Sk 36.

Stadt-
Bibliothek
Elbing

Allgemeine Geschichte der Musik

von

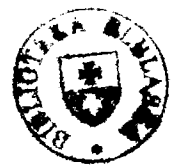
Johann Nicolaus Forkel,

Doctor der Philosophie und Musikdirektor in Göttingen.

Zweyter Band.

Mit fünf Kupfertafeln.

Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1801.


10659

3744

Vorrede.

Bey Erscheinung des ersten Bandes dieser allgemeinen Geschichte der Musik waren von der Ankündigung an nur vier Jahre verflossen, und ich hielt schon dafür, daß jene Zögerung einer Entschuldigung bedürfe; wie viel mehr bedarf ihrer nun die jetzige Zögerung, die beynahe zwölf volle Jahre gedauert hat?

Allein, wer die Beschaffenheit des Inhalts nur einiger Maßen kennt, welchen dieser zweyte Band in sich begreift, und ferner bedenkt, daß man einer solchen Arbeit nicht seine ganze Zeit widmen kann, sondern auch noch mancherley andere Geschäfte zu verrichten hat, der wird diese neue Zögerung dennoch entschuldigen können, sie wenigstens gewiß keiner Nachlässigkeit von meiner Seite zuschreiben. Der verstorbene Martini war gewiß ein sehr fleißiger, arbeitsamer Mann, und brauchte die Hülfsmittel zu seiner Storia etc. nicht erst weitläuftig zusammen zu suchen; dennoch verflossen zwischen der Erscheinung des ersten und zweyten Bandes dreyzehen, und bis zur Erscheinung des dritten wiederum eilf volle Jahre. Hat dieser Mann bey so großen Hülfsmitteln, vielleicht auch bey weit weniger andern zerstreuenden Geschäften nur so langsam arbeiten können, so wird man sich nicht darüber verwundern, daß unter minder vortheilhaften Umständen eine ähnliche Zögerung in der Ausarbeitung dieses Werck entstanden ist.

Ich sage daher nichts mehr zu meiner Entschuldigung, sondern will lieber dem Leser über die innere Einrichtung dieses Bandes einige Rechenschaft ablegen.

Ich war anfänglich Willens, die ganze allgemeine Geschichte der Musik in zwey Bänden zu endigen, und einen dritten Band der besondern Geschichte der Deutschen Musik zu widmen. Von diesem Plane habe ich bey erweiterter Kenntniß der Sache nothwendig abgehen müssen. Der Antheil, den die Deutschen von den frühesten Jahrhunderten an, an der Entwickelung der neuern Europäischen Musik-Art überhaupt genommen haben, hat ihre Specialgeschichte so sehr mit der allgemeinen verwebt, daß, wenn der erste Plan durchaus hätte befolgt werden sollen, im Ganzen entweder Lücken oder unnütze Wiederholungen unvermeidlich gewesen seyn würden. Ich hoffe, der Leser wird mit der jetzigen Einrichtung zufrieden seyn, nach welcher der Faden der allgemeinen Geschichte nicht abgerissen, und der Antheil, welchen die Deutschen insbesondere an der Bildung des neuern Musik-Systems genommen haben, dennoch deutlich genug dargestellt ist. Hätten meine Landsleute so viel Patriotismus, daß

ihnen an einer Specialgeschichte der Deutschen Musik wirklich gelegen wäre, so könnte mit der Zeit auch dazu Rath werden. An Materialien dazu, und an der Lust, sie zu gebrauchen, fehlt es nicht.

Die Einleitung **über Kirchenmusik** ꝛc. ist diesem Bande deßwegen vorgesetzt worden, weil im ganzen Mittelalter kaum eine andere als Kirchenmusik vorhanden war, und weil mir diese Kirchenmusik überhaupt als die allerwichtigste und nützlichste Anwendung unserer Kunst sehr am Herzen liegt. Ich habe ehedem wohl ein wenig gelächelt, wenn ich las, daß ein alter Schriftsteller (Hippolytus) prophezeiht habe, die Abschaffung des Kirchengesangs (man muß hierunter nicht bloß unsern Choral verstehen) sey ein Zeichen, daß der Antichrist kommen werde; jetzt lächle ich wirklich nicht mehr darüber, seit dem die Erfahrung gezeigt hat, daß Lauigkeit gegen Kirchenmusik und Lauigkeit gegen öffentliche Religionsübungen in gleichen Schritten mit einander fortgehen. Die Geistlichen, welche immer bange sind, daß die geistliche Gemeinde mehr Wohlgefallen an einer erbaulichen Musik als an ihren Predigten finde, die deßwegen aus den Kirchen bloße Schulen machen wollten, wo nur gelehrt und gepredigt werden soll, könnten schon jetzt bemerken, wie sehr sie gegen die menschliche Natur anstreben, und werden es (man erlaube mir mit Hippolytus zu prohezeihen) in der Folge noch mehr bemerken. Sie verderben sich ihren eigenen Grund und Boden.

Die Aufrechthaltung der Kirchenmusik ist indessen nicht bloß zur Beförderung warmer Religionsgefühle, und zur größern Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes, sondern überhaupt zur Erhaltung der edlern, höhern Kunst wichtig. Wo anders als in der Kirche kann und darf der Componist, sich dem höhern, edlern Kunststyl überlassen? **Mattheson** nannte zwar ehedem das Theater eine **hohe Schule der Musik**; ich halte aber die Kirche dafür, und der jüngere **Plinius** scheint schon vor mehr als anderthalbtausend Jahren meiner Meinung gewesen zu seyn, denn er hielt dafür, daß ein Musikus auf der Mattheſonischen hohen Schule der Musik nur verdorben werde. „Theatra (sagt er) musicos male canere docuerunt.“ Dieß kommt von dem albernen Beyfall des unwissenden Pöbels her, der Dinge beklatscht, die der Verachtung und des Auspfeifens werth sind [a]), und dennoch eine Stimme, und zwar sogar die Stimmen-Mehrheit hat. Hier muß es also der Künstler machen, wie es das Volk am liebsten hört, und wer dem Geschmack desselben entgegen arbeiten wollte, würde bald für sich allein componiren [b]). In der Kirche hingegen fällt diese der wahren Kunst so nachtheilige Stimmen-Mehrheit des Volks weg. Hier kann der Künstler der Würde des Orts und der Heiligkeit seines Gegenstandes ohne irgend

a) S'intende della sciocca adulazione del Volgo ignorante, che molte volte applaude a quello, che meriterebbe le fischiate. *Doni*, delle Melodie, p. 122.

b) Un Auteur qui voudroit heurter le gout general, composeroit bientot pour lui seul. — — Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple. *J. J. Rousseau* Lettre à Mr. d'Alembert.

ein Hinderniß gemäß handeln. Man halte mich indessen nicht für einen Feind der theatralischen Musik. Nur die Wendung, welche sie jetzt genommen hat, in welcher sie allen Geschmack an ernsthafter, und am meisten an geistlicher Musik verdrängt, mißfällt mir, und muß einem jeden mißfallen, der es mit der Kunst gut meint.

Beym übrigen Inhalt dieses Bandes habe ich mir zur Regel gemacht, entfernte oder solche Gegenstände, von welchen die Nachrichten entweder nur sparsam zu finden, oder nur in großen, seltenen Werken zerstreut sind, so ausführlich als möglich zu behandeln. Besonders habe ich mir angelegen seyn lassen, die Entstehung der Mensuralmusik so wie der Harmonie, dieser beyden Hauptstücke, worin sich die neuere Musik von der ältern unterscheidet, recht deutlich und vollständig zu entwickeln. Ich hoffe, aus dieser Entwickelung soll man aufs neue einen überzeugenden Beweis nehmen können, daß weder Harmonie, noch das, was wir Tact nennen, den Alten bekannt war. Hätten sie diese Figuralmusik gekannt, so hätte sie unmöglich verloren gehen, und gewiß nicht aufs neue so ganz aus den allerersten Anfängen wieder entstehen können, wie sie wirklich entstanden ist. Was die Alten statt dieser Figuralmusik gehabt haben mögen, können wir nicht mit Gewißheit sagen, nur allenfalls vermuthen; daß sie aber unsere Harmonie und unsern Tact nicht gehabt haben, scheint gewiß zu seyn, weil sich die Entstehung dieser beyden Vorzüge der neuern Musik von ihrem ersten Anfange an stufenweise verfolgen läßt.

Bey einigen andern Materien bin ich weniger umständlich gewesen. So hat man z. B. über die Troubadours, Minne- und Meister-Sänger so hinlängliche Nachrichten, daß es mir überflüssig schien, weitläuftig von ihnen zu handeln, um so mehr, da auch der Einfluß derselben auf Ausbildung und Vervollkommung der Kunst bey weitem nicht so wichtig ist, als man gewöhnlich glaubt. Ihre Melodien sind, so weit wir sie nach den vorhandenen Ueberbleibseln beurtheilen können, nicht Früchte der Kunst, sondern der Natur, und mit wenig Ausnahme meistens so beschaffen, wie man sie höchst wahrscheinlich in allen Zeitaltern und unter allen Völkern zu einem ähnlichen Gebrauch gehabt hat. Erst dann, wenn bey solchen Melodien derjenige Grad von Kunst angewendet wird, den man in einem gewissen Zeitalter erreicht hat, fangen sie an, ein Gegenstand der Kunstgeschichte zu werden. Dieser Fall tritt aber erst am Ende des funfzehenten und im Anfang des sechzehenten Jahrhunderts ein, und ist nicht das Werk der Troubadours, oder der Minne- und Meistersänger, sondern wirklicher Componisten, dergleichen **Josquin**, **Isaac** ꝛc. waren. So lange überhaupt Dichter und Tonkünstler noch in einer einzigen Person vereinigt waren, und die Kräfte gleichsam getheilt werden mußten, konnte nichts Großes, so wenig in der Poesie als Musik hervorgebracht werden.

In Rücksicht auf den musikalischen Altvater **Josquin** muß ich hier einen Irrthum berichtigen, zu welchem mich **Glarean** verleitet hat, so wie auch andere musi-

kalische Litteratoren von ihm dazu verleitet worden sind. **Glarean** sagt nehmlich, **Josquin** sey Capellmeister bey Ludwig XII. gewesen. Diese Angabe wurde mir schon dadurch verdächtig, daß **Peyrat** behauptet, **Franz** *I.* habe zuerst eine ordentliche musikalische Capelle an seinem Hofe errichtet, und daß ich bey andern Französischen Litterarhistorikern auch nur den Namen **Josquins** nicht genannt fand. Dennoch suchte ich, von Glarean verleitet, noch lang auf diesem Wege fort. Endlich, nachdem ich alle Hoffnung aufgegeben hatte, die Glareanische Angabe durch irgend ein anderes Zeugniß eines Französischen Schriftstellers bestätigen zu können, wie man im Artikel von ihm (Kap. 3. §. 40.) sehen wird, fielen mir die Elogia Germanor. quorundam Theologor. in die Hände, unter welchen sich auch eine Oratio de Luca Lossio befindet. In dieser Oration wird **Josquins** als eines Componisten gedacht, der am Hofe **Maximilians** I. sehr geliebt und geachtet wurde. „Nam Maximilianus primus Imperator (heißt es hier) praestantissimum et celeberrimum sui temporis Musicum *Iosquinum de Pres*, cujus variae cantiones, sacrae imprimis, exquisita arte, et vetusta gravitate compositae exstant, *in aula sua fovit et dilexit.*“ **Heinrich Isaac** soll sein Schüler gewesen seyn, wie in eben dieser Oration, welche 1585. gehalten wurde, gesagt wird.

Da ich einmal auf diesen Weg gebracht war, fand ich ferner in **Paul von Stettens** Kunst- Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, im Artikel von der Buchdruckerkunst, daß im Jahr 1520. daselbst eine Sammlung auserlesener Cantionen oder Motetten von den berühmtesten Componisten der damaligen Zeiten gedruckt worden sey. Hier werden als berühmte Componisten genannt: **Heinrich Isaac**, Kaiser Maximilians des I. Capellmeister, **Josquin de Pres**, **Peter de la Rue** ꝛc. auch kaiserliche Capellmeister ꝛc. Man kann sich hieraus erklären, wie es zugegangen ist, daß **Josquin** bald für einen Deutschen, bald für einen Franzosen und bald für einen Niederländer gehalten worden ist. **Maximilian** I. brachte durch seine Heirath mit **Maria**, Karls des Kühnen Tochter, die Burgundischen Staaten an sich, die damals so ausgebreitet waren, daß der Besitzer derselben mit seinem Capellmeister leicht bald in Deutschland, bald in Frankreich und bald in den Niederlanden residiren konnte. Ich glaube gewiß, daß die Widersprüche, welche sich in der Geschichte **Josquins** finden, bloß durch diese damalige Lage der Dinge gehoben werden können. — Aber wie ist **Glarean** zu seinen Fabeln gekommen?

Druckfehler und Versehen anderer Art, die in einem Werk von so fremdartigem Inhalt unmöglich vermieden werden können, beliebe der Leser geneigt zu entschuldigen.

Göttingen, im April, 1800.

Der Verfasser.

Inhalt.

Einleitung.

Ueber Kirchenmusik und einige damit verwandte Gegenstände.

Erster Abschnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Musik und von ihrem Verhältniß zur menschlichen Natur überhaupt, insbesondere aber zu religiösen Gefühlen.

§. 1. Allgemeiner Gebrauch der Musik bey allen bekannten Völkern der Erde.
§. 2. Erste Anwendung derselben auf die Bildung geselliger Tugenden.
§. 3. Fortsetzung.
§. 4. Anwendung derselben bey den Gottesverehrungen der Menschen.
§. 5. Worauf sich dieser allgemeine Gebrauch der Musik gründet.
§. 6. Die erste Ursache desselben ist die Organisation des Menschen.
§. 7. Aeltere Zeugnisse von dem vorzüglichen Einfluß des Gehörorgans auf menschliche Empfindungen und sittliche Bildung.
§. 8. Neuere Zeugnisse.
§. 9. Verschiedenheit dieses Einflusses bey einzelnen Menschen.
§. 10. Natur und Wirkung des Schalls und Tons.
§. 11. Hülfsmittel der Kunst zur Vermehrung der Wirkungen des Schalls.
§. 12. Wahre Beschaffenheit der Musik, wenn sie wirken und nützen soll.
§. 13. Natur und Wesen religiöser Gefühle.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Beytrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung.

§. 14. Beytrag der Kirchengebräuche zur Erhöhung religiöser Gefühle.
§. 15. Insbesondere der Musik.
§. 16. Von der Wirkung des Choralgesangs.
§. 17. Ob der Choralgesang allein hinreichend sey religiöse Gefühle zu erregen und zu unterhalten.
§. 18. Die Figuralmusik ist ebenfalls dazu erforderlich.
§. 19. Ob in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche noch keine Figuralmusik gebraucht worden sey.
§. 20. Gebrauch musikalischer Instrumente in den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche.

Dritter Abschnitt.

Von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens.

§. 21. Ursachen der Gleichgültigkeit in neuern Zeiten gegen den musikalischen Gottesdienst.
§. 22. Allzu häufiger Gebrauch der Musik.

§. 23. Mangel an hinlänglicher Kenntniß der Muſik.
§. 24. Mißbräuche in der Anwendung der Muſik.
§. 25. Sparſamkeit in dem nöthigen Aufwand, welcher zu einer guten Muſik erforderlich iſt.
§. 26. Beſchaffenheit unſerer Cantorate.
§. 27. Unzulänglichkeit der damit verbundenen Einkünfte.
§. 28. Mißverhältniß dieſer geringen Einkünfte mit den Forderungen, die man an die Cantoren macht.
§. 29. Von den Singchören.
§. 30. Unterhalt der Singchöre.
§. 31. Großer Nutzen dieſer Art, Chöre zu unterhalten.
§. 32. Warum man in neuern Zeiten dieſe Chöre ſo ſehr verfallen läßt?
§. 33. Man muß die dabey eingeriſſenen Mißbräuche abſchaffen.
§. 34. Vorgebliche Urſachen, um welcher willen man die Chöre ganz aufheben will.
§. 35. Ob die Chorſchüler durch das Singen in ihrer wiſſenſchaftlichen Bildung gehindert werden?
§. 36. Ob das Singen auf der Straße der Geſundheit der Chorſchüler nachtheilig ſey?
§. 37. Ob durch das Chorſingen das Geſangſtudium mehr gehindert als befördert werde.?
§. 38. Ob der Geſang der Chöre an ſich unerbaulich ſey, oder ob er es bloß durch Mangel an gehöriger Einrichtung und Aufſicht werde?
§. 39. Ob junge Leute durch die Chöre ungeſittet und unfleißig werden?
§. 40. Von den Organiſten.
§. 41. Wie ein Organiſt den Choral ſpielen ſoll?
§. 42. Wie die Vorſpiele beſchaffen ſeyn ſollen?
§. 43. Was zum Accompagnement eines Organiſten gehört?
§. 44. Ob ein Organiſt auch den Bau der Orgel kennen, und die Stimmung derſelben verſtehen müſſe?
§. 45. Wie es mit der Beſetzung der Organiſtenſtellen gehalten werden ſollte?
§. 46. Verfall der Orgelkunſt in den neuern Zeiten.
§. 47. Iſt großen Theils den kümmerlichen Beſoldungen zuzuſchreiben, die mit den meiſten Organiſtenſtellen verbunden ſind.
§. 48. Von den Stadtmuſikanten.
§. 49. Allgemeine Betrachtungen über die jetzige Beſchaffenheit des geſammten kirchlichen Muſikweſens.

Vierter Abſchnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbeſſerung der Kirchenmuſik.

§. 50. Die Kirchenmuſik muß verbeſſert, aber nicht abgeſchafft werden.
§. 51. Dieſe Verbeſſerung iſt nothwendig um der gebildeten Chriſten willen.
§. 52. Um der Kunſt willen.
§. 53. Um des Volks willen.

Fünfter Abschnitt.

Von den Mitteln, wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54. Mittel, der verfallenen Kirchenmusik wieder aufzuhelfen.
§. 55. Bessere Besetzung der Cantorate.
§. 56. Sie hängt von Kirchen- und Schul-Patronen ab.
§. 57. Die Cantoren müssen vom Schulunterricht in nicht-musikalischen Dingen befreyet werden.
§. 58. Bildung des Sänger-Chors als erste und vornehmste Sorge eines Cantors.
§. 59. Die Sänger müssen aus eingebornen Schülern gezogen werden.
§. 60. Der Musikunterricht in den Schulen muß allgemein seyn.
§. 61. Die Schullehrer müssen die Schüler nicht vom Gesangstudium abhalten, sondern dazu ermuntern.
§. 62. Das Chorsingen auf der Straße muß verbessert, aber nicht abgeschafft werden.
§. 63. Großer Nutzen dieser Verbesserung sowohl, als des Gesangstudiums überhaupt.
§. 64. Wahl und Einrichtung der Kirchenmusik, als zweyte Pflicht eines Cantors.
§. 65. Vorschläge zu einer einfachen, überall brauchbaren Einrichtung der Kirchenmusik. - Sparsamer Gebrauch der Arien und Recitative.
§. 66. Die Kirchenmusik soll nicht zu lang seyn.
§. 67. Soll den Fähigkeiten der vorhandenen Sänger und Spieler angemessen seyn.
§. 68. Von den in ältern Jahrgängen enthaltenen Chören. Ob sie noch in unsern Zeiten gebraucht werden können?
§. 69. Von unserm Mangel an geistlichen Poesien zu Kirchencompositionen. Wie diesem Mangel abzuhelfen ist?
§. 70. Von der Aufsicht des Cantors über die Organisten und Stadtmusikanten.
§. 71. Nutzen einer solchen Aufsicht in Ansehung des Organisten.
§. 72. In Ansehung der Stadtmusikanten.
§. 73. Nützliche Folgen von allem Vorhergesagten, wenn es gehörig ausgeführt wird.
§. 74. Beschluß. Luthers Lobrede auf die Musik.

Allgemeine Geschichte der Musik

Erstes Kapitel.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erster Abschnitt.

Zustand der Musik in den ersten 6 Jahrhunderten nach der Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion bey verschiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1. Der Zustand der Musik steht mit dem Zustand der Wissenschaften und Sitten im genauesten Verhältniß.
§. 2. Beschaffenheit der wissenschaftlichen Cultur bey den Römern zur Zeit der ersten Entstehung der christlichen Religion.

§. 3. Beschaffenheit der Sitten in diesem Zeitraum.
§. 4. Ob die Musik als Fertigkeit betrachtet bey den Römern ausgebildet gewesen sey?
§. 5. Die große Neigung der Römer zu den Spielen des Circus hinderte die Ausbildung der Musik.
§. 6. Auch die Fechterspiele waren ihr hinderlich.
§. 7. Der Hang zu solchen Spielen schließt den Hang zu feinern Geistesvergnügungen aus. Daher konnte auch die Römische Musik nicht ausgebildet werden, und die Christen konnten keinen Gebrauch von ihr machen.
§. 8. Ob es vortheilhaft für die Musik im Ganzen gewesen sey, daß die ersten Christen die Römische Musik verworfen haben?
§. 9. Innere Beschaffenheit der von den Christen verworfenen Musik.
§. 10. Ihre Armuth an innern Ausdrücken.
§. 11. Daraus entstehende Zwecklosigkeit in der Anwendung der Kunst.
§. 12. Welchen Zweck die Kunst haben soll?
§. 13. Ob die Christen die heidnische Musik aus Gründen verworfen haben?
§. 14. Der Haß gegen alles, was heidnisch war, ist die Hauptursache gewesen.
§. 15. Dieser Haß ist der größern Ausbildung der Musik beförderlich geworden.

II. Bey den Galliern.

§. 16. Sparsame Nachrichten von der Musik der alten Gallier.
§. 17. Gebrauch der Musik bey ihrem Gottesdienste.
§. 18. Von ihren Druiden.
§. 19. Von ihren Barden.
§. 20. Ausartung der Barden.
§. 21. Die Musik der Gallier war eine Religions- und Staatsangelegenheit.
§. 22. Sie wurde dadurch in ihrer Vervollkommnung eingeschränkt.
§. 23. Mannigfaltiger Gebrauch der Musik bey den Galliern.
§. 24. Beurtheilung der Gallischen Musik aus der Beschaffenheit der Gallischen Sprache.
§. 25. Zeugnisse von der Rauhigkeit der Stimme, Sprache und des Gesangs der alten Gallier.
§. 26. Die Gallische Musik wurde erst zur Zeit der Regierung des Chlodoväus am Ende des 5ten Jahrhunderts verbessert.
§. 27. Einfluß der Wissenschaften der Gallier auf die Beschaffenheit ihrer Musik.
§. 28. Beschaffenheit ihrer häuslichen und öffentlichen Ergötzlichkeiten, und deren Einfluß auf ihre Musik.
§. 29. Von den musikalischen Instrumenten der Gallier.
§. 30. Die Gallier konnten ihre Melodien nicht aufschreiben.
§. 31. Man findet auch keiner vorzüglichen Sänger oder Spieler unter ihnen erwähnt.
§. Einige Proben des Gallischen Gesangs.

III. Bey den Britanniern.

§. 33. Die Nationalmusik der Britten scheint der Nationalmusik der Gallier ähnlich gewesen zu seyn.
§. 34. Von den ersten Erfindern oder Ausübern der Brittischen Musik.
§. 35. Von der Musik der Schotten, Irländer und Walliser.

§. 36. Einfluß des Einfalls der Sachſen auf die Brittiſche Nationalmuſik.

IV. Bey den Deutſchen.

§. 37. Urſprung und erſter Gebrauch der Muſik bey den Deutſchen.

§. 38. Ueber den Verluſt der alten Geſänge der Deutſchen.

§. 39. Ob mit den verlornen Texten auch die Melodien völlig verloren gegangen ſind?

§. 40. Die alten Deutſchen haben ebenfalls ihre Barden gehabt, wie die Gallier und Britten. Von dem Barditus der alten Deutſchen.

§. 41. Zeugniſſe über die Beſchaffenheit des Geſangs der alten Deutſchen.

§. 42. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten der alten Deutſchen.

§. 43. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten, welche die alten Deutſchen bey ihren Opfern und öffentlichen Feſten gebraucht haben.

§. 44. Zeugniſſe, daß unſere älteſten Vorfahren auch die Iſis verehrt, und ſich dazu der Siſtern und Klappern bedient haben. Von dem zu Tundern gefundenen güldenen Horn.

§. 45. Ob die alten Deutſchen auſſer ihrem Bardit und ihren Heldenliedern eine beſondere Inſtrumental-Kriegsmuſik gehabt haben?

§. 46. Beſſere Fortſchritte in der Muſik haben die Deutſchen der Einführung der chriſtlichen Religion zu danken.

Zweyter Abſchnitt.

Von der Einführung der Muſik in die chriſtliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47. Ermunterungen zum Kirchengeſang aus der heil. Schrift.

§. 48. Von dem Geſang der Therapeuten und Eſſäer. Plinius Nachricht vom nächtlichen Geſang der erſten Chriſten.

§. 49. Zeugniſſe der Kirchenväter vom Gebrauch des Geſangs bey den Chriſten der erſten Jahrhunderte. Clemens Romanus.

§. 50. Ignatius.

§. 51. Juſtinus.

§. 52. Tertullianus.

§. 53. Clemens von Alexandrien.

§. 54. Origenes.

§. 55. Cyprianus.

§. 56. Baſilius.

§. 57. Ambroſius.

§. 58. Auguſtinus.

§. 59. Chryſoſtomus.

§. 60. Hieronymus.

§. 61. Aeußere Ordnung und Einrichtung des Kirchengeſangs.

§. 62. Anſtellung der Vorſänger.

§. 63. Unterſchied der Cantoren und Lectoren.

§. 64. Von der Einrichtung besonderer Singschulen.
§. 65. Die Singschule des Papsts Silvester.
§. 66. — — — — Hilarius.
§. 67. — — — — Gregorius I.
§. 68. Einfluß dieser Singschulen auf den Kirchengesang. Ausschließung des Volks vom kirchlichen Gesang.
§. 69. Größere Ansprüche an die verordneten Kirchensänger.
§. 70. Daher entstehende Ausartung des Kirchengesangs.
§. 71. Nähere Beschaffenheit der musikalischen Aemter in der christlichen Kirche.
§. 72. Von der innern Beschaffenheit des Kirchengesangs und von den verschiedenen Gattungen desselben.
§. 73. Von dem Ambrosianischen Gesang.
§. 74. Ob er melodisch gewesen?
§. 75. Ob er metrisch gewesen?
§. 76. Von den Tonarten des Ambrosius.
§. 77. Ob Ambrosius seine Gesänge in Noten gesetzt habe?
§. 78. Vom Gregorianischen Gesang.
§. 79. Warum Gregorius das Ambrosianische Metrum verworfen hat?
§. 80. Ob Gregorius den vier Ambrosianischen Tonarten mehrere beygefügt habe?
§. 81. Beschaffenheit der Gregorianischen Tonarten.
§. 82. Hülfsmittel, sie gehörig von einander zu unterscheiden.
§. 83. Von den dazu gehörigen Tropen.
§. 84. Ob Gregorius zur Bezeichnung seiner Gesänge den Gebrauch der Lateinischen Buchstaben zuerst eingeführt oder simplificirt hat?
§. 85. Vergleichung des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs.
§. 86. Unterschied in der metrischen Einrichtung.
§. 87. Unterschied in der melodischen Einrichtung.
§. 88. Von den verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs.
§. 89. Von den Antiphonen.
§. 90. Von den Gradualen und Responsorien.
§. 91. Von den Psalmen und Hymnen.
§. 92. Von den Offertorien und vom Introitus.
§. 93. Von den Prosen, Rhythmen, dem Kyrie ꝛc. Gloria etc. Credo, Sanctus, Pater noster, Pax Domini etc., von der Communion, Postcommunion, Präfation, von den Laudibus oder dem Alleluja.
§. 94. Von den Neumen, Tropen und vom Tractus.
§. 95. Vom Gebrauch musikalischer Instrumente beym Kirchengesang der ersten 6 Jahrhunderte, und vom Tanz der Christen.
§. 96. Von der musikalischen Litteratur dieses Zeitraums. 1) Geronticon Pambonis. 2) Monacho qua mente sit psallendum. 3) Iustituta Patrum etc. 4) S. Nicetii Laus Canticor. etc.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1. Politiſcher Zuſtand von Europa in dieſem Zeitraum.
§. 2. Wiſſenſchaften und Künſte bloß in den Händen der Geiſtlichen.
§. 3. Gebrauch des Geſangs zur Einführung des Chriſtenthums in England.
§. 4. Von den Sängern, welche den Gregorianiſchen Geſang in England eingeführt und verbreitet haben.
§. 5. Von den Neuerungen des Turſtin im Gregorianiſchen Geſang.
§. 6. Von der Nationalmuſik und den Inſtrumenten der Engländer.
§. 7. Vom König Alfred und von ſeiner Stiftung einer muſikaliſchen Lehrſtelle zu Oxford.
§. 8. Von der Verbreitung des Gregorianiſchen Geſangs in Frankreich unter Pipin.
§. 9. Unter Carl dem Großen. Streitigkeit zwiſchen den Römiſchen und Franzöſiſchen Sängern in Rom.
§. 10. Widerſprüche in den vorhergehenden Erzählungen.
§. 11. Carls Errichtung mehrerer Singſchulen in Frankreich.
§. 12. Carls Verordnungen, bey allen Klöſtern und Kirchen Singſchulen anzulegen.
§. 13. Carls Kenntniſſe im Geſang.
§. 14. Ob er neue Tonarten eingeführt habe?
§. 15. Ob er den Ambroſianiſchen Geſang zu unterdrücken geſucht habe?
§. 16. Zuſtand des Gregorianiſchen Geſangs unter Ludwig dem Frommen. Streit deßwegen zwiſchen Agobard und Amalarius.
§. 17. Unter den folgenden Fränkiſchen Königen bis auf Robert.
§. 18. Von den Volksgeſängen der Franzoſen.
§. 19. Vom Rolands-Lied.
§. 20. Von der Verbreitung des Gregorianiſchen Geſangs in Deutſchland.
§. 21. Erſte Apoſtel der Deutſchen. Bonifacius.
§. 22. Ob der Römiſche Geſang vom Gregor ſelbſt eingeführt worden?
§. 23. Er kommt erſt durch Carl den Gr. recht in Aufnahme.
§. 24. Wird aber bald gemißbraucht.
§. 25. Von den Volksgeſängen der Deutſchen.
§. 26. Gattungen der Deutſchen Volksgeſänge.
§. 27. Zuſtand der Muſik in Italien.
§. 28. Von Guido von Arezzo.
§. 29. Lebensumſtände des Guido.
§. 30. Verbreitung ſeiner Lehre außer Italien.
§. 31. Von ſeinen Schriften.
§. Auszüge aus dem Microlog.
§. 33. — — aus den rhythmiſchen Regeln.
§. 34. Auszüge aus dem Prolog zu ſeinem Antiphonario.

§. 35. Auszüge aus der Epistel an Michael.
§. 36. Von andern dem Guido zugeschriebenen Werken.
§. 37. Von seinen Erfindungen.
§. 38. Vom Gamma und Gamm = ut.
§. 39. Von seiner Erweiterung der Scala.
§. 40. Von seiner Erfindung der Punkte und anderer Arten von Noten.
§. 41. Von seiner Erfindung der Linien und Schlüssel.
§. 42. Von der Solmisation.
§. 43. Von den Hexachorden.
§. 44. Von der Mutation.
§. 45. Von der harmonischen Hand.
§. 46. Ob Guido die vielstimmige Musik und die Clavierinstrumente erfunden habe?
§. 47. Von den übrigen musikalischen Schriftstellern dieses Zeitalters. Vom Isidor.
§. 48. Vom Beda.
§. 49. Vom Alcuin, oder Albin.
§. 50. Aurelian.
§. 51. Vom Remigius aus Auxerre.
§. 52. Vom Notker Balbulus, und seinen Sequenzen.
§. 53. Von seiner Notenschrift.
§. 54. Vom Notker mit dem Beynamen Labeo.
§. 55. Vom Hucbald.
§. 56. Regino von Prüm.
§. 57. St. Oddo von Clugny.
§. 58. Adelhold.
§. 59. Bernelin.
§. 60. Einige Werke von Ungenannten.
§. 61. Ungedruckte Werke über Musik aus diesem Zeitraum von Abbo, Alpharabius, Bertrand, Fucraldus, Gerbert, nachherigem Papst Sylvester II., Gunzon, Herderich, Heribert, Hildemann, Johann, päpstlichem Primicerius, Marquart, Meletius, Notker aus Regensburg, Odbertus, Rupertus, Ruthard, Stephanus, Usuardus, Werembert oder Warimbert, Wigericus oder Vigericus, Wolstan.
§. 62. Von den Liedercomponisten, Sängern und Lehrern des Gesangs. Johannes Damascenus, Cosmas ꝛc.
§. 63. Carl der Gr. König Robert. Ildephonsus. Conantius. Adelmus. Bischoff Guido. Hericus. Remigius. Stephanus. Radbod. Fulbert.
§. 64. Vom h. Dunstan.
§. 65. Maldavaus. Giroald. Elisager. Adalaldus. Notland. Johann zu Metz. Letald. Bernacer. Bischoff Robert.
§. 66. Von Gesängen in verschiedenen Landessprachen. Ottfried von Weissenburg. Rapertus. Adelberts Lied

in Slaviſcher Sprache mit der Melodie. Methodius.
§. 67. Von der innern Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitraums. Vom Tonſyſtem und von den Tonarten.
§. 68. Von der Melodie und Harmonie.
§. 69. Vom Takt.
§. 70. Von der Notation oder muſ. Schreibekunſt.
§. 71. Von den muſikaliſchen Inſtrumenten. Von der Orgel.
§. 72. Urſprung der Orgeln.
§. 73. Hydrauliſche und pneumatiſche Orgeln.
§. 74. Beſchreibung einer Orgel aus der Anthologie.
§. 75. — — — — — aus dem Caſſiodor.
§. 76. Ob Vitalian die Orgel zuerſt in die Kirche gebracht habe?
§. 77. Von der Orgel Pipins.
§. 78. Von der Orgel Carls des Großen.
§. 79. Von der Orgel Ludwigs des Frommen.
§. 80. Von alten Orgeln der Deutſchen.
§. 81. Von der Orgel zu Freyſing.
§. 82. Von einem alten Römiſchen Poſitiv.
§. 83. Von den Orgeln Gerberts oder Silveſter II.
§. 84. Von der Orgel zu Winchester und Ramſey.
§. 85. Verbreitung der Orgeln in Deutſchland.
§. 86. Anzahl der darin befindlichen Töne.
§. 87. Ihre Diſpoſition und Stimmung.
§. 88. Entſtehung des vielſtimmigen Geſangs aus dieſer Stimmung, welchen die Alten Organum nannten.
§. 89. Von der Figur der Orgeltaſten, und der Art ſie zu ſpielen.
§. 90. Von dem Bälgenwerk.
§. 91. Von der Art ihres Tons.
§. 92. Was darauf geſpielt werden konnte.
§. 93. Warum einige die Orgeln nicht in der Kirche haben wollten.
§. 94. Vom Monochord.
§. 95. Von den übrigen, um dieſe Zeit gebräuchlichen Inſtrumenten.
§. 96. Folgerungen aus dem vorhergehenden, über die Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitalters überhaupt.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erſter Abſchnitt.

Von den Fortſchritten in der theoretiſchen und praktiſchen Muſik überhaupt.

§. 1. Politiſcher Zuſtand von Europa in dieſem Zeitraum.
I. §. 2. Von der Erfindung der Menſuralmuſik überhaupt.

§. 3. Von der Wichtigkeit, dem Nutzen und der Nothwendigkeit dieſer Erfindung.
§. 4. Von Franco, dem wahren Erfinder der Menſuralmuſik.
§. 5. Vom Vaterland des Franco.
§. 6. Von der Zeit, in welcher er gelebt hat.
§. 7. Zeugniſſe über ſeine Erfindung.
§. 8. Von den muſikaliſchen Schriften des Franco überhaupt.
§. 9. Auszüge aus denſelben.
§. 10. Von den Erklärern der Franconiſchen Lehre. Von Odington.
§. 11. Von Robert de Handlo.
§. 12. Unvollkommenheit der Menſuralmuſik bis auf dieſen Zeitraum.
§. 13. Von Marchettus de Padua.
§. 14. Von Johann de Muris.
§. 15. Von den muſ. Schriften des de Muris.
§. 16. Warum de Muris für den Erfinder der Menſuralmuſik gehalten werden konnte.
§. 17. Von Prosdocimus de Beldomandis.
§. 18. Von Philip de Vitriaco, *John of Tewkesbury*. Anſelmus von Parma, und Philippus de Caſerta.
§. 19. Von Johann Tinctor.
§. 20. Von Franchimus Gafor.
§. 21. Von ſeinen Schriften überhaupt.
§. 22. Auszüge aus der Practica muſ. die Menſuralmuſik betreffend.

II. §. 23. Von der Harmonie.
§. 24. Von den erſten Spuren derſelben.
§. 25. Von ihrem Gebrauch in der Kirche.
§. 26. Allmähliche Erweiterungen derſelben.
§. 27. Durch Guido von Arezzo.
§. 28. Durch Franco von Cölln.
§. 29. Durch Marchettus von Padua.
§. 30. Durch Johann de Muris.
§. 31. Durch Prosdocimus de Beldomandis.
§. 32. Allgemeine Verbreitung der Harmonie in Frankreich, Deutſchland, (Flandern,) Italien und England. Ob Dunſtable für den Erfinder der neuen Kunſt angeſehen werden könne?
§. 33. Beſchaffenheit der Harmonie in dieſem Zeitraum.
§. 34. Johann Tinctors Begriffe davon.
§. 35. Gafors Contrapuncts-Regeln.
§. 36. Von den älteſten Ausübern des Contrapuncts überhaupt.
§. 37. Von dem Einfluß der Buchdruckerkunſt auf die Verbreitung der Figuralmuſik.
§. 38. Von Jakob Obrecht.
§. 39. Von Johann Ockenheim.

§. 40. Von Josquin.
§. 41. Von Benedictus und dessen Trauergesang auf Josquin.
§. 42. Von Pierre de la Rue.
§. 43. Von Anton Brumel.
§. 44. Von Loyset.
§. 45. Von Jean Mouton.
§. 46. Von Bonadies oder Godendach.
§. 47. Von Heinrich Isaac.
§. 48. Von Stephan Mahu und Thomas Stolzer.
§. 49. Von den ältesten Englischen Contrapunctisten.
§. 50. Einige allgemeine Bemerkungen über die vorhergehenden Compositionen.

Zweyter Abschnitt.

Vom geistlichen und weltlichen Gebrauch der neuern Musikart überhaupt.

§. 51. Einfluß auf den Choralgesang.
§. 52. Einfluß auf den Musikunterricht in Schulen.
§. 53. Einführung derselben in mehrere Schulen und Kirchen.
§. 54. Von den um der Figuralmusik willen errichteten Singchören.
§. 55. Von den Castraten.
§. 56. Von den geistlichen Schauspielen, in Italien, Frankreich, Spanien, England und Deutschland.
§. 57. Beschaffenheit derselben.
§. 58. Vom Narren- und Eselsfest.
§. 59. Andere Mißbräuche der Musik in Kirchen und Schulen.
§. 60. Gesetze dagegen, und daher entstandene Musikfeinde.
§. 61. Verbesserung der Kirchenorgeln.
§. 62. Allgemeinere Verbreitung derselben.
§. 63. Berühmte Orgelmacher dieses Zeitalters.
§. 64. Berühmte Organisten.
§. 65. Von der Orgeltabulatur.
§. 66. Von der Notation der Kirchengesänge im 12ten, 13ten und 14ten Jahrhundert.
§. 67. Vom Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche.
§. 69. Uebrige Schriftsteller und Beförderer der Kirchenmusik aus diesem Zeitraum.

II. Von der weltlichen Musik dieses Zeitraums insbesondere.

§. 69. Von den herumziehenden Spielleuten, Mimen, Joculatoren, Menetriers ꝛc. überhaupt.
§. 70. Von ihren Gesängen und übrigen Verrichtungen.
§. 71. Von ihren Instrumenten.
§. 72. Von den Deutschen Spielleuten insbesondere.

§. 73. Von der Verbindung der Inſtrumentiſten zu einer Zunft.
§. 74. Von der Beſchaffenheit der Tanzmuſik.
§. 75. Von den Provenzaliſchen Sängern.
§. 76. Einige Melodien von ihnen.
§. 77. Von den Minneſängern.
§. 78. Einige Melodien von ihnen.
§. 79. Von den Meiſterſängern und ihren Melodien.
§. 80. Von den Volksliedern dieſes Zeitraums.

Verbeſſerungen im erſten Band.

Einleitung. S. 2. Zeile 10. muß zwiſchen Ton und leidenſchaftlicher ein Comma ſtehen. S. 4. Z. 12. an, ſtatt da, zweymal. S. 5. Z. 4. dem Leſer ſtatt den. S. 9. Z. 15. Wörter ſtatt Worte. S. 9. Z. 25. Wörtern ſtatt Worten. S. 11. Z. 23. werden kann, ſtatt können. S. 18. Note 11. *Boyé* ſtatt Boyl. S. 21. §. 30. Z. 3. Wörter ſtatt Worte. S. 42. muß am Anfang des dritten und vierten Notenſyſtems das Zeichen $\frac{2}{4}$ weggenommen werden, weil die darauf enthaltene Melodie zur verhergehenden gehört. S. 57. §. 113. Z. 4. Paranomaſie ſtatt Paronomaſie. S. 62. §. 126. Z. 17. befruchtende ſtatt befeuchtende. S. 69. § 3. Z. 3. Böotien ſtatt Bäotien. S. 75. Z. 19. ſo lange, ſtatt ſich lange. S. 87. Z. 8. von unten, Seiten ſtatt Saiten. S. 95. §. 39. Z. 5. Chnue ſtatt Chune. S. 136. §. 55. Z. 5. Seiten ſtatt Saiten. S. 136. §. 55. Z. 10. daß ſie, ſtatt daß es. S. 153. §. 77. Z. 7. dienen, ſtatt dienn. S. 155. Not. 121. Columne 2. Z. 2, *accentibus* ſtatt accentirus. S. 159. muß über der erſten Notenzeile das Wort Gedichte weggenommen werden.

S. 205. Z. 3. von unten: rauhe ſtatt rauche S. 214. §. 29. Z. 5. Cordax ſtatt Cordox. S 215. §. 31 Z. 3. einmal ſtatt eiemal. S. 217. Z. 8. einige ſtatt welche. S. 221. §. 36. Z. 3. Terpſichore ſtatt Trepſichore. S. 228. Z. 6. von unten: Götterlehre ſtatt Götterlöhre. S. 228. Z. 2. von unten: rauh ſtatt rauch. S. 233. Z. 11. von unten: großen Reizungen ſtatt große. S. 235. Z. 1. muß das Wort gerade weggenommen werden. S. 236. §. 47. Z. 3. Tiger ſtatt Tieger. S. 264. Z. 6. von unten: ἁρματιον ſtatt ἅμαιον. S. 267. §. 68. Z. 11. anderes ſtatt anders. S. 252. Z. 14. nur wenige, in welchen anſtatt keine keine einzige, in welcher. S. 268. Z. 8. Bacchusfeſtes ſtatt Bacchusfeſt. S. 271. Z. 13. dem Beſchluß ſtatt den. S. 279. Z. 1. Trompeten ſtatt Trompete. S. 279. Z. 9. genannt ſtatt genennt. S. 283. Z. 1. Megalopolis ſtatt Megapolis. S. 293. Z. 13. Megaloſtrata ſtatt Magaloſtrata. S. 303. Z. 6. von unten: bald ſtatt blad. S. 314. Z. 16. von unten: Sacadas ſtatt Sacades. S. 317. Z. 19. von unten: Bacchius ſtatt Bacchus. S. 317. Z. 8. von unten: Octavengattungen ſtatt Octavgattungen. S. 320. Note 399. Z. 8. auf dem Ambos, ſtatt den. S. 324. Z. 7. von unten: hyperboläon ſtatt heperboläon. S. 345. §. 117. Z. 10. muß das Wort lydiſche unterſtrichen ſeyn, nicht das Wort heißt. S. 347. Note 423. Z. 3. Bacchius ſtatt Bacchus. S. 354. §. 120. Z. 10. fühlbare ſtatt ſichtbare. S. 355. Z. 1. richtiger ſtatt wichtiger. S. 376. §. 138. Z. 6. von unten: ſowol die ſtatt in. S. 391. Z. 15. kehren ſtatt kehen. S. 394. Z. 12. von unten, muß es heißen: daß die Erde nicht ſchon lange vernichtet ſey. S. 400. Z. 18. dennoch ſtatt demnach. S. 407. Z. 9. könnte ſtatt konnte. S. 410. 5) Z. 2. muß es heißen: bey den Tönen der bloßen Rede. S. 413. Z. 12. von oben: in irgend etwas. S. 421. Z. 12. ſeinen Melone ſtatt ſeine. S. 437. Z. 16. von oben: einem Geſang, ſtatt einen. S. 441. Z. 16. von unten: die der Malerey ſtatt der. S. 483. §. 5. Z. 11. bedienten ſtatt benienten.

Die im zweyten Band befindlichen Druckfehler ſollen zugleich mit denen, welche etwa im dritten und letzten Bande vorkommen könnten, angegeben werden. Nur bemerke man vorläufig, daß in der Vorrede zu dieſem Bande, Seite IV. Zeile 13. chriſtliche Gemeinde, ſtatt geiſtliche, und Z. 15. wollen ſt. wollten ꝛc. geleſen werden muß.

Einleitung.

Ueber Kirchenmuſik und einige damit verwandte Gegenſtände.

Hail ſacred Art! deſcended from above,
To crown our mortal Joys: Of thee we learn,
How happy Souls communicate their Raptures;
For thour't the Language of the Bleſt in Heaven.
— — — — *Divum hominumque voluptas.*

Malcolm's
Treatiſe of Muſic

Einleitung.

Erſter Abſchnitt.

Von dem allgemeinen Gebrauch der Muſik, und von ihrem Verhältniß zur menſchlichen Natur überhaupt, insbeſondere aber zu religiöſen Gefühlen.

§ 1.

Es hat wohl nie ein Volk auf der Erde gelebt, welches nicht irgend eine Art von Muſik gehabt, und bey verſchiedenen Gelegenheiten angewendet hätte. Wenigſtens wiſſen wir dieß mit Zuverläſſigkeit von allen denjenigen gebildeten oder ungebildeten Völkern, von deren Exiſtenz wir ſowol aus ältern als neuern Zeiten nur irgend einige Kenntniß erlangt haben. Die Zeugniſſe hierüber ſind ſo allgemein bekannt, und ſo häufig bey Geſchicht- und Reiſebeſchreibern aller Jahrhunderte und Weltgegenden anzutreffen, daß es eine unnöthige Bemühung ſeyn würde, auch nur einige derſelben hier anführen zu wollen.

§. 2.

Obgleich dieſe urſprüngliche Muſik nicht anders als ſehr roh geweſen ſeyn kann, [1]) ſo hat ſie doch ſchon in den früheſten Zeiten die Wirkung gehabt, die Bande der erſten geſellſchaftlichen Verbindungen feſter zu knüpfen. Die bekannten Fabeln von Hermes, Orpheus, Amphion ꝛc. ꝛc. deren faſt alle Nationen ähnliche nur unter andern Namen aufzuweiſen haben, beſtätigen dieß hinlänglich. Die Löwen, welche ſie bezähmten, die Felſen und Bäume, welche ſie durch ihre Muſik bewegten, waren nichts als rohe wilde Menſchen, welche die geſellſchaftliche Verbindung mehrerer Familien noch nicht kannten, und noch keiner Einſchränkung oder Aufopferung ihrer zügelloſen Begierden fähig waren. Hermes, Orpheus, Amphion und andere mehr, waren alſo nichts anders, als ſolche weiſe Menſchen, die die Kraft der Muſik aufs menſchliche Herz zuerſt bemerkten, und

1) Die alten Völker, ſo wie noch die Wilden und Barbaren, kannten keine andere als ſchmetternde Inſtrumente lärmende Trommeln, Becken ꝛc. Es kam dabey nicht auf Modulation, ſondern blos auf Rhythmus und Takt an, der aber bis zu einer Art von Wuth heftig und meiſtens mit Tanz verbunden war. Die amerikaniſchen Wilden kennen ebenfalls keine andere als Tanzmuſik. Man kann hieraus beurtheilen, was man von der neuen Wendung zu halten hat, die der muſikaliſche Geſchmack ſeit einigen Jahrzehenden genommen hat, nach welcher er ſich immermehr zur Aehnlichkeit mit der Tanzmuſik neigt und dadurch nothwendig allen höhern und edlern Styl verdrängen muß, oder größtentheils ſchon verdrängt hat. Dieſe Wendung haben wir hauptſächlich der neuen komiſchen Operette zu verdanken.

für ihre Zeitgenossen einen wohlthätigen Gebrauch davon machten. Sie weckten dadurch menschliche Gefühle für Ruhe, Frieden und gesellschaftliche Glückseligkeit in den Gemüthern auf, machten nach und nach gesetzlichen Zwang erträglich, und leiteten dadurch allmählich die Menschen zu solchen gesellschaftlichen Vereinigungen, die in der Folge die Grundlage großer und gebildeter Staaten geworden sind. Ihre Nachkommen haben diese Wohlthaten so dankbar zu erkennen gewußt, daß sie sie nicht bloß als vorzüglich gute und weise Menschen, sondern sogar als überirdische Wesen, als Halbgötter verehrt haben.

§. 3.

Wenn wir uns keine Vorstellung davon machen können, wie eine so rohe Musik, die nothwendig dem wilden Charakter jener ersten Völker angemessen seyn mußte, schon so wohlthätige Wirkungen habe hervorbringen können, so muß man bedenken, daß sie in Verbindung mit der Poesie nützliche Lehren verbreitete, daß sie in jenen Zeiten noch den ganzen Reitz der Neuheit hatte, folglich schon allein durch diesen Umstand bey solchen Menschen, die nie etwas ähnliches gehört hatten, die größte Aufmerksamkeit, Staunen und Vergnügen erregen konnte. Die Wirkung der Künste auf das menschliche Herz ist beym seltenen Genuß derselben, wodurch ihnen gleichsam ein beständiger Reitz der Neuheit erhalten wird, auch noch in unsern Tagen am stärksten, wie man bey allen solchen Personen bemerken kann, welche selten Musik zu hören bekommen. Der häufigere Genuß schwächt ihre Wirkungen immer mehr und mehr, wenn sich mit demselben nicht zugleich die Kenntniß der Kunst erweitert, und durch diese Erweiterung immer neue Reitze entdeckt werden. Die Geschichte lehrt uns, daß die ersten Weisen oder Volksführer dieß sehr wohl bemerkt haben, weil sie bald anfiengen, den Gebrauch und die Anwendung der Musik auf alle Weise zu erweitern. Sie führten sie nach und nach bey allen öffentlichen Volksfeierlichkeiten ein, wurden dadurch in den Stand gesetzt, ihre Einwirkung auf Sittlichkeit immer mehr zu bemerken, und bewogen, ihre Ausübung soviel zu befördern, als den damaligen Umständen nach nur immer möglich war. Sie wurde nach und nach ein nothwendiger Theil der Erziehung, kam fast ausschließend in die Hände der Volkslehrer und Weisen, die ihren Unterricht mit ihr anfiengen und endigten, und in ihr nicht nur eine Anreitzung zur Aufmerksamkeit, sondern auch nach der Anstrengung eine wohlthätige Erholung fanden. [2])

§. 4.

Unter solchen Umständen ist es nicht zu verwundern, daß die Musik nach und nach die Theilnehmerin an allen menschlichen Angelegenheiten wurde, wobey das Herz etwas zu thun hat. Die menschliche Natur ist zu allen Zeiten einneley gewesen. [3]) Man hat schon in den frühesten Zeitaltern

2) Pythagoras hat sich der Musik nicht nur für seine eigene Person bedient, sondern sie auch in seiner ganzen Schule eingeführt. Der ältere Cato sagt beym Cicero (Quaest. Tusc. IV. 2) daß Pythagoras durch Gesang und Saitenspiel seine Seele von der Anstrengung des Nachdenkens zu sanften Empfindungen herabgestimmt habe. Seneca hingegen (de ira III. 9.) hält dafür, es sey geschehen, seine Leidenschaften zu besänftigen. Am bestimmtesten erklärt uns aber Jamblich (de vita Pythag. cap. 15.) die Absichten, welche Pythagoras durch den Gebrauch der Musik zu erreichen suchte. Man vergleiche hiermit einen Aufsatz über die Pythagorische Musik von Tiedemann, in meiner musikal. kritischen Bibliothek, Band 3. Seite 107.

3) Der Geist, der in uns ist, bleibt daher immer die beste Quelle aller Geschichte; er gleicht im Wesentlichen dem Geiste aller derer, die vor uns waren, und giebt dem, der sich mit ihm einlassen kann, und jedem, der sich selbst verständlich zu machen weiß, wichtige Fingerzeige von Nachrichten, die weit über den Zeitpunkt schriftlicher Zeugnisse, und weit über die historische Gewißheit hinausreichen. — Jede Sache hat innere Data, die wenn man sie mit Einsicht und Bescheidenheit nutzt, die äußern oft überwiegen. Ue-

eben so gefühlt, wie wir es noch jetzt fühlen, und wie man es bis ans Ende der Welt fühlen wird, daß kein Fest, woran eine Menge Menschen Theil nehmen soll, ohne Musik feyerlich genug begangen werden oder den Zweck erfüllen kann, um deswillen man es angeordnet hat. Der Ausdruck der Musik stimmt eine ganze Versammlung zu einerley Empfindungen, und wenn Worte damit verbunden sind, auch zu einerley Begriffen. Hieraus entsteht sodann jene allgemeine Theilnahme an einer gemeinschaftlichen Angelegenheit, in welcher alle einzelne Glieder einer großen Versammlung der Veranlassung des Festes gemäß, entweder sich mit einander freuen, oder mit einander trauren 4).

Aber der größte Beweis von der hohen Achtung und von der richtigen Kenntniß, welche unsere Vorfahren von der Kraft und Wirkung der Musik hatten, liegt darin, daß sie sie für würdig und geschickt hielten, religiöse Empfindungen zu erwecken oder zu beleben, und daß fast alle Nationen, welche nur irgend eine Art von Gottesdienst hatten, sie zu einem unentbehrlichen Hauptstück desselben gemacht haben. 5).

§. 5.

Eine so allgemeine Uebereinstimmung der gesammten Menschheit kann unmöglich das Werk des bloßen Zufalls oder der Willkühr einzelner Menschen seyn; sie muß nothwendig ihren Grund in der menschlichen Natur, in dem Wesen der Kunst, und endlich in der Natur und dem Wesen religiöser Gefühle selbst haben. Es kommt also hier auf die Untersuchung folgender Fragen an: **was ist in der menschlichen Natur, was der Musik eine so große Wirkung auf dieselbe verschaft? Was liegt in dem Wesen der Musik, welches sie geschickt macht, so kräftig und so mannigfaltig auf den Menschen zu wirken, und endlich: was ist Religion, was sind religiöse Gefühle?** Wenn die Natur des Menschen noch die nemliche ist, die sie vom Anbeginn der Welt war, so muß sich aus der Beantwortung dieser Fragen ergeben, daß das, was dem Menschen in den frühesten Zeitaltern angemessen war, ihm auch noch jetzt, obgleich mit manchen zufälligen Veränderungen dennoch dem Wesentlichen nach angemessen seyn müsse. Man muß sich daraus erklären können, wie es zugehe, daß die Musik ihre Gewalt und ihren Einfluß auf das menschliche Herz Jahrtausende hindurch behauptet hat und noch ferner behaupten wird, ob es gleich in keinem Zeitalter an einzelnen Menschen gefehlt hat, die diese Quelle menschlicher Glückseligkeit und menschlichen Vergnügens zu verstopfen gesucht haben. Sie hat die Menschheit durch alle Ereignisse des Lebens, durch Glück und Unglück

über die bürgerliche Verbesserung der Weiber. S. 102. und 151.

4) Jedermann weiß, was die Zusammenkunft, noch mehr die Zusammenstimmung einer großen Versammlung für magische Kraft hat. Nicht etwa nur, daß die conson vereinten Luftwellen, auch die Empfindung verstärkt angreifen, und die Seele, die sich nur als Tropfe in diesem Strom fühlt, in denselben fortreissen; der allgemeine Enthusiasmus verwandter Ideen ergreift sie, und so werden die süßen Raserеyen daraus, über die der Weltmann spottet, und die sich der kalte Philosoph so wenig erklärt. Herders Geist der hebr. Poesie, B. 2. S. 260.

5) Wenn die Musik den unsterblichen Göttern nicht angenehm wäre, sagt Censorinus (de die natal. cap. 12.) so würde nicht bey allen ihren Festen ein Flötenspieler gebraucht werden. Von der siebensaitigen Lyra sagt Horaz, daß sie in den Tempeln der Götter angenehm und werth sey:

Ehmals stumm und grazienleer, und nun beym Mahl des Reichen, nun in der Götter Tempeln werth! Buch 3. Ode 11.

und in seiner 36sten Ode des ersten Buchs singt er:

Laßt mich Weihrauch und Saitenspiel,
Laßt mich dankbar das Blut eines gelobten Kalbs
Den Schutzgöttern des Numida
Bringen, — — —

in der Meinung, daß die Schutzgötter durch Weihrauch und Saitenspiel besänftigt werden. Maximus von Tyrus (Sermon. 21.) nennt sie eine Begleiterinn der Opfer (Socia sacrificiorum) und bey noch einer großen Menge alter Dichter und Geschichtschreiber findet man Zeugnisse vom allgemeinen Gebrauch der Musik bey heiligen Handlungen.

begleitet, hat sie im Leiden getröstet, im Glücke zur Mäßigung gestimmt, im Kriege zur Tapferkeit ermuntert, im Frieden gesellige Neigungen befördert, und endlich zu jenen Gefühlen der Andacht bey ihren Gottesverehrungen erhoben, wodurch sie gleichsam der Gottheit näher gebracht, und mit einem Gemüthszustand bekannt geworden, der ihr schon in diesem Leben einen Vorschmack jener Seeligkeiten giebt, die ihrer jenseit des Grabes warten sollen.

§. 6.

Der Mensch besteht aus Leib und Seele, und hat das Vermögen zu denken und zu empfinden. Ob alle die verschiedenen Gestalten, unter welchen beyde Vermögen erscheinen, nur Modificationen einer und eben derselben Grundkraft der Seele sind, wie neuere Philosophen annehmen, [6]) ist eine Untersuchung, welche nicht hierher gehört. Es ist uns genug zu wissen, daß es unter den vielen Modificationen des Erkenntniß- und Empfindungs-Vermögens auch solche giebt, die wir durch den Sinn des Gehörs empfangen, welche theils wirkliche Empfindungen (das heißt von aussen herkommende Bewegungen der Gehörnerven) theils aber innere Anschauungen sind. Wir können Töne nicht bloß empfinden; wir können sie uns auch denken, so wie wir eine Rede nicht bloß hören, sondern sie uns auch innerlich, ohne äussere Veranlassung, vorstellen können. Diese beyden Arten menschlicher Empfindungen sind die Quelle derjenigen schönen Kunst und Wissenschaft, welche wir Tonkunst nennen, so wie auch aller der Vergnügungen, welche uns die Werke derselben verschaffen. Sie gehört in die Classe der sogenannten redenden Künste, weil sie eben so in successiven Darstellungen durch Töne zunächst zum Herzen redet, wie es die Rede durch Worte zunächst zum Verstande thut.

§. 7.

Von den beyden Werkzeugen solcher Empfindungen, mit deren Darstellung sich die schönen Künste beschäftigen, nemlich dem Gesicht und dem Gehör, welche auch, weil sie Begriffe und Anschauungen von geistiger Art in die Seele bringen, zum Unterschied der übrigen die edlern Sinne genannt werden, ist aber insonderheit das Gehör derjenige Sinn, durch welchen nach allen Erfahrungen und nach den fast einstimmigen Zeugnissen der besten ältern und neuern Philosophen, die meisten und lebhaftesten Empfindungen im Menschen erregt werden. Eine heftige Gemüthsunruhe kann durch das bloße Gehör gemildert werden [7]). Plutarch sagt: durch das Gehör werde das Gemüth und die Affecten desselben am heftigsten erschüttert, und der Zustand desselben verändert [8]). Plato war eben der Meinung, und Cicero pflichtet ihm darin bey. Nach ihm findet nichts so leicht Eingang in feine und weiche Gemüther als der Klang [9]). An einem andern Orte (de orator. cap. 53.) nennt er das Gehör den Botschafter der Seele, und Aristoteles (Sect. 19. Quaest. Probl.) sogar den Sinn der Moral, weil Farben, Geschmack und Geruch keine solche Macht auf unsere Sitten beweisen als der musikalische Klang. Was Pythagoras für Begriffe von dieser Sache gehabt

6) S. Eberhards allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Berlin 1776.

7) Qui in vehementem animi perturbationem incidit, solo auditu erudiri potest. *Aristid. Quintil.* pag. 66. Edit. Meibomii.

8) Ab auditus sensu animum turbari maxime ejusque ocissime cieri affectus, ac potissimum mentem de statu dejici. *Plutarch. in Crass.*

9) Assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere, quam varios canendi sonos; quorum vix dici potest, quanta sit vis in utramque partem, namque et incitat languentes et languefacit excitatos, et tum remittit, tum contrahit animos. *Cic.* de Leg. II.

habe, ist theils schon in der Note 2) angeführt worden, theils kann es bey seinen Lebensbeschreibern Porphyr und Jamblich noch weiter nachgelesen werden.

§. 8.

Aber nicht bloß die ältern Philosophen haben uns solche Zeugnisse von ihren Erfahrungen dieser Art hinterlassen; man findet sie auch bey neuern, die sich Mühe gegeben haben, die menschliche Natur gründlich zu untersuchen, in großer Menge. Baco ist der Meinung des Aristoteles, und hält das Gehör ebenfalls für denjenigen Sinn, der den größten Einfluß auf sittliche Bildung beweise, weil er unmittelbarer bewegt, und unkörperlicher oder geistiger ist als die übrigen Sinne [10]). Er nennt daher auch die Musik ein Geheimniß der Natur, weil wir ihre große Wirkung auf die Seele zwar aus Erfahrungen kennen, aber nicht befriedigend erklären können, wie es damit zugehe [11]). Montesquieu sagt: Man habe kein besseres Mittel gehabt, die Griechen, welche man als eine Gesellschaft Athleten und Streiter betrachten könne, gesittet zu machen als die Tonkunst. Sie halte das Mittel zwischen den abstrakten Wissenschaften, die ihnen eine finstere, ungesellige Gemüthsstimmung würden zugezogen haben, und zwischen den Leibesübungen, welche den Menschen rauh machen [12]). Man denke sich eine Gesellschaft von Menschen (fährt er weiter fort), die von der Jagd so eingenommen sind, daß sie ihr einziges Geschäft daraus machen; es ist nichts gewisser, als daß sie dadurch bald eine gewisse Rohheit annehmen würden. Wenn aber diese nemlichen Menschen anfingen, Geschmack an Musik zu finden, so würde man bald einen Unterschied in ihren Sitten gewahr werden. Ueberhaupt erregten die Leibesübungen [13]) der Griechen nur eine Art von Leidenschaften in ihnen, nemlich Härte, Zorn und Grausamkeit; die Musik aber erfüllt die Seele mit Sanftmuth, Mitleid, Liebe, Zärtlichkeit, und allen Arten von sanften Gefühlen. Unser Sulzer, der über die Natur und Anwendung der schönen Künste so fruchtbare Betrachtungen angestellt hat, sagt: die völlige Bewirkung der menschlichen Glückseligkeit hänge von der Vollkommenheit und von der guten Anwendung der schönen Künste ab. Nach der Eintheilung der menschlichen Seele in zwey von einander (wie es scheint) unabhängige Vermögen, nemlich Verstand und sittliches Gefühl, bilden die sogenannten höhern Wissenschaften den Verstand, die schönen Künste aber das lebhafte Gefühl für das

10) Auditus magis immediate commovet, quam caeteri sensus, magisque incorporaliter quam odoratus. Visus enim et tactus organa habent, quae tam obvium et immediatum ad spiritus accessum haud praestant, ut auditus. *Baco de Verul.* pag. 784.

11) Wenn Engel von den Vortheilen spricht, welche die Poesie durch den Gebrauch des Sylbenmaaßes erhalte, so schreibt er sie hauptsächlich dem Umstande zu, daß das Sylbenmaaß selbst, wenn schon die Worte noch nicht gesungen, sondern nur gut recitirt werden, eine Art von Musik sey. Musik aber ist lebendiger Ausdruck der Empfindung (fährt er fort) und eben dadurch auch Mittel bey andern Empfindungen hervorzubringen. Die Erklärung dieser Sache, wenn sie überhaupt befriedigend gegeben werden kann, würde uns hier zu weit führen; aber genug, daß ihre Wahrheit durch eines jeden mannichfaltige Erfahrungen an sich und an andern bestätigt wird. S. dessen Theorie der Dichtungsarten, S. 8.

Es wäre zu wünschen, daß dieser treffliche Philosoph eine Erklärung dieser Sache nach seiner Art versucht hätte.

12) De l'Esprit des Loix. Liv. IV. Chap. VIII. Dieß ganze Capitel verdient nachgelesen zu werden, weil der Verf. darin zu erklären sucht, woher es komme, daß die Griechen aus der Musik eine so wichtige Angelegenheit gemacht haben.

13) In den Lectionsverzeichnissen der meisten deutschen Universitäten fand man vor nicht langer Zeit die Musik noch immer unter die Leibesübungen, nemlich Fechten, Reiten und Tanzen gestellt. Man sieht daraus, was die Verfasser solcher Verzeichnisse für Begriffe von der Natur und dem Wesen der Musik gehabt haben müssen.

Gute und Schöne und die Abneigung für das Häßliche und Böse [14]). Noch tausend Zeugnisse könnten angeführt werden, die alle darin übereinkommen, daß das Herz des Menschen durch nichts so kräftig bewegt, und zu sittlichen Gefühlen geleitet werde, als durch den Sinn des Gehörs. Deswegen sind die Taubgebohrnen auch um so viel trauriger, und unglücklicher als die Blinden, weil sie den Hauptsinn des Verstandes, der die andern zur Richtigkeit gewöhnt, nicht haben; und so giebt die Musik unter allen Künsten der Seele den hellsten und frischesten Genuß [15]). Das Wohlgefallen an Tönen liegt also in der menschlichen Natur, und gehört zum Wesen derselben. Die Natur selbst ist es, die uns zwingt, bey allen etwas lebhaften Gemüthsempfindungen in gewisse Töne auszubrechen. Bey schmerzhaften Empfindungen schreyen wir, und in manchen Gemüthsstimmungen entfahren uns unwillkührlich laute Seufzer. Diese natürliche Sprache ist bey allen Menschen unter allen Erdstrichen die nemliche. Die ganze Menschheit versteht sie, weil sie ein Werk der Natur selbst, und so wie sie überall einerley ist. Keine Erziehung, keine Gewohnheit kann sie verändern. Wir können tausend Nationen in eben so viel uns unbekannten Sprachen reden hören, und werden sicher bloß aus dem Tone des Redenden empfinden, ob er traurig, frölich, zornig, mitleidig, demüthig, frech, schmeichelnd ꝛc. ist, so wie wir uns unwillkührlich zu ähnlichen Empfindungen hingerissen fühlen werden. So groß ist schon die Kraft des bloßen Tones; wie viel größer muß nicht die Gewalt der vollkommenen Tonsprache seyn, welche Gemüthszustände nach allen ihren unendlichen Modificationen darstellt und unterhält? [16])

§. 9.

So groß nun aber die Wirkung der Tonsprache auf das Gemüth der Menschen im allgemeinen ist, so ist und kann sie doch nicht bey allen die nemliche seyn, weil selbst in der Beschaffenheit der Gehörorgane bey aller Uebereinstimmung im Ganzen, doch im Einzelnen eine große Verschiedenheit bemerklich ist. Ganz taub, oder ganz unfähig musikalische Eindrücke zu empfangen, sind nur wenige; aber solcher, die derselben nur in einem unvollkommenen Grade fähig sind, desto mehrere. Die Ur-

14) Allgemeine Theorie der schönen Künste, in der Vorrede.

15) S. Hildegard v. Hohenthal. B. 1. S. 108. Bey dieser Stelle wird im gedachten Werke eine Erklärung dieser Behauptung von Sömmering aus seiner neuesten noch nicht gedruckten Schrift über das sensorium commune beygebracht, welche hier angeführt zu werden verdient. „Unter allen Nerven, nemlich, sagt er, ist keiner, der so unmittelbar, so nackt „und bloß mit der Feuchtigkeit der Hirnhöhlen (worin „er das Organ des Sensorium commune sucht) in Berührung steht; folglich auch so unmittelbar das gemeinsame Sensorium rührt. Denn der Anfang, oder „das äußerste Hirnende dieses Nerven ist so offenbar „und deutlich von der Natur selbst dargelegt, daß es „wahrlich ungereimt seyn würde, in Rücksicht der „Hirnenden des Hörnervenpaares noch etwas mehr „durch die Kunst entdecken zu wollen.“

16) Sogar auf körperliche Gesundheit und daher entstehende Verlängerung des Lebens kann die Musik wirken, wie nicht nur ältere Aerzte bewiesen haben, sondern wie es auch noch ganz neuerlich Hufeland bewiesen hat. Wenn dieser in seiner Kunst das menschliche Leben zu verlängern (Jena 1797. 8. S. 627.) von der Wirkung angenehmer und mäßig genossener Sinnes- und Gefühlsreize redet, so giebt er der Musik vor den andern Künsten den Vorzug und sagt: „Vor allen aber scheint mir in gegenwärtiger Rücksicht die Musik den Vorzug zu verdienen, denn durch keinen Sinneseindruck kann so schnell und so unmittelbar auf Stimmung, Ermunterung und Regulirung der Lebensoperation gewirkt werden, als dadurch. Unwillkührlich nimmt unser ganzes Wesen den Ton und Takt an, den die Musik angiebt, der Puls wird lebhafter oder ruhiger, die Leidenschaften geweckt, oder besänftigt, je nachdem es diese Seelensprache haben will, die ohne Worte, bloß durch die Macht des Tons und der Harmonie, unmittelbar auf unser Innerstes selbst wirkt, und dadurch oft unwiderstehlicher hinreißt, als alle Beredsamkeit. Es wäre zu wünschen, daß man einen solchen zweckmäßigen Gebrauch der Musik mehr studirte und in Ausübung brächte.

sachen dieser mehrern oder mindern Fähigkeit sind mannichfaltig. Die Gehörorgane mancher Menschen sind so fein und scharf, daß ihnen auch die leisesten Töne samt ihren charakteristischen Merkmalen nicht entgehen; bey andern sind sie so stumpf, daß alle sanfteren Töne für sie verloren, und harte, rauhe, scharf schneidende Töne erforderlich sind, wenn ihre Gehörnerven in Bewegung gesetzt werden sollen. Die Beschaffenheit des Nervensystems ist ebenfalls eine Ursache, wodurch einige Menschen musikalischer Wirkungen fähiger sind als andere. Bey einigen ist es so reizbar, daß eine solche Musik schon lebhafte Gemüthsbewegungen in ihnen hervorbringen kann, die einen andern von unreizbaren Nerven kaum auf eine matte Art rührt. Solche Beschaffenheiten der Organisation sind bleibend, und für solche Menschen von stumpfen und unreizbaren Gehörnerven sind musikalische Eindrücke in ihrem ganzen Umfange eben so verloren, wie der Genuß sichtbarer Schönheiten in seinem ganzen Umfange für Kurzsichtige verloren ist. Aber es giebt auch vorübergehende Ursachen, wodurch die Menschen musikalischer Eindrücke mehr oder weniger fähig gemacht werden. Hierher gehört 1) **der Gesundheitszustand des Körpers**, mit dessen Veränderung sich auch unsere Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke verändert. Bey vollkommener Gesundheit hören wir eine Musik mit Vergnügen und Theilnehmung, die die Nerven eines durch Krankheit geschwächten Körpers zu sehr angreifen, folglich unmöglich mit Vergnügen gehört werden würde, so wie im entgegengesetzten Fall eine Musik von gewisser Art für geschwächte Nerven von heilsamer Wirkung seyn kann, die für Gesunde ohne allen Reiz ist. 2) **Der Gemüthszustand, in welchem man sich bey Anhörung einer Musik befindet.** Eine ruhige von Leidenschaften freye Seele läßt jede Musik in ihrer natürlichen Kraft auf sich wirken, anstatt daß diejenige, welche schon von einem gewissen Affect eingenommen ist, nur eine solche Musik mit Vergnügen hören kann, deren Charakter ihrem Affect entspricht. Jede andere Musik, sie sey an sich selbst auch noch so ausdrucksvoll, muß heterogene Empfindungen in ihr erregen, folglich ihr entweder unangenehm, oder wenigstens unbedeutend werden. 3) **Stand und damit verbundene sittliche Kultur einzelner Menschen.** Alle Erfahrungen bestätigen es, daß die Art unserer täglichen Beschäftigungen den größten Einfluß auf unsere Empfindungsweise hat. Wer sein Leben meistens auf der Jagd oder im Kriege hinbringt, wird nach und nach sanfter und feiner Empfindungen so unfähig, daß er auch Tonstücke von diesem Charakter nicht ertragen kann, sondern solche verlangt, die heftige Leidenschaften erregen, und ihn in Gemüthszustände versetzen können, welche seinen Beschäftigungen angemessen sind. Hingegen können weichere Seelen, deren tägliche Beschäftigungen der Entstehung sanfter Gefühle nicht hinderlich sind, jene rohen, tumultuarischen Tonstücke nicht vertragen, sondern verlangen eine solche Musik, welche ihren Gefühlen entspricht, keinen Tumult in ihrer Seele erregt, oder sie zu einer heftigern Thätigkeit reizt, als nach ihrer Gemüthsstimmung und nach ihrer Lebensart erforderlich ist. 4) **Associationen von Nebenempfindungen** können ebenfalls die Eindrücke einer Musik schwächen, oder auch nach Umständen vermehren. Wir können in unsern jüngern Jahren eine gewisse Art von Tonstücken, gewisse musikalische Instrumente unter so angenehmen Umständen kennen gelernt haben, daß uns in der Folge der Zeit eine andere Art von Tonstücken und eine andre Art von musikalischen Instrumenten gar nicht gefallen will. So schön nun auch andere Tonstücke und Instrumente seyn mögen, so werden sie doch auf ein so eingenommenes Gemüth ihre Wirksamkeit verlieren, so wie dem Carteſius kein Mädchen gefiel, welches nicht schielte, weil seine Amme geschielt hatte.

5) Endlich ist **Mangel an gehöriger Uebung und Ausbildung der Gehörorgane** am alterhäufigsten die Ursache unserer geringern Fähigkeit zu musikalischen Eindrücken. Von einem großen Theil der Menschen muß man in musikalischer Rücksicht sagen: **Sie haben Ohren und hören nicht**; nicht, weil sie nicht hören können, sondern weil es ihnen an der nothwendigen Aufmerksam-

keit

keit mangelt, die beym Hören wie beym Sehen erforderlich ist, wenn ein Gegenstand nach allen seinen Merkmalen von andern Gegenständen ähnlicher Art unterschieden werden soll[17]). Man weiß, wie oft man einen sichtbaren Gegenstand betrachten kann und muß, ehe man alles an ihm gewahr wird, was an ihm wahrzunehmen ist. Man glaubt oft, einen solchen Gegenstand schon hinlänglich zu kennen, wenn man ihn nur einmal gesehen hat; dennoch findet sich, wenn man ihn zum zweytenmal betrachtet, daß man noch etwas daran übersehen hat. Es giebt Gegenstände von solchem Umfang und Inhalt, daß man nicht oft genug zu ihnen zurückkehren kann, wenn man sie vollständig kennen lernen will. Die Züge der Natur sind zwar leserlich, sagt Burkes, (philosophische Untersuchung über das Erhabene und Schöne, in der Vorrede) aber doch nicht so herausstehend, daß diejenigen, welche laufen, sie schon lesen könnten. Wir müssen mit Behutsamkeit, mit Schüchternheit dabey einhergehen. Wenn diese Aufmerksamkeit und oft wiederholte Betrachtung schon bey sichtbaren Gegenständen erforderlich ist, welche bleibend sind, und sich unserer Betrachtung nach Willkühr überlassen; wie viel nöthiger muß sie nicht bey Tönen seyn, die nicht wie sichtbare Gegenstände des Auges vor dem Ohre fest stehen, sondern als bewegte Luft augenblicklich verschwinden, und vielleicht bey ihrer neuen wiederholten Entstehung nie ganz die nemlichen sind? Wir müssen also unserer Organisation, das heißt: dem Vermögen, welches uns die Natur gegeben hat, musikalische Eindrücke zu empfangen, durch Aufmerksamkeit und Uebung zu Hülfe kommen, wenn wir den vollen Genuß wünschen, den sie uns verschaffen kann. Die Natur hat nur den Samen dazu in uns gelegt; die Entwickelung desselben ist unser eigen Werk, das Werk unseres Fleisses und unserer Uebungen.

§. 10.

Aus dem, was im Vorhergehenden gesagt worden ist, sieht man, daß die Natur dem Menschen ein Vermögen mitgetheilt hat, Schall und Ton zu empfinden. Daß er diese Fähigkeit in keiner andern Absicht kann erhalten haben, als sie zur Vervollkommung seines Zustandes anzuwenden, ist sehr einleuchtend, weil sonst die vom Schöpfer gemachte Einrichtung, nach welcher Schall und Ton auf die Gehörwerkzeuge wirken und in die Phantasie des Menschen gewisse Bilder bringen können, unnütz seyn würde. Wir haben den Sinn des Gesichts erhalten, um damit die sichtbaren Werke der Schöpfung zu bewundern, und den Sinn des Gehörs, um durch das Hörbare in der Natur Begriffe und Empfindungen in die Seele zu bringen, die nicht nur den Verstand erweitern, sondern uns auch in wohlthätige Gemüthszustände versetzen können. Das letztere ist das eigentliche Geschäft der Musik. Es fragt sich nun: **Was liegt in ihrem Wesen, wodurch sie einer so großen Einwirkung auf das menschliche Herz fähig wird?** und welcher Mittel bedient sie sich, um alle die Wirkungen hervorzubringen, welche ihr nach den übereinstimmendsten Zeugnissen und Erfahrungen zugeschrieben werden?

Die Natur und das Wesen des Tons ist zwar schon oft untersucht, bisher aber noch eben so wenig völlig befriedigend erklärt, als die Art und Weise, wie es eigentlich mit dem Hören zugehe,

17) Aus der Menge der menschlichen Sprachen wollen einige schließen, daß überhaupt das Ohr des Menschen an feiner und mannichfaltiger Unterscheidung der Töne das Ohr aller andern Thiere übertreffen müsse. Ob aber dieser Vorzug von der Beschaffenheit des Gehörorgans selbst herrühre, oder eine Folge des Vermögens der Menschen sey, Begriffe mit den Tönen zu verknüpfen, ist eine Frage, von deren Beantwortung die Entscheidung dieser Sache abhängen muß. Denn was die äußern Werkzeuge der Sinne betrift, so ist es wohl ausgemacht, und durch Erfahrungen bestätigt, daß sie bey den meisten Thieren schärfer und feiner sind als bey den Menschen.

erklärt worden ist. Alles was wir mit Gewißheit davon sagen können, ist, daß ohne Luft und ohne Körper, die einer Erzitterung fähig sind, kein Schall entstehen kann [18]). Da aber eine nähere Entwickelung dieser Materie hier zu weit führen würde, so ist es schon genug, zu wissen, daß die Luft eigentlich ein Hauptmittel des Schalles und zugleich das Vehikel ist, wodurch er dem Gehör zugeführt wird.

Der Mensch selbst ist allenthalben mit Luft, oder mit dem Vehikel des Schalles umgeben; er lebt darin wie in seinem Elemente. Er athmet Luft ein, haucht Luft aus, und hängt durch sie mit allem, was in der Welt ist, zusammen, so wie alle andere Körper, die eben so wie er mit Luft umgeben sind, mit ihm zusammenhängen. Außerdem sind seine festen Theile mit Nerven und Sehnen verbunden und überspannt, wodurch er gewissermaaßen selbst eine Art von musikalischem Instrument wird, und endlich hat er von der Natur noch ein besonderes Organ erhalten, welches ihn fähig macht, alle Veränderungen der ihn umgebenden Luft gewahr zu werden. Hieraus ist wenigstens so viel erklärlich, daß nichts so sehr auf ihn wirken kann, als bewegte Luft oder der durch sie ihm zugeführte Schall, weil nichts in der ganzen Natur mit ihm in so naher Verbindung steht.

Was aber in dieser Rücksicht vom Schalle gilt, muß auch vom Tone gelten, weil er nur in sofern vom Schalle verschieden ist, als bey ihm ein abgemessenes Verhältniß in der Höhe und Tiefe mehrerer Schälle, Klänge oder Laute Statt finden muß.

Also sind Töne schon an sich allein fähig auf den Menschen zu wirken und seine Nerven bloß durch den Anstoß der zitternden Luft in Bewegung zu setzen. Die Wirkung des Trompeten- und Paucken-Schalles, noch mehr aber des Trommel-Getöses bey Schlachten, kann hier zum Beweise dienen. Ein solches Getöse erregt Schauder, Herzklopfen, Wallungen im Blute, schweres Athemholen und oft eine völlige Fieberbewegung. Der Anfang eines von einer ganzen Gemeinde angestimmten Choralgesangs erregt bey den meisten Menschen eine ähnliche Erschütterung des Nervensystems, ohne daß der Charakter der Melodie oder der Inhalt der gesungenen Worte etwas dazu beyträgt. Diese Erschütterung entsteht bloß aus der durch so viele vereinte Stimmen bewirkten Luftbewegung, welche sich allen der Erzitterung fähigen Körpern, folglich auch dem Menschen mittheilt.

Der Ton hat aber ausser der Stärke noch andere Eigenschaften, wodurch er immer, bloß als einzelner Ton betrachtet, auch sanftere Empfindungen im Menschen erregen kann. Insbesondere hat die Menschenstimme solche Töne, die bey jedem, der sie hört, Freude, Mitleid, Traurigkeit ꝛc. erregen können, wenn sie aus einem Herzen kommen, welches selbst mit einer solchen Empfindung erfüllt ist. Diese Erscheinungen erklären sich durch die Bewegungen des Nervensystems, welche mit jeder Empfindung im Menschen vergesellschaftet sind. Die leidenschaftlichen Vorstellungen der Seele sind nemlich mit gewissen Bewegungen im Nervensystem, oder in den feinern Theilen des Körpers, welche man Lebensgeister nennen kann, unzertrennlich verbunden, und werden durch Wahrnehmung dieser Bewegungen unterhalten und verstärkt. Diese entsprechenden Nervenerschütterungen entstehen im Körper, wenn vorher in der Seele eine leidenschaftliche Vorstellung erweckt war, so wie umgekehrt in der Seele die leidenschaftlichen Vorstellungen entstehen, wenn vorher im Körper die verwandten Erschütterungen erregt worden sind. Die Wirkung ist gegenseitig. Eben der Weg, der aus der Seele in den Körper führt, führt zurück aus dem Körper in die Seele [19]). Da nun die Erschütterungen des Nervensystems durch nichts so mächtig bewirkt werden können als durch Töne, so

18) Der Schall, Sonus, ist eine Gehör erweckende elastische Aeußerung geprellter und kreisförmig fortprallender Luftkörperchen. S. Abhandl. vom Schalle, wie er entsteht, fortgeht, ins Ohr geht ꝛc. ꝛc. von U. W. Beltz. Berlin 1763. 4.

19) Ueber die musikalische Malerey von Engel. Berlin 1780.

erklärt sich aus dem gegenseitigen Verhältniß der Luft- und Nerven-Bewegungen die Kraft und Gewalt hinlänglich, welche schon einzelne Töne auf das Herz des Menschen haben können.

§. 11.

Das gegenseitige Verhältniß der Luft- und Nervenerschütterungen ist daher der Grund und die erste Ursache alles musikalischen Ausdrucks, und aller der Wirkungen, die durch Musik hervorgebracht werden können. Jedoch vermehrt sich die Summe dieser Wirkungen noch ins Unendliche, wenn die Kunst einzelne Töne nicht nur zu ganzen Tonreihen verbindet, sondern sich auch noch anderer Mittel bedient, die sämmtlich dazu beytragen können, den Menschen in leidenschaftliche Zustände zu versetzen, und ihn darin zu unterhalten. Solche Mittel sind 1) bestimmte Tonarten, 2) daraus gebildete Melodien, 3) damit verbundene Bewegung, Tactart und rhythmische Verhältnisse der in den Melodien enthaltenen einzelnen Töne, 4) hinzukommende Harmonie oder Begleitung, 5) Wahl und Mischung der Stimmen, 6) Wahl der Instrumente nach ihren verschiedenen Eigenschaften, und endlich 7) mannichfaltige Veränderungen einzelner Töne, Tonreihen und Accorde in Rücksicht auf die unendlichen Grade von Stärke und Schwäche, deren sie fähig sind. Da die leidenschaftlichen Zustände der Menschen mannichfaltig sind, und jeder derselben mit eigenen Nervenerschütterungen vergesellschaftet ist, wodurch er sich von andern unterscheidet, so wird die Musik durch den zweckmäßigen Gebrauch der erwähnten Mittel vermögend, ihre Töne jedesmal von einer solchen Wirkung auf die Nerven zu wählen, wie sie den Eindrücken eines gewissen Gemüthszustandes ähnlich und angemessen ist. Sie hat es dadurch in ihrer Gewalt, nicht nur durch einzelne Töne schon sympathetische Gefühle der Freude, des Mitleids, des Traurens und des Trostes zu erregen, sondern auch innere Empfindungen der Seele, oder ganze Gemüthsstimmungen zu befördern, zu unterhalten, und eben dadurch auf Sittlichkeit und Besserung des Willens kräftig zu wirken.

§. 12.

Es ergiebt sich hieraus, daß die Musik nur bey dem ihrem wahren Wesen angemessenen Gebrauch und der weisen Anwendung aller ihrer Hülfsmittel das seyn kann, was sie seyn soll. Wenn ihre Töne oder Tonreihen nichts in sich enthalten, was den Empfindungen und Vorstellungen der Seele ähnlich ist, das heißt: wenn die durch sie erregten Lufterzitterungen den mit gewissen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerschütterungen nicht entsprechen, so sind sie ein leeres und unbedeutendes Geräusch. Wenn sie hingegen ihrer Natur gemäß sich ihrer Mittel so bedient, daß sie lebendiger Ausdruck menschlicher Gefühle und Gemüthszustände wird, und alles vermeidet, was diesen ihren einzigen und höchsten Zweck stören kann, so ist sie das was sie seyn soll, und der Lobreden werth, die ihr von den weisesten Menschen aus allen Zeitaltern gegeben worden sind. Nur dann kann man von ihr sagen, wie sich unser Luther ausdrückt, daß ihr der Satan feind sey; daß sie viele Anfechtungen und böse Gedanken vertreibe, und den Geist der Traurigkeit verjage; daß sie das beste Labsal eines betrübten Menschen sey, wodurch das Herz wieder zufrieden, erquickt und erfrischt werde; daß sie die Menschen gelinder, sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger mache; daß derjenige, der sie kenne, von guter Art und zu allem geschickt sey, daß sie nur von Schwärmern verachtet werde, daß sie die Menschen frölich mache und daß man endlich dabey alles Zorns, aller Unkeuschheit, aller Hoffart und aller Laster vergesse [20]). Nur dann vereiniget sie alle Arten von Vergnügen in sich, schöpfet aus allen Quellen der Reize ihre

20) Luthers Tischreden.

Zauberkraft, die wir deſto ſtärker fühlen, je weniger wir ſie begreifen; verſetzt das ganze Syſtem unſerer Nerven in eine heilſame harmoniſche Spannung, ruft unſre Lebensgeiſter zurück, wenn ſie fliehen, und iſt himmliſche Arzney für kranke Seelen. Nur dann iſt ſie die allmächtige Göttin der Leidenſchaften, weckt ſchlummernde Empfindungen in unſerm Herzen, ſchwillt es zu heroiſchen Entſchließungen auf, erhebt es zu Gott und dem Himmel, zerſchmelzt es in zärtliches Mitleid, macht die Seele des Trübſinnigen oft in geheimen Freuden jauchzen, rauſcht Muth und Stolz in die verzagte Seele, verſenkt oft ſelbſt den muntern Jüngling in ſanfte Schwermuth, die er für alle ſinnlichen Luſtbarkeiten nicht dahin geben würde, verwandelt den Barbar in einen ſanften Menſchenfreund, und erheitert das finſtere Geſicht eines Cato mit holdem Lächeln [21]). Nur dann, wenn ſie ſo eingerichtet, ſo gebraucht und angewendet wird, erfüllt ſie das, was der Dichter von den ſchönen Künſten überhaupt erwartet, wenn er ſingt:

Treu ſich den Künſten weihn,
Macht unſre Sitten mild,
Und lehrt uns menſchlich ſeyn [22]).

Nur dann endlich kann man von ihr ſagen: Durch Muſik iſt unſer Geſchlecht humaniſirt worden; durch Muſik wird es noch humaniſirt. Was dem Unmuthigen, dem Lichtlos-Verſtockten die Rede nicht ſagen darf: ſagen ihm vielleicht Worte auf Schwingen lieblicher Töne [23]).

§. 13.

Der Menſch iſt alſo ſo eingerichtet, und gleichſam durch das ihm anerſchaffene Gehörorgan, ſo wie durch die Reitzbarkeit ſeines Nervenſyſtems dazu beſtimmt, muſikaliſche Eindrücke zu empfinden. Eben ſo liegt es in dem Weſen der Muſik, durch ihre, den mit den menſchlichen Empfindungen unzertrennlich verbundenen Nervenerſchütterungen entſprechenden Luftbewegungen auf die Vorſtellungen der menſchlichen Seele zu wirken. Es iſt nun noch übrig, auch die Natur religiöſer Gefühle zu kennen, um dann entſcheiden zu können, aus welchen Urſachen man in allen Zeitaltern und bey allen Völkern der Muſik auch bey Gottesverehrungen eine ſo große Kraft beygemeſſen hat.

Eine wahre und vernünftige Religion hat und kann keinen andern Zweck haben, als die ſittliche Beſſerung des Menſchen, dadurch, daß ſie ihm die Befolgung der Sittengeſetze, die ihm die Natur ſchon ins Herz geſchrieben hat, als eine Befolgung ausdrücklicher Gebote Gottes vorſtellt [24]). Sie macht den Menſchen zu dem Ende mit einem höchſten Weſen bekannt, welches er ſich in Rückſicht auf ſein Unvermögen, den moraliſchen Zweck völlig erfüllen zu können, als einen unſichtbaren Beförderer ſeiner moraliſchen Geſinnungen vorſtellt. Sie iſt alſo Mittel, alle Geſinnungen und Beſtrebungen, die den Menſchen beſſer machen können, zu ſtärken, und ihm die gewiſſe Erreichung ſeines moraliſchen Endzwecks zu ſichern. Der kalte Begriff des Moralgeſetzes würde aber allein noch nicht im Stande ſeyn, auf den Willen des Menſchen ſo kräftig zu wirken, daß er dadurch zum Beſtreben nach der Erreichung des moraliſchen Endzwecks veranlaßt werden könnte. Jene Begriffe müſſen erſt in Gefühle übergehen, weil Gefühle auf den Menſchen ungleich ſtärker wirken, als Verſtandesbegriffe

21) Ueber die Sittlichkeit der Wolluſt von Ernſt Friedr. Ockel. Mitau 1772. 8.

22) Didiciſſe fideliter artes, emollit mores, nec ſinit eſſe feros.

23) Herders Briefe zur Beförderung der Humanität. Dritte Sammlung, S. 106.

24) La Religion, dans le ſens le plus étendu, conſiſte à reconnoitre une puiſſance éternelle, qui, ſuperieure à toute autre, gouverne le monde d'une maniere inviſible, et à faire des efforts, pour remplir les devoirs qu'on croit que cette puiſſance exige de nous. *Penſées libres par B. M. pag. 1.*

se. Da nun die christliche Moral schon an sich meistens solche Lehren enthält, die auf Besserung und Reinigung der menschlichen Leidenschaften abzwecken,[25]) da der Stifter unserer Religion ausdrücklich sagt, daß nicht die Beobachtung äußerer Kirchenpflichten, sondern nur die reine moralische Herzensgesinnung den Menschen Gott wohlgefällig machen könne; [26]) so sieht man daß das Wesentliche der Religion überhaupt auf Empfindungen ankomme, die zwar durch das Verhältniß, in welches sie hier mit der Gottheit selbst gesetzt werden, gleichsam übersinnlich und erhabener sind, als moralische Gefühle in bloß bürgerlichen Verhältnissen an sich vielleicht seyn mögen, aber deswegen nicht aufhören, Gegenstände musikalischer Darstellungen zu seyn.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Beytrag der Musik zur Verschönerung und Erhöhung der christlichen Gottesverehrung.

§. 14.

So wie die Religion überhaupt die moralische Besserung der Menschen beabsichtigt, so sind auch die eingeführten Kirchengebräuche dazu bestimmt und eingerichtet, jenen Zweck zu befördern und zu unterstützen. Das Gebet ist, wenn es vernünftig und dem höchsten Wesen anständig seyn soll, nichts als die Aeußerung des innigen Wunsches, daß uns Gott in unserm Bestreben nach Besserung des Herzens unterstützen und stärken möge. Der Gesang der Gemeinde ist als ein Belebungsmittel solcher Empfindungen zu betrachten, die auf den Willen des Menschen wirken, und ihn zu jenen Bestrebungen, sich durch reine Herzensgesinnungen der Gottheit wohlgefällig zu machen, anfeuern. Die Predigt unterrichtet den Menschen von der Nothwendigkeit seine moralischen Pflichten zu erfüllen, zeigt ihm, wie er dadurch seine Glückseligkeit befördern, und sich ihrer Dauer auch noch jenseit dieses Lebens vergewissern könne. Die heilige Musik (die aber einem so großen Zwecke gemäß eingerichtet seyn muß) bereitet zu jenen Gefühlen vor, versetzt das Gemüth in diejenige Stimmung, die es vorzüglich zu einem fruchtbaren Boden für die Religionslehren macht, und unterhält es endlich darin. So, und nur so wirkt alles vereint, jedes nach seiner Art, auf den Hauptzweck aller Religion, auf die vollkommenste moralische Besserung des Menschen, und so ergiebt sichs, daß die Musik als eines der kräftigsten Bewegungsmittel innerer Gefühle und Vorstellungen, auch eines der kräftigsten Beförderungsmittel religiöser Gesinnungen ist, ohne welches unser ganzer Gottesdienst kalt, trocken, ohne Feyerlichkeit, ohne Erbauung und ohne Leben, folglich auch ohne den Nutzen seyn würde, der damit beabsichtiget wird und werden muß. Unser Herz wird durch die heiligen Sprüche in eine weit größere Andacht versetzt, wenn sie gesungen, als wenn sie nicht gesungen werden;[27]) die Kirche hat sich die Kirchenmusik immer angelegen seyn lassen, da-

25) Liebe und Furcht Gottes, Liebe des Nächsten und sogar der Feinde; Duldsamkeit in Leiden; Mäßigung in Freuden; Unterdrückung des Hasses und der Rachsucht; Wohlthätigkeit gegen Arme ꝛc. ꝛc. sind die Hauptgesetze der christlichen Moral, und lauter Gegenstände des gefühlvollen Herzens, folglich auch lauter Gegenstände des musikalischen Ausdrucks.

26) Matth. V. 20.

27) Ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius sentio moveri animos nostros in flammam pietatis, cum ita cantantur, quam si non ita cantantur, et omnes affectus spiritus nostri pro suavi diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. *S. Augustin. Conf. Lib. X. c. 33.*

mit durch die Belustigung der Ohren das schwache Gemüth zur Andacht erhoben werde [28]), denn die Musik stärkt die Andacht, und erhebt das Lob zur Entzückung. Sie verlängert jede andächtige Handlung, und bringt dauerhafte und bleibendere Eindrücke in die Seele, als diejenigen sind, welche eine überhingehende Formel von Worten begleiten, die nach der gewöhnlichen Art der Andacht hergesagt werden [29]).

§. 15.

Der allgemeine Gebrauch der Musik ist also nicht das willkührliche Werk einzelner Menschen gewesen; man hat die Menschheit nicht durch Erziehung erst daran gewöhnt, sondern die Natur ist es selbst, welche ihr dies Geschenk gegeben und sie auf den Gebrauch desselben in allen Angelegenheiten des Herzens geleitet hat. Die Musik ist keine abgenöthigte, sondern die freywilligste Aeusserung des menschlichen Herzens; sie kommt vom Herzen und geht zum Herzen.

Da die Religion eine der wichtigsten Angelegenheiten des menschlichen Herzens ist, da es in ihr nicht sowohl auf Begriffe von sittlichen Gesetzen, als auf innige Empfindung derselben ankommt, und alle gottesdienstliche Handlungen hauptsächlich dahin abzwecken, solche Empfindungen zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, da ferner die Liebe und Furcht Gottes, Dankbarkeit für erhaltene Wohlthaten, Gebet oder Wünsche unsers Herzens um göttliche Unterstützung in unsern Bestrebungen nach Besserung und Reinigung unserer sittlichen Gefühle, kurz alles was zu wirklich andächtigen Gottesverehrungen gehört, lauter solche Gemüthszustände sind, welche durch die gewöhnliche Sprache fast nicht ausgedrückt werden können, sondern fast ausschließend im Gebiete des musikalischen Ausdrucks liegen, so darf man sich nicht wundern, daß die weisesten Religionslehrer aller Zeitalter dieß gefühlt und sich es so ernstlich und eifrig haben angelegen seyn lassen, die Musik nach ihrem ganzen Umfange zu einem wesentlichen Stück der öffentlichen Gottesverehrungen zu machen. (Musica ecclesiastica est pars integralis cultus ecclesiastici. *Brunnemann* de jure ecclesiast. Lib. 1. cap. 6. membr. 8. Nr. 1.) Weit mehr muß man sich wundern, daß es, vorzüglich in den neuern Zeiten, so viele Menschen gegeben hat und noch giebt, welche der Kirche dies zu allen Zeiten für so wichtig gehaltene Erbauungsmittel ganz entziehen, oder wenigstens auf den bloßen Choralgesang einschränken wollten und noch wollen. Es wird sich in der Folge dieser Abhandlung ergeben, daß diese Einschränkungen nicht das wahre Mittel sind, unsere leer gewordenen Tempel wieder voll zu machen, daß vielmehr statt dieser immer mehr um sich greifenden Einschränkungen darauf gesehen werden sollte, die schon verminderte Feyerlichkeit und Pracht bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen nicht nur wieder herzustellen, sondern sogar nach Möglichkeit dem Geschmack und der Aufklärung unserer Zeiten gemäß, noch zu vermehren.

§. 16.

Der Choralgesang hat zwar schon für sich allein viel Erbauliches. Seine Einfachheit macht es möglich, daß auch der der Musik ganz unerfahrne gemeine Mann, wenn er nur etwas Gehör hat, und nur eine kleine Reihe von verschiedenen Tönen zu unterscheiden weiß, Theil daran nehmen kann. Die vereinigten Stimmen einer ganzen Menge können schon bloß durch ihre Stärke eine Erschütterung der Nerven bewirken, und wenn nur irgend ein erbaulicher Inhalt des gesungenen Liedes hinzukommt, so läßt sich gegen den Nutzen und die gute Wirkung des Choralgesangs nichts einwenden. Die Dien-

28) Consuetudinem canendi probat ecclesia, ut per oblectamenta aurium infirmus animus ad affectum pietatis assurgat. *S. Augustin. Confess. Lib. 10. cap. 33.*

29) Addison im englischen Zuschauer.

ſte, welche er ſowohl der Ausbreitung der chriſtlichen Religion überhaupt, als auch insbeſondere der Ausbreitung der Lutheriſchen Reformation geleiſtet hat, können hierin zu einem unwiderſprechlichen Beweiſe dienen. Seine Wirkung iſt für ſo groß gehalten worden, daß man geglaubt hat, man könne durch ihn auch Ketzereyen verbreiten und fortpflanzen [30]), beynahe auf die nemliche Art, wie Plato und mehrere Alte ſchon geglaubt haben, daß mit neuen Melodien auch neue Sitten in einem Staate hervorgebracht werden [31]). So groß indeſſen die Wirkung und der Nutzen des Choralgeſangs an ſich ſelbſt, beſonders aber in Rückſicht auf die leichte allgemeine Brauchbarkeit deſſelben ſeyn kann, ſo muß man doch bekennen, daß er in unſern Tagen bey weitem das nicht mehr iſt, was er ehedem war. Unſere Vorfahren trugen Sorge, die Kirchenmelodien in den Schulen lehren zu laſſen; die Cantoren mußten dabey ſo viel nur immer möglich auf Reinigkeit der Intonationen ſehen; durch das Singen der Schüler auf den Straßen wurden die Melodien auch andern Perſonen nach und nach bekannt und geläufig, ſo daß durch dieſe Sorgfalt der öffentliche Choralgeſang der Gemeinde wenigſtens denjenigen Grad der Reinigkeit und Sicherheit erhielt, der bey einer Vereinigung ſo verſchiedener, mehr oder weniger geübter Stimmen möglich iſt. In unſern Tagen iſt ſelten etwas von einer ähnlichen Sorgfalt zu bemerken; man läßt gewöhnlich jeden ſingen, wie er will, begnügt ſich wenn die Melodie nur nicht ganz unkenntlich gemacht wird, denkt weder auf Reinigkeit in der Zuſammenſtimmung ſo vieler Stimmen, noch auf irgend etwas, wodurch auch der einfache Choralgeſang ſchon eines muſikaliſchen Ausdrucks fähig werden kann. Daher kommt es denn, daß er jetzt in unſern meiſten Kirchen ſeine Erbaulichkeit größtentheils verloren hat, oft mehr Geheul als Geſang, und zu dem herunter geſunken iſt, was Luther ſchon zu ſeiner Zeit den faulen Choralgeſang nannte, worin kein Leben, keine Zuverſicht, kurz kein Ausdruck herrſcht.

§. 17.

Wenn indeſſen der Choralgeſang auch völlig ſo beſchaffen wäre, wie er ſeyn muß, wenn er das vorzügliche Erbauungsmittel ſeyn ſoll, um deswillen man in unſern Zeiten ſo geneigt iſt, die ſogenannte Figuralmuſik entweder vom Gottesdienſt ganz auszuſchließen, oder wenigſtens ſehr einzuſchränken, ſo muß man doch bedenken, daß die chriſtliche Gemeinde aus Mitgliedern von ſehr verſchiedener Bildung beſteht, die unmöglich alle auf einerley Art erbaut werden können. Unter dieſen Gliedern finden ſich viele, welche den Choralgeſang noch nicht einmal für eigentliche Muſik halten, ihn wenigſtens dann nur erbaulich finden können, wenn er ſehr rein geſungen, nicht aber unordentlich geſchrien wird.

Soll nun der Kirche nicht auch an der Erbauung ihrer gebildeten Glieder gelegen ſeyn, und wodurch kann ſie dieſe ihnen angemeſſene Erbauung beſſer bewirken, als theils durch Verſchönerung des Choralgeſangs, theils aber und zwar vorzüglich durch eine gut eingerichtete Figuralmuſik? Davids ſagt zwar: Singet dem Herrn alle Welt, und man könnte hierunter eine Ermunterung zum Choralgeſange verſtehen, weil gerade nur am Choralgeſange alle Welt theilnehmen kann; aber er ſetzt hizu: Singet dem Herrn ein neues Lied, und: machts gut auf Saitenſpiel mit Schalle, welches nicht alle Welt kann, ſondern nur den Auserwählten, nur denen, die es gelernt haben, vorbehalten iſt. Es bedarf indeſſen aller der Zeugniſſe nicht, die wir ſowol im alten und neuen Teſtament als bey den meiſten chriſtlichen Kirchenlehrern finden, um zu beweiſen, daß der Choralgeſang für

30) S. *Ern. Sal. Cypriani Diſſert. de Propagatione Haereſium per Cantilenas.* Londini, 1720. 8.

31) Nusquam enim muſicae modi mutantur absque maximarum legum civilium mutatione. *Plato, de republ. Lib. IV.*

sich allein nicht hinreichend sey, diejenige Erbauung zu bewirken, die jeder Christ von den öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen zu erwarten berechtigt ist. Die Natur der Sache, das heißt: das Wesen religiöser Gefühle und das Wesen der Musik, welches zur Darstellung und Unterhaltung jener frommen Empfindungen so geschickt ist, beweißt es mehr als alle Zeugnisse thun können, hat in sich selbst für jeden, der damit hinlänglich bekannt ist, so sichere innere Ueberzeugungsgründe, daß man, wenn auch kein einziges Beyspiel, keine einzige Vorschrift vom Gebrauch der Figuralmusik seit der ersten Verbreitung der christlichen Religion bis auf unsere Zeiten vorhanden wäre, noch jetzt darauf bedacht seyn müßte, einem solchen Mangel abzuhelfen und der christlichen Kirche eine so herrliche Zierde, und ein so feyerliches und kräftiges Erbauungsmittel zu verschaffen. Die Religion der Christen ist eine fröliche Religion, denn Gott hat unser Herz frölich gemacht durch seinen Sohn, sagt Luther. Wer solches mit Ernst glaubt, fährt er weiter fort, der kanns nicht lassen, er muß frölich und mit Lust davon singen und sagen, daß es andere auch hören und herzu kommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, daß er es nicht glaubt, und nicht ins neue fröliche Testament, sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehört [32]). Diese christliche Freudigkeit kann durch den bloßen Choralgesang nicht bewirkt und unterhalten werden; es sind dazu reine, klare, geläufige Stimmen und geschickte den heiligen Worten angemessene Melodien oder Modulationen erforderlich [33]), die nur bey der Figuralmusik Statt haben und nicht von einer ganzen Gemeinde, sondern nur von geübten und gebildeten Sängern und Spielern bewirkt werden können.

§. 18.

Beyspiele und Zeugnisse beweisen also nie etwas, wenn die Natur der Sache selbst, nachdem wir sie richtig erkannt haben, nicht mit ihnen übereinstimmt. Manche Meinungen haben Jahrhunderte lang für unwidersprechliche Wahrheit gegolten, die doch in neuern Zeiten bey mehrern Hülfsmitteln zu richtigen Untersuchungen als falsch befunden worden sind. Die Musik hat eben so wie mehrere menschliche Kenntnisse in den neuern Jahrhunderten beträchtliche Hülfsmittel zu ihrer größern Vervollkommung erhalten, und ist dadurch fähig geworden, ungleich mehr zu leisten, als sie ehedem in ihrem weit unvollkommenern Zustande thun konnte. Sie hat verbesserte, veredelte und mannichfaltigere Instrumente bekommen, sie ist durch die Harmonie bereichert, und durch den Gebrauch dieses Zuwachses in ihren Melodien geschmeidiger, biegsamer und mannichfaltiger geworden, so daß sie nun im Stande ist, alle Arten menschlicher Gefühle nicht bloß in Begleitung ihres ehemals unentbehrlichen Dollmetschers, des Textes, sondern für sich allein, durch eigene Kraft darzustellen. Ihr größerer Reichthum, ihre größere Biegsamkeit und Geschmeidigkeit hat es möglich gemacht, ihre Arten des Ausdrucks nach der verschiedenen Anwendung derselben in Classen abzusondern, und einer jeden derselben ein eigenes Gebiet anzuweisen. Sie hat dadurch eben so mannichfaltige Style und Schreibarten bekommen, als die menschliche Sprache, bedient sich in der Kirche einer ganz andern Zusammensetzung ihrer melodischen Figuren als im Theater, so wie auch eines verschiedenen angemessenen Vortrags, weiß zu scherzen, mit Ernst und Feyerlichkeit zu rühren, und ist jetzt mehr als je die reichste, mannichfaltigste Sprache aller Arten menschlicher Gefühle geworden. Dieß alles war sie in den ersten Zeiten des Christenthums noch nicht, und dennoch konnte sie schon religiöse Gefühle

32) In der Vorrede zu seinem Gesangbuche.

33) Cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur (sc. res divinae) magnam hujus instituti utilitatem agnosco. *S. August. Conf. Lib. X. cap. 33.*

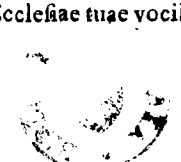
fühle wecken,[34]) und dennoch wurde von allen Kirchenlehrern so allgemein darauf gedrungen, den öffentlichen Gottesdienst durch sie herrlicher und feyerlicher zu machen. Und gerade jezt in ihrer höhern Vollkommenheit sollte sie dieß nicht mehr können, sollte sie, wie man ihr so gerne vorwerfen möchte, die Andacht der Christen mehr stören als befördern? Wir werden in der Folge sehen, worauf sich solche Meinungen gründen; wir werden sehen, daß, wenn sie wirklich hin und wieder die Andacht mehr gestört als befördert hat, es nicht in ihrem Wesen, sondern an dem unrechten Gebrauch derselben und an Nebenumständen lag, die nicht ihr, sondern uns Menschen zur Last zu legen sind. Diese schöne und herrliche Gabe Gottes hat das Schicksal mit vielen andern Gaben Gottes gemein, in den Händen der Menschen oft verunedelt und nicht immer der Absicht des Gebers gemäß so nüzlich angewendet zu werden, als sie angewendet werden könnte und sollte.

§. 19.

Daß die Figuralmusik in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche beym Gottesdienst nicht gebraucht worden sey, wie man ebenfalls behaupten will, um dem Bestreben, sie in unsern Kirchen immer mehr einzuschränken, destomehr Nachdruck und Gewicht zu geben, ist theils unerweislich, theils auch, wenn es wirklich erwiesen werden könnte, eine Sache, die sich aus den damaligen Zeitumständen erklären lassen würde, ohne daß wir deswegen anzunehmen hätten, es sey geschehen, weil man sie nicht für würdig gehalten habe, bey Gottesverehrungen aufgenommmen zu werden. Die Ursachen könnten 1) in dem damaligen Verfall der Musik überhaupt; 2) in dem Druck und der Verfolgung, welche die ersten Christen zu erdulden hatten; 3) in den kriegerischen und unruhigen Zeiten, in welchen noch kein ordentlicher Gottesdienst eingerichtet werden konnte, u. s. w. gefunden werden. Wer mit der Geschichte des Christenthums nur einigermaßen bekannt ist, der weiß es, wie viele Hindernisse der Ausbreitung desselben in den Weg gelegt worden sind, wie vorsichtig und geheim die kleine Schaar seiner Bekenner bey ihren Versammlungen und Andachtsübungen zu Werke gehen mußte, und wie lange es dauerte, ehe sie es wagen durfte, ihrem Gott öffentlich zu dienen. Unterirrdische Hölen waren ihre ersten Kirchen, und Stunden der Mitternacht die Zeit ihrer andächtigen Zusammenkünfte. Wie hätte unter solchen Umständen eine feyerliche Figuralmusik von ihnen gebraucht werden können, wenn sie auch in jenen Zeiten wirklich vorhanden gewesen wäre, wie es doch ausgemacht ist, daß sie es wenigstens nicht nach unserer Art war? Man könnte also gerne zugeben, daß die christliche Kirche der ersten Jahrhunderte noch keine Figuralmusik, in dem Begriff, worin man dieß Wort zu unsern Zeiten nimmt, gehabt habe, ohne daraus folgern zu müssen, daß wir nun ebenfalls keine haben dürfen. Denn wir wissen aus der Geschichte wenigstens so viel mit Gewißheit, daß die ersten Christen, sobald die eben angegebenen Hindernisse, nemlich Druck und Verfolgung überstanden waren, und sie es wagen durften, ihre Lehre frey und öffentlich zu bekennen, sie auch bald anfiengen die Musik ganz in ihrer damaligen Beschaffenheit, so wenig vollkommen sie auch seyn mochte, bey ihren gottesdienstlichen Zusammenkünften einzuführen. Sie benuzten was ihnen Gott zu ihrer Zeit gegeben hatte; sollten wir, weil uns Gott reicher als sie gemacht hat, nicht eben so wie sie, alles zu unserm Nutzen verwenden was wir von ihm erhalten haben?

34) Cum reminiscor lacrymas meas, quas fudi ad cantus ecclesiae tuae in primordiis recuperatae fidei meae, et nunc ipse commoveor non cantu sed rebus, quae cantantur etc. *S. August. Conf. Lib. IX. cap. 6.* und ferner: Quantum flevi in Hymnis et Canticis tuis suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter? Voces illae influebant auribus meis et eliquabatur veritas tua in cor meum: et ex ea aestuabat inde affectus pietatis et currebant lacrymae et bene mihi erat in eis. *Ibid.* Eben so sang unser Luther:

Wenn ich in Nöthen bet und sing,
So wird mein Herz recht guter Ding.



Wir sollen Gott dienen, das heist: danken, loben, preisen, rühmen, aus allen Kräften, mit allem was wir haben, jeder auf seine Weise so gut er es vermag. Die ersten Christen haben das auf ihre Weise gethan; sollen wir es weniger thun? — Wenn oben behauptet worden ist, daß in den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche noch keine Figuralmusik nach unserer Art vorhanden gewesen, so heißt dieß noch nicht, daß sie überhaupt gar keine Figuralmusik gehabt haben; aus einigen schon angeführten Stellen des h. Augustinus läßt sich vermuthen, daß sie wenigstens eine Art von Musik, die vom einfachen aus lauter Tönen von gleicher Dauer bestehenden Choralgesang schon merklich verschieden war, gebraucht haben müssen. Die geläufige Stimme (vox liquida) und die angemessene Modulation (modulatio convenientissima), womit zu den Zeiten dieses Kirchenvaters die heiligen Texte in der Mayländischen Kirche gesungen worden, sind keine Eigenschaften des Chorals, der ohnehin damals, wie es mehrere Zeugnisse wahrscheinlich machen, so gesungen wurde, daß er mehr einer Rede glich, als einem Gesange, sondern haben wenigstens schon etwas von der Natur des Figuralgesangs, nemlich den rhythmischen Theil desselben an sich. Dieß wird noch wahrscheinlicher durch den Umstand, daß eben dieser Kirchenvater 6 Bücher von der Musik geschrieben hat, welche hauptsächlich vom Rhythmus handeln, und daß in den auf uns gekommenen Anweisungen zum Kirchengesang aus den frühern Jahrhunderten schon einige Vorschriften enthalten sind, die nichts anderes als eine gewisse Art melodischer Figuren anzeigen können. Wo melodische Figuren sind, nimmt der Figuralgesang seinen Anfang und der Choral hat ein Ende.

§. 20.

Die ersten Christen haben also nach ihrer Art gethan was sie vermochten, um ihren Gottesdienst so erbaulich, prächtig und feyerlich zu machen als es in ihren Umständen möglich war. Sie haben die Vorschrift des Apostels: **Lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und Lobgesängen, und geistlichen lieblichen Liedern,** (Kol. 3. 16.) nicht bloß auf den Choralgesang bezogen, sondern auf den Gebrauch der gesammten Kunst, so wie sie zu ihrer Zeit vorhanden war. Sie haben sich auch ihrer Instrumente bedient, wie wir theils aus den Kirchenvätern, theils aus einigen auf uns gekommenen Anweisungen zur Kirchenmusik aus spätern Jahrhunderten sehen können. **Clemens von Alexandrien,** welcher ungefehr 200 Jahre nach Christo gelebt hat, sagt ausdrücklich: **Wenn du auf einem musikalischen Instrument spielen kannst, so wirst du keinem Tadel unterworfen seyn; du wirst den gerechten hebräischen König nachahmen, welcher Gott lieb und angenehm ist.** [35]) Man sagt zwar, Clemens von Alexandrien habe dieß bloß von den Privatversammlungen der Christen verstanden; allein an wie vielen Orten durften denn die Christen zu seiner Zeit schon öffentliche Versammlungen halten? **Justinus Martyr** hielt noch 40 Jahre früher schon dafür: **das Wort Gottes bleibe Gottes Wort, es möge gedacht, gesungen oder gespielt werden** [36]). So hat man durch alle Jahrhunderte bis auf uns geglaubt, und diesem Glauben gemäß in der christlichen Kirche gehandelt. Man hat sich nicht einmal auf den Gebrauch der einmal vorhandenen und schon in der Kirche aufgenommenen Instrumente eingeschränkt, sondern hat auch neue Instrumente eingeführt, sobald sie bekannt worden sind. Dieß war insbesondere der Fall mit der Orgel, die im achten Jahrhundert aus dem Orient in die Abendländer gebracht und bald darauf in die Kirche eingeführt wurde. Das Vergnügen des Volks an diesem neuen

35) Et si ad Lyram vel Citharam canere et psallere noveris, nulla in te cadet reprehensio. Hebraeum justum Regem imitaberis, qui Deo est gratus et acceptus.

36) Verbum Dei est, sive mente cogitetur, sive canatur, sive pulsu edatur.

Instrumente soll anfänglich ausserordentlich gewesen, und der Zulauf desselben in die Kirchen dadurch unglaublich vermehrt worden seyn,[37]) ob es gleich in seinem damaligen Zustande noch nicht der Schatten von dem war, was es nun bey uns ist. Was mit den Instrumenten geschah, geschah auch mit jeder Erweiterung und Verbesserung im Innern der Kunst selbst. Die ersten Versuche in der Harmonie, ob sie gleich noch ausserordentlich roh waren, fanden doch bald Eingang in die Kirche; kurz, was nur irgend einer Vervollkommung ähnlich sah, und im Lauf der Zeit neben der übrigen allmählich aufkeimenden Aufklärung der Menschheit auch im Gebiete der Kunst entstand, wurde würdig geachtet, zum Dienst Gottes angewendet zu werden. Auf diese Weise gab man Gott das Beste und Schönste, was man kannte und hatte, anstatt daß man in unsern Zeiten das Schönste und Beste so gern für sich behält, und in der Kirche schon für gut genug hält, was man außer ihr nicht hören und sehen mag. Ist es unter sochen Umständen wohl zu verwundern, wenn in unsern Zeiten mehr als ein neuer Prophet Amos auftritt, und spricht: **Thue nur weg von mir das Geplerre deiner Lieder: denn ich mag deines Psalterspiels nicht hören?**[38]) Und hatte Luther wohl Unrecht, wenn er schon zu seiner Zeit die Frage aufwarf: **Wie gehts doch zu, daß wir** *in carnalibus* **so viele feine schöne Sachen,** *in spiritualibus* **aber so kalt und faul Ding haben?**

Dritter Abschnitt.

Von den Ursachen des jetzigen Verfalls des gesammten kirchlichen Musikwesens.

§. 21.

Die Veranlassungen zu dieser Gleichgültigkeit, diesem lauen und kalten Wesen, womit die Kirchenmusik in unsern Zeiten behandelt wird, sind mancherley. Sie sind aber sämmtlich von der Art, daß sie nicht der Kunst selbst, sondern bloß den Schwachheiten der Menschen beyzumessen sind. So groß und mancherley indessen ihre Zahl seyn mag, so scheinen sie doch alle in den folgenden gegründet zu seyn, nemlich

1) in dem allzuhäufigen Gebrauch der Musik überhaupt,
2) in dem Mangel hinlänglicher Kenntnisse von der Musik und den dazu gehörigen Dingen;
3) in dem daher entstehenden Misbrauch der Musik; und endlich
4) in dem geringen Aufwand, welchen man selbst bey den reichsten Kirchen für die Musik bestimmt.

Jeder dieser vier Punkte verdient eine nähere Erläuterung.

§. 22.

1) Die menschliche Seele hat eine so große Begierde nach Veränderung, Neuheit und Mannigfaltigkeit der Gegenstände, womit sie sich beschäftigt, daß selbst die höchste Schönheit ihren Werth

37) Mirum autem in modum aucta deinde est populi delectatio, et ad sacras aedes concursus, quum primum ex Oriente in Occidentem translatus est Organi pnevmatici usus est melos. Incredibile dictu est, quanto stupore ac voluptate primum exceptum fuerit. *Murator.* antiquit. ital. med. aevi. Tom. IV. Dissert. LVI. pag. 777.

38) Amos. Cap. 5. V. 23.

für sie verliert, so bald sie den Reitz der Neuheit oder den der Seltenheit verloren hat. Wenn dieser Hang unter der Herrschaft der Vernunft steht, welche den wahren Werth der Dinge stets zu schätzen weiß, sie mögen alt oder neu seyn, so ist er wohlthätig für die Menschheit, und es läßt sich behaupten, daß er es hauptsächlich ist, der die Menschen in allen Zeitaltern veranlaßt hat, Wissenschaften und Künste immer mehr und mehr auszubilden. Da aber alle menschliche Dinge ein gewisses Ziel zu haben scheinen, über welches hinaus keine Verbesserung mehr Statt findet, so kann dieser Hang nach Veränderung und Neuheit, sobald er sich der nothwendigen Leitung der Vernunft entzieht, eben so nachtheilig werden, als er bis auf einen gewissen Punkt, bis zur Erreichung eines gewissen Ziels vortheilhaft war. Die Geschichte der schönen Künste und Wissenschaften liefert uns die auffallendsten Beweise hiervon. Zu allen Zeiten und bey allen Völkern, von welchen Wissenschaften und Künste ausgebildet worden sind, ist es vorzüglich dieser Hang gewesen, welcher sie wiederum in Verfall gebracht und ihnen dadurch die Geringschätzung ihrer Zeitverwandten zugezogen hat.

So lange also eine Kunst noch neu, selten und immer größerer Vervollkommnung fähig ist, erregt sie allgemeines Wohlgefallen, und wird von jedermann geachtet und geschätzt. Indem man sich aber bestrebt, ihren Umfang nach Möglichkeit zu erweitern, und ihr dadurch den höchsten Grad der Ausbildung und Vollkommenheit zu verschaffen, wird man entweder mit ihr allzubekannt, und die vorherige Allgewalt vermindert sich nach und nach, oder man verfällt auf Abwege, sucht neue Reitze, wo keine mehr zu finden sind, und verdirbt auf diese Weise wieder was vorher gut gemacht war. In beyden Fällen ist Geringschätzung der Kunst, wenigstens bey allen solchen Menschen, welche sich vom Strome mit fortreissen lassen, und sich nicht Kenntniß und Uebung genug erworben haben, um Wahres und Falsches gehörig unterscheiden zu können, die unvermeidliche Folge. Ausser der Poesie ist vielleicht von jeher die Musik am meisten in diesem Falle gewesen. Die Lebhaftigkeit des Vergnügens, welches sie so reichlich gewährte, hat ihre Freunde in dem Genuß desselben unbehutsam gemacht. Sie überließen sich demselben so unmäßig, selbst bey so mancherley Veranlassungen, die der hohen Würde dieser edeln Kunst so entgegen waren, daß sie auf ihre höchsten Schönheiten, auf ihre besten Vorzüge völlig Verzicht thun mußte, wenn sie sich ihren so ungestümen und gierigen Freunden gefällig machen wollte. So wird durch Unmäßigkeit das Wohlthätige der schönsten Gabe Gottes vernichtet, so wird sie, die zur Veredlung und Beglückung der ganzen Menschheit beytragen könnte, entweiht, entehrt, und zuletzt selbst von denen gering geschätzt und verlassen, die sich an ihr übersättigt, sie gemißbraucht und geringschätzig gemacht haben.

Dieß alles gilt indessen nur von dem kenntnißlosen Liebhaber, der keine Sache nach ihrem wahren Werthe zu schätzen und zu gebrauchen weiß. Der Weise, das heißt hier: der wahre Kenner und der wahre Künstler übersättigt sich nie an der Kunst; für ihn bleibt stets schön, was wirklich schön ist, wenn auch die Lebhaftigkeit des Vergnügens daran, durch die nähere Bekanntschaft damit, bisweilen um etwas vermindert werden sollte; für ihn, der ihren ganzen Umfang, ihren ganzen Reichthum kennt, fehlt es nie an Veränderung, an Neuheit und Abwechselung, weil er sie stets seinem jedesmaligen Gemüthszustande anzupassen und aufs innigste mit den Empfindungen seines Herzens zu verweben weiß. Das Wenige, was hingegen der ungeübtere Liebhaber von der Musik kennt, gehört bloß unter die äußern Schönheiten derselben, deren Reitze bald stumpf werden, und Ueberdruß erwecken, wenn ihnen nicht innere Schönheiten zur Seite stehen und zur Unterstützung dienen. Diese letztere Classe der Musikliebhaber ist zu allen Zeiten die zahlreichste gewesen und ist es noch. Sie ist es auch eigentlich, die von jeher hauptsächlich der wahren Vervollkommnung der Kunst entgegen gestanden hat, und weil ihre Kenntnisse viel zu seicht sind, als daß sie sich bis zur Höhe des Styls einer würdigen Composition erheben könnte, so ist sie auch insbesondere diejenige Classe, welche

dem Aufnehmen der Kirchenmusik am meisten geschadet, und sie nach und nach so weit herunter gebracht hat, als sie es nun ist. Ihre Sättigung an den bloß äußern Schönheiten hat ihre Neigung dazu überhaupt erkaltet, so daß insbesondere eine gute Kirchenmusik, die ihren verwöhnten und ausgearteten Geschmack durch abentheuerliche Neuheit am wenigsten befriedigen kann und darf, ihr entweder gleichgültig, oder gar widerlich und unangenehm seyn muß.

§. 23.

II. Die zweyte Veranlassung zum Verfall der wahren edlen Musik überhaupt, so wie insbesondere der heiligen Musik, liegt in dem großen **Mangel an denjenigen Kenntnissen, welche nothwendig erforderlich sind, wenn wir etwas seinem wahren Werthe nach schätzen, gebrauchen und befördern sollen.** Wer kann eine Sache schätzen, die er entweder gar nicht oder nur sehr mangelhaft kennt, und wer kann Lust haben, etwas zu befördern, was er nicht schätzt?

Diese mangelhafte Kenntniß in musikalischen Dingen ist in unsern Tagen um so mehr eine Erscheinung, über welche man sich verwundern muß, jemehr man nach und nach dahin gekommen ist, die Musik nach dem Beyspiel der gebildetsten Völker des Alterthums für ein nöthiges Stück der Erziehung zu halten, so daß nun vom Mittelstande an bis zu den höhern Classen hinauf der musikalische Unterricht fast allgemein geworden ist. Woher kommt es, daß dieser so allgemein gewordene musikalische Unterricht so wenig Nutzen stiftet, so wenig Einfluß auf richtige Begriffe von musikalischen Dingen, und auf die Bildung moralischer Gefühle beweiset? Die Antwort hierauf ist leicht, und jedermann kann sie sich selbst geben, der nur einigermaaßen beobachtet hat, wie dieser allgemeine musikalische Unterricht beschaffen ist, wie und was darin gelehrt wird. Die Unwissenheit der Lehrer selbst ist es, die den Schüler meistens mit solchen Dingen um Zeit, Mühe und Geld bringt, die kaum Musik genannt zu werden verdienen und ihn auf keine Weise zum Genuß und Urtheil wahrer Werke der Kunst führen können. Ein Tanz, ein Volksliedchen, eine Ariette aus einer komischen Operette, und wenn es recht hoch kommt, eine Sonate im Styl und Charakter jener erheblichen Kunstwerke, ist fast alles was unsere meisten Lehrer der Musik vermögen, folglich auch fast alles, was sie ihre Schüler lehren können. Kunstwerke solcher Art, wenn sie ja diesen ehrenvollen Namen verdienen, können zwar bisweilen eine fröliche Laune erwecken, können zur geselligen Unterhaltung dienen, sind aber auf keine Weise geschickt, zur Bildung eines edlen Geschmacks und eines gründlichen musikalischen Urtheils beyzutragen, folglich auch eben so wenig geschickt, zum musikalischen Unterricht gebraucht zu werden.

Die Folgen dieses schlechten Unterrichts sind unverkennbar. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke, die zu leer und zu arm an Inhalt sind, als daß unsere musikalische Fähigkeiten an ihnen hinlänglich geübt und wir nach und nach in den Stand gesetzt werden könnten, Werke von größerm Umfang und reicherm Inhalt mit derjenigen Leichtigkeit zu übersehen, die nothwendig erforderlich ist, wenn sie uns unterhalten sollen. Wir gewöhnen uns von Jugend auf an Werke des niedrigsten, unedelsten Styls, und verlieren dadurch das Vermögen, höhere und edlere Ausdrücke der Kunst zu empfinden. Kurz wir werden zuletzt dahin gebracht, alle unsere Ansprüche, die wir an Musik machen, bloß auf eine Anreitzung zum Tanze oder zum Lachen einzuschränken. Tanzen und Lachen hat auch seinen Werth; es giebt aber Gemüthsstimmungen von ebenfalls frölicher Art, die noch nicht in Lachen und Tanzen ausbrechen, und doch unendlich mehr werth sind, weil sie als Empfindungen eines schon sehr veredelten Herzens, die höhern Gefühle für Sittlichkeit und selbst religiöse Andacht

nicht hindern oder gar vernichten. Die wahre Frölichkeit ist eine ernsthafte Sache [39]). Diese wahre Frölichkeit ist es eigentlich, welche den Menschen fähig macht, unvermeidliche Leiden dieser Welt mit Standhaftigkeit zu ertragen; sie ist es daher auch, welche vorzüglich verdient, durch Kunstwerke aller Art dargestellt, unterhalten und befördert zu werden.

Wenn man nun bedenkt, wie wichtig erste Eindrücke bey jeder Art von Bildung sind, wie die bloße Ungewohnheit, etwas Gutes zu sehen oder zu hören, schon allein die Ursache seyn kann, daß viele Menschen am Albernen und Abgeschmackten, wenn es für sie nur neu ist, Vergnügen finden, so ist es einleuchtend, daß man beym musikalischen Unterricht eben so darauf sehen sollte, die Fähigkeiten der Schüler an musterhaften Werken zu üben, wie man es beym Unterricht in andern Kenntnissen zu thun für nöthig erachtet. Unwissenheit, falsche Begriffe in allen Arten menschlicher Kenntnisse, schlechter Geschmack in Kunstsachen und die verkehrten Urtheile darüber, haben alle eine gemeinschaftliche Quelle, nemlich den schlechten Unterricht in der frühen Jugend. Bey unsern Schulanstalten, welche unter obrigkeitlicher Aufsicht stehen, ist längst darauf gedrungen worden, und wird es noch immer mehr, alles aus dem Unterrichte zu verbannen, was dem Zweck der höchsten Ausbildung hinderlich seyn kann. Der Lehrer muß erst Proben seiner Fähigkeit zum Unterricht ablegen, ehe man ihm das Lehramt anvertraut. Ihm wird aufs genaueste vorgeschrieben, welcher Art und welcher Mittel er sich bedienen soll, um seine untergebenen Schüler sicher dahin zu bringen, wohin sie gebracht werden sollen, um ihnen auf die kürzeste Weise sowohl mannichfaltige als richtige Begriffe vom gesammten Kreise menschlicher Kenntnisse zu verschaffen. Nur die Musik allein hat sich so weiser Anordnungen nicht zu erfreuen; nur sie allein ist der Unwissenheit eines jeden Preis gegeben, und muß sich nach Willkühr eines jeden mißbrauchen, verunedeln und verunehren lassen. Unsere Vorfahren waren (man muß es gestehen) auch hierin, so wie in vielen andern Dingen, vorsichtiger. Wir haben manche Schulanstalten in Deutschland, wo neben den Vorschriften zum Unterricht in andern Kenntnissen auch besondere Vorschriften für den musikalischen Unterricht gegeben wurden. So wie man es nicht jedem Lehrer überließ, nach Willkühr seine Schulbücher zu wählen, so schrieb man auch auf eine ähnliche Art diejenigen musikalischen Anweisungen vor, welche beym musikalischen Unterricht zum Grunde gelegt werden sollten. In unsern Zeiten wäre eine solche Vorsicht noch weit nöthiger, als sie es vor einigen Jahrhunderten war, weil sich der Umfang der Kunst seit jener Zeit unendlich erweitert hat, folglich auch der Unterricht weit zweckmäßiger eingerichtet werden muß, wenn er etwas nützen, und zu etwas führen soll. An alles dieß aber ist bey uns nicht zu denken. Höhern Orts weiß man nichts davon, und niedern Orts ist man noch neben diesem Mangel an Kenntniß der Sache, der Meinung, der Fleiß in andern Wissenschaften werde durch den Fleiß in der Musik gestört. Warum hat denn aber der Fleiß in der Musik in vorigen Zeiten den Fleiß in andern Wissenschaften nicht gestört? Kommen wohl aus unsern jetzigen Schulen so viele gute und geübte Lateiner und Griechen, als aus den Schulen voriger Zeiten, wo man verhältnißmäßig auch noch den gehörigen Fleiß auf die Erlernung der Musik wandte? Man könnte hierüber noch mancherley sagen, wenn das bisher Gesagte nicht wenigstens für solche Leser, die die Sache mit einem etwas hellen Auge und mit der erforderlichen Unbefangenheit betrachten können, schon hinreichend wäre. So viel aber ergiebt sich aus allem, daß es hauptsächlich der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen ist, der alles musikalische Unheil anrichtet, der so viele Männer schon veranlaßt hat, und noch veranlaßt, eine immer größere Einschränkung der Musik in Kirchen und Schu-

39) Verum gaudium, res severa. *Sen.*

len wünschenswürdig zu finden, und die es endlich noch dahin bringen wird, die Kirche ihres kräftigsten Erbauungsmittels entweder ganz zu berauben, oder es wenigstens so weit herunter zu bringen, daß es kein aufgeklärter Christ ferner für ein Erbauungsmittel halten kann. So gewiß es also ist, daß die Kunst nie andere Feinde haben kann, als solche, die sie nicht verstehen [40 a]); so gewiß ist es auch, daß noch nie ein Mann auf ihre Einschränkung oder gar auf ihre Abschaffung aus der Kirche angetragen hat, der sie und ihren Werth kannte. Mit welchem Eifer drang Luther, der ein solcher Mann war, im Gegentheil auf ihre immer größere Verschönerung; wie oft hat er gesagt, daß es nicht seine Meinung sey, durch das Evangelium alle schöne Künste zu Boden schlagen zu wollen, wie schon zu seiner Zeit einige Abergeistliche vorgaben, daß er sie vielmehr alle, sonderlich aber die Musik gerne im Dienste dessen sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat; wie angelegen ließ er sichs seyn, der Jugend gute Lieder in vier Stimmen gesetzt, in die Hände zu geben, aus keiner andern Ursache, wie er in mehrern Vorreden zu seinen eigenen und andern damals herausgekommenen Liederbüchern selbst sagt, als, da sie doch in der Musik und andern rechten Künsten sollte und müßte erzogen werden, damit sie etwas hätte, womit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an ihrer Statt etwas heilsames lernte; mit wie vieler Wärme und Sachkenntniß spricht er endlich von der sogenannten Figuralmusik, deren Schönheit er für so groß hält, daß ihr nichts gleichkomme, und daß derjenige, der sie ein wenig verstehe, sich heftig darüber verwundern müsse. So sprach ein Mann, dem das Wohl der Menschheit am Herzen lag, der es nicht durch einseitige Mittel befördern zu können glaubte, sondern überzeugt war, daß es nur durch allgemeine Ausbildung aller unserer Kräfte aufs vollkommenste erworben werden könne. So sprach ein Mann, der uns die uneingeschränkteste Denkfreyheit verschaft hat, die in der bürgerlichen Verfassung nur möglich ist, der sich selbst mit freyem Geiste über die ganze Kette menschlicher Kenntnisse verbreitete, selbst Redner, Dichter und Tonkünstler war, und eben deswegen, weil er alle diese Kenntnisse und Künste, so wie ihre Kraft und Wirkung kannte, sie alle zum allgemeinen Wohl der Menschheit, zur sittlichen Verbesserung und zur wahren Verschönerung des Lebens angewendet wissen wollte. Man nenne mir einen Mann von ähnlichen ausgebreiteren Kenntnissen in Künsten und Wissenschaften, von ähnlichem Eifer für die Beförderung des allgemeinen Menschenwohls beseelt, und sage dann, ob je ein solcher irgend ein Glied aus der Kette menschlicher Kenntnisse der sorgfältigsten Ausbildung unwerth gehalten hat? Dieß haben von jeher nur Männer von einseitigen Kenntnissen gethan, welche glaubten, alle Welt müsse und könne nur auf ihre Art glücklich werden, die eben ihrer Einseitigkeit wegen nicht begreifen konnten, daß der Schöpfer seinen Geschöpfen unmöglich in andern Absichten so viele und mannichfaltige Anlagen und Fähigkeiten anerschaffen haben könne, als sie durch die Uebung und Ausbildung derselben auf die mannichfaltigste Weise zum Genuß und Glück des Lebens zu führen.

§. 24.

III. Aus dem Mangel gehöriger Kenntnisse in musikalischen Dingen entspringen als nothwendige Folgen die mannichfaltigsten Mißbräuche in der Anwendung der Kunst, so wie auch alle die Vorurtheile und unrichtigen Begriffe, welche sich über ihren Werth, Nutzen und Einfluß verbreitet haben.

Eine Sache mißbrauchen, heißt sie schlecht gebrauchen, so daß sie sodann den Nutzen nicht stiften kann, welchen sie ihrer Natur und Bestimmung nach hätte stiften können, sondern vielmehr statt des Nutzens Schaden anrichtet. So ist z. B. die Orgel in der Kirche bestimmt, durch die Stärke

40 a) Ars non habet osorem, nisi ignorantem.

ihres Tons die Gemeinde im Ton zu erhalten, und zugleich die mannichfaltigen unreinen Töne, die bey so vielen ungeübten Stimmen sich unvermeidlich in den Gesang mischen, so viel möglich zu decken. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist statt der dazu erforderlichen einfach und mit dem Gesang zugleich fortschreitenden Accorde, allerley Veränderungen anbringen will, um sich dadurch vor dem Unwissenden das Ansehen eines geschickten Orgelspielers zu geben? Das Vorspiel vor dem Choral soll den Ton angeben und zum Inhalte desselben vorbereiten. Wie kann diese Absicht erreicht werden, wenn der Organist nicht im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Charakter des jedesmaligen Chorals angemessen einzurichten, wenn er vielmehr, wie es in mancher großen Stadtkirche zu unsern Zeiten geschieht, sich mit einem auswendig gelernten Stückchen, vielleicht aus der neuesten komischen Operette, oder gar mit Menuetten und Polonaisen aus der Noth helfen muß? Wie kann unter solchen Umständen der Gebrauch der Orgel etwas zur Erbauung, oder auch nur zur guten Ordnung des Choralgesangs beytragen? [40 b])

Eben so unzweckmäßig wird mit der eigentlichen Kirchenmusik verfahren. Die Unerfahrenheit der meisten Kirchenkomponisten, Musikdirektoren oder Cantoren im wahren erbaulichen Kirchenstyl, ist oft so groß, daß sie kaum den Ausdruck jener Frölichkeit, die etwa in einem Tanzsale herrscht, von derjenigen Gemüthsstimmung, welche wir eine christliche Freudigkeit nennen, zu unterscheiden wissen, daß sie folglich auch nicht im Stande sind, die Wahl ihrer Kirchenstücke der Würde ihrer Bestimmung gemäß einzurichten. Anstatt daß die Gemeinde durch ein zweckmäßig eingerichtetes Kirchenchor in einen heiligen Schauder versetzt werden sollte, wird sie nun durch den verfehlten Styl, der niedrig und kraftlos ist, auf Nebengedanken gebracht, die sie von der Andacht abziehen, anstatt sie dazu zu entflammrn. Wenn zu dieser schlechten Wahl des Stücks in Rücksicht auf Styl und Charakter nun noch der Vortrag kommt, womit sie in unsern meisten Kirchen von den dazu bestimmten Personen ausgeführt werden, wenn die Sänger sich vorher auf den Gassen haben heischer schreyen, und die Instrumentisten auf lustigen Gelagen müde spielen müssen, so läßt sich vollends nicht erwarten, daß

40 b) Mattheson sagt in seinem vollkommenen Capellmeister (S. 478.), der Nutzen der Orgel sey größer, als daß er in etlichen wenigen Abschnitten nach Würden beschrieben werden könne. Er nennt deswegen nur kürzlich folgende sieben Punkte ihres Nutzens der sich äußert:

1) in Anlockung der Zuhörer.
2) in dem darauf folgenden Lobe Gottes.
3) in der Andacht und Bewegung der Gemüther.
4) in Erleichterung der Singenden.
5) in Regierung des Gesanges.
6) in der schönen Abwechselung und angenehmen Veränderung.
7) in der Eintheilung der zum Gottesdienste gewidmeten Zeit.

Derowegen (fährt er nach Aufzählung dieses vielfachen Nutzens der Orgel fort) haben diejenigen eine desto schwerere Verantwortung, die solchen unbeschreiblichen Nutzen auch insonderheit dadurch hindern, daß sie die Orgel ein Jahr lang unbrauchbar machen, wenn etwa ein Fürst oder Landesherr verstorben, und doch alsofort sein Nachfolger da ist. Unrecht handeln sie,

1) weil die Trauer mehrentheils eitel, zum Staat falsch und scheinheilig ist.
2) Weil die Traurigkeit, wenn man sie auch wirklich empfindet, vielmehr einer Aufmunterung als eines Niederschlagens bedarf.
3) Weil man ja auch Klagelieder spielen kann.
4) Weil es wider die Gewohnheiten anderer Völker läuft.
5) Weil kein Mensch Nutzen davon, sondern vielmehr dieser und jener Schaden davon hat.
6) Weil die Kunst dabey verliert und die Künstler faul werden.
7) Weil das Orgelwerk verdirbt.
8) Weil es wider den Wohlstand ist, und
9) Weil vornehmlich Gottes Lob und Ehre darunter leiden.

Was würde Mattheson gesagt haben, wenn er gewußt hätte, daß in einigen Gegenden Deutschlands nach besondern Verordnungen die Orgel und alle Musik sogar beym Absterben eines Kirchenpatrons auf lange Zeit schweigen muß?

daß durch eine so gewählte und so ausgeführte Kirchenmusik die christliche Erbauung auf irgend eine Weise befördert werden könne. Aber woher kommt dieß alles? Aus dem Mangel an Kenntniß der Sache, und aus der daraus entstehenden Vernachlässigung der Mittel, wodurch sie besser, zweckmäßiger und nützlicher gemacht werden könnte. Wer bestellt wohl einen Mann zum Prediger, bloß deßwegen, weil er reden oder schwatzen kann? Untersucht man nicht erst, was und wie er redet? Warum thut man bey Besetzung musikalischer Stellen beynahe gerade das Gegentheil? Weil der Mangel an Kenntniß der Sache die Meinung hervorbringt, es sey schon genug ein musikalisches Amt zu verwalten, wenn jemand nur etwas dudeln könne. Man halte dieß für keine Uebertreibung. Die irrigen Begriffe von musikalischen Dingen sind, besonders unter Personen die bey Besetzung musikalischer Aemter etwas zu sagen haben, so häufig anzutreffen, daß man Beyspiele davon in großer Menge anführen könnte. Es ist noch nicht lange her, daß in einer ansehnlichen Deutschen Stadt dem Bürgermeister die Nothwendigkeit einer Orgelreparation in der Stadtkirche vorgestellt wurde. Er schüttelte den Kopf, und sagte: er vermeine es sey schon genug, wenn die Orgel nur brumme. Man findet vielleicht wenig Städte in Deutschland, wo nicht irgend einmal eine ähnliche Entscheidung in ähnlichen Angelegenheiten gegeben worden ist. Wenn nun schon bey einer solchen Gelegenheit so irrig geurtheilt wird, deren bessere Uebersicht eben noch keine große musikalische Kenntniß erfordert, wie müssen die Urtheile nicht erst dann ausfallen, wenn es auf innere Eigenschaften einer Musik, auf dem der Kirche angemessenen Styl, Ausdruck und Vortrag ankommt, die ohne eine gewisse Bekanntschaft im innern Kreis der Kunst, wenigstens ohne ein feines durch Uebung gebildetes Gefühl kaum begriffen werden können?

Mangel an Kenntniß der Sache ist es also, wodurch die Kirchenmusik schlecht und unwirksam gemacht wird. Er veranlaßt die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Personen die ihnen nicht vorstehen können, die zu wenig gründliche Kenntnisse in der Kunst besitzen, als daß sie einen nützlichen und zweckmäßigen Gebrauch davon zu machen wüßten. Er veranlaßt, daß man solche einmal angestellte Personen ohne Aufsicht und Vorschrift nach ihren eigenen mangelhaften Begriffen, die schönste aller Künste nach Willkühr mißbrauchen, entehren, und sie ihrer schönsten Kraft, ihres Vermögens, religiöse Gefühle zu erwecken und zu unterhalten, berauben läßt. Er veranlaßt, daß die aufgeklärten Mitglieder der christlichen Gemeinde eine so verunedelte Musik, die die Andacht auf keine Weise befördern kann, sondern sie vielmehr stören muß, lieber nicht hören wollen, und beraubt dadurch die Kirche des besten Mittels, den Gottesdienst feyerlich und prächtig zu machen. Die Christen können nun nicht mit David (1 B. der Chron. Kap. 17. 27.) sagen: Es stehet herrlich und prächtig vor Gott, und gehet gewaltig und fröhlich zu an seinem Orte [41]). Er veranlaßt endlich alle Vorurtheile und alle die irrigen Begriffe von dem Werthe, Nutzen und der Wirkung der Musik überhaupt, so wie insbesondere der Kirchenmusik, nach welchen man sie bloß für eine Belustigung der Ohren, und für einen Zeitvertreib hält, der in den meisten Fällen mehr schade als nütze, folglich auch unmöglich auf die Bildung und Besserung sittlicher und religiöser Gefühle, und dadurch auf die allgemeine Glückseligkeit der Menschen einigen Einfluß haben könne. — Endlich erzeugt der Mangel an Kenntniß in musikalischen Dingen, der Mißbrauch und die daraus entstehende Geringschätzung

41) David hatte nemlich eine Singschule angelegt, wie wir aus dem 1 B. der Chron. Kap. 16, 16 sehen können, und freuete sich über den guten Erfolg derselben so sehr, daß er in obige Worte ausbrach.

§. 25.

IV. Die Sparsamkeit, womit in den meisten Städten Deutschlands alles was zur Musik überhaupt, insbesondere aber zur Kirchenmusik gehört, behandelt wird.

Der Spruch des Evangelisten: **Ein Arbeiter ist seines Lohnes werth**, (Luc. 10, 7.) ist jedermann bekannt, und alle Welt weiß ihn für sich anzuführen, wenn etwas umsonst verlangt wird. Nur der Musiker, besonders aber der Kirchenmusiker soll ihn nicht für sich anführen, soll sein Auskommen mit andern Arbeiten erwerben, und für seine Musik statt der hinreichenden Belohnung meistens mit dem Vergnügen daran fürlieb nehmen. Aber wer hungrig und durstig ist, sagt **Luther**, fragt nach keiner Musik. Das Vergnügen und die Entzückung, welche eine schöne Musik ihren Freunden verschafft, kann zwar den Hunger und Durst der Seele, aber nicht des Leibes stillen. Wer pflanzt einen Weinberg und isset nicht von seiner Frucht? Oder, welcher weidet eine Herde, und isset nicht von der Milch der Herde?[42])

Zu den Zeiten des alten Testaments war es hierin ganz anders beschaffen. In dem vierten Buch Mosis (Kap. 18, 26.) heißt es ausdrücklich: Und der Herr redete mit Mose, und sprach: Sage den Leviten, und sprich zu ihnen: Wenn ihr den Zehenten nehmet von den Kindern Israel, den ich euch von ihnen gegeben habe zu eurem Erbgut; so sollt ihr davon ein Hebopfer dem Herrn thun, je den Zehenten von dem Zehenten. Und im 30 und 31sten Vers des nemlichen Kapitels wird hinzu gesetzt: Es soll den Leviten gerechnet werden, wie ein Einkommen der Scheunen, und wie ein Einkommen der Kelter. Sie mögen es essen in allen Städten, sie und ihre Kinder, denn es ist der Lohn für ihr Amt in der Hütte des Stifts. Nach **Mosis** Zeiten, vorzüglich unter **David, Salomon** ꝛc. sind die Leviten, das heißt: die Sänger und Spieler nicht weniger reichlich versorgt worden, wie eine Menge von Zeugnissen aus der Bibel beweiset. Selbst in den unruhigen Zeiten **Serubabels** und **Nehemia** wurden sie nicht vergessen, sondern man reichte ihnen täglich ihren Unterhalt, wie im Buch **Nehemia** (Kap. 12, 44.) ausdrücklich zu lesen ist: Zu der Zeit wurden verordnet Männer über die Schatzkasten, da die Heben, Erstlinge und Zehenten innen waren, daß sie sammeln sollten von den Aeckern und um die Städte, auszutheilen nach dem Gesetz für die Priester und Leviten, daß sie stunden. Und im 47sten Vers des nemlichen Kapitels heißt es: Aber ganz Israel gab den Sängern und Thorhütern zu den Zeiten Serubabels und Nehemia einen jeglichen Tag sein Theil: und sie gaben geheiligtes für die Leviten ꝛc. Dieß geschah nicht bloß bey dem Volke Gottes; auch heidnische Könige thaten ein gleiches, wie wir im Buch **Esra** (Kap. 7. 24.) ein Beyspiel vom König Artharasasta finden, wo der Befehl dieses Königs in folgenden Worten ausgedruckt ist: Und euch sey kund, daß ihr nicht Macht habt, Zins, Zoll und jährliche Renten zu legen auf irgend einen Priester, Leviten, Sänger, Thorhüter, Nethimin und Diener im Hause dieses Gottes. Aehnliche Befreyungen von Auflagen und bürgerlichen Lasten sind auch den christlichen Leviten ertheilt worden, und bestehen größten Theils noch in unsern Zeiten; allein mit dem Zehnten sind Veränderungen vorgegangen, die der Absicht der ersten Stifter nicht gemäß sind, indem er ursprünglich für Priester und Leviten, nicht aber für Priester allein bestimmt war.

In den neuern Zeiten hat indessen die katholische Kirche für ihre Sänger und Spieler am meisten gesorgt. Man findet selten eine Stadtkirche in katholischen Ländern ohne besondere Stiftungen, die hauptsächlich, zur Besoldung der Kirchenmusiker bestimmt sind. Fast jede etwas be-

42) 1 Cor. 9, 7.

trächtliche Kirche unterhält einen besondern Kirchencapellmeister, nebst einem hinlänglichen Chor von Sängern und Spielern. In den größern Städten ist sogar dafür gesorgt, daß bey großen Festen, wobey eine vorzüglich stark besetzte feyerliche Musik aufgeführt werden soll, wenn der bestimmte Chor nicht stark genug ist, noch fremde Sänger und Spieler dazu genommen und von der Kirche besonders für ihre Dienste bezahlt werden. Wien, München, Augsburg, besonders aber die meisten Städte Italiens haben solche Kirchen. In der Hofkirche zu München bestand der Musikchor schon im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts aus 92 Personen, nemlich zwölf Bassisten, funfzehn Tenoristen, dreyzehn Altisten, sechzehn Kapellknaben zum Diskant, sechs Castraten und 30 Instrumentisten, die alle so bezahlt wurden, daß sie nicht durch Hunger und Kummer die Lust verlieren mußten, dem Herrn feyerlich und prächtig in seinem Tempel zu dienen, und es gut zu machen auf Saitenspiel. Alle diese Kirchen schränkten sich auch nicht bloß auf die reichliche Versorgung ihrer Sänger und Spieler ein; sie bestritten auch noch die Kosten für die Musikalien, welche beym Gottesdienste aufgeführt wurden, so wie sie sich auch eigene Instrumente von aller Art hielten, um dadurch die heilige Musik von der weltlichen abzusondern und vor aller Entweihung zu sichern. Eben so hatten schon die Griechen und Römer ihre geweihten Sänger und Spieler, die keine andere als heilige Musik machen durften, und was die Instrumente betrifft, so sieht man aus dem bey den Römern üblich gewesenen Fest der **Pfeifenweihe**, von welchem **Ovid** (Fast. IV. 693.) und **Varro** (Lib. V. de L. L.) Nachricht geben, daß sie auch mit andern Instrumenten, die bey ihren Gottesverehrungen gebraucht wurden, auf ähnliche Art gehandelt haben werden. Nie ist aber diese Absonderung der geistlichen und weltlichen Musik weiter getrieben worden als in den Zeiten **Davids** und **Salomons**, in welchen die Tempel-Sänger und Spieler außer den eigenen zum heiligen Dienst bestimmten Instrumenten, auch sogar eine eigene Kleidung haben mußten, wie wir theils aus verschiedenen Büchern des alten Testaments, theils auch, und zwar am ausführlichsten aus **Sal. van Til's** Dicht- Sing- und Spielkunst der alten Hebräer sehen können.

Wenn wir alle diese Sorgfalt, welche man zu allen Zeiten auf die beste und zweckmäßigste Einrichtung der Kirchenmusik wendete, mit der Nachlässigkeit vergleichen, mit welcher man in jetzigen Zeiten, besonders unter den Protestanten dabey zu Werke geht, so ist es gewiß nicht zu verwundern, daß unsere Kirchenmusik so viel von ihrer Kraft und Wirkung verloren hat. Wer einen Zweck erreichen will, muß sich der Mittel bedienen, die zur Erreichung desselben führen können. Wer eine prächtige feyerliche und erbauliche Kirchenmusik haben will, muß Personen dazu wählen, die eine solche Musik zu machen wissen, und muß sie in den Stand setzen, den dazu erforderlichen Aufwand zu bestreiten. Wer weder das eine noch das andere thun will, muß mit einer schlecht komponirten und schlecht ausgeführten Musik fürlieb nehmen, ohne die Schuld der Sache beymessen zu können, die vielmehr seine eigene ist. Der Choral sammt der dazu gespielten Orgel, macht allein den Gottesdienst noch nicht prächtig und feyerlich. Er ist zwar am wohlfeilsten, weil man nicht viel gelernt zu haben braucht, um ihn mitsingen zu können, also auch derjenige der ihn mitsingt, keine Bezahlung dafür verlangen kann; er erfüllt aber den Zweck des Gottesdienstes nur zum Theil, und am unvollkommensten. Die Figuralmusik, die künstliche Musik ist es, die dem Herrn ein neues Lied singt, die es gut auf Saitenspiel macht, die frohlockt und jauchzet, die die Herzen der Zuhörer zu Dank, Lob und Andacht entflammt, die es endlich bewirkt, daß es herrlich, prächtig und fröhlich zugeht im Hause des Herrn. Aber sie ist theuerer als der Choral. Wer es prächtig auf Saitenspielen machen soll, muß sich täglich darauf üben, kann also nicht auf andere Art sein Brot erwerben. Wer eine erbauliche feyerliche Kirchenmusik komponiren soll, muß freyen Geistes seyn, nicht mit Nahrungssorgen gequält, oder mit Arbeiten überhäuft seyn, die den dazu erforderlichen freyen Geist unter-

drücken. Wer endlich in der Kirche mit reiner und heller Stimme, lieblich, künstlich und andächtig singen soll, darf sich nicht vorher auf den Gassen heiser schreyen, sondern muß vielmehr Zeit und Ruhe haben, sein neues Lied gehörig studiren und sich seiner Bestimmung würdig machen zu können. Also auch der Sänger kann sich auf keine andere Art sein Brot erwerben, wenn er es gut machen soll, sondern muß vom Lohne seiner Arbeit für die Kirche leben. Alles dieses macht Kosten, die desto größer sind, je herrlicher man es haben will, kann folglich bey der Sparsamkeit, die man jetzt bey allem was Kirchen und Schulen betrifft, immer mehr und mehr einzuführen sucht, unmöglich erhalten werden. Wohlfeile und schlechte Musik will man nicht, weil auch der Unerfahrenste fühlt, daß sie der Kirche nichts nützt; gute will oder kann man nicht bezahlen; was bleibt also übrig, als sie überhaupt abzuschaffen? Das ist denn auch der Punkt, wohin es alle diejenigen zu bringen suchen, die mit dieser herrlichen Gabe Gottes so unbekannt geblieben sind, daß sie nie die mindeste Wirkung ihrer Zauberkraft die sie sonst auf jedes gefühlvolle Menschenherz äußert, haben empfinden können, die in ihren Ohren, nach dem Ausdruck eines neuern launigen Schriftstellers, einen Kreuzweg haben worauf sich das was sie hören, so zertheilt, daß ein Theil davon auf einen sandigen Boden, nemlich ins Gehirn, ein Theil auf einen Felsen, nemlich aufs Herz, und ein dritter Theil auf die Landstraße, das heißt: auf die Zunge fällt.

Damit aber der Leser sehe, daß alles was im Vorhergehenden gesagt worden ist, nicht im mindesten übertrieben sey, wird es nöthig seyn, über diese wichtige Sache etwas mehr ins Einzelne zu gehen. Jedoch muß vorher noch erinnert werden, daß alles was darüber gesagt werden wird, nur die protestantische Kirche angehe, weil die katholische ungleich mehrere Sorgfalt für die musikalische Verschönerung ihres Gottesdienstes von jeher bewiesen hat und noch beweiset.

Von den Cantoraten.

§. 26.

Unsere Cantorate, mit welchen in der protestantischen Kirche die Besorgung der Kirchenmusik verbunden ist, sind nach der in den meisten Städten bestehenden Einrichtung nicht sowohl musikalische als Schulämter. In den frühern Jahrhunderten der christlichen Kirche, da die Musik noch nicht so ausgebildet und noch kein so weitläuftiges Studium war, als sie es in unsern Zeiten geworden ist, sondern sich vielmehr meistens auf den Choralgesang und die zum Theil noch üblichen Responsorien, Collecten ꝛc. einschränkte, konnte es wohl angehen, das Cantor- und Schulamt mit einander zu verbinden, weil die Kenntnisse, welche zur Verwaltung beyder Stellen erfordert wurden, noch nicht von so großem Umfang waren, daß sie nicht in einem einzigen Mann hätten vereinigt seyn können. Allein diese Verbindung war ursprünglich von anderer Art, als sie es nun ist. Was jetzt als Hauptsache angesehen wird, war damals nur Nebensache: denn die Musik, oder vielmehr das was zum Kirchengesang gehört, die Kenntniß der üblichen Melodien, welche sowohl in der Kirche als bey Begräbnissen und Processionen aller Art gebraucht wurden, war es eigentlich was den Schulmann ernährte, anstatt daß jetzt umgekehrt der Cantor an den meisten Orten sich hauptsächlich vom Schulamte ernähren muß. Die Schulgeschichte lehrt uns sogar, daß der Kirchengesang nicht bloß den eigentlichen Cantor (Sänger) sondern auch die andern Lehrer, die sich mit dem Schulunterricht abgaben, größten Theils ernähren mußte, weil das Schulwesen von den damaligen Obrigkeiten noch nicht als eine so wichtige Staatsangelegenheit betrachtet wurde, um sie durch feste und hinreichende Besoldungen zu befördern und zu unterstützen. Ein sehr geringes Schulgeld, und das was sich in der Kirche mit dem Gesang erwerben ließ, nebst den milden Gaben, die ihnen die Aeltern der Schü-

ler freywillig zufließen ließen, war also alles, was die Lehrer zu genießen hatten. Man könnte in dieser Rücksicht die Musik also als die eigentliche Mutter aller unserer Schulen betrachten, da sie nicht nur die Nothwendigkeit des Schulunterrichts, obgleich fürs erste nur in Beziehung auf den unentbehrlichen Kirchengesang, zuerst fühlen ließ, sondern auch noch ausserdem die einzige ergiebige Quelle des Einkommens für Lehrer und Schüler war.

Daß der Kirchengesang die erste Veranlassung zur Errichtung der Schulen gewesen ist, leidet beynahe keinen Zweifel. Da die Kirchengesänge aber sämmtlich Lateinisch gesungen werden mußten, so kam anfänglich wenigstens so viel Unterricht in der Lateinischen Sprache hinzu, daß die Sänger dadurch ihre Gesänge verstehen lernen konnten. Daher sind auch alle ältere Schulstiftungen für solche Knaben bestimmt, die der Musik kundig waren und zur Kirchenmusik gebraucht werden konnten. Der ausgebreitetere Unterricht in mehrerley Kenntnissen und Sprachen kam später hinzu, und erhielt seine bessere Einrichtung überhaupt an den meisten Orten erst nach dem dreyßigjährigen Krieg, durch dessen große Zerstörungen die Menschheit gleichsam zu der angestrengtesten Thätigkeit aufs neue erweckt wurde.

In der Folge der Zeit, bey allmählicher Erweiterung des menschlichen Wissens, sah man freylich nach und nach die Unzulänglichkeit dieser Einrichtung ein, man begriff, daß sich niemand bey so ungewissem oft unsichern Einkommen selbst nach damaligen geringen Erfordernissen zu einem tüchtigen Schulmanne bilden konnte, und machte Verfügungen, die fürs erste wenigstens etwas sicherer zu einem gewissen Ziel führen konnten, als es vorher möglich war. Die Magistrate fingen nun an, die Lehrer der Stadtschulen, worunter auch der Cantor oder Sänger begriffen war, auf gewisse Jahre, gegen eine gewisse, den damaligen Zeitumständen zwar angemessene, aber sehr geringe Besoldung zu dingen, nach deren Verlauf ein solcher Lehrer entweder wieder gehen konnte wohin er wollte, oder seinen Contrakt auf eine neue Anzahl von Jahren erneuern mußte. Erst sehr spät kam man so weit, einzusehen, daß auch diese Einrichtung noch nicht die zweckmäßigste sey, weil der dadurch veranlaßte häufige Wechsel der Lehrmethoden für die Schüler unmöglich zuträglich seyn konnte. So kam man endlich dahin, wo wir jetzt sind, nemlich zur Errichtung solcher Schulämter, die für die ganze Lebenszeit desjenigen dauern, der einmal dazu bestimmt ist, und zu gewissen damit verbundenen Besoldungen, nebst Emolumenten.

§. 27.

Wie klein aber diese Besoldungen überhaupt sind, ist aller Welt bekannt. Man hat wahrscheinlich bey ihrer Bestimmung noch immer auf freywillige, milde Gaben gerechnet, die man noch außer dem Schulgelde von den Aeltern der Schüler erwartete, und an welche man Jahrhunderte lang schon gewöhnt war. Die so genanten Umgänge der Schullehrer, Prediger, Küster und Schulmeister, die in vielen Gegenden Deutschlands sowohl in Städten als Dörfern noch bestehen, und nur an wenig Orten abgeschafft sind, schreiben sich alle noch von dieser alten Sitte her, sind aber nirgends mehr so ergiebig als sie es in vorigen Zeiten bey allgemeinerm Eifer für Kirchen- und Schulwesen waren. Was jetzt unsere Dorfschulmeister sind, waren ehemals ungefähr die Cantoren an den Stadtschulen. Sie hatten mit ihnen einerley Quellen ihrer Einkünfte, und ungefähr einerley Verrichtungen, nemlich die Besorgung des Kirchengesangs, und den Unterricht der Jugend sowohl im Singen als im Christenthum. Die Fortschritte der meisten Städtebewohner in den Kenntnissen aller Art, die durch ihre Lebensweise nach und nach beynahe von selbst entstehen müssen, anstatt daß der Dorfbewohner ebenfalls seiner Lebensweise wegen fast stets auf einerley Stelle bleiben muß, haben aber endlich auch in dem Amte des Cantors Veränderungen hervorgebracht, die mit den neuen Bedürfnissen im Ver-

hältniß standen. Der Choralgesang wollte allein nicht mehr hinreichen; es wurden Motetten in die Kirche eingeführt, deren Ausführung schon ungleich bessere Sänger erforderte, als man sie hatte. Der Cantor mußte also selbst schon ein besserer Musiker seyn, als es vorher nöthig war, und mußte nun auch die Kunst verstehen, seine Schüler zu bessern Sängern zu bilden. Die Kenntniße der alten Sprachen wurde erweitert, und der Cantor auch dadurch in die Nothwendigkeit gesetzt, nicht nur bloß das Christenthum, sondern auch etwas Grammatik ꝛc. zu lehren. So stiegen nach und nach die Verrichtungen eines Cantors immer höher, die Ansprüche an ihn in Rücksicht auf musikalische- und Schulkenntnisse wurden immer größer, aber seine Besoldung blieb immer die nemliche. Als endlich durch die Reformation auch die Einkünfte aus den Kirchen für Vigilien, Messen ꝛc. verloren gingen, wurden die Cantoren völlig auf ihre kleinen Besoldungen und auf ein eben so geringes Schulgeld eingeschränkt, so daß man noch jetzt Cantorate findet, mit welchen kaum eine gewisse jährliche Einnahme von 24 Rthlr. verbunden ist. So unglaublich dieses manchem scheinen mag, so ist es doch wahr, und es giebt in Deutschland wirklich nicht viele Cantorate, deren fixe Einkünfte die eben angegebenen Summe um ein Beträchtliches übersteigen, und noch weniger, wobey sich ein Mann der besten Besorgung der Kirchenmusik mit freyem ruhigem Geiste überlassen kann, ohne den größten Theil seines Unterhalts durch Schularbeiten, die nicht geschickt sind, jenen musikalischen Geist zu ermuntern, sondern ihn vielmehr zu Boden drücken, verdienen zu müssen. Die Zahl derjenigen Städte, welche hierin mehr gethan, und ihre Cantoren so gesetzt haben, daß sie ihr eigentliches Amt verrichten, das heißt: sich der besten Besorgung der Kirchenmusiken ohne Nahrungssorgen überlassen können, ist sehr klein, so klein, daß man ihrer vielleicht im ganzen lutherischen Deutschland kaum ein halbes Dutzend finden wird.

§. 28.

So klein indessen die Besoldungen und übrigen Emolumente der meisten lutherischen Cantoren sind, so verlangt man doch von ihnen allen, daß sie an Sonn- und Festtagen ihre Kirchenmusiken aufführen sollen. Man bedenkt nicht, daß die vielen Schularbeiten, wodurch sie ihren Unterhalt erwerben müssen, ihnen nicht so viele Zeit übrig lassen können, als die Einrichtung einer Kirchenmusik, wenn sie die Erbauung nicht mehr stören als befördern soll, nothwendig erfordert. Man bedenkt eben so wenig, daß der Aufwand für solche Musiken, wenn sie dem Zeitgeschmack gemäß, aber aus dem Musik-Inventario der ältern Vorgänger des Cantors genommen seyn sollen, durch das ganze Jahr hindurch die mit den Cantoreyen verbundene Besoldungen an vielen Orten leicht übersteigen kann, und daß es sogar Orte giebt, wo sie kaum zur Bestreitung der Copialien für die einzelnen Stimmen hinreichend sind. Soll der Cantor den kleinen Erwerb, welchen ihm seine sauern Schularbeiten geben, auf die Anschaffung der nöthigen Musikalien verwenden, wovon soll er dann leben? In vorigen Jahrhunderten fühlte man die Ungerechtigkeit solcher Forderungen sehr gut; daher findet man wenige Kirchen in größern Städten, die nicht noch jetzt ehemals angekaufte Vorräthe von Kirchencompositionen, die zu ihrer Zeit für gut gehalten wurden, aufbewahren. Diese Vorräthe sind aber in unsern Zeiten eben so wenig zu gebrauchen, als die ältern Predigt-Postillen. Die Zeiten haben sich geändert, und mit ihnen unsere Kenntnisse, unsere Begriffe und unser Geschmack. Die Kirchen hätten diesen Gebrauch, sich ihre eigene Musikalien anzuschaffen, fortsetzen müssen [43]), so wie sie andere Gebräuche fortgesetzt, und nach manche Verbesserung der in ihren

43) In der Ordnung der Thomasschule zu Leipzig von 1723 heißt es S. 36. ausdrücklich: „Die Partes „und Concentus Musicos, welche der Schulen und „Cantorey zum besten erkauft, und noch ferner wer-

Kreis gehörigen Dinge angenommen haben. Wenn der Cantor nun gar Componiſt ſeyn ſoll, wie man an vielen Orten verlangt, und wie er es auch wirklich ſeyn ſollte, woher ſoll er bey ſeinen vielen Schularbeiten die Zeit zur Compoſition nehmen? Ja man möchte fragen: woher ſoll er bey ſeinem kärglichen Einkommen die Luſt, das erforderliche Feuer, und im täglichen Schulſtaube den Geſchmack nehmen? Mit Einem Worte: die ganze Einrichtung unſerer Cantorate iſt auf die ehemalige Beſchaffenheit der Kirchenmuſik berechnet, die meiſtens den Choralgeſang nicht weit überſtieg, alſo wohl als Nebenſache verrichtet werden konnte. In unſern Zeiten iſt es umgekehrt. Die Muſik hat ſo beträchtliche Erweiterungen erhalten, daß ſie ihren eigenen Mann fordert, und durchaus nicht mehr als Nebenſache behandelt werden kann, wenn etwas Nützliches durch ſie bewirkt werden ſoll.

Von den Singechören.

§. 29.

Außer dieſer mangelhaften Einrichtung unſerer Cantorate finden ſich noch manche damit verbundene Dinge, die dem Aufnehmen der Kirchenmuſik in unſern Zeiten nicht minder hinderlich ſind, nicht an ſich ſelbſt, ſondern wegen Vernachläſſigung derſelben und des Verfalls wegen, worein man ſie hat gerathen laſſen. Ich will zuerſt von den Singechören reden. In den meiſten Städten finden ſich nemlich ſolche Chöre bey den Schulen, die dem Cantor untergeben ſind, und von ihm zur Aufführung der Kirchenmuſiken gebraucht werden. Man hat ihrer jetzt weniger als in vorigen Zeiten, weil ſie nach und nach ſelbſt in vielen großen und reichen Städten aus Mangel an hinlänglicher Unterſtützung wieder eingegangen ſind. Die Abſicht ihrer Errichtung war aber vortrefflich, und der Nutzen derſelben, mehrere Jahrhunderte hindurch ſowohl für die Kirchenmuſik, als für die wiſſenſchaftliche Bildung und das Fortkommen junger Leute, die nicht reich genug waren, auf eigene Koſten ſich den nöthigen Schulunterricht zu verſchaffen, unverkennbar. Durch Hülfe dieſer Singechöre ſind von der Reformation an Männer in großer Anzahl gebildet worden, die dem Staate und der Kirche auf mancherley Weiſe Ehre gemacht haben, die ſich ohne eine ſo wohlthätige Einrichtung wohl nie aus ihrer Armuth zu Kenntniſſen, Ehren und Würden empor gehoben haben würden. Selbſt unſer Luther mußte in ſeiner Jugend eine ſolche Anſtalt zu Eiſenach benutzen. „Verachte mir einer „ſolche Geſellen (Chorſchüler) nicht, (ſagt er irgendwo in ſeinen Schriften,) ich bin auch ein ſolcher „geweſen. Das ſind die rechten, die in geflickten Mänteln und Schuhen gehen, und das liebe Brot „vor den Thüren ſammeln, das werden oft die beſten, gelehrteſten und vornehmſten Leute. O, ver„zagt nicht ihr guten Geſellen, die ihr jetzt in die Currende gehet, andern famulirt und mit im Chor „ſeyd; manchem unter euch iſt ein Glück beſchert, dahin ihr jetzt nicht gedenkt, allein ſeyd fromm „und fleißig.“

§. 30.

Da es wenig Städte giebt, deren Kirchen reich genug ſind, um ſich ihre Sänger auf eigene Koſten zu halten, ſo war die Errichtung ſolcher Singechöre in der Art und Weiſe, wie ſie an den meiſten Orten beſtehen oder beſtanden haben, das wohlfeilſte Mittel, Kirchenſänger zu erhalten. Einige Stiftungen ausgenommen, die ſich noch an wenig Orten für ſie finden [44]), aber an mehrern

„den erkauft werden, ſoll der Cantor an dem dazu „auf der Schule ihm angewieſenen Ort in guter Ver„wahrung halten ꝛc.“

44) So war an der Schule zu Eiſenach eine Stiftung, die jährlich 122 Gulden an Intereſſen abwarf, welche der Stiftung gemäß an ſolche Schulknaben vertheilt werden ſollten, die in der Muſik erfahren und von guter Hoffnung waren. Ob dieſes Geld noch in

befunden haben, haben sie vom Staate im Ganzen nichts zu genieſſen. Sie unterhalten sich von der Wohlthätigkeit einzelner Bürger, die entweder an ihrem Singen auf der Straße ein Vergnügen finden, oder wohldenkend genug sind, zu begreifen, daß schon allein die Dienste, welche sie der Kirche durch ihren Gesang leisten, einige Vergeltung verdienen, wenn auch auf den Umstand, daß dadurch vielen jungen Leuten fortgeholfen werden kann, noch keine Rücksicht genommen würde, ein Gedanke, der doch auch eines edlen, menschenfreundlichen Herzens nicht unwürdig ist. In den frühern Zeiten waren die Arten, wie sich diese Chöre unterhielten, mannigfaltiger als in den jetzigen. Der Eifer für Kirchen- und Schulwesen, so wie überhaupt für Wohlthätigkeit und für Beförderung alles dessen, was man für gut und der Beförderung werth hielt, war so groß, daß wohlhabende Bürger ansehnlicher Städte nicht nur keine Bedenklichkeit hatten, solchen Chorschülern wöchentliche Freytische in ihren Häusern zu geben, sondern sich sogar beeiferten, es in dieser Art von Wohlthätigkeit einander zuvor zu thun. Selbst solche Privat-Personen, deren häusliche Einrichtung nicht verstattete, die Schüler selbst an ihren Tisch zu nehmen, entzogen sich darum der Ausübung einer so nützlichen Wohlthätigkeit nicht, sondern gaben den Schülern wöchentlich oder monatlich ein bestimmtes Tischgeld, um sich dafür anderwärts zu beköstigen. Die Casse des so genannten Chorgeldes, welches für das Singen vor den Häusern der Bürger bezahlt, und vierteljährig unter die Schüler vertheilt wurde, verminderte sich dadurch nicht: denn jeder Bürger, der einen Tisch gab, ließ auch singen, und bezahlte dafür besonders.

§. 31.

Diese Wohlthätigkeit von einer, und diese Art und Weise des Fortkommens auf der andern Seite ist nicht bloß für wissenschaftliche Bildung, sondern noch weit mehr für Erzeugung einer Menge menschenfreundlicher Tugenden vom außerordentlichsten Nutzen. Der Bürger sieht einen solchen Schüler als seinen Hausgenossen an, nimmt fast väterlichen Antheil an allem, was ihm sein künftiges Leben hindurch Gutes oder Böses widerfährt, freuet sich inniglich, wenn er zu Amt, Brot und Ehren kommt, und darf in seinem Herzen den erhebenden Gedanken denken, er habe zum Glück dieses Menschen auch sein Theil beygetragen. Der Schüler auf der andern Seite wird mit verschiedenen Menschenklassen genauer bekannt, als er es unter andern Umständen werden könnte, lernt die gerade schlichte, menschenfreundliche Denkungsart und Handlungsweise derselben kennen und schätzen, wird zu lebhaften Dankgefühlen für so uneigennützige Unterstützung erweckt, trägt solche Gefühle in sein spätéres Leben über, und thut wieder an andern, was an ihm geschah. So erzeugen sich die schönsten Tugenden, die menschenfreundlichsten Gesinnungen auf beyden Seiten, und so bilden sich die besten Menschen. Derjenige Mensch, welcher von seiner frühern Jugend an nie Wohlthätigkeit und Unterstützung fremder Personen bedurft und genossen hat, wird nie selbst auf die rechte Art wohlthätig werden, wird selten von Herzen und mit Nutzen dienen, sondern seinen Ueberfluß bloß nach Laune und Leidenschaft an Unwürdige verschwenden, oder er wird in seiner Menschenkenntniß so mangelhaft bleiben, daß er im Stande ist, einen rechtschaffenen, nützlichen Bürger bloß deßwegen gering zu schätzen, weil er nicht Gelegenheit gehabt hat, seine Rechtschaffenheit, seinen geraden Sinn, seine Treu-

unsern Tagen dieser Absicht gemäß verwendet wird, ist mir unbekannt. Von verschiedenen andern Stiftungen ähnlicher Art weiß ich aber wohl, daß man Mittel gefunden hat, der Absicht des Stifters entgegen eine andere Anwendung zu bewirken.

Treuherzigkeit, sein allgemeines Wohlwollen für alle seine Nebengeschöpfe, und andere damit verbundene Tugenden, in der Nähe kennen zu lernen.

Zu diesen angegebenen Vortheilen solcher Singechöre kam in den frühern Zeiten noch ein anderer, dessen sich wohlhabende Bürger häufig und sehr gerne bedienten. Man nahm nemlich solche arme Choristen ins Haus, gab ihnen freye Wohnung, freyen Tisch ꝛc. wofür sie die Kinder des Hauses unter ihrer Aufsicht in die Schule und wieder nach Hause führen, sodann das in der Schule Gehörte mit ihnen repetiren, und sie überall zu guter Ordnung anhalten mußten. Eine solche Stelle wurde Hospitium genannt. Es läßt sich leicht begreifen, daß die Chorschüler sich hierdurch ungemein nützlich machen konnten, so wie auch Zeugnisse vorhanden sind, daß sie es wirklich gethan und so lange diese Hospitia dauerten, die gute Zucht und Ordnung selbst in den Schulen sehr befördert haben.

§. 32.

Der große und mannigfaltige Nutzen dieser Singechöre kann also nicht in Zweifel gezogen werden. Ohne sie muß in den meisten Städten die Kirchenmusik völlig eingehen; wer kann sich eine Kirchenmusik ohne Sänger denken? Ohne sie würde mancher Jüngling von den vortrefflichsten Anlagen, nicht bloß zur Musik sondern zu allen Wissenschaften, unausgebildet bleiben müssen, und dem Vaterlande nicht die nützlichen Dienste leisten können, die demselben schon so viele geleistet haben, deren erster Eintritt in ihre wissenschaftliche Laufbahn durchs Chor ging. Ohne sie würde das Studium der Vocalmusik in Verfall gerathen müssen, weil sie die eigentlichen Pflanzschulen sind, worin seit undenklichen Jahren nicht nur alle Cantoren und andere Kirchensänger sondern sogar großen Theils auch die Capellsänger an großen Höfen gezogen worden sind. Ohne sie würde sogar der Choralgesang der Kirche nach und nach immer schlechter werden müssen, weil sie es sind, welche sowohl auf der Straße als in der Kirche die Art und Weise, wie er gesungen werden muß, im Gedächtniß der Zuhörer erhalten. Wie kommt es nun, daß man eine so vortreffliche, eine auf so manche Art nützliche Anstalt in den neuern Zeiten so sehr hat verfallen lassen, und noch immer mehr verfallen läßt? Wie geht es zu, daß der Nutzen derselben selbst von Schullehrern so häufig verkannt wird, daß schon mehrere Male von einigen auf ihre gänzliche Abschaffung angetragen worden ist? Was kann man für Gründe haben, eine an sich so nützliche, so nothwendige und in Rücksicht auf Kirchenmusik völlig unentbehrliche Anstalt lieber eingehen zu lassen, als von den dabey eingeschlichenen Mißbräuchen zu reinigen, und sie wieder in diejenige Verfassung zu setzen, worin sie so lange Jahre gewesen ist, und worin sie dem Staat und der Kirche so viele Dienste geleistet hat?

§. 33.

Niederreissen ist leichter als aufbauen. Ein kluger Mann wird um einiger Baufälligkeiten willen sein Haus nicht sogleich niederreissen, sondern es auszubessern suchen, so viel er kann. Verbessern soll man also, nicht zerstören. Unsere Vorfahren haben sich unstreitig erst lange Zeit den Kopf zerbrechen müssen, ehe sie ein so wohlfeiles Mittel fanden, ihre Kirchenmusiken zu bestellen, ehe sie auf eine Anstalt verfielen, die ausser der Ersparung für Kirchen- und Stadt-Kassen, noch so viele andere Vortheile für die studirende Jugend und für die Verbreitung musikalischer und anderer Kenntnisse in sich vereinigt. Weit weniger Kopfbrechens erfordert es, sie wieder zu zerstören. Ein einziger Mann, der sie aus einem unrichtigen Gesichtspunkt ansieht, vielleicht Mißbräuche, die leicht abgestellt werden könnten, nicht vom wahren Gebrauch unterscheidet, oder aus Mangel an Kenntniß der Sache überhaupt kein Freund von ihr ist, kann diese Zerstörung bewirken, kann zum neuen

Herostrat an ihr werden. Und ist sie einmal zerstört, durch welche neue Anstalt soll sie ersetzt werden? Wo sind die Kassen, woraus man Kirchensänger besolden kann oder will? Woher sollen in der Folge Cantoren genommen werden, und wodurch will man junge Leute ohne Vermögen in den Stand setzen, ihre Begierde nach Kenntnissen zu befriedigen? Ueberall wird man unübersteigliche Schwierigkeiten finden, und nur zu bald gewahr werden, daß der gänzliche Verfall der Singechöre, der Verfall dieser in manchen Augen geringfügig scheinenden Anstalt, auch den Verfall mancher andern nützlichen und fürs Ganze unentbehrlichen Anstalten nothwendig nach sich ziehen muß.

§. 34.

Ich halte diese Sache für so wichtig, daß ich hoffe, der Leser, dem das Musikwesen überhaupt, insbesondere aber die Kirchenmusik ein wenig am Herzen liegt, werde gerne noch einige Augenblicke dabey verweilen, um zu sehen was es für Gründe sind, die man für die Aufhebung dieser so gemeinnützigen Anstalt anführt. Man führt an:

1) Es gehe durch das Singen auf den Straßen zu viele Zeit verloren, und der Chorschüler werde dadurch an den Fortschritten in den Schulwissenschaften gehindert.

2) Das Singen auf den Straßen zerstöre die Gesundheit.

3) Es befördere das Gesangstudium nicht, sondern verhindere es vielmehr, weil sich die Schüler das Schreyen angewöhnen, und besonders bey schlechter Witterung zu sehr dabey eilen.

4) Es befördere auch die Erbauung nicht, weil die Schüler genöthigt sind, schlechte Lieder oder so genannte Gassenhauer zu singen, um das Wohlgefallen der Zuhörer und dadurch ihre Wohlthätigkeit zu erregen.

5) Es verderbe die Sitten der Schüler und verleite zu Müßiggang und zu Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten.

Wenn diese Beschuldigungen gegründet, und nicht vielmehr zufällige Mißbräuche, als nothwendige Folgen dieser Anstalt überhaupt wären, so müßte allerdings jeder wohldenkende Mann wünschen, sie abgeschafft zu sehen. Ihr Nachtheil wäre viel zu groß, als daß er durch einiges Gute, was ihnen selbst noch bey den vielen Mängeln niemand ganz absprechen kann, aufgewogen oder hinlänglich vergütet werden könnte. Allein, wer diese Anstalt genau kennt, und sie unbefangen in Beziehung aufs Ganze betrachtet, wird bald finden, daß sie nicht so schlimm ist, und daß alle die Beschuldigungen, die man ihr macht, entweder übertrieben, oder doch nicht ihr an sich selbst, sondern dem unrechten Gebrauch derselben beyzumessen sind. Einige wenige Anmerkungen über die erwähnten Beschuldigungen werden dieß näher zeigen.

§. 35.

1) Daß das Chorsingen den Schülern viele Zeit raube, die sie zu ihrer wissenschaftlichen Bildung anwenden könnten, leidet im Ganzen keinen Widerspruch; daß sie aber dadurch in ihren wissenschaftlichen Fortschritten nothwendiger Weise gehindert werden müssen, ist aller Erfahrung entgegen: denn wir würden sonst nicht eine so große Menge der gelehrtesten Männer im geistlichen und weltlichen Stande nennen können, deren wissenschaftliche Laufbahn durch Benutzung der Singechöre erleichtert worden ist. Alles was dabey zugegeben werden kann, ist, daß sie langsamer und später zu einem gewissen Ziele gelangen können, als andere Schüler, deren Vermögensumstände ihnen erlauben, alle ihre Zeit auf eigene Bildung zu verwenden. Ausserdem ist es noch eine unentschiedene

Frage, ob der längere oder der kürzere Weg zu der wahren, gründlichen wissenschaftlichen Bildung der Bessere sey. Wenigstens fehlt es nicht an Erfahrungen die die Sache sehr zweifelhaft machen können. Man kennt ungleich mehrere große Gelehrte, die in ihrer Jugend genöthigt waren, den größten Theil ihrer Zeit auf den Erwerb ihres Unterhalts zu verwenden, als solche, denen es vom Schicksal so leicht gemacht wurde, daß sie den Parnaß auf dem allergeradesten und bequemsten Wege ersteigen konnten. Der Verlust des einen Theiles der Zeit lehrt den übrigen desto besser schätzen und nützen, und der Kampf mit Schwierigkeiten einer Art, stärkt die Kräfte zur Bekämpfung der Schwierigkeiten anderer Art *).

Es giebt aber noch andere Gesichtspunkte, woraus sich diese Sache betrachten läßt, und woraus sie billiger Weise betrachtet werden muß. Die Bestimmung der jungen Leute, die eine Schule besuchen, und zugleich in das Chor gehen, kann sehr mancherley seyn. Sie können, sollen, und wollen nicht alle Gelehrte von Profession werden. Ob es nun gleich niemand schaden kann, in der Schule etwas mehr gelernt zu haben, als er in der Folge nothwendig braucht, so ist doch auf der andern Seite auch nicht zu läugnen, daß es Stände giebt, die zwar nicht ganz ohne wissenschaftliche Bildung seyn dürfen, aber doch noch manches von dem, was gewöhnlich in den Schulen gelehrt wird, entbehren können. Hat nun der Schüler nichts durch Nachlässigkeit versäumt, sondern ist bloß durch seine Vermögensumstände genöthigt worden, einen Theil der vorhandenen Lehranstalten unbenutzt zu lassen, wie dieses vorzüglich bey den Chorschülern der Fall ist, die entweder durch Singen, oder, wenn der Ertrag desselben nicht hinreichen will, durch andere Nebenarbeiten ihren Unterhalt verdienen müssen, so läßt sichs nicht absehen, wie ihnen dieß zu einem Vorwurf gereichen kann, und worin der Schaden eigentlich bestehe, der daraus für die Schulen überhaupt erwachsen soll. Soll denn derjenige, dessen Umstände nicht erlauben, alles zu lernen, was er vielleicht gerne lernen wollte, darum gar nichts lernen? Ist er nicht noch immer zu loben, wenn er nur so viel thut, als seine Lage ihm verstattet? So, und nicht anders wird hoffentlich jeder billig denkende, jeder menschenfreundliche Mann, der seine Forderungen an Menschen nicht übertreibt, sondern sie nach den Lagen bestimmt, worin sie sich befinden, gewiß diese Sache beurtheilen müssen, so bald er auf den wahren Gesichtspunkt geführt ist.

Man hat aber vorzüglich seit einigen Jahren diesen Gesichtspunkt häufig verkannt. Man findet es bedenklich die Chöre ganz eingehen zu lassen; aber man will den Schülern die zu den damit verbundenen Geschäften erforderliche Zeit nicht gönnen. Man weiß es, daß die Wohlthätigkeit der Bürger abgenommen hat, so daß der Ertrag des Chorsingens allein zum Unterhalt der Choristen nicht mehr hinreichen will; aber man will nicht erlauben, daß die Chorschüler irgend eine Schulstunde versäumen, um durch ein Nebengeschäft, etwa durch Unterricht einiger Bürgerkinder, durch Abschreiben ꝛc. ihrem Mangel abhelfen zu können. Kurz, man weiß, daß keine Stiftungen, keine freyen Tische, keine Hospitia für die Choristen vorhanden sind, daß sie selbst einen Theil ihrer Zeit auf die Uebung der Kirchenmusiken verwenden und sie aufführen müssen, ohne dafür von irgend einer Kirche die mindeste Belohnung zu erhalten, und dennoch verlangt man, daß sie eben so wie jeder andere Schüler, der kein Nebengeschäft hat, alle Schularbeiten verrichten, und alle Schulstunden besuchen sollen. Wovon sollen sie denn leben? Ist dieß nicht der geradeste Weg zur gänzlichen Zerstörung der Chöre, und wenn diese einmal zerstört sind, auch der Kirchenmusik? Wie soll ein Chor

*) Un des meilleurs preceptes de la bonne culture est, de tout retarder tant qu'il est possible. Rendez les progrés tents et surs. *Emile* par Rousseau Livr. IV.

bestehen, wenn man die Choristen nicht entweder so bezahlen kann, daß sie nothdürftig leben können, oder ihnen nicht so viele Zeit gönnen will, ihren Unterhalt durch Nebengeschäfte zu verdienen?

§. 36.

2) Daß das Singen auf der Straße vorzüglich bey schlechter Witterung die Gesundheit der Schüler zerstöre, ist eine der grundlosesten Behauptungen und widerspricht allen Erfahrungen. Gestärkt und befestigt wird sie dadurch, aber nicht zerstört. Ich kann mir wohl vorstellen, wie es manchen Weichling jammern mag, wenn er das Chor im Regen, Schnee und Sturm, in großer Kälte oder Hitze vor seinem Hause sieht; dieser Weichling frage aber einmal einen Choristen, wie er sich dabey befinde, und er wird gewahr werden, daß es ihm besser bekommen ist, als er sich vorgestellt hatte. Solche Strapazen härten Geist und Körper ab, und gerade solche Abhärtungen sind es, die den Choristen vorzüglich geschickt machen, die größern Anstrengungen auszuhalten, die er in seiner Lage, und bey dem Verlust eines großen Theils seiner Zeit für seinen bloßen Unterhalt anwenden muß, wenn er etwas rechtes lernen will. Selbst das Schreyen aus vollem Halse ist ihm nicht nachtheilig; es stärkt seine Lunge, macht den Ton seiner Stimme klar und hell, und hindert den bessern, mäßigern Gesang, den man in der Kirche von ihm erwartet, nicht im mindesten, wenn er nebenher durch guten Unterricht darauf geführt wird. Wer ein wenig darauf achtet, wird finden, daß diejenigen Prediger, die in ihren jüngern Jahren in Chören gewesen sind, allemal bessere, vernehmlichere Stimmen haben als andere, die die Gelegenheit nicht gehabt oder nicht genutzt haben, ihre Stimmen auf eine solche Art auszuschreyen. Anstatt also aus diesem Umstande nemlich aus dem Singen auf der Straße bey allen Arten von Witterung, einen Bewegungsgrund zur Abschaffung der Chöre herzunehmen, sollte er vielmehr ein Bewegungsgrund seyn, sie nach aller Möglichkeit zu befördern, weil sie außer so vielen andern Vortheilen auch den Nutzen haben, die Gesundheit der jungen Leute so zu befestigen, daß es ihnen hernach ihr ganzes Leben hindurch wohlthut. Der Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz, im neuen Magazin für Schullehrer (Göttingen 1792) irrt daher sicher, wenn er glaubt, daß zwey seiner Choristen bloß vom Chorsingen gestorben sind. Vom Chorsingen stirbt gewiß niemand. Der Verfasser hat die Sache nur recht gefährlich machen, und wahrscheinlich auch aus diesem Grunde im Anfange seines Aufsatzes weder dem Publikum, noch dem Prediger, noch dem Cantor gestatten wollen, über die gefährlichen Folgen des Chorsingens zu urtheilen. Das Publikum soll nicht urtheilen, weil es ihm wohl angenehm seyn könne, einen guten Gesang zu hören, es aber nicht im Stande sey die Folgen davon zu sehen; der Prediger nicht, weil er das Innere der Schule und des Erziehungswesens, das sein Fach nicht sey, nicht gehörig kenne; und endlich soll auch der Cantor nicht darüber absprechen [45]) können, weil die Cantoren nicht selten in dem Falle sind, daß sie, wie andere Artisten (thun dieß nicht auch die Gelehrten bisweilen?) ihre Kunst gern zum Nachtheil aller andern Kenntnisse und Fertigkeiten geltend machen möchten. Wenn indessen keine stärkere Gründe für die Abschaffung der Chöre zum Vorschein kommen, als die sind, welche der Verfasser dieses Aufsatzes angeführt hat, so werden sie hoffentlich noch lange bestehen.

45) Der Verfasser ist gewiß seinem Cantor nicht gut, da er gerade nur bey ihm sich des Wortes absprechen bedient. Vielleicht ist er auch um des Cantors willen dem Chore nicht gut; denn Cantor und Chor hängen zusammen.

§ 37.

3) Daß das Gesangstudium durch das Chorsingen nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werde, weil sich die Schüler das Schreyen dabey angewöhnen, ist zum Theil schon im vorhergehenden Artikel widerlegt, wo bewiesen wird, daß das Singen auf der Straße die Stimme stark, rein und biegsam mache, kann aber auch noch durch manche andere Gründe widerlegt werden. Wer wird z. B. von unsern Schulanstalten sagen, daß sie die Gelehrsamkeit nicht befördern, weil die Schüler noch keine vollkommene Gelehrte, und es auch in ihren Schuljahren noch nicht werden können? Der Mensch muß es in allen Dingen erst schlecht machen, ehe er es gut machen lernt, und wer es nie schlecht gemacht hat, wird es auch nie gut machen. (Usus et experientia dominantur in artibus, neque est ulla disciplina, in qua non peccando discatur. Col. de R. R. l. 1. c. 1.) Das Gesangstudium wird also allerdings durch die Choranstalten befördert; die Choristen lernen darin die Anfangsgründe des Gesangs, sie werden, wenn sie der Cantor gehörig zu üben weiß, gute Treffer, schreyen ihre Stimmen aus, und kommen dadurch auf den Weg in der Folge, wenn Geschmack und Urtheil hinzu kommt, gute Sänger zu werden. Wenn dieß besonders in unsern Tagen weni er geschieht, als es ehedem geschehen ist, und noch jetzt geschehen könnte und sollte, so liegt die Schuld nicht an der Anstalt an sich selbst, sondern an dem schlechten und ungeschickten Gebrauch derselben, so wie es wohl nie an den Schulanstalten überhaupt, sondern an andern Dingen liegt, wenn die Schüler nichts lernen. Der feinere ausdrucksvollere Gesang ist vom Chorschüler nicht zu verlangen; aber er kann schon einen gewissen Grad von Reinigkeit der Stimme und Intonation erlangen, der vom guten Unterricht des Cantors abhängt, und gerade zum Kirchenstyl, dessen Haupteigenschaft edle Simplicität seyn soll und muß, hinreichend ist. Wenn also auch der Chorschüler während seines Chorlebens noch im Stande ist, sich zum vollkommensten Sänger zu bilden, so kann er wenigstens ein erbaulicher Kirchensänger werden, und in so ferne den Hauptzweck der Choranstalten vollkommen erfüllen. Beweise davon können zwar nicht in vielen, aber doch in einigen Städten Deutschlands gefunden werden. Die Cantoren dieser wenigen Orte haben ihre Chöre so gebildet, daß sie sie nicht nur in der Kirche sondern auch ausser derselben in öffentlichen Concerten mit Ehren gebrauchen können, so wie auch mancher dieser Choristen, dem die Natur besonders vorzügliche Anlagen zur Musik gegeben hatte, aus dem Chore in fürstliche Capellen befördert worden ist.

§. 38.

4) Daß das Chorsingen auf der Straße die Erbauung nicht befördere, weil die Choristen genöthigt sind, schlechte Lieder oder Gassenhauer zu singen, um sich ihren Kunden gefällig zu machen, ist ein Vorwurf, der ebenfalls nicht der Anstalt an sich selbst, sondern dem Mißbrauch derselben beyzumessen ist. Warum wird ein solcher Unfug geduldet? Warum haben die Vorsteher solcher Anstalten selbst so mangelhafte Begriffe von dem eigentlichen Zweck des Chorsingens, daß sie den Chören gestatten, nicht nur weltliche Lieder überhaupt, sondern auch Gassenhauer und wohl gar schlüpfrige Gesänge aus komischen Operetten zu singen? Warum haben sie vergessen, daß die Errichtung der Chöre ursprünglich die Verbreitung des Geschmacks an erbaulichen Kirchengesängen, an geistlichen Motetten und die gute Besetzung der Kirchenmusiken zur Absicht hatte?

Die Nachtheile dieses erst seit wenig Jahren eingerissenen Unwesens, dieses unbegreiflichen Mißbrauchs, sind sehr mannigfaltig und von ausgebreitetern Folgen, als vielleicht mancher glaubt. Es ist dadurch

a) der Gischmack an geistlicher Musik überhaupt in den Städten fast vernichtet worden. Die so genannten Gassenhauer aller Art, selbst die schlüpfrigen Operetten-Gesänge nicht ausgenommen, sind gewisser Maßen als musikalisches Unkraut zu betrachten, welches von selbst emporschießt und das Herz des Menschen so erfüllt, daß keine bessere Frucht daneben gedeihen kann. Wo die bessere Frucht gedeihen soll, darf das Unkraut nicht überhand nehmen, sondern muß ausgerottet werden. Das musikalisch Gute, Schöne, Wahre, Würdige und Erbauliche ist in dieser Rücksicht mit andern guten Früchten aller Art in einerley Verhältniß. Es muß auf gutes reines Land gesäet und gepflanzt werden, wenn es Wurzel schlagen und gedeihen soll. Wie kann dieß geschehen, wenn nicht der Same des Guten sondern das Unkraut selbst gesäet und gepflanzt wird?

b) Dieser Mißbrauch verdirbt den Geschmack der Choristen selbst, und ist ihrer musikalischen Bildung außerordentlich hinderlich. Die so genannten Gassenhauer sind ihrem Style nach niedrig und gemein, also dem Styl der heiligen Musik, der in einer erhabenen, edlen Simplicität besteht, gerade entgegen gesetzt. Wie soll nun der Chorist zum Vortrage des edlern Styls in der Musik gebildet werden, wenn ihm verstattet wird, Gassenhauer oder andere Gesänge niedriger und gemeiner Art häufig zu singen? Ferner sind die Gassenhauer in Rücksicht auf ihren schlechten Inhalt nicht bloß als musikalisches Unkraut zu betrachten, sondern sie sind in Rücksicht auf ihren armseligen Inhalt eigentlich gar keine Musik. Diese zweyte Eigenschaft macht es möglich, daß sie jedermann singen kann, ohne erst Singen gelernt zu haben. Aber eben dieser zweyten Eigenschaft wegen sind sie auch der musikalischen Bildung der Choristen hinderlich, weil sie nicht die mindeste Uebung erfordern, sogleich auswendig gesungen werden können, und das Notenlesen, Pausiren und Treffen unnöthig entbehrlich machen. Woher kommt es anders, als von diesem Mißbrauch, daß es in unserm noch vorhandenen Chören jetzt so wenige Treffer giebt? Und wie ist unter solchen Umständen an die gute Besetzung und Aufführung einer Kirchenmusik zu denken, die, so einfach sie auch seyn mag, doch nicht auswendig, sondern nur nach den vorgeschriebenen Noten gesungen werden kann? Endlich ist

c) dieser Mißbrauch auch Ursache an der Verminderung der Choreinnahme, folglich dadurch schon allein der wichtigste Grund des Verfalls der Chöre in den neuern Zeiten. Man irrt sehr, wenn man glaubt, der gemeine Mann begreife mit seinem schlichten Menschenverstande nicht, was selbst in solchen Dingen, die er nicht völlig übersehen kann, wirklich achtungswürdig sey. Er fühlt es sehr gut, daß eine schöne Motette eine ungleich größere Geschicklichkeit erfordert, als ein Gassenhauer, den er allenfalls selbst singen kann; er fühlt es auch, daß sie schon bloß der dazu erforderlichen größern Geschicklichkeit wegen mehr werth ist, wenn er sich auch nicht durch den Umstand davon überzeugen könnte, daß sie, indem er sie hört, würdigere Gedanken in ihm erweckt, als ein Gassenhauer. Sollte diese größere Achtung ihn nicht auch bestimmen, seinen Groschen lieber an sie zu verwenden, als an das was ihm zwar vielleicht einen Augenblick belustigt, aber übrigens weder Achtung noch irgend einen guten Gedanken in ihm erregt? Mag auch hier und da jemand ausdrücklich einen solchen Gassenhauer vom Chore verlangen, muß er darum gesungen werden? Kann das Chor sich nicht aufs höflichste entschuldigen, und vorwenden, daß es den verlangten Gassenhauer nicht kenne? Ist es endlich nicht besser, solche Häuser, deren doch immer nur wenige sind, aufzugeben, als durch Befriedigung ihrer unüberlegten Forderungen die wahre Ehre und den wahren Endzweck der ganzen Choranstalt aufzuopfern? Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben wol-

len, und nicht die sie haben sollen [46]). Man bringe also nur das Chor auf einen guten Weg, so wird das Publikum auch bald auf dem rechten seyn. Man kann die Menschen eben so wie in vielen andern Dingen, auch in der Musik durch schlechte und geschmacklose Stücke leicht irre machen; aber man lasse sie das Bessere, das Schicklichere auf eine gute, interessante Weise hören, so werden sie es bald zu schätzen, und gewiß dem Schlechtern vorzuziehen wissen. Dieß alles hängt bloß von tüchtigern Vorstehern ab, die es wissen müssen, was den Chören und der besten Erreichung der Absichten, um welcher willen sie errichtet sind, am ersprießlichsten seyn kann. Ihnen sind die Chöre untergeordnet, und ihren Vorschriften müssen sie gehorchen. Die Chöre sind also nicht zu beschuldigen, wenn sie das nicht bewirken könnten und sollten; die Vorsteher sind es, welche in diesem Falle die Beschuldigungen auf sich laden.

§. 39.

Endlich soll

5) das Chorsingen auch die Sitten der Schüler verderben, und sie zu Müßiggang und zum Mißbrauch der erhaltenen Wohlthaten verleiten. Diese Beschuldigung ist eine der wichtigsten, und könnte schon allein hinreichend seyn, wenn sie wirklich gegründet wäre, den Stab über das Chorwesen zu brechen. Allein, eine nähere Betrachtung der Quellen woraus sie gewöhnlich entspringt, kann jeden menschenfreundlichen, unbefangenen und billig denkenden Mann überzeugen, daß sie theils übertrieben, theils auch völlig ungegründet ist. Denn

a) giebt es keinen Stand, keine Classe von Menschen, worin neben vielen guten nicht auch viele verdorbene Glieder gefunden werden könnten. Wir sind rein, aber nicht alle. Insbesondere ist dieß der Fall bey der Jugend aus allen Classen. Jugend hat nicht Tugend, sagt ein Sprichwort; sie muß deßwegen erzogen werden. Wo ist nun die Schule, die auch außer den Choristen, nicht noch eine Menge ungesitteter, ungezogener Knaben aufzuweisen hat? Und wer würde wohl so unbillig seyn, diese Sittenlosigkeit für eine Folge der Schulwissenschaften auszugeben? Eben so wenig kann es also für eine nothwendige Folge des Chorsingens angesehen werden, wenn sich unter den Choristen einige ungesittete Leute finden. Selbst dann, wenn sich unter ihnen verhältnißmäßig mehrere Ungesittete finden sollten, als unter den übrigen Schülern einer Schule, folgt noch nicht daraus, daß es die Folge des Chorsingens an sich sey, sondern kann vielmehr ebenfalls aus dem verkehrten Gebrauch des Chorwesens, besonders aber aus dem Mangel gehöriger Aufsicht von Seiten der Vorsteher ꝛc. entstehen. Es läßt sich behaupten, und vieljährige Erfahrungen können es bestätigen, daß nach Verhältniß wenigstens eine eben so beträchtliche, wenn nicht beträchtlichere, Anzahl von Choristen für den Staat zu brauchbaren Männern gebildet worden ist, als aus sol-

46) Eben diese Nachgiebigkeit ist Schuld, daß das Theater den Nutzen nicht leisten kann, den es seiner Natur nach leisten sollte. Rousseau, der es nimmt wie es ist, nicht wie es seyn sollte und könnte, sagt daher in seinem Brief an D'Alembert: Tradit sua quemque voluptas. Il faut pour leur (den Zuschauern) plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchans, au lieu qu'il en faudroit qui les moderassent. Qu'on n'attribue donc pas au Théatre le pouvoir de changer des Sentimens ni des moeurs qu'il ne peut que suivre et rembellir. Un Auteur qui vaudroit heurter le gout général, composeroit bientot pour lui seul. — Il ne s'agit que de piquer la curiosité du peuple Alles dieß ist wahr, aber bloß deßwegen, weil die Schauspielkunst eben so gemißbraucht wird als die Musik. Rousseau hätte daher, anstatt das Theater dieses Mißbrauchs wegen zu verwerfen, besser gethan, Schauspieldichter und Schauspieler zu ermuntern, dem Beyfall der Menge lieber eine Weile zu entsagen, als sich nach dem unrichtigen Geschmack derselben zu richten. Denn was seiner Natur nach nützlich ist, muß auch nützlich gebraucht werden können.

chen Schülern, die es nicht nöthig halten, die Vortheile der Chorânstalten zu benutzen, daß folglich das Chorsingen an sich selbst auf keine Weise als ein Hinderniß der sittlichen Bildung junger Leute angesehen werden kann. Der schon einmal erwähnte Verfasser eines Aufsatzes über die Singechöre in der Lausitz übertreibt daher die Sache offenbar, wenn sie bey Hochzeiten, und Kindtaufs-Festen zum Singen aufgefordert werden und öfters Wein, Bier auch nach Gelegenheit Branntwein erhalten, sich das Trinken angewöhnen. Haben andere Schüler weniger Gelegenheiten, solche Getränke zu erhalten? Läßt sich daraus die unbillige Folgerung ziehen, daß der Hang zum Trinken, und die Habsucht und Gierigkeit die mancher — zur Entehrung seines Standes sehen läßt, ihren Grund im Chorsingen habe, und die wirklich lieblose Behauptung: daß immer unter drey solchen ihrer zwey Choristen gewesen sind? Man kennt eine Menge Menschen die nie eine Note singen gelernt haben, die nie der Gefahr ausgesetzt waren, durchs Chorsingen sich Trinken, Gierigkeit und Habsucht anzugewöhnen, und doch mit diesen Lastern behaftet sind. Wie kann dieß alles eine Folge vom Chorsingen seyn?

b) Die Lage des Chorschülers ist von einer solchen Beschaffenheit, daß alles was er thut, theils mehr bemerkt, theils strenger beurtheilt wird, als bey andern Schülern. Als Gegenstand der öffentlichen Wohlthätigkeit betrachtet, ob er es sich gleich dafür sauer werden lassen muß, glauben wenigstens die Wohlthäter ein Recht zu haben, über seine Handlungen zu urtheilen. Dieß geschieht um so viel leichter, da er durch das Singen auf der Straße zugleich der öffentlichen Bemerkung häufig aufgesetzt ist.

Aber die eigentliche Quelle aller solcher Beschuldigungen, die man den Chorschülern macht, liegt in einer gewissen Neigung der meisten Menschen, ärmern Kindern überhaupt weniger Nachsicht zu beweisen als den Kindern reicher Aeltern. Alle Welt weiß es, daß man der Jugend viele Fehler zu gute halten muß, weil mit der Aeußerung jugendlicher Fehler eine Uebung im Guten verbunden ist, die zur künftigen Vermeidung der Fehler geschickt macht; aber wenig Menschen sind billig genug, diese vernünftigen Nachsicht auch der ärmern Classe junger Leute zu gute kommen zu lassen. Ein Fehler von geringer Art, der vielleicht kaum bemerkt zu werden verdient, wird dem ärmern jungen Menschen schon als ein Verbrechen angerechnet, und vielleicht mit schwerer Strafe belegt. Warum soll die ärmere Jugend fehlerfreyer seyn, als die reichere? Und warum sollen gerade die Choristen schon vollkommen gebildete, fehlerfreye Menschen seyn, da sie doch ihre Laufbahn eben deswegen betreten, um erst sowohl wissenschaftlich als moralisch gebildet und erzogen zu werden? Man beurtheile also die Choristen mit eben der Billigkeit, mit welcher man andere junge Leute beurtheilt, so wird man finden, daß das Chorsingen keinen nachtheiligen Einfluß auf ihre Sittlichkeit hat und haben kann, daß sie vielmehr dieser vermeinten nachtheiligen Veranlassung ungeachtet, meistens gesetzter, ordentlicher, fleißiger und gesitteter sind, als sehr viele andere Schüler, die ihrer bequemern Lage, und der ihnen erwiesenen Nachsicht wegen, bey weitem nicht so starke Antriebe zur Ordnung, zum Fleiß und zur Sittlichkeit haben.

Aus ähnlichen Ursachen ist es auch nicht möglich daß das Chorsingen an sich selbst zum Müßiggang verleiten kann. Armuth ist schon selbst ein Sporn zur Thätigkeit, und wird daher mit Recht die Mutter der Wissenschaften und Künste genannt. Da nun der Chorschüler außer der Zeit, die er auf das Chorsingen und auf die Uebungen und Vorbereitungen zur Kirchenmusik zu verwenden hat, auch noch manche Stunde auf Nebengeschäfte zum Erwerb seines völligen Unterhalts verwenden muß, und daneben nicht weniger seine Schulstunden besuchen soll, so läßt sichs kaum begreifen, wie er unter solchen Umständen sich an Müßiggang gewöhnen, oder durch irgend etwas dazu verleitet werden

den könnte. Wenn also dessen allen ungeachtet unter den Choristen Müßiggänger gefunden werden, so ist es wiederum nicht die Schuld der Anstalt, sondern der Vorgesetzten, die es an gehöriger Aufsicht fehlen lassen, und ihre Untergebene nicht zur ordentlichen Verrichtung ihrer Geschäfte anhalten.

Was endlich den Mißbrauch der Wohlthaten betrifft, dessen sich viele Choristen schuldig machen sollen, so muß er von selbst wegfallen, so bald es mit den vorhergehenden Punkten seine Richtigkeit hat. Denn dieser Mißbrauch ist nichts als eine Folge jener Mißbräuche. Sind jene gehoben, so ist auch dieser gehoben. Man höre über diesen Vorwurf einen Schulmann selbst reden, der auf Veranlassung eines Aufsatzes wider die Chöre (Magdeburgische gemeinnützige Blätter, 3ter Band St. 13. 22 und 23.) bewogen wurde, seine Meinung darüber auf eine billigere, menschenfreundlichere Art zu sagen, als viele seiner Amtsbrüder, die die Sache offenbar zu einseitig beurtheilen, vor und nach ihm gethan haben. Dieser Sachkundige, und eben deßwegen billig denkende Mann sagt: „ es trifft ja dieser Vorwurf nicht alle, nicht den größten Theil. Es hat, ich will aufrichtig seyn, von Zeit zu Zeit einige gegeben, die durch Unfleiß, durch Rohheit der Sitten, uns „lehrern Mißvergnügen verursachten; dagegen haben wir an vielen die Freude gehabt, daß sie unsern Erwartungen entsprachen, und gegenwärtig müssen wir den meisten das Zeugniß geben, daß „sie es zu ihrem Bestreben machen, sich unsere Zufriedenheit zu erwerben. Wenn ja ehedem mancher junge Mensch es sich verzieh, die guten Sitten zu verletzen, und die Gesetze des Wohlstandes hier und da zu übertreten, so lag vielleicht die Schuld darin, daß wir zu wenig Mittel in „Händen hatten, ihn, der ganz unabhängig unter niemands näherer Aufsicht lebte, zu leiten, und „auf einen guten Weg zu führen, vielleicht darin, daß wir zu wenig mit den Wohlthätern unserer „Schüler ihrentwegen in Verbindung standen, und uns folglich ein wichtiges Mittel fehlte, den „Zügellosen im Zaum zu halten, den Trägen in Thätigkeit zu setzen, den der auf irrigem Wege war, „zurück zu führen.“ Dieser menschenfreundliche Mann thut hierauf den Bürgern von Magdeburg den Vorschlag, von ihm oder vom Direktor des Chors zu Anfang eines jeden Monats Zeugnisse über das Verhalten der Schüler zu fordern, damit kein Choristen sich ihrer Wohlthaten ferner unwürdig machen kann. Er glaubt am Schlusse seines Aufsatzes, dieß vereinigte Bestreben der Bürger und Schullehrer werde von den gesegnetesten Folgen für die Schule, für die Stadt und für das Vaterland seyn. Dieß ist die Sprache eines billigen Mannes, eines Mannes, der dem ärmern Jüngling eben so viele Nachsicht schuldig zu seyn glaubt, als dem reichern, der solche Fehler und Versehen, die die sämmtliche Jugend mit einander gemein hat, noch nicht für hinreichend hält, eine Anstalt zu zerstören, die Jahrhunderte lang bestanden, unendlich vielen jungen Leuten fortgeholfen hat, und dem Staat und der Kirche auf die mannigfaltigste Art nützlich gewesen ist. Dieß ist die Sprache eines einsichtsvollen Mannes, der es weiß, daß nicht alle Menschen auf einerley Wegen und durch einerley Mittel zur Bildung und zur Glückseligkeit geführt werden können und sollen; der einen Gegenstand nicht einseitig sondern aus allen seinen Gesichtspunkten betrachtet, und ihn nicht sogleich verwirft, wenn neben unendlichen Vortheilen, auch einige Mängel damit verbunden sind; der endlich überhaupt von dieser Anstalt keinen höhern Grad von Vollkommenheit fordert, als wir von allen menschlichen Anstalten fordern können, die sämmtlich das Gepräge menschlicher Unvollkommenheit mehr oder weniger an sich tragen.

Warum wollen wir mit den Chören nicht schon zufrieden seyn, wenn die Vortheile, die sie stiften, nur zahlreicher sind, als die Nachtheile, die man ihnen Schuld giebt? Ist etwas in der Welt, das nicht gemißbraucht, und es sey an sich so nützlich als es wolle, dadurch nicht auch schädlich werden kann?

Nil prodeſt, quod non laedere poſſit idem. Ovid. 2. Triſt. [47])

Von den Organiſten.

§. 40.

Außer den Singe-Chören ſtehn auch die Organiſten mit den Cantoraten in Verbindung, weil ihnen obliegt, bey den Kirchenmuſiken mit der Orgel zu accompagniren. Aber eben der Mangel an Kenntniß in muſikaliſchen Sachen, der die Cantorate und Chöre nach und nach ſo weit herunter gebracht hat, wie wir im Vorhergehenden geſehen haben, hat auch auf das Organiſtenweſen den nachtheiligſten Einfluß bewieſen, ſo daß es jetzt ſo weit gekommen iſt, daß man ſich kaum noch einen Begriff davon machen kann, was ein tüchtiger Organiſt ſeyn ſoll und muß, und was er wirklich in vorigen Zeiten häufig geweſen iſt. Ich ſage häufig: denn tüchtige Organiſten müſſen eine ſo große Summe von muſikaliſchen Kenntniſſen der edelſten Art, und ſo viele Kunſtfertigkeiten in ſich vereinigen, daß ſie niemals allgemein geweſen ſeyn können.

§. 41.

Ein Organiſt iſt für die Kirche auf vielerley Art wichtig. Der Choralgeſang, der einen großen Theil des proteſtantiſchen Gottesdienſtes ausmacht, würde ohne Hülfe der Orgel in ein unordentliches Geſchrey ausarten, da beſonders in unſern Tagen ſo wenige Glieder der Gemeinde im Stande ſind, auch die leichteſten Fortſchreitungen der Tone in dem einfachſten Geſange, rein und mit Feſtigkeit zu intoniren. Die Orgel erhält alſo die Gemeinde in dem einmal angenommenen Tone und bedeckt noch außerdem das viele Unreine, was beym Zuſammenklang ſo viel ungeübter Stimmen unvermeidlich iſt. Schon von dieſer Seite allein, iſt der Dienſt des Organiſten, wenn er ſeine Orgel gehörig zur Erreichung dieſes Zwecks zu gebrauchen weiß, von großem Nutzen. Dieſer Nutzen iſt indeſſen noch von der Art, daß ihn allenfalls auch ein Stümper, der noch nicht die mindeſten Anſprüche auf die eigentlichen Verdienſte eines guten Organiſten hat, ſchon ſtiften kann. Die Melodien ſind vorgeſchrieben. Man braucht alſo nur Noten und Orgeltaſten zu kennen und dabey auf die Gemeinde zu hören, ſo iſt man im Stande dieſen Dienſt zu leiſten. Es giebt aber eine Art, den Choral zu ſpielen, die jenen Nutzen nicht ausſchließt, aber einen andern damit verbindet, der noch ungleich wichtiger iſt, weil die Gemeinde dadurch nicht bloß in Ordnung und im Ton erhalten, ſondern auch zugleich zum Gefühl des im geſungenen Liede liegenden Inhalts und Ausdrucks genöthiget wird. Dieſe Art den Choral zu ſpielen iſt nur von einem ſolchen Organiſten zu erwarten, der mit den Geheimniſſen der Harmonie und Modulation vollkommen bekannt, und noch außerdem ſelbſt der wärmſten religiöſen Gefühle fähig iſt. Die Bekanntſchaft mit der Harmonie und Modulation ſetzt ihn in den Stand, ſeinen Choral mit ſolchen Harmonieen zu begleiten, die nicht im gemeinen Leben verbraucht und abgenutzt werden, ſondern, ohne unnatürlich oder gezwungen zu ſeyn, ſo fremdartig und von allem Gewöhnlichen entfernt ſind, daß ſie eben ſo fremdartige und im gemeinen Leben ungewöhnliche Gefühle erregen können. Da unſere meiſten Choralmelodien ſehr alten Urſprungs, und ſelbſt diejenigen, welche wir aus den Zeiten der lutheriſchen Reformation noch gebrauchen, ſämmtlich in den alten Griechiſchen Tonarten gedacht ſind, die ein gewiſſes fremdes,

47) Was gar nicht mißverſtanden werden kann, hat wenig Sinn und was nicht gemißbraucht werden kann, wenig Kraft zum Gebrauch. Woldemar. S. 132.

vielleicht bisweilen steifes Wesen in ihren Fortschreitungen haben, so muß der Organist die Natur und den wahren Gebrauch dieser alten Tonarten aus dem Grunde kennen, weil er sie sonst des ihnen eigenen kräftigen und feyerlichen Ausdrucks beraubt, der sie von den andern im gemeinen Leben üblichen Tonarten so unterscheidet wie ungefähr die Sprache der Bibel von der ungleich biegsamern Profan-Sprache unterschieden seyn mag. Weiß ein Organist diesen alten Tonarten ihr Recht zu thun, und ihrem wahren Geiste gemäß eine Choralmelodie mit fremdartigen und doch natürlichen Harmonien zu begleiten, so wird sein Spiel eine ganz andere Wirkung hervorbringen, als durch die Art und Weise, in welcher der Choral in unsern Tagen von den meisten Organisten gespielt wird, geschehen kann. Die Gemeinde im Tone und in Ordnung zu erhalten, ist nur ein Theil des Dienstes, den die Orgel leisten kann; weit größer ist der mit jenem verbundene Dienst, den Inhalt des Liedes auszudrücken, und dadurch die allgemeine Erbauung zu befördern und zu vermehren. Zur Erreichung dieses Zwecks hatten die ehemaligen guten Organisten das Gesangbuch statt des Choralbuchs auf dem Orgelpulte, um den jedesmaligen Gesang selbst mitsingen, und denselben auf diese Weise desto besser nach dem verschiedenen Inhalt der einzelnen Verse mit der Orgel begleiten zu können. Die neuern Organisten haben schon ihre Hände voll mit dem bloßen Treffen des vorgeschriebenen Chorals zu thun, können sich also auf diese Art den Choral zu spielen, die ohne einen hohen Grad von Kunstfertigkeit nicht erreicht werden kann, auch nicht einlassen.

§. 42.

Nicht weniger wichtig sind für den Kirchengesang die zweckmäßigen Vorspiele eines guten Organisten, aber theils mit ähnlichen, theils mit noch größern Schwierigkeiten verbunden, als das gute Choralspielen selbst. Durch das Vorspiel soll der Organist nicht bloß den Ton und die Melodie des darauf folgenden Liedes angeben, sondern auch zum Inhalt und zum Charakter desselben vorbereiten. Dieß kann unmöglich durch auswendig gelernte Stücke geschehen, sondern erfordert einen sehr geübten Harmonisten der im Stande ist, aus freyem Geiste sein Vorspiel dem Ausdruck eines jeden Liedes insbesondere anzupassen. Wie kann dieß durch einen Organisten bewirkt werden, der die Orgelkunst so wenig in seiner Gewalt hat, daß er schon froh seyn muß, den Ton der Melodie nur durch ein paar Choralgriffe angeben zu können, oder, wenn er etwas mehr thun zu können glaubt, sich mit Passagen aus bekannten Stücken oder mit einem Flickwerk von bald muntern, bald traurigen, bald langsamen, bald geschwinden, bald singbaren, bald springenden Gedanken hören läßt, anstatt Einheit des Charakters durch die Entwickelung und kunstreiche Ausführung eines dem Liede angemessenen Hauptsatzes zu beobachten? Nichts kann zweckloser und nachtheiliger für die Erbauung seyn, als ein so schlechtes aus vielerley heterogenen Sätzen zusammen geflicktes Vorspiel, so wie hingegen nichts rührender und erbaulicher ist, als ein solches, welches durch zweckmäßige Wahl und Verbindung der Gedanken zum Gefühl des im darauf folgenden Liede enthaltenen Charakters vorbereitet, und das Herz gleichsam den Eindrücken desselben öffnet. Da durch die Verschiedenheit des Inhalts der Lieder, die aus Lob- Dank- Buß- und Trostliedern bestehen, auch eine große Verschiedenheit in der Art und im Charakter der Vorspiele nothwendig gemacht wird, welche Veranlassung zum mannigfaltigsten Gebrauch der Orgel in ihrem ganzen Umfange giebt, so daß das Vorspiel bald feyerlich und prächtig, wie beym Anfang des Gottesdienstes, bald gemäßigt und gelassen, bald traurig und klagend ꝛc. seyn muß, lauter Eigenschaften, die eine unendlich verschiedene Behandlung erfordern; so läßt sich leicht begreifen, daß die Organistenkunst, wenn sie der Kirche nützen soll, keine kleine Kunst seyn kann, daß vielmehr ein guter Organist nicht nur die Künste aller andern Musiker in sich vereinigen, sondern auch noch manche besitzen muß, die ihm nur allein eigen und unent-

behrlich sind. Hierher rechne ich vorzüglich den Umstand, daß er alles unvorbereitet, aus freyem Geiste dem vorhabenden Affect gemäß ausführen muß, eine Kunst, die mehr Erfindungskraft, Kunstfertigkeit und Gefühl des Zweckmäßigen erfordert, als man gemeiniglich glaubt, und ohne welche nothwendig alle Vorspiele in eine leere, nichtsbedeutende, und der Erbauung nachtheilige Dudeley ausarten müssen.

§. 43.

Ein Organist, welcher den Choral auf die vorbeschriebene Art spielen kann, und im Stande ist, durch sein Vorspiel den Inhalt desselben vorzubereiten, leistet zwar schon viel, aber noch nicht alles, was von ihm gefordert werden kann. Er muß außerdem auch noch ein guter Accompagnist seyn, um auch der Kirchenmusik ihr volles Recht thun zu können, deren Ansprüche an ihn nicht minder mit Schwierigkeiten, obgleich von anderer Art verknüpft sind. Zum guten Accompagnisten gehört:

1) Daß er ein fertiger Notenleser sey. Zum Notenlesen gehört nicht bloß das Notentreffen an sich selbst, sondern auch das Treffen derselben in der einem Stück angemessenen Bewegung und Charakter in allen Graden der Geschwindigkeit.

2) Eine vollkommene Kenntniß der Harmonie, nebst der Fertigkeit, sie nach den über die Grundstimme geschriebenen Zahlen richtig und rein, auch dem Charakter des Stücks so wie der Lage und dem Gange der Melodie gemäß, bald vollstimmig, bald weniger vollstimmig, bald in dieser, bald in jener Octave zu spielen.

3) Muß er im Stande seyn, aus allen Tonarten, auch den ungewöhnlichsten mit Leichtigkeit und Sicherheit zu spielen. Da fast alle Orgeln höher, oder gar in den so genannten hohen Chorton das heißt: entweder einen ganzen Ton, oder eine kleine Terz höher gestimmt sind, als andere Instrumente gestimmt werden, so muß der Organist, wenn er z. B. ein Vorspiel zu einer Kirchenmusik aus dem D dur machen will, nicht aus dem D sondern aus dem H dur präludiren können. Die dabey vorkommenden gewöhnlichen Ausweichungen können schon in so entlegene Töne führen, daß ein Organist, der ihrer nicht mächtig ist, und doch in einem solchen Tone präludiren soll, es unmöglich gut machen kann. Selbst die Collecten, welche die Prediger in einem gewissen Tone absingen, und welche mit der Orgel in dem nemlichen Tone beantwortet werden müssen, machen diese Fertigkeit des Organisten aus allen Tönen spielen zu können, unentbehrlich. Denn wer kann verlangen, daß der Prediger beym Absingen der Collecten immer gerade diejenigen Töne treffe, aus welchen der Organist nur spielen kann?

4) Muß der Accompagnist die Transponirkunst vollkommen in seiner Gewalt haben, das heißt: er muß ein jedes Tonstück sogleich um so viel Töne als es nöthig ist, höher oder tiefer spielen können, als er es in den vor sich liegenden Noten geschrieben findet. Besitzt der Organist diese Geschicklichkeit nicht, so verursacht er entweder dem Cantor die Mühe, bey jeder Kirchenmusik eine besonders eingerichtete Stimme für ihn ausschreiben zu müssen, oder er ist nicht im Stande, in Fällen, wo dieß nicht geschehen kann, seiner Accompagnisten-Pflicht Genüge zu thun. Die Schwierigkeiten dieser Forderung sind nicht klein. Wer die Sache nicht selbst kennt, kann sich vielleicht am leichtesten einen richtigen Begriff davon machen, wenn er die Transponirkunst mit jener Geschicklichkeit vergleicht, welche Personen besitzen, die im Stande sind, etwa ein Französisch geschriebenes Buch sogleich jemand im Deutschen vorzulesen, oder auch umgekehrt. Aus der fremden Sprache in die Muttersprache ist diese Uebersetzung leichter als aus der

Mutterſprache in die fremde; eben ſo iſt die Transpoſition leichter aus dem ungewöhnlichen Ton in den bekannten, als aus dem bekannten in den ungewöhnlichen.

§. 44.

Endlich gehört zu den unentbehrlichen Eigenſchaften eines guten Organiſten noch die Kenntniß des Orgelbaues, damit er ſeine Orgel gehörig im Stande erhalten, und kleinen unvermeidlichen Mängeln, die theils durch Witterung, theils auch durch Gebrauch und Abnutzung verurſacht werden, abzuhelfen wiſſe. Die Nothwendigkeit dieſer letzten Eigenſchaft eines guten Organiſten ergiebt ſich ſchon daraus, daß man nur an wenigen Orten Orgelmacher hat, die bey vorkommenden Mängeln ſogleich zu Hülfe gerufen werden können, und daß die beſte Orgel in den Händen eines Organiſten der kleinen Fehlern nicht ſelbſt und ohne Verzug abzuhelfen weiß, nothwendig in wenig Jahren in Verfall gerathen muß. Daß ein Organiſt die veränderlichen Stimmen ſeiner Orgel, dergleichen die Rohr- oder Schnarrwerke ſind, ſelbſt muß nachſtimmen können, wenn ſie durch Gebrauch oder Witterung unrein geworden ſind, iſt ohnehin eine Sache die ſich von ſelbſt verſteht. Derjenige, der dieß nicht kann, iſt in ſeinem Fache noch eben unbewandert als ein Clavieriſt der nicht im Stande iſt, bisweilen einen einzelnen oder mehrere Töne auf ſeinem Inſtrumente nachzuſtimmen. Die Stimmung des ganzen Werks bleibt billig dem Orgelmacher überlaſſen; aber der Organiſt muß ſo viele Kenntniß davon haben, daß er im Stande iſt, dem Orgelmacher wenigſtens mit Rath an die Hand zu gehen, damit ſein Werk durch eine gute Temperatur in allen Tonarten brauchbar gemacht werde.

§. 45.

Die angegebenen Eigenſchaften ſind jedem Organiſten unentbehrlich, der ſich der Kirche nützlich machen will. Man hat dieß von jeher eingeſehen, und ſieht es noch ein, wie man aus der Art und Weiſe ſchließen kann, nach welcher man ehedem die Proben bey Beſetzung der Organiſtenſtellen eingerichtet hat und ſie noch einrichtet. Man läßt präludiren, accompagniren und einen Choral ſpielen, dem äußern Scheine nach eben ſo, wie es unſere Vorfahren thaten. Allein unſere Vorfahren gingen meiſtens ſtrenger und gewiſſenhafter dabey zu Werke, als es in unſern Zeiten geſchieht. Es kommt nicht darauf an, daß bloß präludirt, accompagnirt und ein Choral geſpielt wird, ſondern auf die Art und Weiſe mit welcher dieß alles verrichtet wird. Um hierin ganz ſicher zu ſeyn, um mit Gewißheit urtheilen zu können, ob ein Candidat hinlängliche Kenntniſſe in der Harmonie und in ihrer zweckmäßigen Anwendung beſitze, begnügte man ſich nicht damit, ihn bey den Prüfungen bloß vorſpielen, accompagniren und einen Choral ſpielen zu laſſen, ſondern man ſchrieb ihm ein Thema vor, über welches er nach den Regeln der Harmonie extemporiren und es als Fuge, als Trio, als Quatuor, als Vorſpiel zu einem Choral ausführen, und wenn alles dieſes geſchehen war, alle dieſe Aufgaben auch noch zu Papier bringen mußte. Das Thema wurde ihm nur wenige Minuten vor der Probe auf den Orgelpult gelegt, damit man gewiß ſeyn konnte, daß alles wirklich extemporirt werde, und die ſchriftliche Ausarbeitung mußte wenige Tage nach der öffentlichen Prüfung eingeliefert werden. Da die Kirchenpatronen unmöglich ſo viele Uebung und Erfahrung in dieſem Fache haben können, um die Fähigkeiten eines Candidaten ſelbſt mit Sicherheit zu beurtheilen, ſo wurde die Prüfung gewöhnlich einem Manne übertragen, der allgemein dafür bekannt war, daß er die Sache vollkommen verſtand, und noch auſſerdem den Ruf der Rechtſchaffenheit und Unbeſtechlichkeit hatte. Ein ſolcher Mann wurde oft viele Meilen weit zu einer ſolchen Prüfung verſchrieben. In jetzigen Zeiten wird dieß Geſchäft gewöhnlich dem Cantor oder Muſikdirektor einer Stadt aufgetragen, der aber mehren Theils ſelbſt nicht weiß, was zur wahren Organiſtenkunſt gehört. Sie ſollen dem

Canditaten an den Puls fühlen, sagt Mattheson in seiner Organistenprobe, und wissen selbst nicht wo er sitzt.

§. 46.

Durch die Wahl solcher Examinatoren, und durch hundert andere Umstände, die sämmtlich ihren Grund in dem Mangel an Kenntniß der Sache haben, ist es nach und nach so weit gekommen, daß ein wahrer guter Organist in unsern Tagen unter die großen Seltenheiten gerechnet werden muß. Diejenigen, welche diesen Namen verdienen, und ihrem Stande unter uns noch Ehre machen, sind theils in sehr geringer Anzahl in Deutschland zu finden, theils sind sie auch noch aus den ältern guten Musikschulen, oder haben sich wenigstens nach den Werken der ältern gründlichen Orgelcomponisten gebildet. Die neuere Generation von Organisten hat sich, da sie sah, wie wenig man von ihr forderte, und wie leicht sich dieß wenige erreichen ließ, von dem beschwerlichen Wege des wahren Orgelstudiums so weit entfernt, daß man nunmehr völlig Verzicht darauf thun muß, bey unsern gottesdienstlichen Versammlungen durch ein zweckmäßiges, bewegliches und andächtiges Orgelspiel einmal zu einer heiligen Empfindung, zu einem heiligen Schauder hingerissen zu werden.

§. 47.

Allein nicht bloß die angeführten Umstände sind Schuld am jetzigen Verfall des wahren Orgelstudiums; auch die kümmerlichen Besoldungen, die mit den meisten Organistenstellen, selbst in angesehenen und reichen Städten verbunden sind, tragen das ihrige dazu bey. In den frühern Zeiten, da die unentbehrlichsten Bedürfnissen des Lebens in so geringem Preise standen, daß man mit einem Thaler mehr ausrichten konnte, als jetzt mit zehen, konnten die kleinen Besoldungen wohl hinreichen einen Mann zum erforderlichen Studium seiner Kunst zu ermuntern, um so mehr, da mit den stehenden Besoldungen noch Accidentien bey Trauungen, Begräbnissen ꝛc. verbunden waren, und ein guter Organist noch ausserdem von jedermann gesucht, geachtet und geehrt wurde. Jetzt fallen diese Accidentien nicht nur alle weg, weil öffentliche Trauungen und Leichenbegängnisse ꝛc. gänzlich abgekommen sind, sondern an vielen Orten sind sogar die an sich schon so kleinen Besoldungen nach und nach immer mehr und mehr vermindert worden, so daß es jetzt eine große Anzahl von Organisten giebt, die jährlich kaum 20 bis 30 Thaler einzunehmen haben. Wie ist es möglich, für solche Besoldungen gute Organisten zu verlangen? Wie kann ein Mann bey seinem kärglichen Einkommen, das Orgelstudium so zu seinem Hauptgeschäfte machen, wie es nothwendig seyn muß, wenn er das für die Kirche seyn soll, was er für sie seyn könnte? In kleinen Landtstädten und bey armen Kirchen läßt sichs freylich nicht erwarten, daß es hierin anders seyn oder werden könne. Daß es aber in vielen großen, ansehnlichen Städten, und an Kirchen die so viele Kapitalien haben, daß die jährlichen Zinsen bey weitem nicht für die Bedürfnisse derselben verbraucht werden können, nicht besser ist, daß man lieber (wie jetzt so häufig in den meisten Deutschen Städten geschieht,) herunter gekommene Personen, auch wohl Professionisten, die sich die Woche über die Finger steif arbeiten müssen, wenn sie nur nebenher einen Choral nothdürftig spielen können, zu Organisten macht, als die Besoldungen um etwas vermehrt, um Männer zu bekommen, deren Hauptgeschäft die Orgelkunst ist, ist eine wahre Entweihung des Gottesdienstes und ein unbegreiflicher Mißbrauch in der Anwendung und Bestimmung der Kirchengüter. Zu welchem andern Zwecke können wohl die Kirchen in vorigen Zeiten ihre Schenkungen erhalten haben, als dadurch den öffentlichen Gottesdienst feyerlicher prächtiger und erbaulicher zu machen?

Von den Stadtmusicanten.

§. 48.

Außer den Singchören und Organisten gehören auch noch die Stadt- oder Rathsmusici unter diejenigen Personen, die als Instrumentisten bey einer wohlbesetzten Kirchenmusik unentbehrlich und in dieser Rücksicht dem Cantor oder Musikdirektor untergeordnet sind, oder doch wenigstens seyn sollten. Auch diese Classe von Musikern ist nicht mehr von der Beschaffenheit, daß sie in unsern Tagen ein großes zur Erbaulichkeit des musikalischen Gottesdienstes beytragen könnte. Als Thürmer, die zu gewissen Stunden des Tages, und bey gewissen öffentlichen Feyerlichkeiten auf dem Thurme der Hauptkirche einer Stadt Choräle oder andere Stücke blasen müssen, damit es die ganze Stadt höre, genießen sie aus den Stadtcassen gewöhnlich eine sehr mäßige Besoldung nebst einigen andern Vortheilen; als Kirchenmusici genossen sie aus den Kirchencassen ehemals mehr als jetzt. Es wurden von den Kirchen nicht nur Instrumente für sie angeschafft und unterhalten, so lange noch bloß Blasinstrumente, nemlich Zinken, Posaunen ꝛc. bey der gottesdienstlichen Musik im Gebrauch waren,[48]) sondern späterhin, nachdem auch Saiteninstrumente eingeführt wurden, erhielten sie außer einer Kleinigkeit für ihre Bestellung der Kirchenmusik an verschiedenen Orten auch einige Vergütung unter dem Namen Saitengelder. Die letzte Rubrik findet sich aber in heutigen Kirchenrechnungen nicht mehr, so wie verschiedene andere, die in vorigen Zeiten sowohl diese Musikanten als die Organisten und Singechöre angingen. Die Stadt- oder Rathsmusikanten sind daher gezwungen, ihre Hauptsorge auf einen andern Zweig des Erwerbs zu richten, nemlich auf die Tanzmusik, die ihre Mühe weit besser belohnt, als die Kirchenmusik, und die sie sowohl in den Städten als in dem dazu gehörigen Gebiete zu besorgen gewöhnlich ein ausschließendes Recht haben. Daß diese Tanzmusik unmöglich eine gute Vorbereitung zur Kirchenmusik seyn kann, läßt sich leicht begreifen. Wo also die Stadt- oder Rathsmusikanten durch Stadt- und Kirchencassen nicht so gesetzt sind, daß sie jenen Erwerbszweig bisweilen an gemeine Bierfiedler freywillig abtreten können, ohne dadurch ihr ordentliches nothdürftiges Auskommen zu schmälern, da wird ihr Beytrag zur gottesdienstlichen Erbauung nie beträchtlich werden. Sie sollten wenigstens in den Stand gesetzt werden, ihren Erwerb durch Tanzmusik bloß auf solche Gelegenheiten und gesellschaftliche Feste einschränken zu können, wobey eine anständige, nicht aber eine ausgelassene Fröhlichkeit, mit Einem Worte, wobey guter Ton und gute Sitten herrschen. Alle übrigen Gelage, die etwa sonst noch in ihrem Distrikt vorfallen, sollten sie den gemeinen Bierfiedlern überlassen. Auf solche Weise würde ihr eigenes Gefühl für Anständigkeit und Sittlichkeit unterhalten, und sie fähig gemacht, sich zu ihren kirchlichen Geschäften gehörig vorzubereiten, um sie sodann so wie sichs gebührt, verrichten zu können.

§. 49.

Bey einer solchen Beschaffenheit alles dessen, was zu einer Kirchenmusik erforderlich und unentbehrlich ist, läßt sich nun leicht begreifen, wie die musikalische Erbauung bey unserm Gottesdienste beschaffen seyn könne. Die Cantoren sind genöthigt, ihren Unterhalt durch Schularbeiten zu erwerben, die nicht geschickt sind den musikalischen Geist zu erheben. Bey der Anstellung der-

48) Dergleichen Instrumente fanden sich ehedem in allen Kirchen ansehnlicher Städte. In der schon angeführten Ordnung der Thomasschule zu Leipzig ist es auch zum ausdrücklichen Gesetz gemacht, daß dem Cantor jährlich ein Verzeichniß der musikal. Instrumente, die die Stadt-Pfeifer bey sich haben, ausgeantwortet werden soll, damit er wissen möge, was von denselben bey der Hand, und zur Musik in der Kirche zu gebrauchen sey. An den meisten Orten sind jetzt diese Instrumente aus Mangel der Aufsicht verloren gegangen.

selben wird ihre Kenntniß in der Musik als Nebensache betrachtet, die sich nach der Meinung der meisten Scholarchen wohl finden werde. Daher so viele Cantoren in den angesehensten Städten, die kaum die ersten Elemente der musikalischen Wissenschaften kennen, die folglich unmöglich ihre Chöre gehörig unterrichten, zweckmäßige Kirchenmusiken wählen, einrichten oder selbst componiren können. Die Chöre sind verfallen und verfallen nicht bloß aus Mangel an hinlänglicher Unterstützung von Seiten der Bürgerschaften wie man vorgeben will, sondern hauptsächlich aus Mangel an Unterricht und Aufsicht immer mehr. Ihr Gesang auf den Straßen ist ausgeartet, ist von kunstreichen Motetten und andern erbaulichen geistlichen Gesängen, wodurch der Geschmack an edler Musik gebildet und unterhalten wurde, in Operettenarien und Gassenhauer übergegangen, die allen Geschmack, und selbst das Wohlgefallen an wahrer Musik vernichten. Diese Ausartung beweist ihre Einwirkung auf die Ausführung und den Vortrag der Kirchenmusik, die dadurch allen Geist, alle Würde, folglich auch allen wahren Werth verliert. Die Organistenstellen sind der kümmerlichen Besoldungen wegen meistens mit Leuten besetzt, die die große Orgelkunst als eine Nebensache behandeln müssen, die kaum nothdürftig einen Choral spielen, vielweniger die höhern Pflichten eines Organisten erfüllen, und durch ein zweckmäßiges Accompagnement zur guten Wirkung einer Kirchenmusik beytragen können. Die Stadt- und Rathsmusici endlich sind gezwungen, ihr Brot durch Tanzmusik zu verdienen, die sie unfähig macht, in der Kirche ihre Pflicht so wie sichs gebühret zu erfüllen. So ist das ganze zu einer Kirchenmusik gehörige Personale durch eingerissene Mißbräuche, durch Mangel gehöriger Aufsicht und zweckmäßiger Verfügungen und durch übertriebene Sparsamkeit nach und nach außer Stand gesetzt worden, das zu leisten was es leisten sollte und könnte. So ist aus dem Gesang ein Vokal-Geblöke, aus den Vorspielen und dem Accompagnement auf den Orgeln ein Dudeln, aus der Begleitung mit Saiteninstrumenten ein Kratzen und Fiedeln, aus dem Blasen der Trompeten ein Lärmen, womit man noch einmal die Mauern von Jericho umstürzen könnte, aus dem Pauken ein Prügeln, und aus der ganzen Kirchenmusik etwas geworden, dem man kaum einen Namen geben kann. Sollte man nicht aus der Gleichgültigkeit, mit welcher dieses musikalische Unwesen in der Kirche geduldet wird, und aus der Vernachlässigung aller Mittel, wodurch die Sache verbessert werden könnte, fast schließen, man sehe eine solche mißtönende Musik, die im gemeinen Leben für die abscheulichste gehalten wird, gerade für die Kirche als die zweckmäßigste an? Sollte in unsern Zeiten eine gute erbauliche Kirchenmusik weniger zur Verschönerung und zur Feyerlichkeit des öffentlichen Gottesdienstes nöthig seyn, als sie es in vielen vorhergehenden Jahrhunderten war?

Vierter Abschnitt.

Von der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik.

§. 50.

Daß man die Kirchenmusik noch für nothwendig hält, beweist selbst die Geduld, mit welcher man sie ihrer schlechten Beschaffenheit ungeachtet noch an den meisten Orten erträgt. Nur in wenig Städten ist man so weit gegangen, sie gänzlich abzuschaffen, und dadurch die Stadtkirchen den armen Dorfkirchen ähnlich zu machen, die aus Noth gezwungen sind, sich auf den bloßen Choralgesang einzuschränken. Aber es ist nicht genug, sie in ihrer jetzigen Gestalt beyzubehalten, sie muß verbessert, sie muß der Kirche nützlich gemacht werden. Die größere Aufklärung in den neuern Zeiten hat schon so manche Verbesserung in andern Stücken des öffentlichen Gottesdienstes hervorgebracht; warum

soll

soll die Kirchenmusik allein sich keiner ähnlichen Sorgfalt zu erfreuen haben? Unsere alten Gesangbücher enthielten manche Lieder, die unsern durch eine bessere Cultur fast aller Wissenschaften entstandenen gereinigtern Begriffen über das Wesen einer würdigen Gottesverehrung als zweckwidrig und wohl gar ungereimt vorkamen. Man hat die Gesangbücher deßwegen nicht abgeschafft, auch nicht in ihrer zweckwidrigen Gestalt bloß beybehalten, sondern verbessert. Man hat das Ungereimte ausgemerzt, und an dessen Stelle vernünftige und erbauliche Gedanken gebracht. Man hat gefühlt und begriffen, wie wenig der Gottheit damit gedient seyn könne, daß die Versammlung der Christen im Tempel eine unreine, ungesunde Luft einathme, und hat Sorge getragen, den Kirchen nicht nur überhaupt ein freundlicheres, reinliches Ansehen zu geben, sondern auch den alten Gebrauch aufzuheben, nach welchem sie Jahrhunderte lang zu wahren Todtengrüften gemacht wurden. Selbst das Predigen hat Verbesserungen erhalten, die es der neuern Aufklärung gemäß erbaulicher und nützlicher machen, als es in vorigen Zeiten seyn konnte. So ist in allen Stücken des öffentlichen Gottesdienstes für Verbesserungen gesorgt worden, nur in der Musik, diesem Hauptstück, ohne welches kein Gottesdienst feyerlich und prächtig seyn kann, nicht. Die alten schmutzigen ungesunden Kirchen sind gereinigt, die gemahlten und geschnitzten Carricaturen von Engeln und Aposteln sind weggeschafft, die Predigten sind zum nützlichen Unterricht in religiösen und moralischen Gegenständen umgeschaffen worden, aber die Musik ist und bleibt noch ein unverständliches Geräusch von schlecht gestimmten und noch schlechter gespielten Violinen, vom Singen eines Haufens aus vollem Halse durch einander schreyender Chorknaben, und vom Accompagnement eines Organisten, der bald zu früh bald zu spät dazwischen fällt. In Städten, wo außer der Kirche die Tonkunst einen so wichtigen Theil des einsamen häuslichen und des öffentlichen gesellschaftlichen Vergnügens ausmacht, wo durch diesen häufigen Gebrauch der Geschmack daran so sehr verfeinert und ausgebildet wird, muß eine solche Kirchenmusik nothwendig vom nachtheiligsten Einfluß für den öffentlichen Gottesdienst überhaupt seyn, wie es auch die Erfahrung schon genug bewiesen hat. Wer kann mit Vergnügen zur Kirche gehen, um sich zu erbauen und in guten religiösen Gesinnungen zu stärken, wenn er in seiner Erbauung durch die Musik entweder gestört wird, oder sie durch die Beleidigung seines gebildeten musikalischen Geschmacks theuer erkaufen muß. Unsere Tempel sollen Sitze des besten Geschmacks in Künsten und Wissenschaften seyn, so wie sie es bey den gebildetsten Völkern des Alterthums gewesen sind. Luther war nicht der Meinung, daß durchs Evangelium alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen sollten, wie etliche Abergeistliche vorgeben, sondern er wollte alle Künste, sonderlich die Musica gern sehen im Dienste deß, der sie gegeben und geschaffen hat.

§. 51.

Nicht bloß um der gebildetern Christen willen, ist eine Verbesserung unserer Kirchenmusik durchaus nothwendig, wenn sie nicht immer mehr und mehr aus den gottesdienstlichen Zusammenkünften verscheucht werden sollen, sondern auch um der Kunst selbst und sogar um des gemeinen Volks willen. Die gebildetere Classe kann, wenn sie sich auch aus den öffentlichen Versammlungen zurückzieht, allenfalls einen Ersatz durch eine geschmackvolle musikalische Privaterbauung finden. Ein geistliches Lied von Gellert, Sturm, Cramer ꝛc. nach den so vortrefflichen Compositionen von C. Ph. E. Bach, Rolle, Schulz, Hiller ꝛc. kann ihre Gefühle für Andacht so kräftig erwecken, unterhalten und stärken, daß sie allenfalls dieses öffentliche Erbauungsmittel entbehren kann. Ich sage allenfalls: denn so schön und vortrefflich dieses Erbauungsmittel an sich auch ist, so geht es doch nur ins Kleine. Unendlich stärker ist die Rührung und die Erbauung, wenn noch eine Menge von Nebenumständen zur Verstärkung der Rührung beytragen kann, und wenn der allgemeine Choralge-

sang mit der künstlichen Figuralmusik, mit den Collecten und Responsorien, mit der Predigt ꝛc. abwechselt. Alle diese Umstände sind von einer hinreissenden Wirkung, wenn sie so sind, wie sie seyn müssen und seyn können. Ob also gleich der gebildete Christ sich allenfalls schadlos halten kann, das heißt: ob er gleich mit der guten Kirchenmusik noch nicht alle Mittel zur musikalischen Erbauung verliert, so ist doch die öffentliche wirksamer, vorzüglicher, folglich auch für ihn, wenn man nicht will, daß er sich der Kirche ganz entziehen soll, nothwendig.

§. 52.

Der zweyte Grund der Nothwendigkeit einer Verbesserung der Kirchenmusik liegt in dem Bedürfniß der Kunst selbst, wenn sie nicht nach Luthers Ausdruck zu Boden geschlagen werden und vergehen soll. Der der Kirche angemessene Styl ist die Quelle alles wahren Schönen, Großen, Erhabenen und Edeln in allen Künsten, und insbesondere in der Musik, auch selbst in ihrer außerkirchlichen Anwendung. Ist dieser heilige Styl verloren, so sind mit ihm zugleich auch alle höhern Eigenschaften der Kunst, die Darstellung der höchsten, reinsten moralischen Gefühle verloren. Was heißt heilig? Heilig heißt erhaben, edel, vorzüglich; es deutet in Rücksicht auf die höchste Bildung des Menschen den Besitz völlig rein-moralischer Gesinnungen und Gefühle an, so wie in Rücksicht auf die Kunst, die vollkommenste Darstellung solcher Gesinnungen und Gefühle. Jede höhere Vollkommenheit ist in diesem Sinne heilig. Der wahre Philosoph empfindet selbst im gemeinen Leben alles heiliger als andere Menschen; seine Gefühle grenzen stets an eine Art von Religiosität, so wie der wahre höhere Künstler stets in einer andächtigen, das heißt heiligen Entzückung lebt. Alle höhere Kunstwerke sind daher in ihrem Styl und Charakter ernsthaft, feyerlich und grenzen meistens etwas an den Ausdruck einer sanften Melancholie, gerade in der Art und Weise, wie die heiligen religiösen Gefühle beschaffen sind. So wie nun der Mensch unendlich dabey gewinnt, wenn er sich zu völlig reinen moralischen Gefühlen und Gesinnungen erheben kann, wenn er nicht bloß aus Verbindlichkeit und Pflicht, nicht aus Achtung oder Furcht fürs Gesetz, sondern ohne Gehorsam und Zwang bloß aus Liebe zur höhern moralischen Schönheit, die vollständigste Uebereinstimmung des vernünftigen Willens mit dem Sittengesetze beweiset; eben so gewinnt die Kunst an Vollkommenheit, an Ausdehnung und Kraft ihrer nützlichsten Wirkungen, wenn sie zur Darstellung und beständigen Unterhaltung so rein moralischer Gefühle sich erheben kann. Wenn der Welt an solchen Gefühlen gelegen ist, wenn dieser höchste Grad der Vollkommenheit moralischer Gefühle von der höchst möglichen Glückseligkeit unzertrennlich ist, warum ist ihr nicht auch an den Mitteln gelegen, die jene hohen heiligen Gefühle erwecken und unterhalten können?

Ein Boden, welcher nicht mit guten Früchten bepflanzt wird, trägt Unkraut. Der Verfall der heiligen Musik hat daher auch den Verfall des höhern, edlern Kunststyls außer der Kirche nach sich gezogen, und die Zahl derjenigen unendlich vermehrt, welche in der Kunst nichts als einen zerstreuenden Sinnengenuß suchen, und es ihr auch unmöglich machen, auf eine andere Art zu wirken. Alles wahre Schöne, Ernsthafte, Feyerliche, Große und Erhabene, wird jetzt als veraltert angesehen und verachtet. Der Geschmack der komischen Operette ist der Maßstab geworden, mit welchem man ganz allein den Werth eines Kunstwerks bestimmen will. Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Schreibarten ist fast verloren gegangen; man kennt und will keine andere als die komische. So wie die große Lesewelt nichts als Ritterromane schätzt, so weiß das große musikalische Publikum nichts als Operetten, oder solche Compositionen, die ihnen im Styl ähnlich sind, zu schätzen. Die edle Kammerschreibart, die zwischen der höhern Kirchen- und der komischen Schreibart das Mittel hält, ist für dieses Publikum schon viel zu ernsthaft, und wird fast spottweise mit dem Namen des Kirchen-

styls belegt, bloß weil sie nicht im so genannten neuen Geschmack ist. Gerade als wenn die edlern Empfindungen gebildeter Menschen, und mit ihnen die Darstellung derselben durch die Kunst nicht ewig schön und achtungswürdig seyn müßten. Sind denn diese edeln und würdigen Empfindungen, das höchste und schönste Ziel musikalischer Darstellungen, aus dem Kreis der Menschheit ganz und gar verschwunden? Sollten einzig und allein neu beflitterte Possenspiele unser musikalisches Vergnügen ausmachen?

Wie soll denn unsre Kunst dem Untergang entfliehn?
Auf welchen Lorber kann der Künstler sich verlassen?
Durch Fratzen wird man keine Graune ziehn,
Und keinen Händel durch Grimassen.

§. 53.

Endlich ist die Verbesserung der Kirchenmusik auch um des Volks willen nothwendig, weil sonst der Geschmack an edler Musik auch unter dieser Menschenclasse gänzlich verloren gehen muß. Für den Bürger und Handwerker, der gewöhnlich die ganze Woche hindurch mit Arbeiten beschäftigt ist, die nebenher kein Geistesvergnügen zulassen, ist der öffentliche Gottesdienst nicht bloß als ein Erbauungsmittel, sondern zugleich als eine Art von Schule zu betrachten, worin er Gelegenheit findet sich in moralischen Gesinnungen und Gefühlen zu üben. Wenn nun die Haupteigenschaften, welche im Begriff einer guten, ihrer Bestimmung gemäßen Kirchenmusik liegen, nichts anders sind, als eine deutliche, einfache und rührende Darstellung religiöser Wahrheiten, oder moralischer Gefühle durch Poesie, Gesang und damit verbundene Instrumentalbegleitung, so ist sie der Fassungskraft des gemeinen Mannes eben so angemessen als der gebildetern Classe, und kann in ihm nicht nur die nützlichsten Empfindungen erwecken und unterhalten, sondern ihn auch zu größerer Aufmerksamkeit auf den nachherigen religiösen oder moralischen Unterricht des Predigers vorbereiten. Es kommt dabey bloß auf die zweckmäßige Einrichtung einer solchen Musik an. Dieser erste Nutzen, welchen selbst der gemeine Mann aus einer guten Kirchenmusik ziehen kann, ist aber für ihn noch nicht der einzige. Da er keine Gelegenheit hat, außer der Kirche andere Musik zu hören, als den jetzt so sehr verdorbenen Gesang der Chöre auf den Straßen, das Blasen von den Thürmen, und die Tanzmusik in den gemeinen Schenken, wodurch sein Gefühl auch dem Genusse besserer Kunstschönheiten wenigstens einiger Maßen geöffnet werden könnte, und jede Vermehrung des Kunstgenusses zugleich bey allen Menschenclassen Vermehrung des Lebensgenusses ist, so bleibt für ihn die Kirche der einzige Ort, wo er sich dieses vermehrten Genusses fähig machen kann. Sie wird also für ihn eine Schule, worin er außer andern nützlichen Begriffen auch gereinigtere Begriffe von Kunstsachen bekommt, worin er nach und nach fühlen lernt, daß es außer der Tanzmusik noch andere Musikarten giebt, die ihn froh und heiter machen können, und daß die Tanzmusik, die ohnehin in seinem Lebenskreise fast stets mit nachtheiligen Umständen für seine Moralität begleitet ist, vielleicht weder die einzige noch die wahre sey, an welcher sich ein gut gesinnter Mensch ergetzen könne und müsse. So kann er nach und nach dahin gebracht werden, wilde Gelage zu fliehen, und seinen Lebensgenuß auch in dieser Rücksicht, so viel es sein Stand und seine Lage zuläßt, zu veredeln. Daß die Kirchen solche Schulen seyn können, hat kein Land so deutlich und auffallend bewiesen, als Italien, so lange die Musik daselbst noch nicht so verfallen war, wie sie es jetzt ebenfalls ist. Der geringste Italiäner war in Sachen der Musik und Mahlerey ein besserer Kenner und richtigerer Beurtheiler, als der größte Theil der übrigens gebildetern Classen in andern Ländern, bloß weil er in den Kirchen stets schöne Musik zu hören und schöne Gemählde zu sehen bekam. Wäre seine Kirchenmusik so beschaffen gewe-

sen, wie die unsrige in den meisten Städten, und beständen die noch in den Italiänischen Kirchen befindlichen Werke der Mahlerey und Bildhauerkunst aus solchen Carricaturen von Aposteln und Engeln wie in den unsrigen, so würde der Italiäner eben so ungereinigte Begriffe und Gefühle davon gehabt haben als der gemeine Deutsche. Hat aber der gemeine Italiäner dadurch verloren oder gewonnen? Gewonnen hat er, denn die Summe seines Lebensgenusses wurde vermehrt, weil mehrere Sinne als Werkzeuge desselben in ihm geübt und veredelt worden sind. Obgleich die innere Würde des Styls in den letzten Jahrzehenden durch die opera buffa ganz aus den Italiänischen Kirchen verdrängt worden ist, so hat doch die Nation ihren ehemaligen geläuterten Sinn für äußere Schönheit, für schöne Stimmen und reinlichen Zusammenklang noch erhalten, weil sie selbst ihre innerlich schlechte Musik noch immer mit schönen Stimmen zu hören bekommt.

Der Mensch muß zu allem Guten und Schönen gewöhnt werden. Alle Tugenden, alle große Eigenschaften des Geistes und Herzens sind nichts anders als Gewohnheiten. Uebung durch Unterricht und musterhafte Beyspiele, sind die beyden Wege zu solchen Tugenden und Eigenschaften zu gelangen. Da dem Volke die Uebung durch Unterricht nicht zu Theil werden kann, so muß ihm wenigstens die Uebung durch Beyspiele nicht entzogen werden. Seine Sinne sind nicht minder fähig, bis zu einem gewissen Grade geläutert zu werden, als die Sinne der höhern Classen, und was es seinen Kräften und seiner Lage nach nicht erreichen kann, ist ihm entbehrlich. Der Genuß gewisser höherer Feinheiten der Kunst ist immer nur für wenige; aber edle Simplicität des Styls und Ausdrucks für alle, wenn sie nicht durch entgegen gesetzte Eigenschaften, durch leere unbedeutende und niedrige Klingeleyen verdorben und verwöhnt werden.

Fünfter Abschnitt.

Von den Mitteln wodurch der verfallenen Kirchenmusik wieder aufgeholfen werden kann.

§. 54.

Tadeln ist leichter als besser machen. Vorzüglich leidet dieses Sprichwort seine Anwendung, wenn öffentliche Anstalten getadelt werden, die gewöhnlich mit so vielerley Nebendingen verwebt sind, daß man leicht das Mangelhafte derselben sehen und fühlen kann, aber oft nicht im Stande ist, alle Hinderniſſe wegzuschaffen, die der Abstellung ihrer Mängel im Wege stehen. Wer indessen die Gebrechen einer Anstalt nicht einseitig, sondern in ihren mannigfaltigen Verbindungen mit Nebenumständen übersieht, wird immer Mittel anzugeben wissen, wodurch, wenn nicht alles, doch sehr vieles verbessert werden kann. Eine in Verfall gerathene Anstalt kann ohnehin nur nach und nach wieder gehoben werden, so wie sie auch nur nach und nach in Verfall gerathen ist. In der vollen Ueberzeugung, daß die Kirchenmusik, mit allem, was mit ihr zusammen hängt, eine sehr wichtige Angelegenheit der Menschheit ist, weit wichtiger als man jetzt gemeiniglich glaubt, will ich daher den Versuch wagen die Hauptpunkte anzugeben, worauf es meiner Meinung nach hauptsächlich ankommen wird, wenn dieser so nützlichen Anstalt wieder aufgeholfen werden soll. Von der Ausführbarkeit meiner Vorschläge bin ich völlig überzeugt; ob man aber guten Willen und Eifer genug für das Gute haben wird, um sich durch einige unvermeidliche Schwierigkeiten an der thätigen Beförderung desselben nicht hindern zu lassen, ist eine Frage, die erst in der Folge der Zeit beantwortet werden kann.

§. 55.

Die erste und wichtigste aller Ursachen des jetzigen Verfalls unserer Kirchenmusik ist die schlechte Besetzung musikalischer Aemter mit Männern, die durchaus nicht im Stande sind, ihre Amtspflichten gehörig zu erfüllen. Vorzüglich sind es die Cantoreyen, von deren Besetzung ungemein viel abhängt, weil der damit Beamtete als Musiklehrer der Jugend, und als Vorgesetzter der Chöre und anderer zum kirchlichen Musikwesen gehörigen Personen, es am meisten in seiner Gewalt hat, richtige Begriffe zu verbreiten, und die zur Aufführung einer Kirchenmusik erforderliche Geschicklichkeit zu befördern *). Die gewissenhafte Besetzung dieses Amtes mit tüchtigen Männern, die ihre Pflichten im weitesten Umfange zu erfüllen wissen, sollte daher die erste Sorge der Schul- und Kirchenpatronen seyn. Allein zu dieser Besetzung gehört mehr als der gute Wille und die gute Absicht der Patronen, die man ihnen wohl selten absprechen kann. Es gehört auch Sachkenntniß dazu, um unterscheiden zu können, wer mit den zu diesem Amte erforderlichen Eigenschaften wirklich versehen ist, oder wer sie nur von sich rühmt oder rühmen läßt. Der wahre Künstler ist immer bescheiden; der Stümper hingegen unverschämt und großsprecherisch. Wenn daher die Patronen nicht im Stande sind, selbst zu unterscheiden und zu urtheilen, so wird in ihren Augen immer ein prahlhafter Stümper, der noch nebenher keinen Weg und kein Mittel verschmäht, sich geltend zu machen, und zu dem Ende auch Neigung und Abneigung mit ins Spiel zu verweben weiß, den Vorzug erhalten, so werden sie meinen dem Würdigsten den Kranz ertheilt zu haben, wenn er gerade dem Unwürdigsten zu Theil geworden ist.

Wenn es nun von Rechtswegen jedermann zur Pflicht gerechnet wird, in seinem Amte ein Meister zu seyn, das heißt: alles was in den Bezirk desselben gehört, aufs richtigste übersehen und aufs beste verrichten zu können, so ist gewiß die Forderung nicht übertrieben, daß auch Kirchen- und Schulpatronen in ihren Aemtern Meister seyn, und alle diejenigen Kenntnisse besitzen sollen, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, die Kirchen und Schulen mit den geschicktesten und brauchbarsten Männern zu besetzen. Wie wenig aber in unsern Zeiten diese Kenntnisse, besonders in Beziehung auf Musik, selbst in den ansehnlichsten Collegiis zu finden sind, worin oft kaum ein einziges Mitglied etwas von der Sache versteht, so daß sie fast sämmtlich mit fremden Ohren hören müssen, ist weltkundig, und man könnte unglaubliche Dinge davon erzählen [49]). In den frühern Zeiten, da

*) *Germania* cantores plures, musicosque paucos nutriat. Nam praeter eos, qui in sacellis Principum aut sunt, aut fuerunt, paucissimi canendi disciplinam, cleri gloriam, vere cognoscunt: *Magistratus enim, quibus haec res commissa erat, cantores secundum vocis asperitatem, non artis peritiam ceremoniis ac iuventuti praefecerunt, Deum boatibus, mugitibusque placari arbitrantes; qui suavitate magis, quam stridore, plus affectu, quam voce in scripturis legitur gaudere. Ornithoparchi Musicae activae Micrologus.* Libr. IV cap. 8. Eine ähnliche Stelle findet sich beym J. B. *Mantuanus* über dieses Schreyen und Blöken der Cantoren:

Cur tantis delubra boum mugitibus implet?
Tune Deum tali credis placare tumultu?

49) Beweise von außerordentlicher Unkunde in musikalischen Dingen finden sich überall in Menge; nirgends aber habe ich einen ärgern gefunden, als in den erneuerten Statuten des fürstlichen Pädagogiums zu Darmstadt vom Jahr 1778. wo man nicht einmal einen Unterschied unter Sing- und Clavierstunden zu machen weiß. „In Ansehung der Clavierstunden (die Singestunden sind gemeint) bleibt es bey der bereits in letzter Ordnung gemachten Verfügung, daß der Cantor wöchentlich in 4 Stunden den Choristen, der Musicus Sch. aber den Theologen und ärmern Schülern aus allen Classen in eben so viel Stunden unentgeldlichen Unterricht ertheilen soll. „Was anders als eine solche Unkunde konnte sonst ein so hartes Gesetz veranlassen, welches sich in eben dieser Ordnung findet, und nach welchem keine Primaner in Chor bleiben darf. „Braucht er aber aus Armuth (heißt es) das Chor zu seiner nothdürftigen Subsistenz, so soll

der muſikaliſche Unterricht in den Schulen noch nicht bloß auf die Choriſten eingeſchränkt war, ſondern allgemein der ganzen Schule ertheilt wurde, weil die ganze Schule mit allen Lehrern den Kirchengeſang beſorgen mußte, konnte ein ſo großer Mangel an muſikaliſchen Kenntniſſen in keinem Collegio entſtehen, und es fanden ſich wenigſtens immer einige Glieder darunter, die im Stande waren, bey vorkommenden Gelegenheiten ſelbſt zu urtheilen, und den bey Wahlen ſo leicht eintretenden Gefahren, hintergangen zu werden, auszuweichen. Seitdem aber dieſer allgemeine muſikaliſche Unterricht in den Schulen aufgehört hat, ſeitdem junge Leute aus derjenigen Claſſe, woraus Kirchen- und Schul-Vorſteher genommen zu werden pflegen, keinen Geſang, ſondern höchſtens bisweilen ein klein wenig auf irgend einem Inſtrumente ſpielen lernen, wodurch genau betrachtet, noch keine Sachkenntniß, am wenigſten in dem Grade und in der Art erworben werden kann, wie ſie jemand beſitzen muß, der ſich zum Schiedsrichter über die muſikaliſchen Eigenſchaften eines Cantors oder Muſikdirektors beſtellen laſſen will, ſeitdem herrſcht auch als eine nothwendige Folge jenes verſäumten jugendlichen Unterrichts faſt in allen Collegiis, die die Beſtellung muſikaliſcher Aemter zu beſorgen haben, in muſikaliſchen Wiſſenſchaften eine tiefe Finſterniß. Hätten die Mitglieder ſolcher Collegien nur noch ſo viel Selbſtkenntniß um einzuſehen, daß man unmöglich über eine Sache ſicher und richtig urtheilen kann, von welcher man nichts gelernt hat, ſo würden ſie wenigſtens ſich an ſachkundige Männer zu wenden wiſſen, und durch deren Rath und Hülfe ihre Pflichten in gewiſſenhafter Beſetzung muſikaliſcher Aemter noch immer erfüllen können. Schon bey gemeinen Handwerksangelegenheiten werden ſo genannte Geſchworne zu Rathe gezogen, ehe man wagt, einen Ausſpruch darüber zu thun. Warum handelt man nicht eben ſo vorſichtig und billig in Dingen, deren richtige Beurtheilung noch ungleich mehrere Kenntniſſe erfordert, als die Beurtheilung jener Gegenſtände? Das Vermögen zu hören iſt noch nicht hinreichend, muſikaliſche Dinge zu beurtheilen: denn man muß dabey nicht bloß hören, ſondern auch wiſſen, was man hört, das heißt: man muß das Gehörte verſtehen. Die Rede in einer unbekannten Sprache kann man ebenfalls hören, aber nicht verſtehen und noch weniger ihren Werth beurtheilen und beſtimmen. Wer das letzte thun will, muß die Sprache nicht nur gelernt, ſondern auch noch auſſerdem ſich Begriffe vom Zuſammenhang der Gedanken, von der zweckmäßigen Einrichtung des Ganzen, vom Styl, Geſchmack und dergleichen erworben haben. Daher ſagt ein alter Schriftſteller mit Recht:

De artifice non niſi artifex iudicare poteſt [50]).

ein ſolcher von allen Subſidien verlaſſener Menſch eher von den Studien ganz abgewieſen werden, als daß jenen (nemlich den Wiſſenſchaften) ein nicht gehörig vorbereitetes Subject zu künftiger Beläſtigung des Staats aufgebürdet werde." §. LX. S. 8. Wie ſollte es wohl um die Wiſſenſchaften ſtehen, wenn ſich nie von allen Subſidien verlaſſene junge Leute damit hätten beſchäftigen dürfen?

50) Peut-on être connoiſſeur en Muſique ſans la ſavoir? — Cela eſt abſolument impoſſible. Nous ſommes deja convenues qu'avec le gout naturel le plus ſur, une longue étude, après avoir voyagé, obſervé avec attention, et la nature, et toutes les collections des Tableaux de l'Europe, un Amateur, ſi'l ne ſait pas peindre, ne pourra jamais comme un bon peintre, diſcerner et connoitre toutes les beautés d'un Tableau: cependant la peinture eſt une imitation réelle de la nature; elle repreſente ſous leurs vraies formes tous les objets materiels qui exiſtent: auſſi a-t-elle pluſieurs parties qui doivent plaire egalement aux ignorans et aux connoiſſeurs. Toutes les fineſſes de l'art echappent aux premiers, mais ils peuvent ſaiſir les details les plus frappans d'une parfaite imitation. Il n'en eſt pas auſſi de la Muſique. Le compoſiteur d'un opera doit ſans doute puiſer dans la nature l'eſpece de declamation, qui convient à ſon Poeme; mais cette ſorte d'imitation eſt trop abstraite pour pouvoir être ſentie auſſi généralement que celle qui eſt produite par la peinture. D'ailleurs un morceau de muſique pourroit avoir une ſorte d'expreſſion, et cependant n'être pas bon; comme par exemple, ſi des certaines regles de compoſition n'y ſont

Die Nachtheile ſolcher irrigen Meinungen für die gute Beſetzung muſikaliſcher Aemter ſind ſehr groß. Wer den Glauben hat, er könne etwas beurtheilen was er nicht verſteht, wird dadurch ungelehrig,

Qui ſe ſcire putat, cum ignoret, reddit animum ſuum indocilem. Marſ. Ficinus.

hält anderweitigen Rath von ſachkundigen Männern für unnöthig, und ſchadet dadurch der guten Sache, vielleicht bey der beſten Abſicht ihr zu nützen, aufs unverantwortlichſte. Wenn nun gar noch eine gewiſſe Eitelkeit hinzu kommt, wie ſo häufig geſchieht, welche ſolche Patronen veranlaßt, den guten Rath ſachkundiger Perſonen für Eingriffe in ihre Rechte, oder für Beeinträchtigungen ihres Anſehens zu halten, ſo iſt für die gute Sache vollends alles verloren, und man kann ſicher darauf rechnen, daß der unverſchämteſte Großſprecher und der ſchamloſeſte Schmeichler jederzeit dem beſcheidenen Künſtler, der ſeines innern Werths ſich bewußt, ſeine Beförderung nicht durch niedrige Nebenkünſte ſuchen will, den Rang ablaufen wird.

§. 56.

Die erſten Schritte zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik müſſen alſo von den Kirchen- und Schul Patronen gethan werden, und beſtehen bloß in der gewiſſenhaften Beſetzung der Cantorate mit ſo tüchtigen Männern, daß man die beſte Erfüllung ihrer muſikaliſchen Pflichten nicht nur von ihnen fordern, ſondern auch erwarten kann. Daß dieß der Hauptpunkt ſey, worauf im Grunde alles ankommt, iſt zwar ſchon an ſich ſehr einleuchtend, läßt ſich aber noch aus einigen Beyſpielen beweiſen, die uns, obgleich wenige, doch einige Städte Deutſchlands darin geben. Ich will dieſe wenigen Städte nicht nennen, um andere eben ſo reiche und noch reichere und angeſehenere nicht zu beſchämen, daß ſie ſich in der Sorgfalt für die beſte Einrichtung einer ſo unentbehrlichen und gemeinnützigen Sache wie eine gute Kirchenmuſik iſt, von ihnen ſo übertreffen laſſen; aber es iſt merkwürdig, daß dieſe beſſere Beſchaffenheit der Kirchenmuſik in den erwähnten Städten meiſtens das Werk einzelner Männer iſt, die guten Willen, Kenntniſſe und Gewiſſenhaftigkeit genug hatten, um die Cantoreyen recht gut zu beſetzen, und damit der ganzen Sache eine verbeſſerte Geſtalt zu geben. Sollte nicht in jeder etwas anſehnlichen Stadt ein ſolcher einzelner Mann zu finden ſeyn, der voll Kenntniß und voll guten Willens ein ähnliches thun könnte? Sollte ein ſolcher, im Fall er nicht ſchon ins Collegium gehört, bey Beſetzung muſikaliſcher Stellen nicht zu Rathe gezogen werden, wenn den

pas obſervées: et il n'ya qu'un Muſicien Compoſiteur qui puiſſe ſentir un ſemblable defaut. Je crois bien, qu'en général ceux qui ont de la ſenſibilité et du gout naturel, pourront, ſans ſavoir la muſique, apprendre avec aſſés de juſteſſe les morceaux d'une expreſſion tres-marquée; ils ſont en état de reconnoitre et de ſentir le genre de muſique qu'ils ecoutent, et de decider ſi un chant eſt agreable, ou ſ'il eſt inſipide et commun; mais il eſt impoſſible qu'ils puiſſent ſaiſir les defauts ou les beautés d'une partition compliquée. Ils n'entendent abſolument rien à l'harmonie, par conſequence à tout ce qui eſt accompagnement. Je ſoutiens (et cette épreuve eſt facile à faire qu'une perſonne, qui ne ſait pas parfaitement la Muſique, c'eſt à dire, qui ne la dechiffre pas avec facilité, et qui n'a pas paſſé toute ſa jeuneſſe, à en faire, ne ſ'y connoitra jamais: qu'on preclude devant elle, que dans une ſuite d'harmonie on mêle à des bons accords quelques accords faux; ſi celui qui prélude a de la reputation, il verra le connoiſſeur qui parle avec tant d'emphaſe de *facture*, de *motifs* et d'intention, il le verra ecouter avec delices les accords barroques qui feroient treſaillir un Muſicien, et il l'entendra lui prodiguer les plus pompeux eloges. Que gagne-t-on à vouloir paroitre inſtruit des choſes qu'on ignore? On n'en impoſe à perſonne, on parle mal, on juge ſans gout, on eſt accuſé de pedanterie par les ignorans, de folie par les vrais connoiſſeurs; on fatigue, on ennuie et les uns et les autres. *Les Veillées du Chateau, par Mad de Genlis.* Sollte über dieſes geſunde Urtheil einer Frau nicht mancher Gelehrte ſchamroth werden?

Vorstehern an der Erfüllung ihrer Pflichten etwas gelegen ist? Noch mehr: Sollten und könnten die Patronen bey solchen Wahlen nicht allen Nebenverhältnissen, Freundschaften, Empfehlungen ꝛc. entsagen, und sich bloß ohne alle andere Rücksichten an das Wesentliche, an die Tüchtigkeit des Candidaten zum Amte, halten? Den Worten nach wird jeder Kirchen- und Schulpatron hiermit übereinstimmen; warum aber nicht auch mit der That?

§. 57.

Die gute Besetzung der Cantorate mit tüchtigen Männern ist aber an sich allein noch nicht hinreichend, alles zu bewirken, was bewirkt werden muß. Ein tüchtiger Cantor muß auch bequem leben können, wenn er die vielen Geschäfte, die ihm obliegen, mit Lust und mit Nutzen verrichten soll. Er muß nicht bloß bequem leben können, sondern auch Zeit genug haben, um seine Kirchenmusik aufs beste, mit freyem Geiste einrichten, mit seinen Untergebenen üben, und sodann aufführen zu können. Alles dieses ist in der Verfassung, worin die meisten Cantorate in Deutschland sind, fast unmöglich. Der mit den meisten Cantoraten verbundene Schulunterricht in nicht zur Musik gehörigen Dingen, raubt so viele Zeit, daß für die musikalischen oder eigentlichen Cantorgeschäfte nur einzelne Stunden übrig bleiben, so daß sie unter solchen Umständen nur als Nebengeschäfte betrieben werden können, da sie doch als das Hauptgeschäft des Cantors angesehen werden sollten. In verschiedenen Deutschen Städten hat man das Unzweckmäßige dieser Verbindung des Schulunterrichts mit dem Musikwesen schon lange gefühlt, und deßwegen beydes von einander getrennt. Gerade in solchen Städten, wo man dieß gethan hat, ist auch die Kirchenmusik vorzüglich empor gekommen. Da man bey dieser Absonderung des Schulunterrichts von den Cantoreyen die mit diesen Stellen verbundene Einkünfte nur um eine Kleinigkeit verminderte, um entweder damit den übrigen Schullehrern einige Stunden, die sie nun mehr zu unterrichten hatten, zu vergüten, oder diese Stunden durch jemand verrichten zu lassen, der gerne mit einer Kleinigkeit fürlieb nahm, weil er sich dadurch zu einem künftigen Schulamte nützlich vorbereiten konnte, so war es nun möglich, einen tüchtigen Componisten, einen Mann, der dem ganzen musikalischen Fache gewachsen war, zu einem solchen Amte zu berufen. Der berühmte Seth. Calvisius, Joh. Kuhnau, Telemann, Joh. Seb. und C. Ph. E. Bach ꝛc. sind solche Cantoren gewesen, und man weiß, was sie geleistet haben. Wie hätten sie dieß thun können, wenn sie ihre meiste Zeit mit den Anfangsgründen der Grammatik hätten verschwenden sollen? Man weiß es wohl, daß diese Dinge ebenfalls gelehrt werden müssen; man weiß aber auch, daß hundert Personen zu finden sind, die recht gute Lehrer in diesen Dingen abgeben können, ehe man einen Mann findet, der alle musikalische Eigenschaften besitzt, die zur besten Besorgung aller mit einem Cantorate verbundenen Pflichten erforderlich sind. Wenn sich also je die Verbesserung der Kirchenmusik über mehrere Städte verbreiten soll, so muß die erwähnte Absonderung des Schulunterrichts von den eigentlichen Cantorgeschäften an mehrern Orten eingeführt werden, und zwar auf eben die Weise, wie sie schon hin und wieder eingeführt ist. Die Cantorey ist eigentlich das öffentliche Amt, mit welchem die Besoldung verbunden bleiben muß. Der Schulunterricht in nicht musikalischen Dingen war immer und ist noch Nebensache bey diesem Amte, kann also gar wohl auf eine andere und wohlfeilere Art, ohne das eigentliche Cantorwesen dabey aufzuopfern, bestellt werden.

§. 58.

Nur dann, wenn die Cantorate mit tüchtigen Männern so besetzt sind, daß sie bequem dabey zu leben, und hinlängliche Zeit auf ihre musikalischen Geschäfte zu verwenden haben, lassen sich Forde-

derungen an sie machen, die sie unter den jetzigen Umständen unmöglich erfüllen können. Da der Gesang bey einer Kirchenmusik die Hauptsache ist, von dessen guter und zweckmäßiger Beschaffenheit aller wahre Werth und alle gute Wirkung derselben auf öffentliche Erbauung abhängt, so muß die Uebung und bestmögliche Bildung des Sängerchors die erste und vornehmste Sorge des Cantors seyn, welche nicht so leicht und geschwind verrichtet ist, als man gewöhnlich zu glauben scheint.

§ 59.

Bey der Bildung eines Sängerchors, wenn sie gut von Statten gehen, und in ihren Wirkungen dauerhaft werden soll, sind folgende Regeln zu beobachten:

1) **Die Sänger müssen an jedem Orte aus den eingebornen Schülern gezogen, nicht aber, wie bisher so häufig geschehen ist, von fremden Orten her verschrieben werden.**

Der Grund dieser ersten Regel liegt darin, daß die Unterhaltung fremder Sänger an den meisten Orten wegen Mangel an Stiftungen und wegen Unzulänglichkeit der einkommenden Chorgelder, zu vielen Schwierigkeiten unterworfen ist, die bey einheimischen Sängern sämmtlich wegfallen, weil diese doch immer auf einige Unterstützung von ihren Aeltern rechnen können, die, wenn sie auch bloß in freyer Wohnung und in der Besorgung einiger andern kleinen Bedürfnisse bestehen sollte, doch das Fortkommen eines jungen Menschen schon gar sehr erleichtern kann. Ausser diesem Vortheil hängt mit der Befolgung dieser Regel noch ein anderer sehr wichtiger Vortheil zusammen nehmlich der: daß den bisherigen Klagen über Unsittlichkeit und Unordnung der Choristen dadurch am besten abgeholfen werden kann, weil einheimische Sänger der älterlichen Aufsicht wegen, worunter sie stehen, am leichtesten vor allen Arten von Ausschweifung bewahrt werden können. Wenn die bisherigen Klagen über unsittliches Betragen und über Unordnung des Choristen wirklich gegründet gewesen sind, so kann man gewiß behaupten, daß hauptsächlich die fremden, sich selbst überlassenen, ohne alle nähere Aufsicht lebenden Choristen die Veranlassung dazu gegeben haben. An der Ausführbarkeit dieser Regel läßt sich auf keine Weise zweifeln, weil es überall Stimmen in Menge giebt, die einer guten musikalischen Bildung fähig sind, wenn nur der Cantor ein Mann ist, der gründlichen Unterricht in der Singekunst zu geben versteht.

§. 60.

Um aber solche Chöre an jedem Orte selbst bilden zu können, muß

2) **Die ehemalige Einrichtung in den Schulen wieder hergestellt werden, nach welcher alle Schüler einer Schule ohne Ausnahme an dem Unterricht im Singen Theil nehmen mußten** [51]).

Der Nutzen einer solchen Einrichtung ist sehr mannigfaltig: denn

a) das Singen ist für alle Stände und für jedes Lebensalter brauchbar, weit mehr als alle andere Künste, Kenntnisse oder Geschicklichkeiten, die immer nur für gewisse Stände und Lebensweisen passen. Es macht den Menschen fröhlich, und wie Luther sagt, zu allen Dingen geschickt. Wenn

51) Von der Musik ist noch zu melden, daß selbige gleichfalls Mittwochs und Samstags Nachmittags im Beyseyn aller und jeder Scholaren geübt wird. Aus diesen werden die besten Sänger ausgelesen, und wie gewöhnlich nach den 4 Stimmen rangirt ꝛc. Kurzer Bericht von der gegenwärtigen Verfassung des Gymnasii zu Kyrn an der Nahe. Von B. O. Hildebrand, Conrector daselbst. Worms 1727. 4. S. 32. §. 22.

nun ein fröhliches Herz ein Schatz ist, der dem Menschen in allen Lagen des Lebens, in allen Schicksalen, die ihm auf seinem Lebenswege begegnen können, gar sehr zu Statten kommt, so verdienen gewiß die Mittel, wodurch man sich diesen Schatz erwerben kann, nicht vernachlässigt zu werden. Die Jugend, welche noch nicht weiß, was ihr für das künftige Leben, nütz und gut seyn kann, und deßwegen meistens zu allem Guten erst angetrieben werden muß, sollte auch zur Erwerbung dieses Mittels, wodurch das menschliche Leben verschönert und fröhlicher gemacht wird, mit mehrerm Ernst ermuntert werden, als es in unsern Zeiten geschieht. Unsere Vorfahren haben es an solchen ernstlichen Ermunterungen nie fehlen lassen. Alle ältere Schulordnungen können dieß beweisen. Aber in keiner finde ich die Sache mit so guten Gründen und unter so vernünftigen Einschränkungen empfohlen, als in der Lübeckischen vom Jahre 1531. welche den berühmten Joh. Bugenhagius zum Verfasser hat. Um 12 Uhr alle Tage (heißt es darin) soll der Cantor alle Jungen große und kleine, singen lehren, nicht allein den langen Gesang (Choral), sondern auch in Figurativis. Ihm sollen die vier Pädagogi, die in den Kirchen singen müssen, wechselsweise nach Gelegenheit in der Schule helfen. Daß also die Kinder in der Musik lustig und wohl geübet werden, wodurch sie auch wackere und geschickte Kinder werden, andere Künste zu lernen. Denn die Musik ist eine Kunst von den freyen Künsten, die man die Kinder von Jugend auf fein und tüchtig lehren kann, und die man zum Besten auch wohl brauchen kann, so gut wie andere Künste. Wenn sie aber allein gelernt wird (heißt es beym Schlusse) und nicht andere Künste dabey, so macht sie Müßiggänger und wilde Leute. Unsern Kindern wollen wir solchen Mißbrauch verhindern, und sie auch andere Künste lernen lassen, Gott zu Ehren." [52])

b) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden selbst diejenigen Schüler, welche nicht musikalische Anlage genug haben, um den Figuralgesang gut zu lernen, doch wenigstens in den Stand gesetzt, in der Kirche einen reinlichen Choral mitsingen zu können. Wenn schon die Chöre ursprünglich außer ihren andern Bestimmungen auch die gehabt haben, durch ihr Singen auf den Gassen den gemeinen Mann mit den Choralmelodien bekannt zu machen, damit auch er in den Versammlungen der Gemeinde Theil am öffentlichen Gesang nehmen könne, ohne ihn zu verderben; sollte nicht noch weit mehr dafür gesorgt werden, die Jugend der gebildetern Classe in diesem Stück des Gottesdienstes so weit zu bringen, als nöthig ist, den Choral reinlich und richtig singen zu können? Die Verpflichtung dazu ist desto größer, je weniger es an Gelegenheit dazu fehlt, und je nothwendiger es besonders in unsern Tagen geworden ist, der immer mehr überhand nehmenden Kälte und Lauigkeit in Besuchung des öffentlichen Gottesdienstes, durch alle mögliche Verschönerung des Ritus entgegen zu arbeiten. Der öffentliche Gesang bedarf dieser Verschönerung vorzüglich, und jedes Glied der christlichen Gemeinde, jung und alt, sollte angehalten werden, dazu beytragen zu lernen.

52) Seite 23. In der Originalsprache heißt es: Sankstunde. Tho twelven alle Werkeldage schal de Cantor allen jungen groten und kleynen singen leren, nicht allein den langen sank, ßunder ock yn Figurativis. Dem schölen de veer pedagogi, de yn den kerken singen möten; ommeschicht, na Gelegenheit yn der Scholen helpen. Ock schölen eme helpen alle Scholegesellen ane den Rectorem, wen he wor myt synner Cantorye wyl eyn fest macken yn den kerken, dar also de kyndere yn der Musica, lustich, unde wol geövet werden, dar vth se ock wackere vn geschyckede kyndere werden, andere künste tho lerende. Wente de Musica is eine Kunst von den freyen Künsten, de me den kynderen von jöget vp syn unde vaste wol leren kan, sowol alse andere Künste. Wenn se överst alleyne leret werdt, vnd nycht andere kunst darby, so macket se lößgengere vn wylde lüde. Unsen kynderen wille wy ßülcken mißbruck verbindern, vn laten se andere künste ack leren, Gade tho den Ehren.

c) Durch den allgemeinen Unterricht im Singen werden unvermerkt richtige Begriffe über alles was zur Muſik gehört, verbreitet, ſo daß auch diejenigen Schüler, die in der Folge ihres Lebens zu Kirchen- und Schulvorſtehern erwählt werden, mit mehrerer Kenntniß der Sache ausgerüſtet, ihrem Amte beſſer vorſtehen, und mit mehrerer Sicherheit die beſten und tüchtigſten Männer zu Kirchen- und Schulämtern wählen können. Woher kommt es anders als von dem in der Jugend auf Schulen vernachläſſigten Muſikunterricht, daß man jetzt ſo wenige Patronen findet, die wenn ein Cantor, oder Organiſt oder Stadtmuſicus angeſtellt werden ſoll, ſelbſt urtheilen können, ob er zur Stelle tauge oder nicht? Woher kommt es anders als von dieſem vernachläſſigten Unterricht in der Jugend, und von der daher entſtehenden großen Unkunde in muſikaliſchen Dingen, daß wir jetzt ſo wenig brauchbare Cantoren und Organiſten haben? Dieſer Unkunde, die ſchon ſo vielen Schaden angerichtet hat, kann durch nichts beſſer als durch den allgemeinen Muſikunterricht auf Schulen vorgebaut werden.

d) Die Singekunſt iſt die beſte Vorbereitung zur Erlernung eines muſikaliſchen Inſtruments. Woher kommt es, daß ſo viele Perſonen, die in ihrer Jugend das Clavier, die Violine, Flöte oder Harfe ſpielen lernen, doch dadurch nicht in den Stand geſetzt werden, über den Werth einer muſikaliſchen Compoſition, über den Grad von Geſchicklichkeit eines Künſtlers in der Ausführung, und über manche andere muſikaliſche Dinge ein richtiges Urtheil zu fällen? Weil ſie in ihrer Jugend nicht ſingen gelernt haben. Beym Geſang lernt man Töne und Intervallen ſich deutlich vorſtellen und denken, ohne alle äußere Hülfsmittel, man prägt dadurch dem Gedächtniß gleichſam das muſikaliſche Wörterbuch ein, wodurch man fähig wird, eine jede Muſik zu verſtehen. Beym Spielen eines Inſtruments ſind es weit weniger die Töne und Intervallen als die Taſten oder Griffe, die wir uns einprägen, folglich kann jemand Jahre lang ein Inſtrument ſpielen, ohne dadurch fähig zu werden, eine Muſik bloß durch das Gehör zu verſtehen. Man hört wohl Töne, aber keine Muſik; man fühlt wohl, ob dieſe Töne rauh oder ſanft, ſchwach oder ſtark, langſam oder geſchwind ꝛc. ſind, aber man begreift ihren Zuſammenhang und ihre innere Bedeutung nicht, weil man nicht im Stande iſt, Töne und Tonreihen ihren Verhältniſſen und Verbindungen ſich im Geiſte deutlich vorzuſtellen, und ſie in ihrer Folge ſo zuſammen zu halten, wie man eine ganze Reihe einzelner Wörter zuſammen halten muß, wenn man eine Rede verſtehen will. Alles dieß lernt man am beſten durch die Singekunſt, die uns die deutlichſte Vorſtellung von Tönen und ihren verſchiedenen Verhältniſſen giebt. Sie iſt daher nicht nur die beſte, ſondern eine völlig unentbehrliche Vorbereitung zur Erlernung eines muſikaliſchen Inſtruments, wenn man die Abſicht hat, ſich dadurch wirkliche Kunſtkenntniß und Kunſtgenuß zu verſchaffen. Und welche andere vernünftige Abſicht könnte wohl ein Dilettant haben, um welcher willen er ein Inſtrument lernt, wenn es nicht die Erwerbung dieſer Kunſtkenntniß und des Kunſtgenuſſes iſt, wodurch allgemeine Kultur vermehrt und eine reiche Quelle von Vergnügen eröffnet wird? Ein wenig Klimperey, Dudeley und Fiedeley kann zu nichts führen; iſt daher der Zeit und Mühe nicht werth, die in unſern Zeiten ſo häufig darauf verwendet wird. Der Zweck unſerer Beſtrebungen muß erreicht werden, das heißt: man muß die Sache mit welcher man ſich beſchäftigt, ihrem innern Weſen und ihrer wahren Anwendung nach kennen lernen, wenn ſie Einfluß auf die Bildung und Verfeinerung unſerer ſittlichen Gefühle haben ſoll. Dieſer Zweck kann mit weit geringerer Zeit und Mühe erreicht werden, als man jetzt gewöhnlich aufwendet, um ihn zu verfehlen, wenn aller muſikaliſche Unterricht mit dem Singen angefangen wird. Es war daher bey den alten Muſiklehrern eine allgemeine Meinung, daß niemand gut ſpielen könne, wer nicht Singen gelernt habe. Tanto perfectior organicus eſt muſicus, quanto plura in vocali confecit ſpatia. (Jo. Lippii Disput. II. de muſica.) Eben dieſe Lehrmethode, welche die Geſchick-

lichkeit des Musikers von Profession befördern, erhöhen und besserer Art machen kann, muß auch dem Liebhaber, obgleich in geringerm Umfange, zu Statten kommen, muß auch seine Kenntniß erhöhen und besserer Art machen können.

e) Der allgemeine Musikunterricht in den Schulen ist auch deßwegen nöthig und nützlich, weil, wer in der Kirche seinen Choral reinlich und ordentlich mit singen kann, schon dadurch allein ein größeres Interesse am Kirchengehen findet. Le Beuf macht in seiner historischen Abhandlung vom Kirchengesang die richtige Bemerkung, daß alle Kinder von Natur gerne in die Kirche gehen, daß sie aber mit zunehmenden Jahren diese Neigung verlieren, wenn sie nicht singen gelernt haben. Quoique les enfans (sind seine Worte) aiment assez naturellement à frequenter les Eglises; ils cessent d'avoir cette inclination, lorsqu'ils avancent en age, à moins qu'ils n'aient appris à chanter. La Connoissance du Plainchaint les rendra donc de bons Paroissiens, qui assisteront à l'office Divin, et qui contribueront à le faire célebrer avec décence. Outre cela cette connoissance les mettra en état de s'exercer chez eux, et par consequent de s'entretenir de choses utiles, et de s'abstenir des chansons profanes qui portent la corruption dans le coeur [53]).

f) Endlich ist der Nutzen des allgemeinen Musikunterrichts besonders für solche Städte sehr groß, die entweder gar keine oder nur sehr schwache Chöre haben können, und daher nicht anders als durch den Beytritt geschickter Liebhaber im Stande sind, eine Kirchenmusik gehörig zu besetzen. Welcher gut gesinnte Jüngling, wird nicht mit Vergnügen zur Verschönerung des öffentlichen Gottesdienstes beytragen, wenn er in der Schule so viel gelernt hat, als dazu erfordert wird, und wenn sonst alles andere dabey in guter Ordnung ist? In den frühern Zeiten war es selbst in den größten und reichsten Städten Deutschlands üblich, daß nicht nur die Kinder der angesehensten Familien, sondern selbst Männer in öffentlichen Aemtern an der gottesdienstlichen Musik Theil nahmen, wenn sie sich die Geschicklichkeit dazu in den Schulen erworben hatten. Wer hat sich auch einer solchen Handlung zu schämen? Macht sie nicht auf doppelte Weise, als vorzügliche Geschicklichkeit, und als die würdigste Anwendung derselben zur Vermehrung der öffentlichen Erbauung, zugleich Ehre? Carl der Große ließ sichs nie nehmen, selbst Vorsänger in seiner Capelle zu seyn, und das Amt eines Musikdirektors in Rücksicht seiner Sänger und Spieler zu verwalten. Von der Reichsstadt Nürnberg rühmt ein alter musikalischer Schriftsteller, Andr. Herbst, in der Vorrede zu seiner Anweisung nach Italiänischer Manier zu singen, ausdrücklich, daß die Musik daselbst von allen Ständen hochgeachtet worden, und daß sich niemand, wes Standes er gewesen sey, geschämt habe, sie sowohl publice als privatim zu Gottes Lob und Ehre anzuwenden. Ein damaliger Professor zu Altorf (Phil. Scherbius) sagt daher in seinem Commentar über die Politik des Aristoteles: Senatores Norimbergenses sunt boni Musici. Ihre Amtspflichten sind darüber nicht versäumt worden: denn nie war ihre Stadt in einem blühendern Zustand als gerade in dem Zeitpunkt, in welchem ihnen der gedachte Gelehrte dieses musikalische Lob gab. Alles dieß war eine Folge des Musikunterrichts in den Schulen, der nach Wagenseils Zeugniß: „specialem commemorationem meretur, quod, *Musices* nemo apud Noribergenses rudis est, quodque hanc ante alpha et beta, aut certe juxta cum litterarum elementis *puari omnes* et plerumque etiam puellae addiscunt" (Comment. de civitat. Norimbergensi, pag. 156.) allgemein war.

Nirgends erkennt man aber den Nutzen des allgemeinen Musikunterrichts in den Schulen deutlicher als in Thüringen und Franken, wo nicht nur in den kleinen Städten, sondern sogar auf allen Dörfern die Kirchenmusik größten Theils durch Liebhaber bestellt wird. Es ist ein sehr ange-

53) Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique. Paris 1741. 8. S.

nehmer Anblick, in einer solchen Dorfkirche alle Sonn- und Festtage eine Musik mit lauter Dorfeinwohnern besetzt zu sehen, die die Woche hindurch in den Feyerstunden vom Schulmeister geübt werden, und dann im Kirchenchor auftreten, und ihre Sachen oft besser machen, als es in Städten anderer Gegenden gemacht wird. Alles dieß könnte nicht seyn, wenn nicht die sämmtliche Schuljugend in der Musik unterrichtet würde, und jene Dorfgemeinden würden ohne dieses Mittel ihre Kirchenmusiken, die ihnen so viele Freude machen, eben so entbehren müssen, wie man sie in den Dorfschaften anderer Gegenden Deutschlands entbehren muß. Sind diese musikalischen Landleute darum unfleißiger in ihren Geschäften, oder versäumen sie darüber andere ihrem Stande angemessene und nöthige Kenntnisse? Es ist im Gegentheil bekannt, daß sie ihr Landwirthschaftswesen nicht nur vollkommen gut verstehen und betreiben, sondern daß sie auch noch ausserdem eine weit gewandtere und gebildetere Art von Menschen sind, als man sie ähnlichen Standes anderwärts findet. Sollte nun das, was hierin in Dörfern thunlich ist, nicht noch weit leichter in kleinen Städten geschehen können, wenn in ihren Schulen auf eine ähnliche Art der musikalische Unterricht allgemein gemacht würde? [54])

§. 61.

3) Die übrigen Schullehrer müssen dem Cantor in seinen musikalischen Uebungen auf keine Weise hinderlich seyn, keinen Schüler vom Studium des Gesangs abhalten, wie so häufig geschieht, sondern sie vielmehr alle dazu ermuntern.

In vorigen Zeiten war eine solche Regel nicht nöthig. Die Schullehrer hatten selbst in ihrer Jugend den allgemeinen Musikunterricht genossen, und die Erfahrung an sich gemacht, daß musikalische und andere Kenntnisse gar wohl neben einander bestehen können, und daß ein Kopf, der die Lehren der Harmonie zu fassen vermag, auch den Homer, Virgil, Cicero und Horaz nicht zu fürch-

54) Man vergleiche hiermit das, was der Capellmeister Schulz, unser so beliebter Volkssänger, in seiner Abhandlung: Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung eines Volks, und über deren Einführung in den Schulen der königl. Dänischen Staaten ꝛc. sagt, so wird man sich bald überzeugen, daß die Musik auch fürs Landvolk von großem Nutzen seyn kann. " Die Musik (sagt er) wirkt auf den reitzbarsten Theil des Menschen, auf seine Sinnlichkeit, deren Leitung doch einer der ersten Zwecke der zur Bildung eines Volks anzuwendenden Mittel ist. Aufklärung des Verstandes allein wirkt darauf oft nur langsam, oft nur schwach, oft gar nicht; die Musik hingegen allezeit, und oft so gewaltsam, daß sie zu unbegreiflichen Thaten entflammt. " Ferner: „Wenn ein Volk gegen die Vergnügungen des edelsten Sinnes des Menschen, das Gehör, noch in dem Grade gleichgültig ist, daß schreyen und singen, falsch und rein ihm einerley sind; wenn ein Volk die Musik nur dem Namen nach, oder höchstens nur die unterste Stufe ihrer Zauberkraft kennt, und von dem Eindrucke, den sie auf seine Gefühle machen müßte keine weitere Erfahrung hat, als den sein rohes Geschrey oder falsch gespielte [illegible]. Instrumente darauf hervorbringen, so kann man annehmen, daß die sittliche Bildung bey diesem Volke noch keine bedeutende Fortschritte gemacht habe; wenigstens sind ihm viele der angenehmsten Gefühle, die den Genuß des Lebens erhöhen, noch unbekannt, und es fehlt ihm daher eine großer Theil seiner Glückseligkeit. Man mache es aber stufenweise mit den höhern Kräften der Musik bekannt, und zwar nur mit solchen, die seiner Fassungskraft und seinen Gefühlen immer angemessen bleiben, und die vornehmlich die Beförderung seines sittlichen Vergnügens zum Augenmerk haben: man verschaffe ihm den öftern Genuß derselben in so manchen Fällen seines Lebens; und es ist nicht zu zweifeln, daß in eben dem Grade, worin sein Gehör sich bildet, und für die höhern Kräfte dieser wohlthätigen Kunst empfänglich gemacht wird, auch Gefühle für Schönheit in ihm erweckt werden, deren Einfluß auf die Sitten, auf alle häusliche und gesellige Freuden, auf seinen Muth und seine Denkungsart, auf Versüßung der Arbeit und Erleichterung jeder Last und Leiden, auf den Genuß und die Glückseligkeit seines Lebens, unwidersprechlich ist. " Dieß alles kann durch den allgemeinen Musikunterricht in [illegible] Schulen bewirkt werden und ist [illegible] den angeführten Gegenden Deutschlands wirklich schon bewirkt worden.

ten braucht. Beweise von der Möglichkeit solche Kenntnisse zu vereinigen, sind in großer Menge vorhanden. Die meisten und besten musikalischen Schriftsteller des siebenzehnten Jahrhunders sind sogar selbst Schulrectoren gewesen, die nach dem Geist ihrer Zeiten gewiß keine schlechten Philologen waren; und noch jetzt ist es nicht möglich ein wahrer Musikgelehrter anders als durch Vereinigung einer großen Menge von Sprach- und andern Kenntnissen mit den musikalischen Wissenschaften, zu werden. Die Wissenschaften befördern die Kunst, und die Kunst befördert und verschönert die Wissenschaften. Beyde gedeihen am besten, wenn sie Hand in Hand einander freundschaftlich zur Seite gehen. In unsern Tagen ist es aber durch den vernachlässigten allgemeinen Musikunterricht dahin gekommen, daß selten noch ein Schullehrer von Musik etwas weiß, daß sie daher fast meistens der Meinung sind, das Studium der Musik hindere die Fortschritte der Jugend in den andern Schulkenntnissen. Was kann aus einer so irrigen, so einseitigen Meinung anders entstehen, als das, was wirklich daraus entstanden ist, ein unbilliger Haß, den solche Schullehrer auf die unschuldige Kunst und ihre Beflissene werfen, ein bedeutendes Bedauern solcher jungen Leute, die nebenher auch einige Stunden auf die Erlernung der Musik wenden, und ein Bestreben, die Lust dazu bey der ganzen Schuljugend so viel möglich zu unterdrücken?[55])

Die Unbilligkeit eines solchen Verfahrens ist von mehrern Seiten einleuchtend. Erstlich wird dadurch eines der schönsten Glieder aus der allgemeinen Kette menschlicher Kenntnisse herausgerissen. Man hindert junge Leute an der allgemeinen Kultur ihrer Anlagen, und nöthigt sie, sich nur auf eine einseitige Art zu bilden. Man macht den Schulunterricht gleichsam zu einem Bette des Prokrustes, nach welchem man die Fähigkeiten junger Leute messen, und sie so lange foltern will, bis sie hinein passen. Alle Welt soll nur auf eine einzige Art, auf einerley Wegen glücklich gemacht werden, obgleich die Natur selbst die vielfachsten Mittel darzu darbietet. Zweytens wird dadurch die Feyerlichkeit und Schönheit des öffentlichen Gottesdienstes gestört, die nur durch den zweckmäßigen Musikunterricht der Schuljugend aufrecht erhalten werden kann, und deren jetziger Verfall keiner andern Ursache als diesem vernachlässigten Unterricht beyzumessen ist. Woher sollen denn Kirchensänger kommen, wenn sie nicht in den Schulen gezogen werden sollen? Drittens wird dadurch auf die ungerechteste Weise der Absicht aller mit den Schulen verbundenen Stiftungen und Beneficien entgegen gehandelt, die überall, wo sie ehemals vorhanden waren, und wo man sie noch jetzt findet, ursprünglich für solche Schüler bestimmt waren, die sich in der Musik so hervorthaten, daß sie bey den Kirchenmusiken gebraucht werden konnten. In allen ältern Schulordnungen findet man das ausdrückliche Gesetz, daß kein Knabe ein Schulbeneficium genießen konnte, wenn er nicht schon so viel Musik verstand, um im Chore mitsingen zu können. Nur erst in den neuern Zeiten hat man angefangen,

55) Wenn man bedenkt, was für Vorwürfe dieser schönen Kunst und ihren Bekennern schon gemacht worden sind, wie viele Mühe man sich gegeben hat, sie in der Welt um allen Credit zu bringen, so muß man sich in der That wundern, daß sie sich dessen ungeachtet noch immer erhalten hat, und allen ihren Verleumdern und Feinden gleichsam zum Trotz das allgemeinste und beliebteste Unterhaltungsmittel aller gut gearteten und gefühlvollen Menschen geblieben ist. Nichts kann ein größerer Beweis ihrer innern Vortrefflichkeit seyn, als dieser Umstand. Selbst ihre und ihrer Bekenner Feinde müssen dieß gestehen. Cardan, der die Musiker aller möglichen Laster beschuldigt, muß doch am Ende die Frage aufwerfen: Ergone explodenda Musica a Domo est et a filiorum institutione? und antwortet mit einem Nequaquam und vielen Gründen, die man in seinen Werken (Tom. II. pag. 117. und 647.) nachlesen kann. Eben so macht es *la Mothe le Vayer*, der, nachdem er die Musiker tüchtig ausgescholten hat, doch hinzu setzt: Les mauvaises conditions de quelques Musiciens prouvent *l'excellence de leur art*, puisqu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. Tom. II, pag. 1082.

allmählich immer mehr und mehr von diesem Gesetze abzuweichen. Nach der neuen Ordnung der Thomasschule zu Leipzig vom Jahre 1723 konnten schon junge Leute zum Genuß der Beneficien kommen, wenn sie nur versprachen, sich neben andern auch in der Musik zu üben. Es wird zwar in dieser neuen Ordnung hinzu gesetzt, daß ein solcher Schüler, wenn er aus Mangel an Stimme entweder zur Musik gar nicht tüchtig sey, oder sie nicht lernen wolle, seine Stelle in der Schule nach einer gewissen Zeit aufgeben solle, damit durch ihn und seines gleichen die Bestellung der musikalischen Chöre nicht gehindert noch ein anderer, der im Singen geübt, und damit der Kirche und Schule dienen könne, davon ausgeschlossen werde. Indessen hat ein solcher Schüler das Beneficium doch auf eine Zeit genossen, ohne dafür der Kirche und Schule zu dienen, oder die Absicht der Stiftung zu erfüllen. Nach und nach sind an vielen Orten sogar diese Einschränkungen nicht für nöthig gehalten worden, so daß jetzt gerade die schönsten Stiftungen, durch welche ehedem die vollständigsten Chöre gebildet und unterhalten werden konnten, zum großen Nachtheil des öffentlichen Gottesdienstes entweder völlig aufgehoben sind, oder ganz gegen ihre ursprüngliche Bestimmung verwendet werden. So ist noch vor kurzem an der Michaelisschule zu Lüneburg eine beträchtliche Anzahl von Freytischen für Chorschüler nebst andern Beneficien unter verschiedenen Namen, als Mettengelder ꝛc. eingezogen, und das Jahrhunderte lang an dieser Schule befindliche starke und gute Chor völlig aufgehoben und alle Musik in der dazu gehörigen Kirche abgeschafft worden. Die erste Veranlassung zu diesem allen soll keine andere gewesen seyn, als der unbillige Eifer eines unmusikalischen Schullehrers, der um jene Zeit an dieser Schule stand, und einer der ersten war, der die Singechöre öffentlich für schädlich erklärte.

§. 62.

4) Das Chorsingen auf der Straße darf nicht abgeschafft werden, wie einige vorgeschlagen haben, sondern muß nur verbessert und seinem Zwecke gemäßer eingerichtet werden.

Daß dieses öffentliche Singen weder der Gesundheit schade, noch durch das dabey nothwendige laute Singen, die Stimmen für den Kirchengesang verderbe, wenn der Cantor durch vernünftigen Unterricht zu verhüten weiß, daß es nicht in Schreyen ausarte, ist schon bewiesen worden. Die Gesundheit wird dadurch vielmehr gestärkt, und die Stimmen werden biegsam, stark und helle. Außerdem würden die Choreinkünfte gar sehr vermindert werden, wenn der Bürger für seinen Beytrag nicht wenigstens etwas erhalten sollte, was ihm ein nützliches Vergnügen macht, und was er für einen Ersatz seines Beytrags halten kann. Alles kommt dabey auf eine gute zweckmäßige Einrichtung und auf strenge Aufsicht von Seiten der Vorgesetzten an. Die Ursachen, um welcher willen Chöre errichtet worden sind, erklären es hinlänglich, wie sie eingerichtet seyn müssen. Man wollte ursprünglich dadurch die in der Kirche gewöhnlichen Melodien dem ganzen Volke bekannt und geläufig machen, nachher ein Sängerchor bilden, durch welches die Figuralmusik in den Kirchen bestellt werden konnte. Alles was diesen doppelten Zweck befördern kann, ist das eigentliche Geschäft des Chors. Alles was ihn hindern kann, muß ihm untersagt werden. Hieraus folgt, daß das Chor entweder Choralmelodien singen müsse, um diese Melodien allgemein bekannt und jedermann geläufig zu machen, oder Motetten und andere geistliche Gesänge, wodurch es theils den Geschmack an dieser Art von Musik verbreiten, oder sich selbst geschickt machen kann, die Figuralmusik in den Kirchen aufs beste ausführen zu helfen. Alles andere, wodurch beyde Zwecke nicht befördert, sondern vielmehr gehindert werden, wie durch das jetzt so übliche Singen der Gassenhauer vorzüglich geschieht, ist schädlich, folg-

lich auf alle Weise zu vermeiden [56]). Es ist aber nicht genug, daß das Chor überhaupt nur Choräle singe; sie müssen auf eine vorzügliche Art gesungen werden, so daß dadurch bey jedem, der sie hört, ein Gefühl für den schönern reinern Kirchengesang erweckt werde, und sodann auch der öffentliche Gottesdienst dadurch an Verschönerung gewinne. Nichts ist hiezu geschickter, als eine reine vierstimmige Harmonie, die nach dem Geist und Charakter der Melodie und in ihrer wahren alten, unverfälschten Tonart in allen einzelnen Stimmen sangbar eingerichtet ist. Man kann nichts schöners und erbaulicheres hören, als einen solchen Choral, wenn er in allen Stimmen reinlich von einem verhältnißmäßig besetzten Chore gesungen wird. Die schönsten dieser Art, die wir besitzen, und die keine Nation von ähnlicher Vortrefflichkeit aufzuweisen hat, sind von Joh. Seb. Bach. An solche Arbeiten müssen sich die Chöre vorzüglich halten, weil sie nicht nur von Seiten ihres erbaulichen Ausdrucks auf die Bildung eines einfach edlen Geschmacks aufs vortheilhafteste wirken, sondern auch den Schülern ihrer schönen und reichen harmonischen Verwebung wegen als eine nützliche Uebung in der reinen, festen Intonation und im Treffen dienen können.

Was die Motetten und andere geistliche Figuralgesänge betrifft, welche die Chöre außer den Chorälen auf den Straßen zu singen haben, so kommt auch dabey sehr viel auf eine zweckmäßige Auswahl an. Nicht jede Motette und nicht jeder andere geistliche Gesang kann den Zweck erfüllen, der dabey beabsichtiget wird. Vor allen Dingen ist dabey auf Simplicität des Styls zu sehen. Die verwickelten Compositionsarten, dergleichen Fugen oder fugenartig gearbeitete Motetten sind, dürfen nur sparsam, wenigstens nicht eher gebraucht werden, als wenn ein Chor schon so gebildet ist, daß es sie mit gehöriger Leichtigkeit, und daraus entstehender Deutlichkeit und Faßlichkeit vortragen kann. Ohne diesen leichten und faßlichen Vortrag bleiben sie dem ungeübten Zuhörer unverständlich, können folglich weder erbauen noch vergnügen. Zur Uebung aber in den Schulen müssen sie nothwendig beybehalten werden, weil durch nichts so sichere und gute Treffer im Singen gebildet werden können, als durch sie. Da es in keiner Stadt so ganz an aller musikalischen Kennerschaft mangelt, so werden sich immer einzelne Häuser finden, die es gerne sehen, wenn das Chor seine Uebungen dieser Art vor ihnen hören läßt; und in solchen Städten wo schon mehrere Jahre hindurch ein gutes Chor bestanden hat, wird sogar der Geschmack des großen Publikums schon so viel gewonnen haben, daß es eine solche künstlichere Art von Musik nicht als ein verwirrtes Geschrey mehrerer Stimmen, sondern vielmehr als eine höhere Gattung von Kunstwerk mit Vergnügen und Achtung gerne hören wird. Die Chorstücke mögen aber im Styl so simpel und faßlich seyn als sie wollen, so muß doch immer darauf gesehen werden, daß alle vier gewöhnlichen Stimmen in der Harmonie derselben hinlängliche Beschäftigung und Uebung finden können: denn es ist zweckwidrig, ein ganzes Chor von Sängern zu versammeln, um damit keine bessere und vollständigere Harmonie hervorzubringen, als durch wenigere Menschen hervorgebracht werden könnte. Was einer allein verrichten kann, braucht nicht von vielen verrichtet zu werden, und was von vielen errichtet wird, muß so beschaffen seyn, daß es ohne Hülfe vieler nicht hätte ausgeführt werden können.

§. 63.

Ist ein Kantor im Stande, diese erste seiner Pflichten gehörig zu erfüllen, und sein Chor auf vorbeschriebene Art zu bilden und zu leiten, so werden die nützlichen Folgen davon sehr bald merklich

56. In den Schulgesetzen des Göttingischen Pädagogiums ist über diesen Punkt ganz bestimmt verordnet: Qui ostiatim victum quaeritando, aut in conviviis permissu Paedagogiarchae, auctoritate praestantibus viris obsequendo, Musicam exercent, *tantum sacras, pias, castas melodias decantanto, ab obscoenis omnibus temporibus locis abstinento. Göttingensium ad Lain. Paedagogii Sciagraphia. Item statuta et leges. Francofurdi. 1586. pag.* 42.

lich werden [57]). Der allgemeine öffentliche Unterricht in der Muſik wird ihm nach und nach die brauchbarſten und beſten Stimmen in ſolcher Menge verſchaffen, daß alle Stimmen des Chors hinlänglich beſetzt werden können. Selbſt diejenigen Schüler welche nicht Luſt haben, auf der Straße im Chore mitzuſingen, werden doch gerne zur beſſern Beſetzung der Kirchenmuſik beytragen, wenn ſie dazu geſchickt genug ſind. Das allgemeine Wohlgefallen des Publikums wird vermehrt werden, und mit demſelben zugleich die Caſſe des Chors. Die Schüler, welche dieſer Unterſtützung bedürfen, werden dadurch reichlichern Unterhalt finden, werden ohne Nahrungsſorgen mit freyerm Geiſte und mit vermehrter Luſt den Schulwiſſenſchaften und der immer größern Vervollkommnung des Geſangs obliegen, werden den öffentlichen Gottesdienſt verſchönern helfen, und ſich nach und nach alle Eigenſchaften erwerben, womit ſie auch in der Folge ihres Lebens für den Staat und die Kirche die nützlichſten Bürger werden können. Derjenige Chorſchüler, welcher ſich dem Predigerſtande widmen will, wird ſich durch das Geſangſtudium im Chor zum deutlichern, ausdrucksvollern Kanzelredner gebildet haben, und an andern, die dem Staat auf eine andere Art dienen wollen, wird man bald bemerken, daß auch ſie durch die Bildung ihrer Stimm- und Sprachorganen vermittelſt der Singübungen zu mancherley Geſchäften des Lebens geſchickter geworden ſind. Wo iſt ein Stand ohne alle Veranlaſſung zum Reden, entweder öffentlich oder in Privat-Verhandlungen? Und wer hat nie gefühlt, welch ein Unterſchied es ſey, ob mit einer unausgebildeten, heiſern, ſchwachen, rauhen, gepreßten, oder mit einer biegſamen, reinen, hellen und dem Inhalt der Rede angemeſſenen Stimme geredet wird?

57) Der berühmte Cantor zu Leipzig, Sethus Colviſius hat in einem kleinen Werkchen: *Muſicae artis praecepta nova et facilima etc. pro incipientibus conſcripta* (Jenae 1612. 8.) ein Dutzend Regeln gegeben, die alles in ſich faſſen, was zur Bildung eines Chors gehört, die daher jeder Cantor zum Leitfaden ſeines Unterrichts gebrauchen ſollte. Da das Werkchen ſelten geworden, und die erwähnten Regeln nur kurz ſind, ſo wird man ihnen hier gerne ein Plätzchen gönnen.

Canones quidam de canendi ratione.

1) Modulantor pueri in cantu, non quantum poſſunt, clamanto.

2) Vox in gutture, non labiis vel buccis efformanda; Crebrà etiam exercitatione et excitata intenſione adjuvanda, ut et continuationes longiusculas ſpiritus et vehementiam contentionis in conſervando ſoni aequabili tenore ſuſcipere et ſuſtinere poſſit, ne in acutum nimia intenſione inſurgendo, vel ex pigritia in profundum ſubſidendo, Harmoniam deformet.

3) Vox alia aliam non obtundat, ſed ſint omnes in aequabili intenſione, et invicem ad alias attendant.

4) Quaelibet vox, quo magis aſcendit, et intenditur, eo ſubmiſſiore ſono pronuncianda eſt. Et quanto deſcendit, tanto pleniore, ut gravior ſonus, qui obtuſior eſt, acuto exaequari poſſit.

5) Sonus, qui in aliqua notula continuari debet, aequabiliter producatur, nec ad ſingulos tactus, vel partes tactus reſumto ſpiritu, novo flatu et conatu exaſperetur.

6) Ad acutiores ſonos, non tantum voce aſcendendum: ſed etiam in iis ſecundum notularum praeſcriptionem ſono continuato commorandum: nec remiſſo conatu ſubinde deſiſtendum.

7) Seminimae vel fuſae, quae gradatim aſcendunt vel deſcendunt, gutture non labiis formandae ſunt, et ſono ita conjungenda, ne gradus magnopere exaudiantur.

8) Qui unam vocem canunt, ſimul et concorditer incipiant, et deſinant, nequaquam tamen ſimul, niſi in pauſa, reſpirent.

9) Aliter canendum in templis: aliter in privatis aedibus, illic plena voce; hic discretione quadam ſubmiſſe et ſuaviter.

10) In fine cantilenae, in penultima notula ſonus aliquo modo continuandus, et tandem etiam in notula ad quatuor circiter tactus, inde ad ſignum à Cantore datum ſimul quieſcant praeter infimam vocem, quae aliquo modo eſt producenda.

11) Textus in modulatione ita exprimendus, quemadmodum conſueto ſermone ſolemus, non vocales pro vocalibus ſubſtituendae, aut peregrinis ac barbaris ſonis, ſive fiant balatu, ſive boatu deformandae.

12) Cum in figurali cantu textus fugis et clauſulis varie diſcerpatur, maxime enitendum, ut recte notulis applicetur, diſtincte pronuncietur, et quantum fieri poteſt, explicite et clare proponatur.

Selbſt in bloß geſellſchaftlichen Unterredungen hat die Beſchaffenheit der Stimme ſchon ſo großen Einfluß, daß unſere Unterhaltung dadurch angenehm und anziehend, oder unangenehm und widerlich werden kann. Schon dieſer Umſtand allein ſollte jeden jungen Menſchen veranlaſſen, alle Gelegenheiten zu benutzen, die zur beſten Ausbildung ſeines Stimmorgans dienen können. Ob wir gleich in unſern Zeiten nicht ſo viele Gelegenheiten haben, öffentlich vor großen Verſammlungen zu reden, wie es bey den ältern Völkern, vorzüglich bey den Griechen und Römern war, die eben deßwegen aus der Stimmebildungskunſt ein beſonderes Studium machten; ſo fehlt es uns doch auch nicht ſo ganz daran, daß wir den hohen Grad von Vernachläſſigung dadurch entſchuldigen könnten, den wir uns jetzt ſo allgemein in dieſer Art von Bildung zu Schulden kommen laſſen. Unſere Kirchen haben noch ihre Prediger; unſere Gerichtshöfe ihre Richter und Sachwalter ꝛc. Ueberall muß ermahnt, gelehrt, erörtert, bewieſen, widerlegt, folglich geredet werden, und nirgends iſt es gleichgültig ob dieſes alles mit oder ohne Art und Ausdruck geſchehe [58]). Wenn und wo kann der Grund zu einer ſolchen Ausbildung der Stimme beſſer gelegt werden als in der Jugend durch den Singunterricht auf Schulen? Der allgemeine Unterricht in der Muſik iſt alſo nicht bloß für die Chöre und Kirchenmuſiken, nicht bloß für diejenigen die einſt Cantoren oder Sänger von Profeſſion werden wollen, ſondern für alle Stände aufs ganze Leben von dem ausgebreitetſten Nutzen, ſo wie die bisherige Vernachläſſigung deſſelben offenbar für unſere öffentlichen Verſammlungen, wobey geredet wird, vom größten Nachtheil geweſen iſt, und ſie kalt, trocken, unfeyerlich und unwirkſam gemacht hat.

§. 64.

Die zweyte Sorge eines Cantors, der ſeiner Amtspflicht völlige Genüge leiſten will, iſt die Einrichtung und Auswahl der Kirchenſtücke, welche beym öffentlichen Gottesdienſte aufgeführt werden ſollen. Ueber die Beſchaffenheit einer wahren Kirchenmuſik ſind die Meinungen ſehr verſchieden. Eben die Urſachen, welche in der weltlichen Muſik verſchiedene Meinungen über den Werth oder Unwerth gewiſſer Gattungen erzeugen, thun es auch bey der geiſtlichen. Jedermann urtheilt nach dem Maß von Uebung und Kenntniß, die er in der Sache hat. Wer ohne alle Uebung und Kenntniß derſelben iſt, kann oft die einfachſte Muſik ſchon zu gelehrt finden, ſo wie hingegen der Geübtere gerne eine ſolche hört, die reich an nicht alltäglichen Gedanken und Wendungen iſt. Da die chriſtlichen Verſammlungen mehr als alle andere gemiſcht ſind, da jeder Chriſt, er ſey gebildet oder ungebildet, ſeinen Antheil an der öffentlichen Erbauung haben will, und dem Zweck des öffentlichen Gottesdienſtes gemäß haben ſoll, ſo folgt hieraus von ſelbſt, daß die Kirchenmuſik eine ſolche Beſchaffenheit haben müſſe, in welcher ſie ſo viel möglich, alle Theile befriedigen kann. Ich ſage, ſo viel möglich: denn die Natur der Sache leidet eine ſolche allgemeine Befriedigung nicht, weder von Seiten der Kunſt, noch von Seiten der mit ſo unendlich verſchiedenen Graden von Kenntniß und Bildung begabten Zuhörer. Aber es giebt einen Mittelweg, auf welchem dieſe Befriedigung zwar nicht vollkommen, aber doch größten Theils erreicht werden kann, das heißt: es giebt eine Art von Muſik, welche für den Nichtkenner faßlich, verſtändlich und erbaulich iſt, und nebenher auch den geübteren Kenner befriedigen kann. Es iſt mit Einem Worte die Simplicität des Styls, welche jeder Art von Muſik, alſo auch der Kirchenmuſik die allgemeinſte Wirkung verſchafft. Man muß aber unter dieſer Simplicität des Styls nicht jene Simplicität verſtehen, welche aus dem Mangel

58) Quinctilian hat in ſeinen Inſtitution. orator. ein beſonderes hieher gehöriges Kapitel mit der Aufſchrift: an oratori futuro neceſſaria ſit plurium artium ſcientia? Die Muſik wird für vorzüglich nothwendig erklärt. Das ganze Kapitel verdient nachgeleſen zu werden.

an hinlänglicher Kunſtkenntniß entſteht, und eigentlich nichts als leere, niedrige Armſeligkeit iſt, ſondern jene edle Simplicität, welche nur eine Frucht der höchſten Cultur in der muſikaliſchen Kunſt ſeyn kann. Nur dieſe höchſte Cultur kann lehren, alles zweckloſe, allen leeren Prunk aus einer Muſik zu entfernen, und ſie gedanken- und ausdrucksvoll zu machen, ohne ihrer Deutlichkeit und Faßlichkeit für jedermann zu ſchaden. Man kann hieraus aufs neue ſehen, was für große, vollkommen ausgebildete Eigenſchaften ein tüchtiger Cantor beſitzen muß, wenn er alles leiſten ſoll, was von ihm gefordert wird, wenn er Würde, Andacht, Feuer und Leben ſo in ſeine Muſik bringen ſoll, daß dieſe Eigenſchaften derſelben von der gemiſchteſten Verſammlung von Zuhörern begriffen und gefühlt werden ſollen. Nichts als die höchſte Cultur in der Kunſt, der richtigſte Geſchmack und die richtigſten Begriffe vom Weſen und Zweck der heiligen Muſik kann dahin führen. Ohne eine ſolche höhere Cultur muß nothwendig die Kirchenmuſik entweder armſelig und geiſtlos, oder ein unnützes, zweckloſes Gemengſel von Tönen werden, woran nur ein Thor, der ſelbſt keinen Begriff von eigentlicher Kunſt, und von einer nützlichen Anwendung derſelben hat, bisweilen Freude finden kann.

§. 65.

Simplicität des Styls iſt alſo das erſte Erforderniß einer guten zweckmäßig eingerichteten Kirchenmuſik. Bey unſern Kirchencantaten, die aus Arien, Recitativen und Chören mit oder ohne Fugen beſtehen, kann ſie überall angewandt werden. Da aber Recitative und Arien ſchon einen Vortrag verlangen, den man auch bey dem beſten Unterricht, doch ſelten bey einem Choriſten findet, und ſeiner Jugend wegen faſt noch nicht von ihm fordern kann (denn der Geſchmack, der zum Vortrag ſolcher Stücke gehört, kommt eben ſo wenig vor Jahren als der Verſtand), ſo wäre vielleicht zu rathen, daß man ſich beſonders in ſolchen Städten, wo das Chor nicht mehrere Jahre hindurch gut gebildet iſt, oder überhaupt noch keinen Grad von Uebung hat, bey der Kirchenmuſik bloß auf Chöre mit einer einfachen Inſtrumentalbegleitung einſchränkte. Der Nutzen dieſer Einſchränkung würde ſehr groß und mannigfaltig ſeyn. Die Chöre ſind an ſich ſchon das Feyerlichſte einer Kirchenmuſik, wenn ſie nicht allzu ſchwach beſetzt werden; ſie wirken ſchon allein durch ihre Stärke am kräftigſten auf den Zuhörer. Die Texte können aus bibliſchen Sprüchen oder aus etwas ähnlichem beſtehen, die der ganzen Gemeinde ſchon bekannt, und eben wegen dieſer allgemeinen Bekanntſchaft damit, vorzüglich geſchickt ſind, ſelbſt ſolchen Zuhörern, die der Muſik ganz unkundig, gewiſſer Maßen zum Dollmetſcher des in der Muſik liegenden Ausdrucks und Inhalts zu dienen. Der Muſikkenner bedarf eines ſolchen Dollmetſchers nicht; aber der gemeine Mann, der im innern Kreiſe der Kunſt ganz unbekannt iſt, muß etwas bekanntes haben, woran er ſich halten kann. Wenn er die Worte verſteht, ſo glaubt er auch die Muſik verſtanden zu haben, und fühlt ſich dadurch erbauet. Ganz anders verhält ſichs mit Recitativen und Arien. Die Recitative ſind eine Art von muſikaliſcher Declamation, ein ſonderbares Mittelding zwiſchen eigentlichem Geſang und ausdrucksvoller Rede. Wenn ſie nicht von dem urtheilsvolleſten Sänger vorgetragen werden, der ihrer doppelartigen Natur Recht zu thun weiß, ſo ſind ſie das Kraftloſeſte in der ganzen Muſik. Kaum der Kenner, der doch noch allenfalls die darin vorkommenden Modulationen zu ſchätzen weiß, kann ſich daran erbauen, und noch viel weniger der gemeine Mann. Der erſte ſieht ſie als einen nothwendigen, unentbehrlichen Uebergang von einer Arie zur andern, oder als eine Erzehlung an, die den Ausbruch einer Empfindung, einer lyriſchen oder muſikaliſchen Schilderung veranlaſſen ſoll, und nimmt es in dieſer Rückſicht nicht ſehr genau damit; der andere aber weiß von dieſem Zuſammenhang ſo wenig, daß er ſie für gar nichts anſieht und anſehen kann. Der äußerſt ſparſame Gebrauch der Recitative iſt alſo nach meiner Meinung für die Kirche nur ein ſehr geringer oder gar kein Verluſt. Die Arien ſind zwar

ein Mittel, das Gefühl eines einzelnen Individuums sehr lebhaft zu schildern; aber alles Einzelne geht seiner Natur nach entweder ins Feine, oder ist nicht allgemein interessant. Vor einer Versammlung, deren meiste Glieder Kenner, oder doch warme Musikliebhaber sind, wird eine gut componirte und gut vorgetragene Arie nie ihre Wirkung verfehlen; aber in einer so gemischten Versammlung, wie die der christlichen Gemeinde in der Kirche ist, muß besondere Vorsicht und Klugheit angewendet werden, wenn sie von den meisten Zuhörern nicht für eine unbedeutende, nichts sagende Gurgeley gehalten werden soll. Ist sie daher nicht kurz, edel, einfach, ohne prunkhafte Passagen von Läufen und Sprüngen, nicht über einen eben so einfachen und kräftigen, aber leicht allgemein verständlichen Text, ferner nicht so vorgetragen, wie es Ort und Inhalt erfordert, so halte ich dafür, die öffentliche Erbauung verliere nichts, wenn statt ihrer ein recht rein vierstimmiger, feyerlicher und andächtiger Choral vom Musikchor gesungen wird, der allenfalls auch statt des Recitativs dienen kann, ein Chor mit dem andern zu verbinden.

§. 66.

Ein anderer Grund, aus welchem die vorgeschlagene Einrichtung für die meisten Orte am zweckmäßigsten ist, liegt darin, daß die Kirchenmusik nothwendig kurz seyn muß. Eine kurze Musik verfehlt weit seltener ihre Wirkung, als eine lange; nur muß der Componist nicht in den Fehler des Dichters oder Redners verfallen, von welchem Horaz sagt:

Brevis esse laboro, obscurus fio.

Mit der Kürze muß sich Präcision und Güte vereinigen, das heißt: die Musik muß keine unnützen Wiederholungen, sondern gerade nur so viel Gesang enthalten, als zur vollständigen Darstellung und Entwickelung einer vorhandenen, im Text liegenden Empfindung unentbehrlich ist. Das weitläuftige Ausmahlen, das Bestreben sich lange in einerley Gefühl zu unterhalten, wie es vorzüglich in Arien üblich ist, und ihrer Natur nach fast nicht anders seyn kann, gehört nicht für die Kirche, weil die Musik an diesem Orte die öffentliche Erbauung nicht allein bewirken, sondern nur als eine Gehülfin dazu beytragen soll. Zu dieser Absicht kann ein feyerlicher Chor, nebst einem andächtigen Choral für gewöhnliche Fälle schon hinreichen. Beydes kann, wenn der Chor zweckmäßig eingerichtet, und kein allzu langer aus vielen Versen bestehender Choral gewählt wird, kaum volle fünf Minuten dauern, und sodann unter solchen Umständen nicht mehr Anlaß zu der Klage geben, daß der Gottesdienst durch die Musik allzu sehr verlängert werde. Bey hohen Festen, wobey überhaupt der Grad der Feyerlichkeit in unsern Kirchen erhöht zu werden pflegt, kann auch der Musik eine etwas längere Dauer verstattet werden. Durch diese Kürze wird der Cantor in den Stand gesetzt, alles besser zu machen, als er es bey ausführlichern, längeren Kirchenmusiken können würde. Wenn er selbst Componist ist, so kann er leicht jede Woche hindurch für den nächsten Sonntag einen Chor einrichten, und dadurch den Befehl Davids: Singet dem Herrn ein neues Lied, erfüllen. Ein solcher einzelner Chor läßt sich mit den Sängern die Woche hindurch hinlänglich üben, so daß sodann der Vortrag oder die Ausführung desselben in der öffentlichen Gemeinde ganz so vollkommen und sicher werden kann, als sie seyn muß, wenn Erbauung dadurch bewirkt werden soll. Nach und nach an guten Vortrag leichter Chöre gewöhnt, wird das Sängerchor bald dahin kommen, auch schwerere fugirte Chöre gut auszuführen, und wird auch die Gemeinde dahin bringen, solche höhere, verwickeltere Compositionsarten gerne zu hören, die bisher offenbar nur bloß deßwegen für unverständlich gehalten worden und ohne Wirkung geblieben sind, weil sie schlecht vorgetragen wurden. Der gute Componist muß, wie der gute Schriftsteller sein Publikum zu sich herauf ziehen, sich nicht zu ihm herunter lassen. Künste und Wissenschaften können nur auf diese Weise nützlich werden.

Der Gelehrte und der Künſtler, welcher die Wiſſenſchaft und die Kunſt zu einem bloßen Gewerbe macht, das ſich wie die übrigen Gewerbe auch nicht nach dem Zwecke des Gebrauchs, ſondern nach der Gabe der Käufer richtet, welcher freywillig ſeinem beſſern Genius entſagt, um ſich beym großen Haufen beliebt zu machen, iſt einem Heuchler zu vergleichen, der aller Welt nach dem Munde ſchwatzt. Unſere feyerlichen Kirchenfugen haben Jahrhunderte lang die gottesdienſtliche Erbauung befördert; warum ſollten ſie es in unſern Tagen nicht können, da ſie ſchöner, geiſt- und geſangreicher geworden ſind, als ſie es je waren, wenn der Künſtler nicht ſelbſt ſein Publikum durch ſchlechte Arbeit verwöhnt und verdirbt? Wenn alſo ein tüchtiger Cantor nicht zu viel auf einmal vornimmt, wenn er einen einzigen Chor ſo lange mit ſeinen Schülern übt, bis er vollkommen gut und reinlich ausgeführt werden kann, ſo mag er im gleichen Contrapunkt componirt, oder eine förmliche ſtrenge Fuge ſeyn, er wird immer Wohlgefallen erregen und die Erbauung befördern können.

§. 67.

Wenn ein Cantor ſelbſt Componiſt iſt, und gehörige Begriffe hat, was zum wahren Weſen und zum Zweck einer Kirchenmuſik, ſo wie zum beſten Vortrag derſelben gehört, ſo wird alles, was vorher von der guten Einrichtung dieſer heiligen Muſik geſagt worden iſt, ohne große Schwierigkeit in den meiſten Städten auszuführen ſeyn. Ein ſolcher Cantor kann ſeine Compoſition dem Grade der Geſchicklichkeit gemäß einrichten, den ſeine Schüler ſchon erreicht haben; er wird es ſtets ſein vornehmſtes Augenmerk ſeyn laſſen, nur ſolche Sachen in die Kirchen zu bringen, die er gut ausführen kann, anſtatt, daß ein anderer, der ſich mit fremden Compoſitionen behelfen muß, oft unter mehrern hundert Stücken kaum ein einziges aufzufinden weiß, welches gerade in die Umſtände paßt, worin er ſich in Rückſicht der Fähigkeiten ſeiner Untergebenen befindet [59]). Sie ſind entweder zu ſtark beſetzt für ſein Chor, oder enthalten Arien oder einzelne Stellen für Stimmen, die ihm gerade in der Art wie ſie ſeyn ſollen, fehlen. Ueberall entſtehen Schwierigkeiten, die entweder gar nicht zu heben, oder nur zum Nachtheil der guten öffentlichen Ausführung zu heben ſind. Wenn es nun für jedermann eine feſte Regel ſeyn ſollte, nur das zu machen, was man gut machen kann, weil mit ſchlechten Sachen unmöglich ein nützlicher Zweck zu erreichen iſt, ſo folgt daraus, daß ein Cantor,

59) Dieß kann zum Beweis dienen, daß ein Cantor nothwendig die Compoſition verſtehen muß. „ Nullus enim Cantoris officio, quod in dirigenda tota Muſica conſiſtit (nimirum in iis locis, ubi ſpecialis capellae Magiſter non habetur) ſatisfacere poteſt niſi ſciat componere, 1) quia adjuvantes Muſicos forte errantes, quod haud raro contingit, ob defectum incomparabilis hujus artis in ordinem redigere numquam valet, maxime, ſi modulamina multis partibus ſeu vocibus inſignique artificio ſint elaborata et quae plenus chorus exprimere debet. 2) *Orlandi et Clementis Motetae* Inſtrumentali Muſica non concomitantur, quod alias Muſices non exigua gratia et in Eccleſiis noſtris ubique uſitata et recepta. 3) Saepiſſime textus ſingularis et ab a iis peritis Muſicis nondum compoſitus ad aliquam incidentem venit elaborandus. 4) Non ſemper ea Muſicalia, quae jam pridem ab aliis deſcripta poſſident, ad ſuorum vel captum, vel ſi hi ſunt vocales, felicitatem vel infelicitatem gulae quadrare poſſunt, quae omnia tamen prudentes compoſitores accurate conſiderare ſolent.

Kuhnau, Jura circa Muſicos eccleſiaſticos, cap. III. de perſonis, quae ad Muſicorum eccleſiaſticorum munus conſtitui poſſunt. Dieſer Meinung ſcheint zwar die Sächſiſche Schulordnung zu widerſprechen, wenn es daſelbſt heißt: Derowegen denn die Pfarrer mit Fleiß darauf Achtung geben, und ernſtlich verſchaffen ſollen, daß in den Kirchen nicht ihre (der Cantoren), da ſie Componiſten ſeyn, oder anderer neu angehenden, ſondern der alten und dieſer Kunſt wohlerfahrnen und fürtrefflichen Componiſten, als Josquini, Clementis non Papae, Orlandi etc. *Corp. Jur. Sax. Ord. Schol. Tit.* vom *Examine* und Amt eines jeden Schulmeiſters und *Collab. p. 297.* Man ſieht aber, daß dieſe Verordnung nur neu angehende oder ſeyn wollende Componiſten betrifft, die allerdings beſſer thun, wenn ſie die Werke anderer erfahrnen Componiſten ſtatt ihrer eignen aufführen.

wenn er nicht selbst ein gewandter Componist ist, wenigstens so viel von der musikalischen Composition verstehen muß, daß er die Arbeit eines andern Componisten seinen Bedürfnissen gemäß umzuändern und einzurichten vermag. Er muß eine zu starke Besetzung ohne Nachtheil der vollständigen Harmonie vermindern, einen Gesang für eine ihm fehlende oder nicht hinlänglich gute Stimme in eine andere übertragen, einzelne Stücke seinen besondern Absichten gemäß mit einander in Verbindung setzen, die vorher in einer andern, für ihn aber unbrauchbaren Verbindung standen, kurz er muß in beständiger Rücksicht auf seine und seiner Gehülfen Kräfte eine fremde Arbeit für seine Gemeinde nützlich zu machen wissen. Dieß alles ist weit schwerer, als man vielleicht glaubt, weit mühseliger als eine eigene Composition seyn würde, und erfordert einen hohen Grad von Beurtheilungskraft und Geschmack, wenn nicht ein lahmes, geistloses Flickwerk daraus entstehen soll. Man wird indessen leicht begreifen, daß solche Umänderungen nur in Nothfällen Statt finden dürfen, daß dadurch auch bey der größten Behutsamkeit gerade bey den besten Werken die Kraft des Ausdrucks am leichtesten verloren gehen kann, und daß sich ein Cantor überhaupt nicht eher dazu entschließen muß, als wenn sein Chor durchaus nicht im Stande ist, eine an sich für einen gewissen Fall passende Composition gehörig auszuführen, so daß er alsdann gleichsam unter zweyen Uebeln das kleinste zu wählen hat. Denn die Umänderung, sie mag auch noch so vorsichtig gemacht werden, bleibt immer ein Uebel; aber die schlechte Ausführung ist ein noch viel größeres. In Rücksicht auf das letztere Uebel sollte daher in jedem Musikchor mit goldenen, recht in die Augen fallenden Buchstaben zur Warnung des Anführers und aller seiner Gehülfen das Horazische

Sumite materiam vestris — aequam
Viribus — — —

geschrieben stehen, weil es die unverzeihlichste Kühnheit ist, Kunstwerke, deren Schwierigkeiten unsere Kräfte übersteigen, öffentlich verhudeln zu wollen, und damit, besonders in der Kirche, allen Zweck der Musik, und alle davon erwartete Erbauung zu vereiteln. Selbst die schlechteste unbedeutendste Musik, wenn sie nur reinlich und deutlich vorgetragen wird, kann einige Wirkung thun; ist daher unter Umständen, wo es an hinlänglich geübten Sängern und Spielern fehlt, auch der allervortrefflichsten, wenigstens öffentlich, vorzuziehen.

§. 68.

Noch eines Vortheils muß hier Erwähnung geschehen, der aus dem Vorschlage: unsere Kirchenmusiken meistens auf Chöre und vierstimmige Choräle einzuschränken, wenigstens für viele Städte entsteht. Nicht überall ist es möglich, so geübte Componisten zu Cantoren zu haben, als sie seyn müssen, wenn sie ihre Kirchenmusik selbst componiren, und ihren örtlichen Umständen anpassen sollen. Wo es an solchen Cantoren fehlt, fehlt es gemeiniglich auch an hinlänglich geübten Musikchören. Endlich fehlen auch da, wo es an guten Cantoren und Chören fehlt, gewöhnlich die Mittel zur Anschaffung der besten und brauchbarsten Musikalien. Nun ist es allen Musikkennern bekannt, daß die Chöre aus den so genannten Jahrgängen älterer Kirchencomponisten noch nicht so veraltert sind, daß sie nicht recht gut noch in unsern Zeiten gebraucht werden könnten, und daß sie wahrscheinlich bloß der damit verbundenen nun völlig veralterten Arien und Recitative wegen sich in die alten Schul- und Kirchen-Archive haben verkriechen müssen. Wenn man nun die Arien und Recitative an solchen Orten, wo man es doch nicht anders haben kann, aufgiebt, was hindert denn daran, diese alten zum Theil vortrefflichen Chöre wiederum hervorzusuchen, und den wahren Geist der Kirchencomposition in ihnen wieder aufleben zu lassen? Da diese Chöre häufig über biblische Sprüche componirt sind, so

geben ſie auch von der Seite keinen ſolchen Anſtoß, wie die Arien und Recitative mit ihren tröſtlichen Texten im Geſchmack der vorigen Zeiten geben würden. Es giebt vielleicht keine Stadt in ganz Deutſchland, die nicht einige ſolcher Jahrgänge in ihren Kirchen oder Schulen noch von vorigen Zeiten her beſitzen ſollte, eben ſo wie es keine giebt, wo ſie nicht bloß aus Anhänglichkeit an das Arienweſen, im Staube ungenützt vermodern müßten. Würde es nicht eine große Bequemlichkeit für ſolche Städte ſeyn, wenn ſie, ohne ſich ferner um die veralterten Arien zu bekümmern, noch Gebrauch von den darin enthaltenen Chören machen könnten, wenigſtens von ſolchen, die über bibliſche Texte componirt ſind?

§. 69.

Oertliche Umſtände müſſen indeſſen alles näher beſtimmen. Wo Kräfte genug vorhanden ſind, wo es weder an geübten Sängern noch Spielern fehlt, können Chöre, Arien und Recitative von alten und neuen Componiſten zu deſto größerer Mannigfaltigkeit abwechſelnd gebraucht werden, und man hat nicht nöthig, ſich weiter als auf Simplicität des Styls, auf reinlichen Vortrag und auf die nothwendige Kürze einzuſchränken. Wo ſolche Vortheile hingegen fehlen, muß man den Umſtänden gemäß verfahren, ſich anfänglich behelfen, und allmählich weiter zu kommen ſuchen, bis man ſich ebenfalls in den Stand geſetzt findet, alles zu können, was man will. Um aber alles zu können, was man will, muß man nie etwas anders wollen, als was man kann.

Die bisherigen Vorſchläge gehen alſo nur ſolche Orte an, wo man ſich einſchränken muß. Aber auch ſelbſt da, wo keine ſolche Einſchränkung nöthig iſt, wo es weder an guten noch an zahlreichen Sängern fehlt, würde es gut, und der öffentlichen Erbauung ſehr zuträglich ſeyn, wenigſtens bisweilen, zur Abwechſelung von dem gewöhnlichen Cantaten-Schlendrian abzuweichen. Die Arien und Recitative ſind, wie ſchon erinnert worden, auch ſelbſt in ihrer Vortrefflichkeit nicht von allgemeiner Wirkſamkeit. Sie haben beſonders in Deutſchland noch den Fehler, daß ſie ſelten auf gute Texte componirt ſind. Unſere Dichter ſind ſelten geneigt, ſich in das Feld der muſikaliſchen Poeſie, und am wenigſten der geiſtlichen zu wagen. Der bisherige ſchlechte Knabengeſang konnte ſie auch eben nicht ſehr dazu ermuntern, um ſo weniger, da außer dem Vergnügen an einer guten Ausführung ein ſolcher Dichter unter uns faſt keinen andern Lohn für ſeine Arbeit zu erwarten hat. Es fehlt dem Kirchencomponiſten daher faſt immer an guten Texten. Dieſem Mangel läßt ſich aber ohne allen Nachtheil für die allgemeine Erbauung ſehr gut abhelfen, ſo bald man nicht mehr glaubt, an die gewöhnliche Cantaten-Form gebunden zu ſeyn. Man muß nehmlich, wie auch ſchon hin und wieder von einſichtsvollen Männern geſchehen iſt, ſich vorzüglich an die Davidiſchen Pſalmen halten, einzelne Stellen daraus, die gerade einen vollen Sinn und Zuſammenhang haben, wählen, und ſie als Chöre mit abwechſelnden Soloſtellen componiren. Man erhält durch die eingewebten Soloſtellen gewiſſer Maßen einen Erſatz für die Arien, ohne dadurch, wie es durch die weitſchweifigen Arien häufig geſchieht, ein Auditorium, welches ſo vermiſcht wie eine Kirchengemeinde iſt, zu ermüden. Die Kürze der Soloſtellen erleichtert den Vortrag derſelben, und macht es möglich, daß ſie auch ein Choriſt gut ſingen lernen kann, von dem man ſelten ſchon ſo viel Fertigkeit und Geſchmack fordern kann, als zum guten wirkſamen Vortrag einer langen, ausführlichen Arie nöthig iſt. Es finden ſich auch Stellen in den Pſalmen, die zu kurzen Recitativen gebraucht werden können, ſo, daß alſo dem Weſentlichen nach, alles was an den Cantaten für die Kirche wirklich zweckmäßig iſt, durch dieſe Einrichtung nicht verloren geht, ſondern größten Theils, nur abgekürzt, beybehalten werden kann. Der ehemalige Cantor Doles in Leipzig hat hierin verſchiedene Verſuche gemacht, die nicht ohne guten Erfolg geweſen ſeyn ſollen. Er hat ſogar bisweilen gewöhnliche Kirchenlieder genom-

men, und sie auf die vorbeschriebene Weise mit abwechselnden Chören, Solostellen und kurzen Recitativen durchcomponirt. Der gemeine Mann mag gerne, wie schon oben gesagt worden ist, einen bekannten Text haben, der ihm zum Dollmetscher der Musik dienen kann. Psalmen, biblische Sprüche und Kirchenlieder sind von dieser Art. Diese kennt er von Jugend auf, und hat sich so daran gewöhnt, daß sie ihm erbaulicher vorkommen, als die beste Poesie, die er zum ersten Mal hört, und desto weniger verstehen kann, je schöner sie ist. Der gebildetere Zuhörer verliert ebenfalls nichts bey dieser Einrichtung, sondern gewinnt vielmehr. Die biblischen Texte haben in ihrem ehrwürdigen alten Gewande eine Kraft des Ausdrucks, die den Geist der in unsern meisten Cantaten-Poesien liegt, weit übertrifft. Sie sind, besonders in den Psalmen, so lyrisch, so tief empfunden, daß sie der Kenner noch immer selbst unsern besten geistlich-musikalischen Poesien vorziehen kann und muß. Wie vielmehr muß dieses geschehen, da unsere Cantaten-Texte selten gut sind, und es auch aus Mangel an hinlänglicher Uebung unsere Dichter in diesem Fache nicht seyn können? Wir haben nur einen Ramler, der uns einen Tod Jesu, eine Auferstehung und Himmelfahrt gedichtet hat. Wir würden wahrscheinlich diesen einen nicht einmal in solcher Vortrefflichkeit haben, wenn er nicht Gelegenheit gesucht und gehabt hätte, sich vom wahren Wesen der musikalischen Poesie, und von den äussern Formen derselben, die sie für die musikalische Composition brauchbar machen müssen, zu unterrichten. Von unsern neuern Dichtern wissen die wenigsten kaum der äussern Form nach einen Unterschied zwischen einer Arie und Recitativ zu machen, viel weniger den innern Gedanken nach. Was läßt sich unter solchen Umständen von ihnen erwarten, wenn auch hier und da einige geneigt seyn sollten, für die Kirche zu dichten? Gewiß nicht viel, wenigstens nie etwas, das den kraftvollen und erbaulichen biblischen Sprüchen und Psalmen vorgezogen zu werden verdiente.

§. 70.

Die dritte Pflicht eines tüchtigen Cantors besteht in der gewissenhaften Aufsicht über die Organisten und Stadtmusikanten, in so ferne sie zum Personale des Kirchenchors gehören. Kein Geschäft, zu welchem viele Personen erforderlich sind, es sey von welcher Art es wolle, kann gut verrichtet werden, ohne einen Mann an der Spitze zu haben, der das Ganze einrichtet und übersieht, dem folglich alle theilnehmenden Glieder untergeordnet seyn, und in allem, was zur Sache gehört, die pünktlichste Folge leisten müssen. Bey musikalischen Geschäften ist diese Unterordnung so nöthig, und vielleicht in mancher Rücksicht noch nöthiger als bey vielen andern. Die Uebereinstimmung, mit welcher eine Musik von allen einzelnen Gliedern eines Musikchors ausgeführt werden muß, ist so beschaffen, daß ihr fast nichts zu vergleichen ist. Alle einzelne Personen sollen dabey so übereinstimmend wirken, als ob sie eine einzige Person ausmachten. Um eine solche genaue Uebereinstimmung zu erhalten, müssen gewisse Vorschriften befolgt werden, nach welchen die vorgelegten Partien oder Stimmen für den Gesang oder für die begleitenden Instrumente vom ganzen Chore auf einerley Art und Weise auszuführen sind. Je größer die Genauigkeit hierin ist, desto schöner wird die Ausführung und Wirkung einer Musik seyn. Da aber die Begriffe der Menschen überhaupt von allen Dingen sehr verschieden sind, da insbesondere in Dingen die den musikalischen Vortrag betreffen, der eine dieses, der andere jenes jeder nach dem Maße seiner Einsichten, für das Bessere hält, und aus dieser Verschiedenheit der Begriffe, der Meinungen und des Geschmacks nie etwas Uebereinstimmendes herauskommen würde, so muß ein Cantor als Direktor einer Musik die Macht haben, die Art und Weise des Vortrags jedem einzelnen Gliede seines Musikchors vorschreiben zu können, und jedes Glied muß angewiesen seyn, diesen Vorschriften gehörige Folge zu leisten. An allen solchen Orten, wo es um die Kirchenmusik gut steht, ist daher alles, was bey derselben gebraucht wird,

in

in Rücksicht auf diesen Gebrauch dem Cantor untergeordnet. In der leipziger Ordnung der Schule zu St. Thomas heißt es ausdrücklich: „Der Cantor soll die Inspection über die Organisten, und andere Musikanten, welche auf die zwey Hauptkirchen bestellt, und daselbst aufzuwarten pflegen, haben, und was eines und des andern halber zu erinnern seyn möchte, den Herren Vorstehern der Kirchen, darin die Musik gehalten wird, zu fernerer gebührenden Verfügung jedesmal anmelden.“ Aehnliche Einrichtungen giebt es an mehrern Orten; an vielen andern ist hingegen diese Unterordnung entweder gar nicht vorhanden, oder doch so beschaffen, daß dadurch für die Kirche nichts Gutes bewirkt werden kann. Wenn der Cantor mit dem Organisten und den Stadtmusikanten auf freundschaftlichem Fuß steht, so thun sie allenfalls was er wünscht, und für das Ganze am zuträglichsten hält; im umgekehrten Fall hingegen thut jeder was er will, und es entstehen jene Vexationen, die bekanntlich an so vielen Orten zwischen den Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten zum größten Nachtheil des öffentlichen Gottesdienstes herrschen, und schon lange geherrscht haben.

§. 71.

Der Nutzen einer solchen Inspection, besonders über die Organisten, kann sich in vielen Städten noch viel weiter als auf die Kirchenmusik erstrecken. Die kleinen, kümmerlichen Besoldungen, die in den meisten Städten mit den Organistenstellen verbunden sind, machen es durchaus unmöglich, sie mit solchen Männern zu besetzen, die hinlängliche Kenntnisse von der Orgelkunst, und von der zweckmäßigen Anwendung derselben beym öffentlichen Gottesdienste, haben. Wie kann den geistlosen Dudeleyen solcher kenntniß- und geschmacklosen Organisten anders abgeholfen werden, als durch einen tüchtigen einsichtsvollen Cantor, der ihnen entweder Muster, die ihre Fähigkeiten nicht allzu sehr übersteigen, vorschlagen [60]), oder ihnen überhaupt nach und nach wenigstens so viele Begriffe

60) Ueber diesen Umstand finde ich in des Hrn. Capellm. Hillers Nachtrag zu seinem allgemeinen Choral-Melodienbuch eine treffliche Aeußerung, welcher gewiß jeder Freund des musikalischen Gottesdienstes beystimmen wird. „Man erlaube mir (sagt der würdige Verfasser in den nützlichen Anmerkungen für Orgelspieler) hier noch ein treuherziges, gut gemeintes Wort über diesen Umstand. Ihr klagt, lieben Freunde, hin und wieder, über Eure schlechten Orgelspieler. Habt Ihr sie vielleicht schlecht bekommen? Da wäre es wohl gut, wenn man es nicht bey Klagen bewenden ließe, sondern den schlechten Orgelspieler je eher je lieber in einen bessern umzuschaffen suchte. Jeder, den nicht der Himmel im Zorn in so ein Amt gesetzt hat, kann es werden, wenn er die Mittel dazu in Händen hat. Ein einziges gutes Buch, eine mäßige Sammlung guter Muster kann ihn dazu machen. Aber zu Anschaffung derselben ist, wie gesagt, der Organist, der Schulmeister zu arm. Wäre es nicht weise, nicht patriotisch, wenn man aus dem Kirchenvermögen mit dazu erforderlicher Bewilligung, so viel zu erübrigen, oder durch andere, oder durch andere gutgesinnte Menschen zusammen zu bringen suchte, daß nach und nach für den Orgelspieler eine kleine Bibliothek angeschafft würde, die als Inventarium bey der Kirche bliebe? Mancher gute Mann, manche gute Frau würde sich dadurch ein rühmlicher Denkmal stiften, als durch ein grünes oder blaues Behängsel von Wolle oder Seide, mit goldenen oder silbernen Franzen, an Plätzen, die auch ohne Behängsel wären, was sie seyn sollen. Oder will man, muß man in so nützlichen Dingen immer auf Befehl warten?“ Warum sollte ein solcher Wunsch nicht an den meisten Orten erfüllt werden können? Könnte man nicht, wo das Kirchenvermögen nicht zureichen wollte, um einen an sich so geringen Aufwand zu machen, sogar zur öffentlichen Ermunterungen von den Kanzeln seine Zuflucht nehmen, und, wenn diese öffentliche Ermunterung zweckmäßig eingerichtet wäre, wenn einer Gemeinde die Nothwendigkeit und der Nutzen eines so kleinen Aufwandes gehörig vorgestellt würde, sollte wohl irgend ein nur einiger Maßen vermögendes Glied derselben nicht gerne seinen Groschen dazu beytragen?„ Oder will man erst auf höhern Befehl warten? Kann man das Gute, das Nützliche nicht von selbst thun? Auch solche höhere Befehle in ähnlichen Angelegenheiten sind schon vorhanden. In der Märkischen Visitations und Consistorial-Ordnung heißt es von den Currende- und Chorschülern: Weil die Schüler eines Theils arme Gesellen sind,

vom guten Gebrauch der Orgel beybringen kann, daß sie einsehen lernen, nicht jede Dudeley sey Orgelspiel, und erreiche den Zweck, weßwegen die Orgel bey den Versammlungen der christlichen Gemeinde gespielt werden soll. Sind sie einer solchen Ueberzeugung durch Begriffe nicht fähig, so muß ihnen befohlen werden, was sie zu thun haben, damit sie, da sie die Gemeinde doch nun einmal nicht erbauen können, sie wenigstens nicht mehr stören. Ein wirklich geschickter Organist hat keine Aufsicht nöthig. Durch das Studium seines Instruments, welches von so großem Umfang ist, und so ausgebreitete tiefe Kenntniß der Harmonie erfordert, ist er so weit gekommen, alles was schön und achtungswürdig an der Kunst ist, so lieb zu gewinnen, daß er gerne freywillig, ohne aus einer auferlegten Pflicht dazu verbunden zu seyn, mit dem ebenfalls geschickten Cantor gemeinschaftlich zur Verschönerung und Verherrlichung des musikalischen Gottesdienstes beytragen werd. Aber die ungeschickten und eingebildeten Organisten, denen am Verfall der Kunst nichts gelegen ist, weil sie sie weder kennen noch lieben, welche glauben, ihre Pflicht mit auswendig gelernten Stücken im schlechtesten unedelsten Geschmack zu erfüllen, welche entweder aus Unwissenheit oder aus Einbildung ein unordentliches, wildes Gerösse für kunstreich, den simpeln, erbaulichen Orgelstyl hingegen für geringfügig halten, diese sind es, welche durch strenge Aufsicht in Zucht und Ordnung gehalten werden müssen, wenn der Gottesdienst durch sie nicht geschändet, und der gebildetere Theil der versammelten Christen geärgert werden soll.

§. 72.

Von den übrigen Musikern, welche noch bey einer Kirchenmusik gebraucht werden müssen, ist diejenige allgemeine Kenntniß der Kunst, die vom Cantor und Organisten gefordert wird, nicht zu verlangen; aber ein jeder soll und muß eines gewissen Instruments so mächtig seyn, daß er eine ihm vorgelegte Stimme reinlich und der Vorschrift gemäß herausbringen kann. Wer dazu nicht im Stande ist, muß im Kirchenchore gar nicht aufgenommen werden. Denn ein solcher kann nicht nur nichts gut machen, sondern verdirbt sogar noch das, was andere gut machen könnten[61]). Wo die Stadtmusikanten so beschaffen sind, daß sie obige wenige Forderungen nicht einmal erfüllen können, ist sehr zu rathen, daß man in der Kirche alle Instrumentalbegleitung außer der Orgel, weglasse, und sich auf bloßen Chorgesang einschränke. Sonst ist nicht zu läugnen, daß auch hierin ein guter Cantor vieles verbessern kann, wenn er die Zeit dazu hat, und wenn die Stadtmusikanten angewiesen sind, seinen Vorschriften in musikalischen Dingen zu folgen.

und keinen freyen Tisch haben; so sollen die Pfarrer die Leute in Predigten adhortiren, daß sie den armen fleissigen Knaben, die vor den Thüren die Almosen suchen, mildiglich nach ihrem Vermögen geben; Müssiggänger und schulflüchtige Bettelbuben aber hinwegweisen." Können die Pfarrer nicht auch ohne höhern Befehl die Leute adhortiren, daß sie einige Groschen beytragen mögen, um den kümmerlich besoldeten Organisten die Mittel zu verschaffen in der christlichen Versammlung erbaulich und feyerlich spielen zu können? Selbst zum Unterhalt der Kirchen- und Schuldedienten sind, wenn es die Nothwendigkeit erforderte, Neben-Collecten auszuschreiben verordnet worden, wie man in der Magdeburgischen General-Steuer- und Consumtions-Ordnung von 1686. (s. Mylii corp. const. Magdeb.) sehen kann; warum sollte es nicht eben sowohl zu den Bedürfnissen der Kirche und der ganzen Gemeinde geschehen können?

61) In aliis Musicis sufficit peritia suae vocis seu instrumenti. Unde his consequens est, imperitos plane non esse admittendos, quippe non ipsi solum errant, sed et suis erroribus reliquos adjuvantes a recta notarum, toni et mensurae via abducunt, ac scandalum et nauseum coetui fidelium, inprimis vero peritis auribus praebent, et sic tantum abest, ut ejusmodi musicâ alias ad Dei gloriam introducta animos ad devotionem moveant, ut potius risum et loquacitatem excitent &c. *Kuhnau* de Jur. Musicor. ecclesiasticor. cap. III.

§. 73.

Aus allem, was bisher über die Mittel gesagt worden ist, wodurch unsere Kirchenmusik verbessert werden kann, ergiebt sich so viel, daß die Schwierigkeiten dabey nicht so groß, wie man gewöhnlich glaubt, am wenigsten aber unüberwindlich sind. Ein tüchtiger Cantor kann für jeden Ort fast ganz allein bewerkstelligen, was sich ohne einen solchen Mann, auch mit dem größten Kostenaufwande nicht bewerkstelligen lassen würde; nur muß man ihm gehörige Zeit lassen, nicht zu viel auf einmal von ihm verlangen, und ihn in seiner Thätigkeit nicht nur nicht hindern, sondern vielmehr von allen Seiten durch Ermunterungen, Rath und That unterstützen. Wenn in den Schulen der allgemeine Musikunterricht wieder eingeführt wird, wenn die Schullehrer den Schülern nicht nur vergönnen, neben andern Schulstudien auch einige Stunden auf die Uebung im Gesange zu verwenden, sondern sie selbst dazu ermuntern, so wird nicht nur unser Kirchengesang bald wieder werden was er war, sondern es werden sich auch bald Stimmen in hinreichender Anzahl finden, die einer solchen Ausbildung fähig sind, daß sie mit Nutzen zur Bestellung der Figuralmusik in den Kirchen gebraucht werden können. Das Wohlgefallen, die Erbauung und die Achtung der Christen wird durch den immer mehr verschönerten, feyerlichen und prächtigen öffentlichen Gottesdienst so vermehrt werden, daß gerne jedermann nach Vermögen zur Aufrechthaltung so nützlicher Anstalten beytragen wird. Das Sängerchor wird seinen nothwendigen Unterhalt immer besser finden, je mehr es sich bildet, und zur Erhöhung der Andacht in der Kirche brauchbarer wird. Es werden aus so gebildeten Chören wieder neue tüchtige Cantoren entstehen, die sich mit ihren Kenntnissen und mit ihrem Geschmack wieder anderwärts nützlich machen und sie immer weiter verbreiten können. So wird endlich nach und nach die heilige Musik wieder emporkommen, und die mit ihrem wahren Gebrauch unzertrennlich verbundene Kraft wieder erhalten, das Volk zur Tugend, dem einzigen Mittel aller wahren bürgerlichen Glückseligkeit zu entflammen, Andacht, heilige Ehrfurcht, Feyerlichkeit und Pracht wieder in die Versammlung der Christen zu bringen, unsern Religionsübungen Leben, und dem ganzen Gottesdienste seine Würde wieder zu geben. Unsere Geistlichen werden fühlen, daß eine wahre, ächte Kirchenmusik die Andacht nicht störe, sondern vielmehr befördere, und werden, wenn ihnen wahre wirksame Gottesverehrung selbst am Herzen liegt, nicht wieder Anlaß zu einem ähnlichen Befehl geben, wie ihn Friedrich Wilhelm, König von Preussen im Jahre 1739 an die Prediger seines Landes ergehen lassen mußte, worin es heißt: die Prediger sollen in ihrem Eifer gegen die Musik nicht zu weit gehen [62]). Kein Muscov, kein Gerber wird unter ihnen ferner seine Stimme erheben, um die Kirche einer so großen Zierde zu berauben, wie die heilige Musik ist. Sie werden unsern Luther nachahmen, der durch seine Reformation die Künste nicht zu Boden schlagen, sondern sie gerne, sonderlich die Musik im Dienste deß sehen wollte, der sie gegeben und geschaffen hat. So werden wir durch das vereinte Bestreben aller, denen die Beförderung und Verschönerung öffentlicher Gottesverehrungen Pflicht ist (und wem ist sie es nicht?) in unsern Tempeln bald wieder eine Musik erschallen hören, von welcher Klopstock singt:

Kraftvoll, und tief dringt sie ins Herz! Sie verachtet
Alles, was uns bis zur Thräne nicht erhebet!
Was nicht füllet den Geist mit Schauer,
Oder mit himmlischem Ernst.

62) S. *Mylii* corp. constitut. March. Contin. I.

Unſere Chöre werden bald wieder werden, was ſie ſeyn ſollen, und wie ſie eben der Dichter in ſeiner Ode: die Chöre ſo vortrefflich mahlt:

Himmliſcher Ernſt tönet herab mit des Feſtes
Hohem Geſang. Prophezeihung und Erfüllung
Wechſeln Chöre mit Chören. Gnade!
Singen ſie dann und Gericht!

Ach von des Sohns Liede beſeelt, von der Heerſchaar
Sions entflammt, erheben ſie ihr Loblied!
Eine Stimme beginnet leiſe,
Eine der Harfen mit ihr.

Aber es tönt mächtiger bald in dem Chor fort!
Chöre ſind nun im Strom ſchon des Geſanges!
Schon erzittert das Volk, ſchon glüht
Feuer des Himmels in ihm! —

Dieſe Pracht und Herrlichkeit der heiligen Muſik wird unſere Tempel bald wieder eben ſo anfüllen, als ſie ſeit einiger Zeit durch die Vernachläſſigung alles Schönen und Wirkſamen immer leerer geworden ſind.

Beſchluß.

(Ich weiß dieſe Abhandlung nicht beſſer zu beſchließen, als mit Luthers Lobrede auf die Muſik. Sie enthält ſo herzliche Ermahnungen zum fleißigen Studium dieſer ſchönen Kunſt, und zu deren Anwendung beym Gottesdienſte, daß dadurch alles, was ich darüber geſagt habe, aufs kräftigſte beſtätigt wird. Sollte man nicht hoffen, daß das Wort eines ſolchen Mannes, dem wir ſo viel zu danken haben, auch in dieſer Sache etwas gelten würde? Merkwürdig iſt, daß man dieſe vortreffliche Epiſtel in keiner Ausgabe von Luthers ſämmtlichen Schriften findet, und daß ſie wahrſcheinlich für uns verloren ſeyn würde, wenn ſie nicht in Melanchthons Orationen und zwar in den Straßburger Ausgaben von 1544 und 1559 aufbehalten worden wäre. Ob dieſe Epiſtel urſprünglich lateiniſch oder Deutſch geſchrieben worden, iſt ſchwer zu beſtimmen. In den erwähnten Orationen Melanchthons iſt ſie lateiniſch abgedruckt; man hat aber auch eine Deutſche Ausgabe, die der Sprache nach von Luther ſelbſt herrühren muß, und welche er, wie ich irgendwo geleſen habe, an die Kirchenthüren zu Wittenberg öffentlich hat anſchlagen laſſen, um auf dieſe Weiſe ſeinen Wunſch, die Kirchenmuſik in der beſten Aufnahme zu ſehen, recht allgemein bekannt zu machen. Dieſe Deutſche Ausgabe iſt es, welche hier in ihrer alten kräftigen Sprache ganz unverändert nach einem alten Exemplar abgedruckt wird. Man wird daraus ſehen, daß Luther nicht bloß auf den Choralgeſang, ſondern mit dem wärmſten Eifer auf den Gebrauch der künſtlichen Muſica, das heißt, der Figuralmuſik dringt.)

Encomion Muſices.

Allen Liebhabern der freyen Kunſt Muſica wünſch ich Doctor Martinus Luther, Gnad und Fried, von Gott dem Vatter und unſerm Herrn Jeſu Chriſt.

Ich wolt von Herzen gerne diese schöne und künstliche Gabe Gottes, die freye Kunst der Musica hoch loben und preisen, so befinde ich, daß dieselbige also viel und grosse nütze hat, und also eine herrliche und edle Kunst ist, deß ich nicht weiß, wo ich dieselbe zu loben anfahen oder aufhören soll, oder auf was Weise und Form ich sie also loben möge, wie sie billich zu loben und von jederman thewr und werth zu achten ist, und werde also mit der reichen Fülle des Lobs dieser Kunst vberschüttet, daß ich sie nicht gnugsamb erheben und loben kann, denn wer kan alles sagen und anzeigen, was hiervon möchte geschrieben und gesagt werden? Und wenn schon einer alles gern sagen und anzeigen wollte, so würde er doch vieler stück vergessen, vnd ist in Summa vnmüglich, daß man diese edle Kunst gnugsamb loben oder erheben könne oder möge.

Erstlichen aber, wenn man die Sache recht betrachtet, so befindet man, daß diese Kunst von Anfangs der Welt allen und jeglichen Creaturen von Gott gegeben, vnd von Anfang mit allen geschaffen, denn da ist nichten nichts in der Welt, daß nicht ein Schall und laut von sich gebe, Also auch, daß auch die Lufft, welche doch an jhr selbs vnsichtbarlich vnd unbegreiflich, darinnen am aller wenigsten Musica, das ist, schönes Klangs und Lauts, vnd gantz stum vnd vnlautbar zu sein scheinet, Jedoch, wenn sie durch was beweget und getrieben wirdt, so gibt sie auch jhre Musica, jhren Klang von sich, und die zuvor stum war, dieselbige fehet denn an lautbar und eine Musica zu werden, daß mans alsdenn hören vnd begreiffen kan, die zuvor nicht gehöret noch begreiflich war, durch welches der Geist wunderbarliche vnd grosse Geheimnus anzeiget, davon ich jetzund nicht sagen will.

Zum andern, ist der Thieren, vnd sonderlich der Vogel Musica, Klang und Gesang noch viel wunderbarlicher, Ach wie eine herrliche Musica ists, darmit der Allmechtige Herr im Himmel seinen Sangmeister, die liebe Nachtigal, sampt jhren jungen Schülern, vnd so viel tausentmal Vögel in der Luft, begnadet hat, da ein jedes Geschlecht seine eigene Art von Melodey, seine herrliche süsse Stimm vnd wunderliche Coloratur hat, die kein Mensch auf Erden begreiffen kann: wie denn der König David, der köstliche Musicus, welcher auf seinem Psalter vnd Seittenspiel, lauter Göttlichen Gesang singet vnd spielet, selbst bezeuget, vnd mit grosser Verwunderung vnd freudigem Geist von dem wunderbarlichen Gesang der Vögel, am 104. Psalm weissaget vnd singet, da er also spricht: Auff denselben sitzen die Vogel des Himmels, vnd singen unter den Zweigen.

Was soll ich aber sagen von deß Menschen Stimme, gegen welcher alle andere Gesänge, Klang vnd Laut, gar nicht zu rechnen sind, denn dieselbigen hat Gott mit einer solchen Musica begnadet, daß auch im dem einigen seine vberschwengliche vnd vnbegreiffliche Güte vnd Weißheit nicht kann noch mag verstanden werden. Denn es haben sich wohl die Philosophi vnd gelerten Leut hart beflissen vnd bemühet, dieses wunderbarlich Werk vnd Kunst der Menschlichen Stimme zu erforschen und begreiffen, wie es zugieng, daß die Luft durch eine solche kleine vnd geringe Bewegung der Zungen, vnd darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kelen oder des Halses, also auff mancherley Art und Weise, nach dem, wie es durch das Gemüt geregieret vnd gelenket wirdt, auch also krefftig vnd gewaltig, Wort, Laut, Gesang vnd Klang von sich geben könne, daß sie so fern vnd weit, geringes herumb, von jedermann unterschiedlich, nicht allein gehört, sondern auch verstanden und vernommen wird. Sie haben sich aber das zu erforschen allein unterstanden, aber doch nicht erforschet, Ja es ist auch noch keiner nicht kommen, welcher hette können sagen und anzeigen, wovon das Lachen des Menschen (denn vom weinen will ich nichts sagen) komme, vnd wie es zugehe, daß der Mensch lachet, deß verwundern sie sich, darbey bleibts auch, und könnens nicht erforschen, das aber, von der vnmeßlichen Weißheit Gottes in dieser einigen Creatur, wollen wir den, so mehr Zeit, denn wir haben, zu bedenken befehlen, ich habs allein kürtzlich wollen anzeigen.

Nun ſolte ich auch von dieſer edlen Kunſt nutz ſagen, welcher alſo groß iſt, daß ihn keiner, er ſey ſo beredt als er wolle, gnugſam erzehlen mag, das einige kan ich jetzt anzeigen, welches auch die Erfahrung bezeuget, dann nach dem heiligen Wort Gottes, nichts nicht ſo billich, vnd ſo hoch zu rühmen und zu loben, als eben die Muſica, Nemblich, auß der vrſach, daß ſie aller Bewegung des Menſchlichen Hertzen (von den vnvernünftigen Thieren will ich jetzt nichts ſagen) ein Reglererin, ihr mechtig vnd gewaltig iſt, durch welche doch oftmals die Menſchen, gleich als von ihrem Herren, regiert vnd vberwunden werden.

Denn nichts auff Erden krefftiger iſt, die traurigen frölich, die frölichen traurig, die verzagten hertzenhaftig zu machen, die hoffertigen zur Demut zu reitzen, die hitzige vnd vbermeſſige Liebe zu ſtillen vnd dempffen, den Neid vnd Haß zu mindern, vnd wer kann alle Bewegung des Menſchlichen Hertzen, welche die Leute regieren, vnd entweder zu Tugent oder zu Laſter reitzen vnd treiben, erzehlen, dieſelbige Bewegung des Gemüts, im Zaum zu halten, vnd zu regiren, ſage ich, iſt nichts krefftiger, denn die Muſica. Ja der heilige Geiſt lobet und ehret ſelbſt dieſe edle Kunſt, als ſeines eigenen Ampts Werckzeug, in dem, daß er in der heiligen Schrifft bezeuget, daß ſeine Gaben, das iſt, die Bewegung vnd Anreitzungen zu allerley Tugent, vnd guten Werken, durch die Muſica, den Propheten gegeben werden, wie wir denn im Propheten Eliſa ſehen, welcher, ſo er weiſſagen ſoll, befilht er, daß man ihm ein Spielmann bringen ſoll, vnd da der Spielman auf der Seiten ſpielet, kam die Hand des Herrn auf ihn ꝛc. wiederumb zeuget die Schrifft, daß durch die Muſica der Satan, welcher die Leute zu aller Untugent vnd Laſter treibet, vertrieben werde, wie denn im Könige Saul anzeigt wirdt, vber welchen, wenn der Geiſt Gottes kam, ſo nam David die Harffen, vnd ſpielet mit ſeiner Hand, ſo erquicket ſich Saul, vnd ward beſſer mit ihm, vnd der böſe Geiſt wich von ihm. Darumb haben die heiligen Väter, vnd die Proheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherley Geſänge, Seitenſpiel gebracht, darmit bey der Kirchen die Muſica alzeit bleiben ſolte, daher wir denn ſo mancherley köſtliche Geſänge vnd Pſalm haben, welche beyde mit Worten, vnd auch mit dem Geſang vnd Klang, die Hertzen der Menſchen bewegen. In den vernünftigen Thieren aber, Seitenſpielen vnd andern Inſtrumenten, da höret man allein den Geſang, Laut vnd Klang, ohne Red vnd Wort, dem Menſchen aber iſt allein, vor den andern Creaturen, die Stimme mit der Rede gegeben, daß er ſolt können vnd wiſſen, Gott mit Geſängen vnd Worten, zugleich zu loben, Nemblich, mit dem hellen, klingenden Predigen, vnd rühmen von Gottes Güte vnd Gnade, darinnen ſchöne Wort, vnd lieblicher Klang, zugleich würde gehöret.

Wenn aber einer die Menſchen gegen einander helt, vnd eines jeden Stimme betrachtet, ſo befindet er, wie Gott ſo ein herrlicher vnd manchfeltiger Schöpffer iſt, in den Stimmen der Menſchen auszutheilen, wie ſo ein groſſer Vnterſcheid der Stimme vnd Sprache halben, vnter den Menſchen iſt, wie hierinnen einer dem andern alſo weit vberlegen. Denn man ſagt, daß man nicht zween Menſchen könne finden, welche gantz gleiche Stimme, Sprach, vnd Ausrede haben möchten, vnd obgleich einer ſich, auff des andern weiſe, mit hohem Fleiß gibet, vnd ihm gleich ſein, vnd wie der Aff, alles nachthun will. Wo aber die natürliche Muſica, durch die Kunſt geſcherfft und polirt wirdt, da ſihet und erkennet man erſt zum Theil (denn gentzlich kans nicht begriffen noch verſtanden werden) mit groſſer Verwunderung, die groſſe vnd vollkommene Weißheit Gottes, in ſeinem wunderbarlichen Werk der Muſica, in welcher vor allem, das ſeltzam vnd wol zu verwundern iſt, das einer eine ſchlechte Weiſe oder Tenor (wie es die Muſici heiſſen) herſinget, neben welcher drey, vier oder fünff andere Stimmen auch geſungen werden, die umb ſolche ſchlechte einfeltige Weiſe oder Tenor, gleich als mit jauchtzen gerings herumbher, umb ſolchen Tenor ſpielen, vnd ſpringen, vnd

mit mancherley Art vnd Klang dieſelbige Weiſe wunderbarlich zieren vnd ſchmücken, und gleich wie einen himmliſchen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen, vnd ſich gleich Hertzen vnd lieblichen vmbfangen, Alſo daß diejenigen, ſo ſolches ein wenig verſtehen, vnd dadurch bewegt worden, ſich des hefftig verwundern müſſen, vnd meynen, daß nichts ſeltzamers in der Welt ſey, denn ein ſolcher Geſang, mit viel Stimmen geſchmückt. Wer aber darzu kein Luſt noch Liebe hat, vnd durch ſolch lieblich Wunderwerk nicht beweget wirdt, das muß warlich ein grober Klotz ſeyn, der nicht werth iſt, daß er ſolche liebliche Muſica, ſondern das wüſte wilde Eſelgeſchrey deß Chorals, oder der Hunde oder Sewe Geſang vnd Muſica höre.

Was ſoll ich aber viel ſagen, Es iſt die Sach vnd der Nutz dieſer edlen Kunſt viel gröſſer vnd reicher, denn daß es alſo in einer kürze möge erzelt werden, Darumb will ich jederman, vnd ſonderlich jungen Leuten dieſe Kunſt befohlen, vnd ſie hiemit ermahnet haben, daß ſie ihnen dieſe köſtliche nützliche vnd fröliche Creatur Gottes theur, lieb vnd werth ſeyn laſſen, durch welcher Erkenntnus, vnd fleiſſige Vbung ſie zu Zeiten böſe Gedanken vertreiben, vnd auch böſe Geſelſchaft vnd andere Vntugend vermeiden können: Darnach daß ſie ſich auch gewehnen, Gott den Schöpffer in dieſer Creatur zuerkennen, zuloben vnd preiſen, vnd diejenigen, ſo durch Vnzucht verderbet, vnd dieſer ſchönen Natur vnd Kunſt (wie denn die vnzüchtigen Poeten auch mit ihrer Natur vnd Kunſt thun) zu ſchendlicher, toller vnzüchtiger Liebe miſſbrauchen, mit allem Fleiß fliehen vnd vermeiden, vnd gewiß wiſſen ſollen, daß ſolche der Teufel wieder die Natur alſo treibet, welche Natur, dieweil ſie allein Gott, den Schöpffer aller Creaturen mit ſolcher edlen Gabe ſoll vnd will ehren vnd loben, ſo werden dieſe vngeratene Kinder vnd Wechſelbälge durch den Satan darzu getrieben, daß ſie ſolche Gabe, Gott dem HErrn nehmen vnd rauben, und damit dem Teufel, welcher ein Feind Gottes, der Natur, vnd dieſer lieblichen Kunſt iſt, ehren vnd damit dienen, Hiemit will ich euch alle Gott dem HErrn befohlen haben. Geben zu Wittemberg, im 1538. Jahre.

Allgemeine

Geschichte der Musik.

Erstes Kapitel.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregors des Großen.

Erster Abschnitt.

Zustand der Musik in den ersten 6 Jahrhunderten nach der Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion bey verschiedenen Völkern.

I. Bey den Römern.

§. 1.

Daß der Zustand der wissenschaftlichen und sittlichen Bildung eines Volks ein Maßstab sey, nach welchem die Fortschritte eben dieses Volks in einzelnen Fächern der Wissenschaften und Künste mit mehrerer Sicherheit bestimmt werden können, als sich aus den vorhandenen Nachrichten der Geschichtschreiber würde thun lassen, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte bemerkt worden, und wird überhaupt nicht leicht von jemand, der auf die Verhältnisse, worin die Anwendung unserer Kenntnisse und Künste mit unsern sittlichen Gefühlen stehen, aufmerksam gemacht ist, bezweifelt werden. Insbesondere ist dieß der Fall mit der Musik. Sie als Sprache des Gefühls, als Aeußerung der Empfindungen, von welchen der Mensch durchdrungen ist, muß nothwendig die Sprache eben dieser Empfindungen annehmen, oder sie ist noch gar keine Musik, sondern bloß leerer, nichts sagender Schall. Weß das Herz voll ist, geht der Mund über, das heißt: was der Mensch im Innern denkt und empfindet, muß er durch Reden, Singen oder Handlungen äußern, wenn Beyspiele oder Umstände ihn nicht so verbildet haben, daß er im Stande ist, andere Gesinnungen und Gefühle zu heucheln, als wirklich in ihm liegen, eine Art von Heucheley, die doch nie von ganzen Völkern, sondern höchstens von einzelnen Gliedern derselben vermuthet werden kann.

Die Beschaffenheit der wissenschaftlichen und sittlichen Cultur muß also nothwendig auf die Beschaffenheit der Künste eines Volks schließen lassen. Diejenige Nation, deren Lage von solcher Art ist, daß sie sich vorzüglich mit den Künsten und Uebungen des Kriegs beschäftigen muß, wird ohne Zweifel allen ihren Unterhaltungen und Ergetzlichkeiten, selbst ihren gottesdienstlichen Feyerlichkeiten das Gepräge der Hauptbeschäftigung mehr oder weniger aufdrücken. Kriegslieder, mit Trommeln, Pauken und andern betäubenden Instrumenten dieser Art begleitet, werden ihre liebste und angenehmste

ste Musik seyn. Eine andere im Besitz ihres Landes schon mehr gesicherte, und von ihren Nachbaren weniger beunruhigte Nation, die der häuslichen und geselligen Glückseligkeit ungestört genießen kann, wird auch bald anfangen, die aus diesem ruhigern Zustande entstehenden sanftern Gefühle zu erhalten, und alle Handlungen ihres Lebens damit zu bezeichnen. Trommeln und Pauken und andere bloß lärmende Instrumente, womit sich der kriegerisch Gesinnte zu betäuben und zu Muth und Wuth zu entflammen sucht, werden in ihr eine zu grausenvolle Erschütterung erregen, als daß sie diese nicht gerne mit sanften Flöten oder eben so sanften Saiteninstrumenten vertauschen sollte. Die in Weichlichkeit, Wollust, und in alle damit vergesellschaftete Ausschweifungen versunkene Nation wird ihren Gesang zu Sirenengesang, ihre Poesie zur Dollmetscherin ihrer zügellosen und wollüstigen Begierden, und ihre Mahlerey zur schamlosen Darstellerin schändlicher, reine Sitten und Empfindungen beleidigender Figuren machen. So werden die redenden und darstellenden Künste jederzeit und überall das Gepräge und den Charakter der herrschenden Sitten und Empfindungen annehmen, und nach Beschaffenheit derselben entweder zum Ausdruck der höchsten edelsten Schönheit emporsteigen, oder gemißbraucht und verunedelt werden, folglich zum Ebenbild ihrer Entehrer herunterſinken. Dieß lehrt die Geschichte aller Zeiten, die wir kennen; dieß müßte uns schon die gesunde Vernunft lehren, wenn auch keine Geschichte zum Beweise desselben dienen könnte. Bey allen merkwürdigen Nationen der Erde sind die Künste, welche die Darstellung menschlicher Gefühle zum Gegenstande haben, mit den Sitten und Wissenschaften gestiegen oder gefallen, so wie sie noch ferner bey allen jetzigen und künftigen Nationen steigen und fallen werden.

§. 2.

Der Zustand der wissenschaftlichen Cultur des zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion herrschenden Römischen Staats war, von einigen Seiten betrachtet, sehr glänzend. Die Regierung des **Augustus**, unter welcher Christus geboren wurde, war gelind und gerecht. **Augustus** selbst war ein Freund der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, und man hält insgemein dafür, daß die Zeit seiner Regierung für Wissenschaften und Künste ein goldenes Zeitalter gewesen sey. Die fast uneingeschränkte Freyheit zu denken, gab dem menschlichem Geiste einen besondern Schwung. Feinheit des Geschmacks und sinnreicher, fruchtbarer Witz herrschen daher in allen Schriften, die uns aus diesem Zeitraume übrig geblieben sind, sie mögen ins Fach der Dichtkunst, Beredsamkeit oder der Geschichte gehören. Selbst den bildenden Künsten schreibt man in diesem Zeitraume den Ausdruck des Wahren und Schönen noch in der höchsten Vollkommenheit zu. Allein dieser glänzende Zustand dauerte nicht lange. Unter den folgenden Kaisern gerieth das Römische Reich selbst nach und nach immer mehr in Verfall, und mit demselben die Wissenschaften. **Nerva**, **Trajan** und mehrere ihrer Nachfolger suchten zwar, sowohl dem zerrütteten Reich als den gesunkenen Wissenschaften durch mancherley Mittel aufzuhelfen; unter dem **Hadrian** und bey den ersten **Antoninen** erhielten die berühmten Philosophen und Lehrer der Beredsamkeit, nicht nur in Rom, sondern auch in Athen und Alexandrien, so wie in den übrigen Provinzen ansehnliche Besoldungen, und wurden häufig zu hohen Ehrenstellen erhoben; aber alle diese Mittel konnten die Krankheiten nicht heilen, woran sowohl das Reich als die Wissenschaften danieder lagen. Die Griechische Philosophie wurde mit Fabeln verwebt, die sie alles nützlichen Einflusses aufs Leben beraubte; die Beredsamkeit, vormals als die erste aller Künste und Wissenschaften verehrt, artete in Sophisterey aus, erniedrigte sich zur Schmeichlerin der Ueppigkeit und verwöhnter Ohren, oder verstummte unter dem **Marcus Aurelius** fast gänzlich. Alle übrigen Kenntnisse und Künste wurden vom Strome

mit fortgerissen, erkrankten an ähnlichen innerlichen Gebrechen, bis sie endlich allen Werth und nützlichen Einfluß verloren hatten, oder gänzlich dahin starben.

§. 3.

So wie es dem Reiche, den Wissenschaften und Künsten erging, so erging es auch den Sitten. Die mit Aberglauben und tausend Thorheiten verwebte Philosophie, die in diesem Zeitraume durch mancherley Secten erhalten und verbreitet wurde, war nicht fähig, dem eingerissenem Sittenverderbniß Einhalt zu thun. Die zur feilen Dienerin und Schmeichlerin der Leidenschaften herabgesunkene Beredsamkeit fand es ihrem damaligem Interesse nicht zuträglich, Leidenschaften zu bekämpfen, Entsagung und Aufopferung sinnlicher Begierden zu predigen, und dadurch auf Ausübung sittlicher Pflichten zu wirken. Endlich war eine Religion wie die heidnische, voll des lächerlichsten Aberglaubens, und bloß von Menschen nach Einfällen, Launen und Leidenschaften gebildet, unmöglich im Stande wahre Sittlichkeit und Tugend unter ihren Anhängern zu erzeugen. Die Begriffe, welche sie von der Gottheit gab, waren niedrig und unanständig, von einem Leben nach dem Tode wußte sie nichts zuverlässiges, und die Belohnung für die Erfüllung unserer Pflichten suchte sie in der Befriedigung irdischer Wünsche. Einige ihrer Götter wurden sogar in ihren Tempeln durch Unzucht verehrt, und was für Schandthaten in ihren so genannten Mysterien, einer Art geheimen Gottesdienstes, vorgingen, ist bekannt genug. Alles dieses konnte keine Sittlichkeit, keine Tugend befördern, sondern mußte vielmehr jeden noch vorhandenen Keim derselben gänzlich zerstören. Eine solche Religion war ein Beförderungsmittel des Lasters, aber kein Hinderniß desselben. Daher wurde bey ihren Anhängern die Hurerey und jede Art unreiner Lüste nicht einmal für schändlich gehalten. Grausamkeit und Härte gegen überwundene Feinde, gegen Knechte oder andere Untergebene, das unmäßige Vergnügen an den in dieser Zeitperiode üblichen meistens sehr grausamen Schauspielen, so wie eine Menge anderer sittlichen Gebrechen, wurden sämmtlich in dieser Religion gerechtfertigt, oder vertrugen sich wenigstens damit. Aus solchen Handlungsweisen, aus solchen Begriffen von Pflichten gegen Gott und Menschen erzeugen sich keine Gefühle, durch deren Darstellung Künste veredelt werden, oder auf Verbesserung der Sittlichkeit und auf Vermehrung der Glückseligkeit unter den Menschen wirken können. Man kann daher aus allen den angegebenen Umständen zusammen genommen, mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß insbesondere die Musik als Darstellerin menschlicher Empfindungen und Gemüthszustände, als eigentliche Sprache des menschlichen Herzens in diesem Zeitraume eine eben so verfallene, so verworfene und für das Leben unnütze oder gar schädliche Kunst war, als es andere Wissenschaften und Künste gewesen sind. Dieß war sie wenigstens ihrer Anwendung und Wirkung nach, sie mag übrigens als menschliche Fertigkeit betrachtet, so ausgebildet gewesen seyn als sie wolle.

§. 4.

Aber auch diese Art der Ausbildung ist noch zu bezweifeln. Wir wissen zwar, daß es in Rom so wenig vor als nach der Verbreitung der christlichen Religion an Ermunterungen zur Ausübung sowohl der Vocal- als Instrumental-Musik gefehlt hat; wir kennen den Tigell, der gerade in dem goldenem Zeitalter der Künste in Rom für einen so großen Sänger gehalten wurde; wir wissen, daß alle sowohl gottesdienstliche als weltliche Feste in Rom nie ohne Musik waren, daß sogar selbst Käiser diese Kunst ausgeübt haben; wir wissen aber auch, und die Zeugnisse darüber sind schon im ersten Bande dieser Geschichte (Kap. V.) angeführt worden, daß sie aller dieser Ermunterungen, alles Aufwandes ungeachtet, welchen die Römer bey ihren Theatern, Götterfesten, Leichenbegängnissen und häuslichen Ergetzlichkeiten um ihrentwillen machten, dennoch nie recht arten wollte. Es lassen sich

mancherley Ursachen dieser Erscheinung angeben. Die beständigen Kriege, welche die Römer von der ersten Gründung ihrer Republik an zu führen hatten, konnten die Kultur einer so sanften Kunst des Friedens, wie die Musik ist, unmöglich begünstigen. Trommeln, Pauken, Castagnetten, und andere solche lärmende Instrumente, die in einer so kriegerischen Lage nothwendig ihre Lieblingsinstrumente gewesen seyn müssen, haben die Ausbildung der Kunst nie befördert und werden sie nicht befördern. Sie betäuben bloß, und machen das Ohr unfähig, sanftere Töne zu empfinden, nicht zu gedenken, daß sie der innern Verwebung der Töne und den Modulationen, wodurch erst eigentliche Musik entsteht und entstehen kann, durchaus im Wege stehen. Als der Römer anfing die eroberte Beute seiner auswärtigen Legionen ohne eigne Mühe und Arbeit zu genießen, nahm sehr bald der unmäßigste Luxus so überhand, daß wiederum an keine innere Ausbildung der Kunst gedacht werden konnte, weil sie unter solchen Umständen nicht zur Darstellung feiner sittlicher Gefühle, oder zur bescheidenen Verschönerung häuslicher und öffentlicher Feste gebraucht wurde, sondern bloß dienen mußte, die verschwenderische Pracht und Herrlichkeit des stolzen Römers auszuposaunen. Musik als Musik scheinet also nicht im Herzen des Römers gewesen zu seyn, da er sich in allen Perioden seines Staats entweder bloß an äußere Dinge derselben, als Klang, Schall, Getöse, die an sich noch nicht Musik sind, gehalten, oder das, was man allenfalls für eigentliche Musik nehmen könnte, von den Griechen bekommen hat [1]).

§. 5.

Nichts aber beweiset so augenscheinlich, daß es dem Römer nicht um eigentliche Musik zu thun war, und daß seine Gefühle bey weitem den dazu erforderlichen Grad der Verfeinerung nicht hatten, als seine unmäßige Begierden nach den Spielen des Circus, die fast sämmtlich von der Beschaffenheit waren, daß entweder nur harte, grausame, gefühllose, mit Einem Worte, unmusikalische Herzen, Wohlgefallen daran finden konnten, oder durch sie die noch unverdorbenen Herzen nach und nach alles Gefühl für die sanfteren Tugenden der Menschheit verlieren mußten, deren Darstellung vorzüglich das Werk wahrer Musik ist. Die Neigung der Römer zu diesen Spielen grenzte nicht nur an eine Art von Wuth sondern war auch so allgemein in allen Ständen eingerissen, daß ein alter Schriftsteller (De causſis corruptae eloquentiae, cap. 2.) sie mit unter die Ursachen rechnet, weßwegen die Römer zu seiner Zeit nichts rechtes lernen wollten. Jam vero (sagt er) propria et peculiaria urbis hujus vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor, et gladiatorum, *equorumque* studia: quibus occupatus et obsessus animus quantulum loci bonis artibus relinquit? quotum quemque inveneris, qui domi quidquam aliud loquatur? quos alios adolescentulorum sermones excipimus, si quando auditoria intravimus? Nec praeceptores quidem ullas crebriores cum auditoribus suis fabulas habent. Die Kunst Wagen und Pferde zu regieren, war so sehr die Hauptbeschäftigung selbst der vornehmsten Römischen Jugend geworden, daß Juvenal diese Sucht

1) Selbst die Musik, welche die Römischen Tibicines und Tubicines bey den Opfern und überhaupt beym Götzendienste machten, muß von besonders lärmender Art gewesen seyn, wenn die Ursache ihres Gebrauchs gegründet ist, welche Plinius (Lib. XXVIII. cap. 2. angiebt: Ne quid mali ominis inter sacrificandum audiretur. Auch verdient bemerkt zu werden, daß diese Pfeifer (wie wir ausdrücklich bey alten Schriftstellern angeführt finden) meistens bey den Opfern Aegyptische und Griechische Melodieen gespielt haben. Sie sind übrigens in ihrer Art das gewesen, was bey uns die Stadtpfeifer sind, die eben so wie jene bey guten und schlechten Angelegenheiten gebraucht werden, und wohl auch eben so wenig zur Vervollkommung derjenigen Art von Musik beytragen, oder von jeher beygetragen haben, von welcher man einen nützlichen Einfluß auf Sittlichkeit und Besserung des menschlichen Herzens erwarten kann.

zum Gegenſtand einiger ſeiner Satyren macht [2]). Das Geiſt- und Geſchmackloſe dieſer Spiele, die Factionen, die ihrentwegen in Rom entſtanden [3]), beſchreibt niemand ſchöner als der jüngere Plinius in ſeiner ſechſten Epiſtel des zehenden Buches. Nach dieſer Beſchreibung war an dieſen Spielen nichts neues, nichts mannigfaltiges, nichts, was man nicht ſchon mit einem einzigen Mal genug geſehen hätte. Der große Zulauf ſo vieler tauſend Männer, und die kindiſche Begierde, die immer auf einerley Art rennenden Pferde und Wagen zu ſehen, war deſto mehr zu verwundern. Wenn ſie noch durch die Geſchwindigkeit der Pferde oder durch die dabey bewieſene Kunſt der Menſchen hingezogen worden wären, ſo hätten ſie doch einige Urſache gehabt; allein, es war nichts als der geiſtloſeſte Zeitvertreib, ein Gaffen müſſiger Menſchen, die keine beſſere und nützlichere Beſchäftigung kannten und liebten. Man ſehe hier unten die eigenen Worte des Plinius [4]), der ſeine Zeit beſſer anzuwenden wußte, wie er ſelbſt ſagt.

§. 6.

Eben ſo ſchädlich für die Geiſtesbildung, und noch ſchädlicher für die Bildung ſittlicher Gefühle waren die grauſamen und blutigen Fechter- Ring- und Jagdſpiele, wozu man die Menſchen erſt vorher mäſtete, um ſie ſodann auf eine deſto glänzendere Weiſe erſtechen, ihnen die Glieder zerbrechen und zerquetſchen, oder ſie von wilden Thieren zerreiſſen zu laſſen. Ob wir gleich wiſſen, daß die erſten Chriſten gegen alle ſolche Spiele ihren großen Abſcheu bezeigten, und ſehr dagegen eiferten, wie beſonders aus dem Tertullian de Spectaculis zu ſehen iſt, ſo wiſſen wir doch auch, daß alle Bemühungen der erſten chriſtlichen Kaiſer nicht hinreichend waren ſie gänzlich abzuſtellen. Conſtantinus *M.* mußte ſich damit begnügen, die Fechterſpiele, die allerdings die grauſamſten unter allen waren, aufzuheben [5]). Aber ſeine Nachfolger, die Kaiſer Gratianus, Valentinianus und Theodoſius mußten der Begierde des Volks aufs neue nachgeben, denn ſie gedenken in ihren Geſetzen der Spiele des Circus als eines ganz erlaubten Vergnügens. L. 2. 3. C. de Spectacul.) Selbſt Juſtinianus

2) Sat. I. 58. und VIII. 146.

3) Zur Zeit des Plinius und ſpäterhin gab es vier verſchiedene Banden, welche das Volk mit ſolchen Spielen unterhielten, und ſich ſowohl in ihren Kleidungen als in ihren Wagen nebſt Zubehör durch verſchiedene Farben unterſchieden. Die Zuſchauer ſtellten ihrentwegen große Wetten an, wodurch ihre Anhänglichkeit an die eine oder andere Partey deſto lebhafter wurde. Dieſe lebhafte Theilnahme ging ſo weit, daß, als die Leiche eines gewiſſen Felix, der ſich in der ſo genannten rothen Bande ſehr ausgezeichnet hatte, verbrannt wurde, einer ſeiner Bewunderer ſich mit ins Feuer ſtürzte. (Invenitur in actis, Felice Ruſſato auriga elato, in rogum ejus unum e faventibus ieciſſe ſeſe: frivolum dictu: ne hoc gloriae artificis daretur, adverſis ſtudiis copia odorum corruptum criminantibus. *Plin.* Hiſtor. natur. Lib. VII. cap. 54.) Welch eine wichtige Angelegenheit dieſe Spiele überhaupt für die Römer geweſen ſeyn müſſen, läßt ſich auch aus dem erſtaunlichen Umfang des Platzes (Circus maximus) ſchließen, wo ſie gegeben wurden, der, wie ebenfalls der ältere Plinius (Loc. cit. Lib. 36. cap. 15.) berichtet, zweyhundert und ſechzig tauſend Zuſchauer faſſen konnte.

4) Circenſes erant; quo genere ſpectaculi ne leviſſime quidem teneor. Nihil novum, nihil varium, nihil quod non ſemel ſpectaſſe ſufficiat. Quo magis miror, tot millia virorum tam pueriliter idemtidem cupere currentes equos, inſiſtentes curribus homines videre. Si tamen aut velocitate equorum, aut hominum arte traherentur, eſſet ratio nonnulla: nunc favent panno, pannum amant: et ſi in ipſo curſu, medioque certamine, hic color illuc, ille huc transferatur, ſtudium favorque transibit, et repente agitatores illos, equos illos, quos procul noſcitant, quorum clamitant nomina, relinquent. Tanta gratia, tanta auctoritas in una viliſſima tunica. Mitto apud vulgus, quod vilius tunica eſt: ſed apud quosdam graves homines, quos ego quum recordor, in re inani, frigida, aſſidua tam inſatiabiliter deſidere, capio aliquam voluptatem, quod hac voluptate non capiar. Ac per hos dies libentiſſime otium meum in litteris colloco, quos alii otioſiſſimis occupationibus perdunt.

5) Cruenta ſpectacula in orbe civili et domeſtica quiete non placent: quapropter omnino gladiatores eſſe prohibemus. *L. un. C. de Gladiat. penitus tollendis.*

gedenkt ihrer namentlich in ſeinem Geſetzbuche unter den Spielen, welche dem Volke zu gefallen jährlich von den Conſuln angeſtellt wurden. Die Stelle verdient angeführt zu werden, weil man daraus genau ſehen kann, was es eigentlich für Spiele geweſen ſind, womit man das Volk zu ergetzen, und die Aufmerkſamkeit deſſelben von andern Dingen abzuziehen ſuchte [6]), aber auch dadurch zugleich die Sittlichkeit immer mehr und mehr zerſtörte. Noch am Ende des fünften Jahrhunderts bewies Theodoricus, nachdem er Herr von Italien geworden war, für dieſe Spiele die größte Sorgfalt, und nahm ſelbſt in den noch immer beſtehenden Factionen Partey. Er erklärte ſich für die grüne Bande, ſo wie ſich vorher Juſtinianus und Theodora für die blaue erklärt hatten, weil Theodora, wie Procopius (Hiſtor. arcan.) berichtet, ſelbſt in dieſer Bande geweſen, und in dieſem Stande das Glück gehabt hatte, dem Juſtinianus zu gefallen. Caſſiodor, der ſchon beym Odoacer und nachher beym Theodoricus und deſſen Nachfolgern in Dienſten ſtand, folglich mit allen dieſen Dingen genau bekannt ſeyn konnte, beſchreibt uns nicht nur in ſeinen Libr. variar. (Lib. I, 20. und III, 51.) den Antheil genau, welchen der König daran nahm, ſondern giebt uns auch die Nachricht, daß alle dieſe Spiele unter der beſondern Aufſicht eines ſogenannten Tribuni voluptatum ſtanden, zu welchem Amte man bey eben dieſem Schriftſteller (Variar. Lib. VII, 10.) eine förmliche Beſtallung findet. Man weiß nicht genau, wie lange dieſe Spiele eigentlich gedauert haben; nur ſo viel weiß man, daß ſie nicht bloß in Rom, ſondern auch in Conſtantinopel und nach dem Beyſpiel dieſer beyden Hauptſtädte in den übrigen vornehmſten Städten der meiſten Provinzen eingeführt waren, daß ſie ſich länger im Orient als im Occident erhalten haben, und daß ſie überhaupt in Rom am erſten eingegangen ſind, theils weil die Zeiten ſo ſchlecht wurden, daß die Koſten dazu nicht mehr aufgebracht werden konnten, theils auch weil die Kirchenzucht ſtrenger und der Einfluß der ſchon ſo verbreiteten chriſtlichen Religion groß genug geworden war, um die Beſchlüſſe der Kirchenverſammlungen geltend zu machen. Daher finden wir, daß ſchon das Concilium zu Arles (452) ſelbſt diejenigen Theilnehmer an ſolchen Spielen, welche Chriſten waren, von der chriſtlichen Gemeinde ausſchloß, oder in den Bann that, ſo lange ſie ſich nicht davon zurückzogen [7]). Was ſonſt noch für Verordnungen ergangen ſeyn mögen, wodurch ſie völlig aufgehoben worden, oder ob andere Arten von Beluſtigungen ſie verdrängt haben, von welcher Art vielleicht die Ritterſpiele ſeyn könnten, wozu die Deutſchen Völker eine ſo große Neigung hatten, iſt nicht bekannt.

§. 7.

Wenn man nun aus der unmäßigen, unerſättlichen Begierde der Römer nach einer ſolchen Art von Spielen auf die Beſchaffenheit der feinern Künſte des Herzens ſchließen ſoll, wenn man findet,

6) Proceſſiones autem eorum volumus eſſe ſeptem. Si enim ad hoc adiuventum eſt, ut ſpectacula ad animi voluptatem agantur populo, haec autem a nobis determinantur in Circenſibus, et beſtiarum ſpectaculis, et thymeles delectatione, nullo horum noſter privabitur populus, ſed erit ei quidem proceſſus primus, quo ſuſcipiet conſulatum, et hujus poſſidebit codicillos, Kalendis Januariis. Poſt illum vero ſecundum aget ſpectaculum *certantium equorum*. (quam Mappam vocant) Et tertium, qui *Theatroquinegium* dicitur, nobis, ſed ſemel exhibendum; et poſt illud, quod dicitur totius diei, multa delectatione implebit populum: hoc quod vocatur παγκράτιον, et cum beſtiis pugnantes homines, et vincentes audacia, inſuper et interemptae beſtiae. Quintum quoque faciet proceſſum, qui ad *Theatrum* ducit, quem *Adorna* vocant, ubi in ſcena ridiculorum eſt locus, tragoedis et thymelicis choris, et ſpectaculis univerſis, et audibilibus apertum eſt theatrum. Kurſus quidem ſpectaculum equorum certantium edit, ſeu quae vocatur *Hippomachia*, ſextum agens hunc conventum. Ex hoc deponit annalem hunc honorem, in depoſitione agens ſolemnem *editionem*. Et ita ſeptem noctium et proceſſuum complebitur curſus, nullam ſpecierum antiquitus ſtatutarum derelinquens. *Nov.* 105. *c.* 1.

7) De circiſſariis agitatoribus, qui fideles ſunt, placuit, eos, quam diu agitant, a communione removeri. *Concil. Arelat. I.*

daß das Wohlgefallen an grausamen, blutigen Schauspielen, das Wohlgefallen an Mord, an Zerstümmelung uns ähnlicher Geschöpfe, nicht bloß ein verdorbenes, sondern ein verhärtetes, aller weicheren, menschlichen Gefühle unfähiges Herz voraussetzt, was für einen Begriff werden wir uns insbesondere von der Musik der Römer machen müssen, von dieser so sanften Herzenssprache, die immer am liebsten menschenfreundliche Gemüthszustände, oder die noch erhabenern Gefühle der Andacht darstellt, und gerade bey der Darstellung so erhabener Gegenstände in ihrer höchsten Schönheit, in ihrer größten Wirkung und Würde erscheint? Wenn man findet, daß der Gebrauch, welchen die Römer von der Musik machten, fast nie den Genuß der Kunst als Kunst zum Zwecke hatte, sondern größten Theils nur zur Vergrößerung äußerer Pracht und Feyerlichkeit, vielleicht zur Betäubung und Beruhigung des Gewissens, dessen Vorwürfe über das Wohlgefallen an den grausamen und blutigen Spielen man unterdrücken wollte, dienen mußte, daß sie in den Händen der Knechte und Ausländer, von welchen sie fast ausschließend, wenigstens öffentlich ausgeübt wurde [8]), unmöglich gedeihen, unmöglich zu dem edeln und würdigen Ausdruck sich emporschwingen konnte, der nicht aus knechtischen Gesinnungen und Gefühlen, sondern nur aus einem freyen, sittlich gebildeten Herzen entspringen kann, was für eine Vorstellung sollen wir uns unter so ungünstigen Umständen von der Beschaffenheit, vom Werthe und von der Wirkung einer so schlecht angewendeten und in so niedrigen Händen befindlichen Kunst machen? Endlich, wenn uns alle vorhandenen Nachrichten überzeugen müssen, daß den Römern außer andern Theilen der Kunst, der allerwichtigste, ohne welchen an keine Erweiterung, an keine vollkommene Ausbildung derselben zu denken ist, nehmlich die Harmonie unbekannt war, daß unter den Römern nie ein Tonkünstler von Profession über die Grundsätze seiner Kunst etwas geschrieben und uns hinterlassen hat, sondern daß die wenigen Römischen Schriftsteller entweder Gelehrte oder andere vornehme Dilettanten waren, wie Vitruv, Plinius, Aulus Gellius, Apulejus, Censorinus, Macrobius, Augustinus, Martianus Capella, Boethius und Cassiodor, die fast sämmtlich die Griechische Theorie der Musik angenommen hatten, so beweiset alles zusammen genommen fast unwidersprechlich, daß die Römische Musik auf alle Art und Weise eine höchst unvollkommene Musik war, und daß Gebrechen in ihr lagen, die ihr bey dem Mangel an gehörigen Gegenmitteln, dergleichen eine behutsamere Anwendung und eine sorgfältigere, ausgebreitetere Bearbeitung ihrer Grundsätze gewesen seyn würde, endlich den Tod zuziehen mußte. Die Verbreitung der christlichen Religion, deren Hauptzweck auf Milderung der Sitten, auf würdige, reine Begriffe von Gott und der Menschheit und auf wahre tugendhafte Empfindungen ging, hat ihren Tod befördert und beschleunigt. Diese Religion konnte keinen Gebrauch von einer mit so vielen innern Gebrechen behafteten Musik machen, die sich durch den Dienst der Ueppigkeit und der gröbsten sinnlichen Lüste viel zu sehr entehrt und verunedelt hatte, als daß ihr der Eintritt in die christlichen Versammlungen, wo das Herz zur wahren Gottheit, und zur anständigen, erbau-

8) Sogar die Sänger und Sängerinnen, von welchen sich die reichen Römer Tafelmusiken machen ließen, waren nicht einheimisch; man hielt die Sänger aus Alexandrien und die Sängerinnen aus der Stadt und Insul Gades (unser jetziges Cadix) für die vorzüglichsten. Beym Cicero werden diese Sänger *Symphoniaci* genannt; auch Varro (III. cap. 44.) giebt ihnen eine solche Benennung: propter Symphoniam a toto choro canentium observatam. Von den Sängerinnen aus Gades giebt uns Martial (Libr. V. Epigr. 79.) einen Begriff:

Nec de Gadibus improbis puellae
Vibrabant sine fine prurientes
Lascivos docili tremore lumbos.

Ferner Lib. XIV, 203. mit der Aufschrift: *Puella Gaditana:*

Tam tremulum crissat, tam blandum prurit, ut ipsum
Masturbatorem fecerit Hippolytum.

lichen Verehrung derselben erhoben werden sollte, hätte verstattet werden können. Die Christen mußten also eine andere Gattung von Musik suchen, die würdiger und fähiger als die Römische war, ihre Gesinnungen und Gefühle zu unterhalten und zu befördern.

§ 8.

Hat die Musik im Ganzen durch diese Veränderung gewonnen oder verloren? Ist sie dadurch einer höhern Ausbildung fähig geworden, oder wäre es besser gewesen, wenn die ersten Christen die Römische Musik von ihren Mißbräuchen gereiniget, und einen ihrer Absichten und Bedürfnissen gemäßen Gebrauch davon gemacht hätten? Diese Fragen verdienen eine nähere Untersuchung, ehe wir zur Beschreibung des Zustandes der Musik bey andern in damaliger Zeitperiode merkwürdigen Völkern übergehen.

Es giebt gewiß vielerley Wege, auf welchen eine Kunst oder Wissenschaft zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gebracht werden kann; aber sicher nur einen einzigen, auf welchem ihre vollkommenste Entwickelung, die Ausbildung derselben bis zum höchst möglichen Grad der Vollkommenheit zu hoffen ist. Auf mannigfaltigen Wegen begnügt man sich fast stets nur mit der Bearbeitung oder Ausbildung einiger einzelnen Theile ihres gesammten Umfangs, weil man entweder den gesamten Umfang noch nicht kennt, oder die Bearbeitung desselben nicht für nothwendig vielleicht auch für zu mühselig hält. Was auf diesen Wegen erreicht werden kann, erreicht man bald; aber die Hintansetzung mancher Theile, die allmählich zu immer größerer Erweiterung und Vervollkommnung führen müßten, rächt sich für ihre Vernachlässigung, und steckt der auf eine so einseitige Art erlernten Kunst ein allzu nahes Ziel, über welches seiner Nähe ungeachtet nicht hinaus zu kommen ist. Die Beschaffenheit der Musik aller alten Völker, die wir kennen, giebt uns hiervon den überzeugendsten Beweis. Die Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer sind mit ihrer Kunst vor diesem nahen Ziele stehen geblieben, weil sie entweder nicht das Glück hatten auf einen Weg zu gerathen, auf welchem ihnen eine vielseitige Ausbildung der Kunst möglich werden konnte, oder weil sie vielleicht ihre Begierde nach leichtem, nicht mit Mühe und Anstrengung erworbenen Genuß jenen Weg zu verlassen zwang, und sie verleitete, nach dem zu greifen, was ihnen am nächsten lag. Die Musik hat ungleich mehr als jede andere Kunst oder Wissenschaft das Eigene, daß sie in jedem Grade von Ausbildung, vom ersten bis zum letzten schon Vergnügen und Wohlgefallen erregen kann. Das Mittel ihres Ausdrucks, der bloße Ton hat schon so große Wirkung in sich selbst, ist schon ohne alle Rücksicht auf Combinationen desselben so deutlicher Ausdruck irgend eines Gefühls, daß man sich in der That nicht verwundern darf, wenn man findet, daß es so viele Menschen giebt, die beynahe von der ganzen Kunst nichts weiter verlangen als Ton oder Töne. Wenn nun diese schon an sich wirksame und sprechende Töne gar in kleine Melodien verbunden werden, so könnte es wohl seyn, daß ganze Nationen geglaubt hätten, wie es auch wirklich so scheint, der höchste Gipfel der Kunst sey nun erstiegen. Je sinnlicher der Mensch oder eine ganze Nation ist, desto mehr scheuet sie allen entfernten, erst durch lange Arbeit errungenen Genuß, und desto leichter kann sie auf den eben bemerkten Irrthum gerathen. Es sey nun aus dieser oder aus einer andern Ursache geschehen, daß die vorerwähnten Völker in der Cultur ihrer Musik vielleicht noch nicht einmal auf halbem Wege stehen bleiben mußten, so ist doch so viel immer gewiß, daß ihre einseitige Behandlung der Kunst eigentlich die Klippe war, wodurch sie zuerst aufgehalten wurden, und woran sie mit ihrer ganzen Musik endlich gar scheitern mußten. Warum sollte sie sonst nicht eben die Vollkommenheit bey ihnen erreicht haben, als ihre übrigen Wissenschaften und Künste, die uns noch immer nach Jahrtausenden zum Muster dienen? Ist es leichter ein großer Redner, ein großer Dichter oder Bildhauer zu werden, als ein großer Tonkünstler? Oder ist der verfehlte Weg und die da-

durch entstandene einseitige Behandlungsart Schuld daran, daß diese übrigens von den erwähnten Völkern so geliebte, und so häufig ausgeübte Kunst nicht eben so vorwärts kommen konnte, wie die Beredsamkeit, Poesie und Bildhauerkunst? Nichts als dieser verfehlte Weg ist Schuld daran; nichts als die zu heftige Begierde nach zu frühem Genuß, und die damit verbundene einseitige Behandlung kann besonders die Griechen, dieses so gefühlvolle, dieses zu allen Künsten des Herzens und Geschmacks so vorzüglich geschickte Volk abgehalten haben, aus seiner Musik die Geist und Herz erquickendste Kunst zu machen, deren Werke, wenn sie auf uns gekommen wären, uns eben die Bewunderung abnöthigen würden, die uns ihre Werke der Beredsamkeit, Dicht- und Bildhauerkunst schon so lange abgenöthigt haben.

§. 9.

Die Natur geht in allen ihren Werken vom Einfachen zum Zusammengesetzten. Keine Fähigkeiten des Menschen, die selbst Werke und Geschenke der Natur sind, können diese Ordnung überschreiten, ohne der Gefahr ausgesetzt zu seyn, in ihren Uebungen zu verunglücken. Wir müssen also allerdings den Anfang mit Zusammensetzung einzelner Töne machen. Aber so wie derjenige, der einer Sprache in ihrem ganzen Umfange mächtig werden will, es in seinen Uebungen nicht beym Buchstabiren, oder bey der Zusammensetzung einer eingeschränkten Anzahl einzelner Wörter zu Phrasen bewenden lassen darf, sondern den Reichthum an Ausdrücken, die mannigfaltigen Arten ihrer Verbindungen ins Unendliche zu vermehren suchen muß, weil er nur auf diese Weise in den Stand gesetzt werden kann, die Wörter nach ihren Gattungen zu ordnen, ihre Verwandtschaften, Ableitungen und Biegungen kennen zu lernen, und sodann den gesammten Sprachreichthum für jeden Zweck insbesondre anzuwenden; eben so muß bey der Musik verfahren werden, wenn sie nicht auf halbem Wege stehen bleiben, sondern zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet werden soll. Nur die allmählich erworbene Uebersicht ihrer gesammten Theile, ihres ganzen Umkreises kann dahin führen, weil kein einzelner vom Ganzen abgerissener Theil einer vollkommneren Ausbildung fähig ist, wenn nicht die übrigen Theile durch gegenseitige Hülfe und Vergleichungen unter einander zu dessen Berichtigung beytragen, und auf diese Weise die Gründe und Ursachen deutlich machen, warum nur auf eine gewisse und auf keine andere Weise damit verfahren werden kann und darf. Es erklärt sich hieraus, wie es zugeht, daß derjenige, der in einer Sprache richtig und zierlich zu reden oder zu schreiben weiß, der die höhern Regeln der Rhetorik in ihrem ganzen Zusammenhang und Umfang kennen und ausüben gelernt hat, gewöhnlich ein ganz andrer Grammatiker ist, als derjenige, der sein Studium der Sprache bloß auf die grammatischen Regeln eingeschränkt hat, und nur wenig oder gar nicht darüber hinaus gegangen ist. Die wahren Gründe und Ursachen der ersten und einfachsten Zusammensetzungen erhalten überall, in allen Künsten und Wissenschaften ihre völlige Deutlichkeit erst in der höhern und vielfachern Anwendung, und wer diese nicht kennen gelernt hat, wird selbst jener elementarischen Theile nie vollkommen mächtig werden.

Die Folgen einer so eingeschränkten einseitigen Behandlung sind in der Musik der alten Völker sehr sichtbar geworden. Die Verhältnisse ihrer Intervallen, die daraus gebildeten Klanggeschlechte und Tonleitern, kurz die ersten Elemente der Kunst haben, so viel wir aus ihren hinterlassenen Lehrbüchern schließen können, eine Einrichtung bekommen, die ursprünglich so verfehlt war, daß die Ausbildung derselben unmöglich über einen gewissen Punkt hinaus kommen konnte, auch, wie es die Erfahrung bewiesen hat, nicht darüber hinaus gekommen ist. Daher konnte die Musik dieser alten Völker nie eine selbstständige Kunst werden, sondern mußte in beständiger Verbindung mit verschiedenen andern Künsten bleiben, ein Umstand, den zwar einige neuere Schriftsteller für einen Vorzug

der

der alten Musik halten wollen, der aber so wenig ein wirklicher Vorzug seyn kann, als man es für einen Vorzug halten würde, wenn jemand nicht ohne Hülfe anderer gehen, stehen, oder sonst eine Handlung verrichten könnte. Ein Naturgebrechen, ein Mangel an eigenen Kräften und Fähigkeiten war es, aber kein Vorzug. Wenn die alten Nationen durch irgend einen glücklichen Zufall auf die immer größere Erweiterung des Umfangs ihrer Musik geleitet worden wären, oder wenn sie nur die Grundsätze derjenigen Art von Musik, die sie einmal hatten und ausübten, sorgfältiger untersucht und geprüft hätten, so würden sie, besonders die Griechen, denen es an der Fähigkeit dazu am wenigsten fehlte, bald bewogen worden seyn, zu ihren ersten Elementen wieder zurück zu kehren, und ihnen eine zweckmäßigere, einer beständigen Erweiterung fähigere Einrichtung zu geben.

§. 10.

Mangel an hinlänglichen Ausdrücken war der erste Fehler, der aus einer solchen Einrichtung entstand. Die Verhältnisse ihrer Intervallen und Tonleitern waren so beschaffen, daß sie zwar successiv, daß heißt bloß melodisch gebraucht werden konnten, aber, einige Intervallen ausgenommen, durchaus keinen gleichzeitigen Gebrauch, keine Harmonie nach unsern Begriffen zuließen. Da nun der gleichzeitige Gebrauch der Töne und Intervallen ein vorzügliches, man kann sagen das Hauptmittel zur Vermehrung und genauen Bestimmung musikalischer Ausdrücke ist, so folgt daraus, daß wo dieser Gebrauch fehlt, wo man sich bloß mit der successiven Zusammensetzung der Töne behilft, die ganze Kunst nothwendig nicht nur in beständiger Armuth an Ausdrücken bleiben, sondern auch selbst in ihren wenigen Ausdrücken zweydeutig und unbestimmt seyn muß. Der Mangel an innern, das heißt an solchen Ausdrücken, die sich selbst aus einander entwickeln, und in steter Beziehung unter einander stehen, führt nothwendig auf eine andere Art von Ausdrücken, die man äußere nennen könnte, weil sie willkührlicher sind, keinen nothwendigen und bestimmten Zusammenhang unter einander haben, und bloß auf äußere Sinnlichkeit wirken, folglich den Geist seines Antheils berauben, den er beym Genuß der Künste zu fordern berechtigt ist. Sie bestehen in den äußern Mitteln, wodurch man eine Empfindung auszudrücken sucht, in besondern Modificationen und Modulationen einzelner Töne mit Geberden oder andern Zeichen verbunden, wodurch sich Gefühle, bey noch ungebildeten Menschen, die keiner zusammen hängenden Vernunft- oder Kunstsprache fähig sind, zu äußern pflegen. Obgleich diese äußern Mittel des Ausdrucks keinesweges zu verwerfen sind, vielmehr in Verbindung mit den innern Ausdrücken die Wirkungen derselben ungemein verstärken helfen, folglich überall ihre guten Dienste thun können, so sind sie doch, wenn sie das Uebergewicht bekommen und zu häufig an die Stelle der innern Ausdrücke treten, ein beständiger Beweis von der Armuth der eigentlichen Kunstsprache, und schränken das mit ihrer höhern Ausbildung verbundene Vermögen, alle Arten der Gemüthszustände und Empfindungen des Herzens darstellen zu können, allzu sehr ein. Die allzu große Einschränkung dieses Vermögens durch den zu häufigen Gebrauch der erwähnten äußern Hülfsmittel des Ausdrucks erzeugt außer der Armuth an sich selbst, noch andere sehr beträchtliche Nachtheile für die Kunst. Jene äußere Hülfsmittel des Ausdrucks sind sammt und sonders das Werk der rohen Natur; das Kind ist ihrer schon mächtig und bedient sich ihrer seine Empfindungen dadurch zu äußern. Aber eben deßwegen sind sie nicht geschickt, die feinern Gefühle, die höhern Gemüthszustände der gebildeten Menschheit darzustellen, die nicht bloß Werk der Natur sind, sondern erst die Bildung und Uebung aller Seelenkräfte, durch Betrachtungen und durch Erkenntniß des nothwendigen Zusammenhangs aller unserer Pflichten gegen Gott und Menschen entstehen müssen. Die Kunst verliert also, wenn sie zu sehr auf jene natürlichen, der noch rohen ungebildeten Menschheit angemessene Ausdrücke eingeschränkt wird, gerade das allerschönste Feld ihrer höchsten

und nützlichsten Darstellungen, muß sich stets in den niedern Kreisen herumdrehen, und durch ihr ewiges Einerley bald allen ihren Anhängern zum Ekel werden. Man kann sich hieraus erklären, warum sowohl bey den Griechen als Römern der gebildetere Theil dieser Nationen so häufig über Verfall, Ausartung und Mißbrauch der Kunst klagte; es war nicht eigentlicher Verfall oder Mißbrauch, was ihnen mißfiel, es war Ueberdruß an dem ewigen Einerley, welches ihnen, so lange es noch neu war, selbst gefallen hatte, sich aber bey denkenden, bey gebildeten Menschen unmöglich lange in Achtung erhalten konnte.

§. 11.

Dieser Ueberdruß war indessen nicht der einzige Nachtheil, welcher der Musik durch die erwähnten Einschränkungen, und durch die Armuth und Unbestimmtheit ihrer Ausdrücke zugefügt wurde. Wenn ich ein Geschäft verrichte, wenn ich mir eine Art von Kenntniß oder Geschicklichkeit zu erwerben suche, so werde ich, wenn ich ein vernünftiger Mensch bin, mich immer fragen: Wozu soll mir das Geschäft, oder die Kenntniß und Geschicklichkeit nützen? Jeder denkende Mensch wird unter ähnlichen Veranlassungen, ähnliche Fragen an sich thun. Wir bewirken dadurch, daß uns ein bestimmter Zweck unserer Handlungen beständig vor Augen schwebt, und daß wir dadurch in den Stand gesetzt werden, alles besser zu verrichten, als wir sonst vielleicht gethan haben würden, oder hätten thun können. Wenn unsre Vorfahren beym Gebrauch und bey der Anwendung der Musik eben solche Fragen an sich gethan hätten, oder wenn man noch in unsern Tagen fragte: „Wozu soll diese Musik nützen? Was soll sie bewirken?“ würde wohl diese leere Unterhaltung, dieser unnütze, man kann sagen: schädliche Zeitverderb, nicht schon längst entweder ein Ende genommen, oder einen bestimmten, einen nützlichen Zweck bekommen haben? Unsere Vorfahren scheinen diese Fragen eben so wenig an sich gethan zu haben, als sie unsere Zeitgenossen an sich thun; wie könnten sonst jene nicht bemerkt haben, daß eine Kunst, die nicht den Zweck hat, edlere Gefühle zu befördern, und auf Sittlichkeit zu wirken, unmöglich lange in Achtung bleiben könne? Und wie könnte es diesen entgangen seyn, daß sie auf dem geradesten Wege sind, durch die jetzt so sehr eingerissene Vernachlässigung alles Studiums der Harmonie, durch die jetzt fast auf allen Europäischen Theatern herrschende Klingeleyen und geschmacklose Leyereyen unsre so herrliche, ihrer Natur nach so wirksame und nützliche Kunst wieder dahin zurückzubringen, wo sie vor mehreren tausend Jahren war, wieder in denjenigen armseligen Zustand zu versetzen, aus welchem sie mehr als anderthalbtausendjährige Bemühungen kaum zu reissen vermochten?

§. 12.

So wie also ein Arzt den Zweck hat, durch die Kenntnisse, welche er zu erwerben sucht, Krankheiten zu heilen, so wie der Rechtsgelehrte Recht und Gerechtigkeit unter den Menschen zu handhaben gedenkt, so wie der Moralist, der Naturkündiger, der Historiker, die sittlichen Pflichten der Menschen gegen einander, die Werke der Schöpfung, die Geschichte der Völker und einzelner Menschen untersucht, um allgemeine Glückseligkeit zu befördern, um die Menschheit zur Kenntniß und Bewunderung der Gottheit zu führen, um Sitten, Wissenschaften und Künste alter und neuer Völker kennen zu lernen, und was gutes, nützliches an ihnen ist, immer weiter zu verbreiten; so soll der Künstler ebenfalls einen bestimmten Zweck haben, nach dessen Erreichung er zu streben hat. Was kann dieß für ein Zweck seyn? Kein anderer als die Darstellung solcher Gefühle und Gemüthszustände, die zur Beförderung der Sittlichkeit, zur Erregung aller Tugenden des Herzens und der noch höhern Gefühle der Andacht gegen die Gottheit dienen können. Nur in dem Bestreben nach einem solchen Zweck, nur in einer solchen Anwendung wird die Kunst zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand eines Künstlers verewigen kann, der auch der Achtung der Weisen werth ist und nie

Ueberdruß erregt. Dieser so schöne Zweck wurde von den Griechen und Römern verfehlt, und mußte bey dem eingeschränkten Umfang ihrer Musik, bey dem Mangel an hinlänglichen innern Ausdrücken nothwendig verfehlt werden, weil, wie schon gesagt ist, nur Reichthum der Kunst und die Ausbildung ihrer höhern Eigenschaften zur Darstellung der edlern Gefühle und Gemüthszustände führen können. Sie sank unter solchen Umständen sehr bald zum leeren zwecklosen Zeitvertreib herunter, mußte, da sie nicht höher zu steigen vermochte, üppige Leidenschaften schildern, die Feste reicher Wollüstlinge nicht sowohl feyerlicher, als vielmehr geräuschvoller machen, und so endlich im Strudel des allgemeinen Sittenverderbnisses in den Händen der Knechte oder gar des liederlichsten Gesindels [9]) alle die unwürdigen Gestalten annehmen, in welchen sie uns nicht bloß von Satyrikern, sondern auch von ernsthaften Weisen des Alterthums beschrieben wird. Was sollten, was konnten die ersten Christen mit einer solchen Musik anfangen? Wie konnte sie zur Unterhaltung und zur Beförderung ihrer reinen moralischen und ihrer frommen, andächtigen Gefühle dienen? Sie mußten also auf einem andern Wege zu ihrem Zwecke zu gelangen suchen und ein richtiges Gefühl leitete sie gerade zur Wahl einer solchen Musikgattung, die nicht nur fürs erste ihren Bedürfnissen entsprach, sondern auch einer immer größern Ausbildung fähig war.

§. 13.

Diese glückliche Wendung war indessen gewiß nicht die Folge einer gründlichen Ueberlegung; es läßt sich nicht glauben, daß die ersten Christen so viele Kenntnisse in der Musik gehabt haben sollten, um einsehen zu können, daß die heidnische Musik schon in ihren ersten Elementen mit Mängeln und Gebrechen behaftet war, die aller Erweiterung im Wege standen. Dazu würde ein so hoher Grad von Kenntniß des gesammten Umfangs der Kunst erforderlich gewesen seyn, wie ihn höchst wahrscheinlich keins der alten Völker gehabt hat. Man muß den ganzen Kreis aller Theile einer Kunst oder Wissenschaft durchwandert haben, ehe man entdecken kann, in welchen einzelnen Theilen die Hindernisse der vollkommnern Ausbildung liegen, und ehe man die Nothwendigkeit einer Rückkehr zur sorgfältigern Bearbeitung der ersten Elemente, aus welchen sich alle übrigen Theile entwikkeln müssen, fühlen lernt. Diese neue Wendung mußte also durch das Zusammentreffen mehrerer Umstände bewirkt werden, und ist auch, so viel man theils aus der Natur der Sache, theils aus mancherley Nachrichten schließen kann, bloß dadurch bewirkt worden.

§. 14.

Der gegenseitige Haß der Christen und Heiden, der beyde Theile antrieb, sich in allen ihren Handlungen von einander zu unterscheiden, nichts, selbst nicht Kenntnisse und Künste mit einander gemein zu haben, scheint eine der wirksamsten Veranlassungen dazu gewesen zu seyn. Man ging in dieser Erbitterung gegen einander viel weiter als man gesollt hätte. Die Christen bewiesen gegen alles, was von Wissenschaften und Künsten unter den Heiden getrieben wurde, wenigstens die ersten

9) Die Ambubajen-Chöre, die neben ihrer Musik noch eine sehr unlöbliche Profession trieben, sind aus der zweyten Satyre des Horaz bekannt; und von den Tibicinisten weiß man, daß sie sich nicht bloß bey den Götzenopfern, Schmausereyen, Schauspielen, Leichenbegängnissen, sondern auch bey den liederlichsten Gesellschaften in Spiel- und Hurhäusern gebrauchen ließen, und überhaupt ihres Lebens wegen in sehr übelm Rufe standen. Aus allen Nachrichten zusammen genommen, die über diesen Gegenstand auf uns gekommen sind, sieht man, daß die Musik zu Rom von lauter gemeinen Musikanten ausgeübt wurde, die sicher bey ihrer Musik eben so wenig einen höhern Zweck als die Ergetzung und Belustigung ihrer Zuhörer vor Augen haben konnten als ihn die noch unter uns bestehende ähnliche Classe von Musikern je gehabt hat, noch je haben wird.

Jahrhunderte hindurch, die größte Verachtung, und verwarfen nicht nur das Unnütze, sondern auch zugleich das Gute, bis sie sich endlich, nachdem sie sich immer mehr ausbreiteten und im Römischen Staat ein Uebergewicht bekamen, doch bequemten, die heidnische Gelehrsamkeit zum Besten ihrer Religion zu benutzen. Auf der andern Seite wollten die Heiden den Christen nicht verstatten, Wissenschaften und Künste auszuüben, um ihnen damit die besten Waffen in ihren beständigen Religionsstreitigkeiten aus den Händen zu winden. Julian, der Abtrünnige, der sich so viele Mühe gab, den heidnischen Gottesdienst aufrecht zu erhalten, oder wo er schon eingegangen war, wieder herzustellen, und aus dieser Ursache ein eifriger Verfolger der Christen gewesen ist, untersagte ihnen durch ein besondres Gesetz die Erlernung der heidnischen Gelehrsamkeit. Er sagte nach dem Zeugnisse des Theodoretus: Die Söhne der Galiläer sollen weder in der Dichtkunst und Beredsamkeit, noch in der Philosophie unterrichtet werden. Denn wir werden, wie es im Sprichworte heißt, mit unsern eignen Flügeln geschlagen, indem sie aus den Werken unserer Schriftsteller Waffen nehmen uns zu bekriegen. Er setzt zur Rechtfertigung seines Gesetzes hinzu: Für uns allein gehört die Fertigkeit im Reden, und die Griechische Sprachwissenschaft; euch aber kommt eine Ungeschicklichkeit sich auszudrücken, und ein bäurisches Wesen zu; eure ganze Weisheit besteht in dem Worte: Glaube! Obgleich der Musik keine besondre Erwähnung geschieht, so ist sie doch mit im Verbote begriffen gewesen, weil sie einen wichtigen Theil des heidnischen Götterdienstes ausmachte, unter die Artes liberales [10]) gerechnet wurde, auch wohl den Römern zu der Bemerkung schon Gelegenheit gegeben hatte, wie wirksam sie zur Ausbreitung neuer Religionslehren gebraucht werden könne. Sie mochte indessen unter den Gegenständen dieses Verbots begriffen seyn oder nicht; die gute Sache hatte dennoch ihren Fortgang. Die Christen konnten und wollten die Musik der Heiden nicht gebrauchen; und es sey nun aus Erbitterung und Abscheu geschehen oder aus der Ueberzeugung, daß sie zu ihren Absichten völlig unbrauchbar sey, wir müssen es ihnen danken, daß sie sie nicht angenommen, und auf die neuern Zeiten fortgepflanzt haben. Durch die Widerspenstigkeit der ersten Christen, die damals vorhandene Gattung von Musik in ihren gottesdienstlichen Versammlungen aufzunehmen, ist die ganze Kunst gleichsam wiedergeboren worden, hat eine ganz neue Laufbahn angetreten, und sich zu einem Grad von Ausbildung emporgeschwungen, den sie auf dem alten Wege nie hätte erreichen können, von welchem sie zwar in den neuern Zeiten wieder herunter zu sinken anfängt, aber doch in ihren Grundsätzen zu gut gegründet ist, als daß sie je alles wieder verlieren könnte, was sie durch ihre erneuerte Entwickelung gewonnen hat.

§. 15.

Wir können demnach nicht bloß als wahrscheinlich, sondern völlig als gewiß annehmen, daß der Abscheu der Christen gegen heidnische Sitten, Gebräuche, Kenntnisse und Künste dem neuern Europa nützlich geworden ist, und daß dadurch nicht bloß die Musik, sondern auch andere Wissenschaften eine ganz neue Wendung bekommen haben, wodurch sie nach und nach sowohl der allgemeinen Aufklärung als überhaupt der wahren menschlichen Glückseligkeit beförderlicher geworden sind. In die Wissenschaften kam ein ganz andrer Untersuchungsgeist, der zwar erst nach einer viele Jahrhunderte hindurch dauernden Gährung sich reinigte, ihnen aber auch dafür eine desto zweckmäßigere Richtung gab, und sie für die Menschheit desto brauchbarer und nützlicher machte. Die Musik gewann durch die Einführung des einfachen Choralgesangs ihren ernsthaften und feyerlichen Charakter

10) Beym Aventinus (Annales Bojorum, Lib. II. cap. 47.) heißt es: — cum quatuor annos Caesar fuisset potitus rerum, neminem jam metuens, aperte edicto templa deorum aperire jussit: aras deorum instaurari victimasque admoveri legeve sanxit, *ne Christiani artes liberales profiterentur, atque discerent.*

wieder, den sie unter den Heiden durch eine verfehlte, falsche Richtung in ihrer Ausbildung und durch eine schlechte Anwendung derselben zum Ausdruck üppiger, niedriger und unedler Gemüthszustände, verloren hatte. Sie mochte in dieser ihrer erneuerten Kindheit so eingeschränkt und unvollkommen seyn als sie wollte, so war sie doch besser als eine ausgeartete mit so vielen innern Gebrechen behaftete, und gab doch wenigstens die Hoffnung einst aus ihr, wenn diese Erwartungen durch Umstände nur einiger Maßen begünstigt würden, eine vollkommen gesunde, nützliche, aller ihrer Kräfte mächtige Kunst gebildet zu sehen. Was sie durch diese neue Wendung verlor, hatte keinen Werth; was sie gewinnen konnte, verdiente mit der größten Mühe und Anstrengung errungen zu werden. Der Umsturz so mancher Reiche und Regierungsformen, die allgemeine Verwirrung, welche viele Jahrhunderte des Mittelalters hindurch fast unter allen Völkern herrschte, setzte sie zwar in Gefahr unter so vielen Zerstörungen zu erliegen; allein eben die gütige Vorsehung, welche den umgestürzten Reichen wieder aufhalf, und ihnen eine verbesserte Gestalt gab, welche den Verwüstungen der Menschen und der damit verbundenen Barbarey des menschlichen Geistes ein Ende machen konnte, konnte auch sie wieder zu einem neuen Leben, zu einer fruchtbaren Existenz erwecken. Wir werden in der Folge näher sehen, durch welche Schicksale sie sich winden mußte, ehe sie das werden konnte, was sie geworden ist.

II. Bey den Galliern.

§. 16.

Unter diejenigen Völker, welche zur Zeit der ersten Entstehung und Verbreitung der christlichen Religion sowohl durch ihre Kriege mit den Römern, als durch die Beschaffenheit ihrer Religion, Sitten und Gebräuche in der Geschichte merkwürdig geworden sind, rechnet man insgemein alle, welche Celtischen Ursprungs waren. Die merkwürdigsten unter ihnen sind die Gallier, Germanier, Britannier ꝛc., die sämmtlich auf die Verfassung des neuern Europa einen großen Einfluß gehabt haben, folglich auch in einer Geschichte der Kunst, deren Beschaffenheit so sehr von der politischen Verfassung, von Religion, Sitten und Gebräuchen, abhängt, nicht gänzlich übergangen werden dürfen. Obgleich die Nachrichten, besonders in Rücksicht auf ihre Kenntnisse und Künste sehr sparsam anzutreffen und sehr mangelhaft sind, so muß gerade deßwegen das Wenige, was uns in der erwähnten Beziehung von ihnen aufbehalten ist, desto wichtiger für uns seyn. Der Geschichtforscher muß sich nicht begnügen, den Zustand einer Kunst nur aus solchen Jahrhunderten kennen zu lernen, in welchen die Nationen schon in einen höhern Grad von Cultur übergegangen sind, sondern auch aus solchen, worin der Same der künftigen Entwickelung ausgestreuet worden ist. Dieser Same wird überall solche Früchte hervorbringen, die seiner ursprünglichen Natur und Beschaffenheit entsprechen, die Einwirkung zufälliger Nebenumstände auf die Art seiner Entwickelung mag so groß seyn als sie wolle. Wir wollen zuerst von dem Zustand der Musik unter den alten Galliern reden.

§. 17.

Es ist bekannt, daß alle die erwähnten Völker, nicht nur einerley, nehmlich Celtischen Ursprungs waren, sondern auch einerley Religion hatten. Wenigstens waren sie in den wesentlichsten Stücken derselben nicht anders von einander unterschieden, als durch Nebengebräuche, die sich stets nach besondern Lagen in der politischen Verfassung, und durch die vom Klima entstandene besondre Lebensweise verändern. Die Musik ist vom Anbeginn der Welt mit den Religionen aller Völker, deren Geschichte wir nur einiger Maßen kennen gelernt haben, verbunden gewesen, so wie sie es noch ist.

Religionsübungen sind von jeher zugleich Volksfeste und öffentliche Feyerlichkeiten gewesen, die nie ohne Musik, als Königin aller Feste begangen werden konnten. Aus der Beschaffenheit der Religion eines Volks läßt sich daher stets zuerst auf den Zustand der bey demselben üblichen Musik schließen. Die alten Gallier verehrten die höchste Gottheit unter dem Namen Esus, und unter dem Bilde einer Eiche. Sie verehrten aber auch mehrere Untergottheiten, nehmlich den Jupiter, Mars, Merkur, Apollo ꝛc. unter eben den Namen, unter welchen sie von den Griechen und Römern verehrt wurden. Nicht minder hatten sie ihre Göttinnen, nehmlich die Diana oder Luna, Juno, Minerva, Venus, Cybele, von welchen die letztere vorzüglich in der Stadt Autun verehrt wurde, und deren Priester ihr zu Ehren alle verschnitten gewesen seyn sollen, auch wahrscheinlich dieses Umstandes wegen Galli genannt worden sind. Alle diese Gottheiten wurden unter der Gestalt von Bildsäulen, entweder an offenen Plätzen, oder in so genannten Eichen-Hainen verehrt.

§. 18.

Die vornehmste Gattung ihrer Priester sind die so genannten Druiden gewesen, welche bey der Nation im größten Ansehen standen, und ihre priesterlichen Verrichtungen so künstlich und geschickt mit weltlichen Angelegenheiten zu verweben wußten, daß nichts ohne ihren Willen, wenigstens bis auf die Zeit, da Gallien unter Römische Bothmäßigkeit gerieth, unternommen werden konnte. Jul. Cäsar (de bello Gallico. Lib. VI. c. 13.) giebt eine ausführliche Beschreibung ihres großen Ansehens und Einflusses auf alles, was die Nation anging. Sie waren mit Einem Worte die Häupter ihres Volks, ihre Priester und Richter und die einzigen Bewahrer aller Kenntnisse und Künste, die zu ihrer Zeit vorhanden gewesen sind [11]). Was aber diese Druiden besonders in musikalischer Rücksicht merkwürdig macht, ist, daß sie nicht nur alle ihre Religionsgebräuche und Lehren in undurchdringliches Geheimniß einhüllten, sondern es auch zum beständigen Grundsatz machten, nicht das mindeste von ihren Gesetzen, von ihrer Gelehrsamkeit oder Geschichte schriftlich zu verfassen, sondern alles

11) Wer näher von diesen Druiden unterrichtet zu seyn wünscht, kann seine Wißbegierde am besten aus folgenden Schriften befriedigen:

Joan. Picardi, de prisca Celtopaedia, sive de admiranda priscorum Gallorum doctrina Lib. V. Paris. 1556. 4.

Petri Rami de moribus veterum Gallorum liber. Paris. 1559. 8.

Stephani Forcatuli, de Gallorum Imperio et Philosophia Libri VIII. Paris. 1579. 4.

Jani Caecilii Frey Philosophia Druidum. Paris 1640. 8.

Thom. Smith Syntagma de Druidum moribus et institutis. Londini 1644. 8.

Esaiae Pussendorfii Dissertatio de Druidibus. Lips. 1650. 4.

Jo. Friedr. Scharfii Meletema historicum de Gallorum Druidis. (Ohne Jahrszahl.)

Edm. Dikinson de origine Druidum. Francof. 1670. 8. (In dessen Werk: Delphi Phoenizantes.)

Caes. Egassii de Boulay Historia veterum Academiarum Galliae Druidicarum. Paris. 1665. fol. (In dessen Hist. Acad. Paris.)

Ulrici Obrechti Exercitatio de Philosophia Celtica. Argentor. 1676. 4.

Petri Lagerloeffii Disput. de Druidibus. Upsal. 1689. 8.

Conr. Sam. Schurzfleischii Instituta Druidum. Witteberg. 1697. 4.

A specimen of the Critical History of the Celtic Religion and Learning: containing *an account of the Druids*, or the Priests and judges; of the *Vaids*, or the Diviners and Physicians; and of the *Bards*, or the Poets an Heralds of the ancient Gauls, Britons, Irish and Scots. Lond. 1726.

La religion de Gaulois tirée des plus pures sources de l'antiquité. Par le R. P. Dom - - - Religieux Benedictin de la Congregation de S. Maur. à Paris 1727. T. I, II. 4.

Joan. Georg. Frickii Dissertatio de Druidis occidentalium populorum Philosophis. Ulmae 1731. 4.

Die neuern Werke über allgemeine Weltgeschichte der Wissenschaften enthalten ebenfalls viele Nachrichten über diese Materie.

durch kleine Gedichte und Gesänge, die auswendig gelernt und unter gehörigen bestimmten Veranlassungen gesungen werden mußten, fortpflanzten. Alle Druiden, die in einer sehr engen Verbindung mit einander, unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte, welches der Oberdruide war, standen, waren gezwungen, diese Gesänge auswendig zu lernen. Zur Zeit des Jul. Cäsar müssen sie schon in großer Anzahl vorhanden gewesen seyn, denn er sagt ausdrücklich, daß manche Druiden zwanzig Jahre gebraucht haben, ehe sie damit zu Stande kommen konnten [12]).

§. 19.

Nächst den Druiden waren die Barden bey den alten Galliern in großem Ansehen. Sie, die Vates und Eubages waren aber dennoch den Druiden so untergeordnet, daß sie ohne deren Einwilligung oder Erlaubniß nichts zu thun vermochten. Das Amt dieser Barden, von welchem sie auch nach den Zeugnissen mehrerer Schriftsteller ihren Namen bekommen zu haben scheinen, bestand darin, daß sie das Lob ihrer Helden besingen, und ihre Gesänge mit musikalischen Instrumenten begleiten mußten [13]). Ihre Gesänge wurden sehr hoch geachtet, und wer das Glück hatte, zum Gegenstand derselben gemacht und darin gerühmt zu werden, glaubte sein Andenken dadurch verewigt. Sie begleiteten auch die Gallischen Kriegsheere mit ihren Gesängen, um ihnen dadurch Muth und Unerschrockenheit, so wie auch Liebe zur Freyheit und Verachtung des Todes einzuflößen. Ihre Macht und ihr Ansehen bey den Kriegsheeren war so groß, daß sie nach dem Berichte Diodors von Sicilien (Lib. V, 31.) im Stand waren, zwey schon völlig zum Angriff gerüstete Armeen wieder aus einander zu bringen, wenn sie sich zwischen dieselben warfen, und besänftigende Gesänge anstimmten. Wenn sie es aber für gut befanden, oder durch die Druiden dazu angewiesen waren, das Treffen der Armeen zuzulassen, so machten sie während dem Gefecht ein großes Geschrey, bisweilen als ein Zeichen des Sieges, bisweilen aber auch als ein Zeichen der Gefahr, worin sich ihre Partey befand. Diese Theilnahme an den Kriegen ihrer Nation setzte sie in den Stand, die Tapferkeit oder Feigherzigkeit eines jeden zu bemerken und sodann durch ihre Gesänge die einen zu rühmen und zu preisen, die andern aber zu tadeln und dem allgemeinen Hohn Preis zu geben.

§. 20.

So unparteyisch diese Barden ihr Lob und ihren Tadel aber vielleicht lange Zeit hindurch nach Verdienst ertheilen mochten, so scheinen sie doch in der Folge der Zeit ausgeartet, und wahrscheinlich durch Bestechungen oder andre Mittel dahin gebracht worden zu seyn, ihre Lobgesänge für Unwürdige, so wie ihre Spottlieder für Unschuldige zu mißbrauchen. Wenigstens lesen wir bey eini-

12) De bello Gallico, Lib. VI. c. 14. Magnum ibi numerum versuum ediscere dicuntur. Itaque nonnulli annos vicenos in disciplina permanent; neque fas esse existimant, ea litteris mandare, quum in reliquis fere rebus, publicis privatisque rationibus (Graecis) litteris utantur. Id mihi duabus de caussis institutisse videntur; quod neque in vulgus disciplinam efferri velint; neque eos, qui discunt, litteris confisos, minus memoriae studere. Quod fere plerisque accidit, ut praesidio litterarum diligentiam in perdiscendo, ac memoriam remittant.

13) Et Bardi quidem fortia virorum illustrium facta heroicis compositа versibus cum dulcibus lyrae modulis cantitarunt. *Ammian. Marcellini* Lib. XV. 25. Diodor von Sicilien sagt ungefähr das nehmliche von ihnen: Sunt etiam apud eos melici poetae, quos Bardos nominant. Hi ad instrumenta quaedam lyris similia, horum laudes, illorum vituperationes decantant. Lib. V 31. Quant aux Bardes, ils chantoient au son de la Lyre, ou autre instrument de Musique, les faits des vaillants hommes mis en vers heroiques: et donnerent telle autorité à la poesie, qu'aucuns poëtes se mettans entre deux armées, maintes fois appaiserent la fureur des gendarmes prets à choquer etc. *Fauchet Antiquit. Gauloises. Lib. I. Chap. 4.*

gen alten Schriftstellern, besonders aber beym Athenäus, daß sie im Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christo schon solchen Herren oder Königen vorzüglich zugethan waren, die ihnen Wohlthaten erwiesen, oder sie zu ihren Tischgesellschaftern machten. An diese verschwendeten sie alles Lob in ihren Gesängen, so wie hingegen die Feinde dieser ihrer Wohlthäter, sie mochten es verdienen oder nicht, ihren bittersten Lästerungen ausgesetzt waren [14]). Diese Ausartung zog den Barden nach und nach immer mehr Verachtung zu, so wie sie auch aus dieser Ursache Parasiten (Schmarotzer, Schmeichler, Tellerlecker) genannt worden zu seyn scheinen, die man mit den Römischen *Scurris* (einer Art von Possenreissern, den neuern Hofnarren nicht unähnlich) vergleichen kann, die ebenfalls wie die Barden mit in den Krieg zogen, und die Soldaten durch allerley Späße zu belustigen suchten. Was das von ihnen ertheilte Lob nach dem Plautus im Truculentus:

Non placet quem Scurrae laudant, manipulares mussitant.

galt, das werden auch um diese Zeit die Lobgesänge der Barden gegolten haben. Einige Schriftsteller glauben indessen, daß unter diesen parteyischen Sängern, nicht die eigentlichen Barden zu verstehen sind, weil man sonst die Geringschätzung derselben nicht mit der von den Barden so lange genossenen Achtung, wovon auch spätere Zeugnisse vorhanden sind, würde reimen können. Man hält vielmehr dafür, daß die mit dem Namen Parasiten bezeichneten Sänger eine Art von Unterbarden, eine Art von Bedienten oder Solduren gewesen sind, die in die Dienste gewisser Edelleute oder Feldherrn traten, und deren Amt es war, in Gedichten, welche die eigentlichen Barden verfertigt hatten, das Lob ihrer Herren öffentlich vor dem Volke abzusingen. Wäre dieß gegründet, so würde dadurch auch diejenige Meinung einige Wahrscheinlichkeit erhalten, daß die Barden überhaupt nicht sowohl die Sänger der Gallier, als vielmehr eine Art von Geschichtschreibern waren, die die Begebenheiten der Nation poetisch verfasseten, und dem Volke durch ihre Gesänge nur so viel davon bekannt werden ließen, als die Druiden, die sowohl über gottesdienstliche als bürgerliche Angelegenheiten die Oberaufsicht hatten, für zuträglich hielten. Nach dieser Meinung sollen die Vates und Euvates diejenigen Personen gewesen seyn, welche eigentlich die von den Barden nur componirten Melodien und Gedichte absingen mußten, und die von den Großen und Reichen in ihren Häusern aufgenommen wurden, um ihre Thaten von ihnen besingen zu lassen.

§. 21.

Obgleich diese Umstände der vielen Nachrichten ungeachtet, die uns davon hinterlassen sind, dennoch nicht völlig deutlich und befriedigend aus einander gesetzt werden können, so sieht man doch wenigstens so viel mit Gewißheit aus dem, was bisher beygebracht worden ist, daß die alten Gallier, die Vorfahren der jetzigen Franzosen, eine Nationalmusik gehabt haben, die gerade so wie die Griechische Musik mit der Religion und Staatskunst verbunden war. Diese Verbindung der Gallischen Musik mit der Religion und Staatskunst scheint desto genauer und enger gewesen zu seyn, da die Personen, welche sie ausschließend ausübten, in einer Art von Priesterorden standen, der sich unter Anführung der Druiden, wie wir oben gesehen haben, in alle gottesdienstliche und bürgerliche Angelegenheiten der Nation einzuschleichen wußte, so daß der gesammte unter sich verbundene Orden es nach und nach dahin brachte, eine fast völlig uneingeschränkte Oberherrschaft an sich zu reißen.

§. 22.

14) *Posidonius apud Athenaeum Lib. IV. cap. 13. de Coena Celtarum.*

§. 22.

Da die eigentlichen Dichter und Tonkünstler, oder vielmehr Componisten der Nation, nehmlich die Barden, mit den Druiden nur einen Körper ausmachten, ihre Gedichte und Compositionen folglich den Absichten des ganzen Ordens unterworfen waren, und ihnen beförderlich seyn mußten, so läßt sich leicht schließen, daß die Vollkommenheit der Musik unter so eingeschränkten Umständen nicht groß gewesen seyn kann. Wer nie sagen darf, was er will, sondern nur was ihm vorgeschrieben und gewissen Absichten seiner Obern angemessen ist, wird nie weder in seiner Rede noch in seiner Schreibart diejenige Art von Vollkommenheit erreichen, die er bey freyer Entwickelung und Uebung seiner Gedanken hätte erreichen können. Eben so in der Musik. Nicht bloß der Geist und Charakter der Melodien leidet durch einen solchen Zwang, sondern auch die bloß technische Zusammensetzung der Töne, die gewiß in den Umständen, worin sich die Barden befanden, bey welchen man auch die Kunst Melodien aufzuschreiben noch nicht kannte, sehr roh, unbiegsam und unausgebildet gewesen seyn muß. Ammianus Marcellinus spricht zwar von den *dulcibus lyrae modulis*, womit die Barden ihren Gesang begleitet haben sollen; es wird aber mit diesen dulcibus modulis wahrscheinlich eben so beschaffen gewesen seyn, wie mit den *Versibus heroicis*, in welchen die Heldenthaten der Gallier nach seiner Angabe abgefaßt seyn sollten, von welchen aber Valesius in seinen Anmerkungen zum Marcellin sagt: Non videtur probabile, Bardos hexametris versibus cecinisse. Neque id veterum quisquam scripsit. Itaque id admensus de suo videtur noster Marcellinus. Nisi forte heroicos versus appellavit quibus heroum praeclare facta canebantur a Bardis, non autem hexametros.

§. 23.

Aus der angegebnen genauen Verbindung der Musik mit der Religion und Staatskunst läßt sich schließen, daß der Gebrauch und die Anwendung derselben bey den Galliern sehr mannigfaltig gewesen seyn müsse. Nach den vorhandenen Zeugnissen läßt sich auch in der That fast keine Angelegenheit sowohl des häuslichen und öffentlichen bürgerlichen Lebens, als der zu den Gottesverehrungen gehörigen Dinge denken, bey welcher nicht Musik gebraucht worden wäre. Bey ihren Menschen- und Thier-Opfern, bey ihren übrigen häuslichen und öffentlichen Festen, wurde überall Musik gebraucht, und sogar ihre Gesetze und ihre wissenschaftliche Kenntnisse waren in Gesänge verfaßt. Doch ist von allen den Gesängen, die bey so verschiedenen Gelegenheiten gebraucht worden sind, und die auch unter sich nach Veranlassung ihrer Bestimmung verschieden gewesen seyn werden, nichts auf uns gekommen, so daß wir von der innern Beschaffenheit dieser Musik und von dem etwanigen Werthe derselben durchaus auf keine andere Art urtheilen können, als nach Muthmaßungen, zu welchen uns theils einige einzelne, nicht genug bestimmte Worte älterer Schriftsteller, theils das, was wir von den übrigen Kenntnissen, Künsten, Sitten, Gebräuchen, Tugenden oder Untugenden der Gallier wissen, wenigstens einiger Maßen berechtigen kann.

§. 24.

Zur Beurtheilung ihres Gesangs ist vielleicht das wenige, was wir noch von ihrer Sprache wissen, nicht ganz unnütz. Da diese Sprache ursprünglich die Celtische war, die noch in unsern Tagen von den Wallisern obgleich vermischt und verändert geredet wird, wie die besten neuern Alterthumsforscher unter den Engländern bewiesen haben, und eine jede Sprache etwas von ihrer Beschaffenheit in die Art des Gesangs einer Nation überträgt, so ist zwar aus diesem Umstande kein völlig sicherer, aber doch wenigstens ein eben so wahrscheinlicher Schluß zu machen, als man ihn aus neuern, freylich ungleich bekanntern Sprachen

machen kann. So wie eine Sprache, worin viele Nasentöne herrschen, die in ihrer Verbindung mit dem Gesang dem Tone der Stimme keinen freyen Ausgang verstatten, unmöglich auf einen schönen, reinen, frey tönenden Gesang schließen läßt, so kann auch bey einer solchen Sprache, deren Wörter voll von Doppellauten, und auf einander gehäuften harten Consonanten sind, bey deren Aussprache die Organe stets solche Bewegungen und Richtungen annehmen müssen, die dem reinen Ton der Stimme ungünstig sind, nicht darauf geschlossen werden. Wenn die Ueberbleibsel der alten Gallischen Sprache von der Art sind, wie sie von den Alterthumsforschern angegeben werden, und wie man noch Spuren davon bey den Wallisern findet, die in ihrem Klange sowohl mit der alten Deutschen Sprache (lingua Theodisca) als mit dem heutigen Patois einiger südlichen Gegenden Deutschlands und der Schweitz, besonders aber mit der Sprache von Nieder-Bretagne eine große Aehnlichkeit haben, folglich voll von breiten, den Mund verzerrenden Tönen und harten Consonanten sowohl in der Mitte als am Ende der Wörter sind, so kann der Wohlklang desselben unmöglich dem Wohlklang des Gesangs günstig und beförderlich gewesen seyn.

§. 25.

Diese Meinung bestätigt sich auch durch Zeugnisse. Diodor von Sicilien nennt ihre Stimme grob tönend und rauh [15]). Wenn Livius (Lib. 21.) erzählt, wie sie gegen den Hannibal gefochten haben, so spricht er von ihrem Geheul und Gesang nach ihrer Art, wobey sie ihre Schilde und Schwerte über den Kopf hin und her schwangen. Seine Worte sind: „Galli occurfant in ripam cum variis ululatibus, cantuque moris sui, quatientes scuta super capita, vibrantque tela.“ Polybius in seiner Beschreibung der Schlacht des Aemilius gegen die Gallier nennt das Geheul und Geschrey fürchterlich, welches die ganze Gallische Armee zugleich erhob, so erschrecklich und unglaublich, daß nicht bloß die Stimmen der Menschen und die Kriegstrompeten, sondern die ganze umliegende Gegend zu ertönen geschienen habe; „Terribilis erat classicorum sonitus, cum quibus simul omnis Gallorum multitudo tantum clamorem ululatumque attollebat, ut incredilis vociferatio audiretur, nec tubae solum militesque, verum etiam circumstantia omnia loca vocem emittere viderentur.“ (Lib. II.) Agathias aus dem sechsten Jahrhundert nach Christo, der die Geschichte des Procopius fortgesetzt hat, und die Gallier kannte, als sie schon den christlichen Glauben angenommen hatten, sagt von ihren Sitten und sonstigen Eigenschaften viel Gutes, und hält dafür, es sey unter ihnen und seiner Nation (er war ein Grieche) wenig Unterschied, ausgenommen in der Stimme und Sprache [16]). Ueberhaupt stimmen die meisten Griechischen und Römischen Schriftsteller mit einander darin überein, daß die Stimme und Sprache der alten Celten und Gallier den höchsten Grad von Rauhigkeit gehabt habe, und daß es schon genug gewesen sey, einen von ihnen nur sprechen zu hören, um auf ihre natürliche Wildheit schließen zu können. Andere Nationen konnten ihre Wörter weder aussprechen, noch mit ihren Buchstaben schreiben. Der Kaiser Julianus verglich sie mit dem Krächzen der Raben oder mit dem Geheul irgend eines wilden Thieres, womit er auch die Gesänge der alten Deutschen Barden verglichen hat [17]). Wenn man auch annehmen wollte, daß es mit dieser Sprache vielleicht so beschaffen gewesen seyn könne, wie mit den heutigen Sprachen der Polen, Russen ꝛc. die ebenfalls so voll von harten Mitlautern sind, daß niemand als Polen und Rus-

15) Ipsi terribili sunt adspectu, *vocemque edunt gravisonam et horrendam prorsus.* Bibl. histor. Lib. V 31.

16. Ils sont Chretiens, et sur tous autres de la meilleure creance. Et combien qu'ils soient barbares, si semblent-ils au reste de tres-bonnes moeurs, et merveilleusement courtois et civils; n'ayants rien qui les rende differens de nous, que leurs habillemens étranges, *et le son de leur voix et parole.* *Fauchet*, Antiquit. Gauloises, Liv. III pag. 80.

17) S. Antiochicus sive Misopogon, Lib. III.

ſen ſie ausſprechen können, die aber deſſen ungeachtet in dem Munde ſelbſt im Geſange derſelben ſehr ſanft und angenehm klingen; ſo ſteht doch dieſem allen der Umſtand ſehr im Wege, daß die Griechen und Römer die Sprache der Gallier nicht aus Schriften gekannt, ſondern ſie ſelbſt gehört, folglich ihren Wohl- oder Uebelklang nicht nach den aufgehäuften Buchſtaben, ſondern nach ihrer Wirkung aufs Ohr beurtheilt haben. Wenigſtens kommen uns die Sprachen der Ruſſen, Polen ꝛc. nur ſo lange hart und unſangbar vor, als wir ſie bloß aus Schriften kennen; ſo bald wir dieſe Nationen ſelbſt reden oder in ihren Sprachen ſingen hören, werden wir ſogleich eines andern überzeugt. Da alſo den Schriftſtellern, welche die Celtiſche und Galliſche Sprache für ſo hart und rauh erklären, ihre Bekanntſchaft mit derſelben nicht aus Schriften zugekommen war, da ſie ſie nach dem Gehöre beurtheilen konnten, ſo können wir es für höchſt wahrſcheinlich halten, daß ihr Urtheil über dieſelbe gegründet iſt. Noch mehr Beſtätigung erhält dieſe Sache durch den Umſtand, daß ſelbſt in ſpätern Zeiten, nachdem die Gallier zum Chriſtenthum übergegangen waren, ihrer Sprache und ihrem Geſange noch immer die nehmlichen Vorwürfe gemacht worden. Eckehard (in vita B. Notkeri Balbuli, beym Goldaſt, Tom. I. pag. 353. rer. Allemanicar.) macht uns eine Beſchreibung von ihrer Stimme und von ihrem Geſang, die beynahe keinen Zweifel an der völligen Wahrheit übrig läßt. Zur Zeit des Papſtes Gregorius *M.*, ſagt er, hatten die Gallier und Deutſchen ſehr oft Gelegenheit den Römiſchen Geſang zu erlernen, aber unter allen Völkern von Europa waren ſie am wenigſten im Stande ihn in ſeiner Reinigkeit zu begreifen, es ſey nun daß ſie aus Leichtſinn immer etwas von dem ihrigen dazu miſchten, oder daß ihre natürliche Wildheit ſie daran hinderte. Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen waren keiner ſanften Modulation fähig, weil die Grobheit ihrer Kehlen diejenigen Biegungen, welche eine feine Melodie fordert, nicht zuließen, ſo daß ihre widerſpenſtigen Stimmen nur ſolche Töne hervorbrachten, die dem Knarren eines von einer Anhöhe herunter rollenden Laſtwagens ähnlich ſind, und die, anſtatt die Herzen der Zuhörer zu rühren, ſie vielmehr beunruhigen [18]). Als daher der heil. Auguſtinus, der Apoſtel der Engländer, auf ſeiner Bekehrungsreiſe nach Britanien durch Gallien reiſete (im Jahr 597.) fand er zwar verſchiedene Römiſche Cantoren, welche die Gallier im Römiſchen Geſange unterrichteten; ſo bald aber dieſe Lehrer geſtorben waren, vergaßen ihre Schüler alles wieder, was ſie von ihnen gelernt hatten, und kehrten zu ihrer barbariſchen Singart zurück. Auch diejenigen beyden Sänger, welche der Papſt Vitalianus in der Mitte des ſiebenden Jahrhunderts nach England ſchickte, mit Namen Johann und Theodor, um daſelbſt den Kirchengeſang zu verbeſſern, gaben ſich (beſonders aber Johann) viele Mühe auf ihrer Durchreiſe den Galliern einen ſanftern und harmoniſchern Geſang nach Römiſcher Art beyzubringen; allein ſo bald die aufs neue unterrichteten Galliſchen Sänger geſtorben waren, verfiel der

18) Cap. VIII. Hujus ergo modularionis dulcedinem (es iſt vom Gregorianiſchen Geſang die Rede) inter alias Europae gentes Germani ſeu Galli ſive Alamanni diſcere crebroque rediſcere potuerunt. Incorruptam vero tam levitate animi, qua nonnulla de proprio Gregorianis cantibus miſcuerunt, quam feritate quoque naturali minime ſervare. Alpina ſiquidem corpora vocum ſuarum tonitruis altiſone perſtrepentina ſusceptae modulationis dulcedinem proprie non reſultant, quia bibuli gutturis barbara groſſitas dum inflexionibus et repercuſſionibus et diaphoniarum dypſthongis mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore quaſi plauſtra per gradus confuſe ſonantia rigidas voces jactat, ſicque audientium quos mulcere debuerant, tales exaſperando magis ac obſtrependo conturbant. Ejusmodi gens ſi forſan deſunt bona naturalia, vel ſi nolunt an non poſſunt bonum modum adipiſci ſtatim deſpiciunt, et incidunt in illam ſententiam: *Stulti contemnunt ſapientiae doctrinam*, et cum ſint incompoſiti moribus et incompta voce, magiſtri tamen et rectores propter alicuius, quam ſibi arrogant, religionis intuitum volunt videri, et ſolummodo ipſi non percipiunt, verum etiam alios impediunt ne percipiant modulaminis dulcedinem et intellectus.

übrige Theil der Nation abermals in seine ihm angeborne unangenehme Art von Gesang zurück [19]). Da nun der Gregorianische Gesang, der nach unsern Begriffen so einfach wie unser noch jetzt gebräuchliche Kirchengesang war, den Galliern schon so große Mühe machte, und von ihnen so oft gelernt und wieder erlernt wurde, was für einen Begriff müssen wir uns vollends von ihrem Nationalgesang machen? Wäre dieser künstlicher oder schöner gewesen, so hätte ihnen der Gregorianische nicht schwer werden können, weil wer das Schwerere kann, das Leichtere nicht erst mit Mühe zu lernen braucht. Wir können uns daher aus allem zusammen genommen, aus dem Mißklang und der Härte ihrer Sprache, aus der Rauhigkeit, Grobheit und Widerspenstigkeit ihrer Kehlen, und aus den Zeugnissen von ihrer Unfähigkeit zur Erlernung eines so einfachen und leichten Gesangs, wie der Gregorianische war, keine andere Vorstellung von ihrem Nationalgesang machen, als daß er in einem wilden, ungeordneten Geschrey bestanden haben müsse, weil er sonst den Römern und Griechern, die zwar ebenfalls noch keinen hohen Grad von Vollkommenheit darin erreicht, aber doch geordnete Tonarten nach ihrer Art, und daraus gebildete Melodien nebst verschiedenen Mitteln des äußern Ausdrucks hatten, unmöglich so abscheulich hätte vorkommen können. Was es für Mühe gekostet haben müsse die Gallier von ihrem wilden Nationalgesang abzubringen, und wie lange es dauerte, ehe sie nach endlicher Erlernung des Römischen Kirchengesangs ein wenig darüber hinaus gebracht werden konnten, sieht man aus dem Umstande, daß nach der Erzählung des Gregorius Turonensis noch im Jahre 585. als sich eben der genannte Gregorius am Hofe des Königs Guntram zu Orleans befand, keine andere Hofmusik vorhanden war, als die, welche von den Geistlichen in der Kirche gebraucht wurde. Guntram bat nehmlich den Bischof bey der Mittagsmahlzeit, das Graduale von eben dem Diakonus, der es in der Frühmesse gesungen hatte, wiederholen zu lassen; und als dieß geschehen war, bat ihn der König ferner, dieß nehmliche Graduale von allen seinen Geistlichen und Priestern im Chore singen zu lassen [20]). Der Bischof gehorchte dem Befehl des Königs, und seine geistlichen Sänger machten es so gut, als sie konnten. Daher behauptet auch ein Französischer Schriftsteller, daß überhaupt vor der Errichtung der Fränkischen Monarchie, und selbst noch während der Regierung des ersten königlichen Stammes, auch sogar unter den zum christlichen Glauben übergegangenen Galliern und Franken, noch an keinen erträglichen Gesang zu denken gewesen sey, und daß erst späterhin die Könige ihn durch Anlegung ihrer Hofkapellen allmählich haben erträglicher machen und verbreiten müssen [21]).

§. 26.

Der Anfang und die allmähliche Verbesserung der Gallischen Musik überhaupt, so wie insbesondre des Kirchengesangs läßt sich demnach erst von den Zeiten des Clodoväus oder Klodwig, der nach einer gewonnenen Schlacht bey Zülpben gegen die Alemannier im Jahr 496. ein Christ wurde, und sich von nun an die Verschönerung des christlichen Gottesdienstes sehr angelegen seyn ließ, her-

19) Ibid. cap. VIII.

20 Interea jam medio prandii peracto, jubet rex ut diaconum nostrum, qui ante diem ad Missas psalmum responsorium dixerat, canere juberem. Quo canente, jubet iterum mihi ut omnes Sacerdotes, qui aderant, per meam commonitionem, datis ex officio suo singulis clericis, coram Rege juberentur cantare. Per me enim secundum Regis imperium admoniti, quisque ut potuit in regis praesentia psalmum responsorium decantavit. *S Gregorii Episc. Turonens. Historia Francor. Lib. VIII. 3.*

21. Le chant de toutes les eglises des Gaules, avant la premiere race de nos Roys, et meme sous leur regne, etoit fort rude et desagreable à l'oreille. *Histoire eccles. de la Cour, ou les antiquités et recherches de la Chappelle et Oratoire du Roy de France, depuis Clouis I. jusqu'à notre tems. Par Guillaume du Peyrat.* A Paris 1645. Fol.

leiten. Die erste Sorge dieses ersten christlichen Königs der Franzosen, nachdem er vom h. Remigius getauft, und zur Verschönerung des Gottesdienstes ermahnt war, bestand darin einen Mann irgendwo aufzutreiben, der die Musik in seiner Hofkapelle gehörig einrichten, und seine Franken darin unterweisen könnte. Er schrieb daher an den König Theodorich in Italien, und bat ihn inständig, ihm den besten Tonkünstler zu schicken, den er in seinen Staaten nur finden könnte. Boethius bekam von Theodorich den Auftrag einen solchen Tonkünstler aufzusuchen. Sowohl derjenige Brief, worin Theodorich dem Boethius dieß Geschäft auftrug, als auch das Antwortsschreiben des Theodorich an den Klodwig sind uns vom Cassiodor aufbehalten worden, und die zur Sache gehörigen Stellen daraus verdienen hier eingerückt zu werden. Der erste an den Boethius ist der 40ste im zweyten Buch der Cassiodorischen Sammlung.

„*Boethio Patricio Theodericus Rex.*

„De Acharoedo mittendo Regi Francorum.

„Cum Rex Francorum, convivii nostri fama pellectus, a nobis Citharoedum magnis precibus expetiisset, sola ratione complendum esse promisimus, quod te eruditionis musicae peritum noveramus. Adjacet enim vobis, doctum eligere, qui disciplinam ipsam in arduo collocatam, potuistis attingere.“

Das übrige des Briefes handelt von der Wirkung der Musik, von den fünf Tonarten, nehmlich der Dorischen, Phrygischen, Aeolischen, Jastischen und Lydischen, von den funfzehn Modis, von der Octave, vom Orpheus, vom Amphion, vom Musäus, von der Instrumentalmusik, von der natürlichen oder Vocalmusik, vom Redner, von zwey Gattungen des Metrums, vom Syrenengesang, von der Vorsicht des Ulysses, vom Psalter Davids, von der Davidischen Musik, womit er den Saul von seinem Dämon befreyet hat, vom Namen chorda musica, von der Kraft der Harmonie, von der Vergleichung der Cyther und Laute, von der Erfindung der Lyre vom Merkur, von der Harmonie der Himmel, und vom Ungrund dieser Meinung. Zum Beschluß des Briefes heißt es:

„Sed quoniam nobis facta est voluptuosa digressio, (quia semper gratum est de doctrina colloqui cum peritis) citharoedum, quem a nobis diximus postulatum, sapientia vestra eligat praesenti tempore meliorem, facturus aliquid Orphei, cum dulci sono gentilium fera corda domuerit. Et quantae nobis gratiae fuerint actae, tantae vobis ex nostra aequabili compensatione referentur, qui et imperio nostro paretis, et quod vos clarificare possit, effectis.“

Die Antwort des Theodorich an den Clodovaus, mit welcher zugleich der verlangte Tonkünstler gesendet wurde, ist in eben der Sammlung des Cassiodor (Variar. Lib. II.) unter Nr. 41. enthalten. Sie ist eigentlich ein Gratulationsschreiben über den Sieg, welchen Clodovaus über die Deutschen erfochten hatte, und der Inhalt, welcher hieher gehört, macht nur den Schluß des Briefes aus:

„*Ludovico Regi Francorum Theodorus Rex.*

„ — — — — — Citharoedum etiam, arte sua doctum, pariter destinavimus expetitum, qui ore manibusque consona voce cantando, gloriam vestrae potestatis oblectet. Quem ideo fore credimus gratum quia ad vos eum judicastis magno opere dirigendum.“

Nach der Ankunft dieses Tonkünstlers, der nach dem Ausdruck des Theodorich singen und spielen konnte, nahmen die Priester und Sänger des Klodwig bald eine andere Art von Geschmack an, und lernten sanfter und angenehmer singen, als man es sonst in Gallien zu hören gewohnt war.

Da sie nun auch auf Instrumenten spielen lernten, so bediente sich ihrer der König seitdem beständig bey seinem Gottesdienst. Diese neue Einrichtung dauerte auch unter seinen Nachfolgern, bis zur Erlöschung seines Stammes fort [22]). Aus der Hofkapelle ging diese Musik zuerst ums Jahr 510. unter der Regierung **Childeberts**, eines von den vier Söhnen **Klodwigs**, unter welche er sein Reich getheilt hatte, in die Cathedralkirche zu Paris über, wohin sie durch den h. **Germanus**, welcher Bischof zu Paris und stets am Hofe war, gebracht wurde [23]). **Christoph Brower**, ein Jesuit von Arnheim in Geldern aus dem sechzehenden Jahrhundert, welcher die Gedichte und andre Werke des **Fortunatus** herausgegeben und mit Anmerkungen erläutert hat, sagt in den Noten zum zehnten Epigramm seines Autors (ad Clerum Parisiensem), daß diese Art von Gesang damals neu gewesen sey, und nennt die Einrichtung institutum quoddam recens Psalmodiarum, quas populus Parisiensis mira frequentia, et animorum alacritate suscipiebat. **Fortunatus** selbst hat die Sache nach damaliger Art recht zierlich in folgenden Versen beschrieben:

In medio Germanus adest antistes honore,
Qui regit hinc juvenes, subregit inde senes.
Levitae praeeunt, sequitur gravis ordo ducatum,
Hos gradiendo movet, hos moderando trahit.
Ipse tamen sensim incedit velut alter Aaron,
Non de veste nitens, sed pietate placens.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens,
Construit Angelicos turba verenda choros,
Stamina Psalterii Lyrico modulamine texens,
Versibus orditum carmen amore trahit.
Hinc puer exiguis attemperat organa cannis,
Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicae voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca senum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canôra lyram;
Inde trahit leviter, modulos rapit alacer ille
Sexus, et aetatis sic variatur opus.
Pontificis monitis Clerus, plebs psallit, et infans,
Unde labore brevi fruge replendus erit.
Sub duce Germano foelix exercitus hic est,
Moyses tende manus, ut tua castra juves.

Auf so gute Wege indessen diese Musik nunmehr gebracht war, da sich vom Hofe aus ein feinerer Geschmack unter den übrigens noch sehr barbarischen Galliern verbreitet hatte, so fiel diese

22) A la venuë de ce Musicien et joueur d'instrumens, les Pretres et Chantres domestiques de Clouis I. se façonnerent et apprirent à chanter plus doucement, et plus agreablement qu'on ne faisoit d'ordinaire dans les Gaules; et ayant appris à jouer des instruments de Musique, ce grand Monarque s'en servit depuis pendant le service divin. Ce qui a continué sous ses Successeurs, et jusqu'au declin de sa lignée, que la Musique a toujours eté en usage dans la cour de nos premiers Roys. *Guill. du Peyrat, Livr. I. pag. 148.*

23) Cette Musique royale, entremelée de voix et d'instrumens, fut premierement etablie dans l'eglise Cathedrale de Paris par son Evêque, qui ne bougoit de la Cour, et qui faisoit ordinairement les Aumones du Roy Childebert. *Du Peyrat*, pag. 148.

Nation nach Erlöschung ihres ersten Königsstammes dennoch in seine erste Barbarey zurück [24]), wie wir in der Folge aus den Anstalten sehen werden, die aufs neue gemacht werden mußten um den Französischen Gesang wieder herzustellen.

§. 27.

Die Beschäftigung mit wissenschaftlichen Gegenständen erweckt den Geist des Menschen zum Nachdenken über alles, was er vornimmt. Die bloße Natur bringt zwar die Anlage zu den schönen Künsten hervor, und kann sie bisweilen, wenn eine starke Neigung dazu die Uebung derselben befördert, bis zu einem gewissen Grad entwickeln. Aber jede Kunst hat und verlangt eine Behandlungsart, die nicht mehr das Werk der bloßen Natur ist, sondern entweder durch Unterricht, oder durch angewendetes Nachdenken bey der Uebung erlernt werden muß. Diese künstlichere Behandlungsart, wenn man sie so nennen darf, erkennt die menschliche Vernunft augenblicklich für die Bessere, so bald sie nur Gelegenheit hat, sie zu bemerken, und etwas näher damit bekannt zu werden. Zu dieser bessern Behandlungsart hat stets das durch wissenschaftliche Beschäftigungen geschärfte Nachdenken geführt. Ein Volk, bey welchem Wissenschaften geblüht haben, wird daher auch in der Ausbildung seiner Künste immer weiter gekommen seyn, als ein anderes, welches sich mit wissenschaftlichen Gegenständen gar nicht beschäftigt, oder sie wohl gar verachtet hat. Daß die alten Gallier nichts auf Wissenschaften gehalten haben, daß die Uebung körperlicher Kräfte bey ihnen mehr galt, als die Uebung geistiger, und daß derjenige am geehrtesten unter ihnen war, der sein Schwert oder andere Waffen am besten führen konnte, bestätigen die meisten Schriftsteller, welche uns von dem Charakter, von den Sitten, Kenntnissen und Künsten derselben einige Nachrichten hinterlassen haben. Besonders gilt dieses von denjenigen Gegenden Galliens, welche von den Römern unerobert geblieben sind. In den eroberten Gegenden wird wahrscheinlich der angeborne Widerwillen gegen die Wissenschaften durch das Beyspiel der Römer nach und nach gemildert worden seyn. Aber eben so wahrscheinlich ist es, daß die Druiden, so lange sie noch irgend einigen Einfluß auf die Nation hatten, gewiß alles mögliche gethan haben werden, jene Eindrücke des Römischen Beyspiels zu vernichten, und den Geist ihres Volks in der ihrem Ansehen so zuträglichen Blindheit zu erhalten. Also auch von dieser Seite konnte der rohen Musik der Gallier nicht aufgeholfen werden. Was wir uns unter solchen Umständen für einen Begriff von den Schulen und Akademien der Gallier machen müssen, deren sie viele gehabt haben sollen, und von welchen besonders die zu Autun, Lyons, Thoulouse, Bourdeaux, Narbonne berühmt waren, läßt

24) Depuis sur le declin de la race de Clouis I. ce Chant harmonieux de la Cour, et des Eglises de France, etant revenu à son ancienne barbarie - - - une plus parfaite science de chanter fut epandue par toute la France à la priere de *Pepin*, par les Chantres du Pape. *Du Peyrat*, p. 150. Der Papst, von dem hier die Rede ist, war Stephan *II.* welcher nach Frankreich kam, um den Pepin zu besuchen, und ihn um Hülfe gegen die Lombarden zu bitten. Sein Aufenthalt war nicht zu Paris, wie man gewöhnlich annimmt, sondern in der Abtey Saint Denis en France, wo auch Pepin und seine Kinder vom Papste gesalbt und geweiht wurden. Walafridus Strabo (de exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum, Lib. I. cap. 25.) redet ebenfalls von dieser neuen Verbesserung des Kirchengesangs in folgenden Worten: Cantilenae perfectiorem scientiam, quum pene jam tota Francia diligit, Stephanus Papa cum ad Pipinum patrem Caroli Magni inprimis in Franciam pro justitia S. Petri à Longobardis expetenda venisset, per suos Clericos petente eodem Pipino invexit, indeque usus ejus longe lateque convaluit. Guguinus (Compend. de gestis Francorum, Lib. I 6) sagt ausdrücklich, es sey Pipinus gewesen, der den verderbte und unordentlichen Gesang verbessert habe. Seine Worte sind: Curavit religiosus Princeps, auctore Remigio Rotomagorum Antistite, emendatiora facere, quae antea rudia et inculta in ecclesiasticis officiis cantabantur.

sich leicht denken. Obgleich nach dem Zeugnisse des Tacitus (Annal. Lib. 3. cap. 43.) die Akademie zu Autun allein zu den Zeiten des Tiberius vierzigtausend Studierende gehabt haben soll, so weiß man doch, daß eines Theils diese Akademien Römische Einrichtungen waren, andern Theils aber, daß der Hauptgegenstand des daselbst ertheilten Unterrichts die Redekunst betraf, die nothwendig bey einer Nation, deren Rechte und Pflichten noch nicht genug bestimmt waren, sondern nur durch Ueberredungskünste oder durch Gewalt der Waffen erhalten und vertheidigt werden konnten, außer der Kunst, die Waffen zu führen, am geachtesten seyn mußte. Uebrigens haben diese Akademien mit den unsrigen nur wenig Aehnlichkeit gehabt, es müßte denn die seyn, daß bey ihrer Errichtung eben so wenig an Musik gedacht worden ist, als bey der Errichtung der unsrigen. Man erkläre sich hieraus, was die Verfasser der Histoire litteraire de la France von der Musik, Geometrie und Arithmetik des fünften Jahrhunderts (Tom. II. pag. 30.) sagen: On y rejettoit la Musique, la Geometrie et l'Arithmetique comme autant des furies, et l'on n'y parloit de la Philosophie que comme d'une bête de mauvais augure.

§. 28.

So wie die Wissenschaften der Gallier nicht von der Art waren, daß sie einen nützlichen Einfluß auf die Ausbildung ihrer Musik hätten haben können, so scheinen auch ihre häuslichen und öffentlichen Lustbarkeiten, Feste, Uebungen ꝛc. nicht von einer solchen Art gewesen zu seyn. Die ungeheuern Wälder in ihrem Lande, und die große Menge wilder Thiere, die sich darin aufhielten, mußten die Jagd bey ihnen zu einer besonders wichtigen Angelegenheit machen. Nichts ist aber der Ausübung der feinern Künste hinderlicher als eine große Neigung zur Jagd. Sie macht hartherzig und dadurch unfähig, irgend eine Musik schön zu finden, wenn es nicht Rüdengebell oder Jagdhorn ist. Aehnliche Uebungen mehr, die sämmtlich auf Abhärtung des Körpers abzweckten, konnten sammt und sonders weder die Neigung zu den schönen Künsten, noch die Ausbildung derselben befördern. Reiten und Fahren sollen die Gallier besser verstanden haben, als irgend eine andere Nation in Europa. Sie hatten daher ihre Reitbahnen, ihre Pferde- und Wagenrennen [25]), ihre Fechtspiele und Tourniere. Ueberall waren zwar die Barden zugegen, die durch ihre mit Instrumenten begleitete Gesänge die Thaten der Sieger preisen mußten; aber was für Gesänge kann man sich bey solchen Gelegenheiten denken? Wir lesen ferner, daß die Gallier eine besondre Neigung zu Gastmahlen gehabt, und alle ihre Feste, sie mögen traurigerer oder fröhlicher Art gewesen seyn, damit beschlossen haben. Mit allen diesen Gastmahlen, die meistens äußerst verschwenderisch gewesen seyn sollen, war stets Vokal- und Instrumentalmusik, auch öfters der Tanz verbunden. Die Tänzer waren bewaffnet, und schlugen den Takt mit ihren Schwerten und Schilden dazu. Auch bey verschiednen Processionen hatten sie ihre Musik, die ihren Gottheiten zu Ehren gehalten wurden, und wobey sie sich oft in die Felle derjenigen Thiere kleideten, welche der Gottheit, um welcher willen die Procession angestellt wurde, geweihet waren. Wer kein Fell eines solchen Thieres hatte, bediente sich einer Maske, und unter solchen Verkleidungen wurden oft

25) Daß in Gallien auch die Circensischen Spiele eingeführt waren, berichtet Procopius (XII. 9. n. 4.), besonders aber von der Stadt Arles. Auch zu Toier ist um diese Zeit (gegen das Ende des fünften Jahrhunderts) ein Circus gebauet worden, von welchem *Salvianus* (IX. 21. not. 6) gelesen zu werden verdient. Von dem Circus zu Narbonne, als es schon in den Händen der Gothen war, schreibt *Sidonius Apollinaris* (Carm. XXIII. v. 376.):

Raucus corda ferit fragor faventum
Atque ipsis pariter viris equisque
Fit cursu calor.

Auch der König Chilperich ließ einen Circus bauen, wie man aus dem nehmlichen Dichter (Carm. XIV. 18. not. 4.) sehen kann.

oft sehr alte und unanständige Spiele gespielt, die noch lange Zeit nach ihrer Bekehrung zum Christenthum nicht abgeschafft werden konnten, obgleich die Bischöffe sich viele Mühe desfalls gaben, und sie theils mit Strafen belegten, theils auch Fasten und besondre Gebete dagegen verordneten. Auf diese Weise vereinigte sich bey diesem Volke alles, was der Ausbildung der Musik hinderlich war, und nichts was sie hätte befördern können.

§. 29.

Der Begriff, welchen wir uns von der Beschaffenheit der Gallischen Instrumente aus den vorhandenen Nachrichten machen müssen, bestätigt obige Meinung aufs neue. Ammianus Marcellinus schreibt den Galliern zwar den Gebrauch einer Lyre zu, mit deren süßen Modulationen sie ihre Gesänge begleitet haben sollen; Diodor von Sicilien spricht aber unbestimmter, und sagt nur, daß sie ihre Gesänge mit einigen Instrumenten begleitet haben, die der Lyre ähnlich waren. Man kann sich daher keine deutliche Vorstellung von der eigentlichen Beschaffenheit dieses Instruments machen; aber man wird ohne Zweifel der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man sich dieses Instrument im Verhältniß mit der Art ihrer Kenntnisse, Neigungen und Beschäftigungen denkt, welche sämmtlich von der Art waren, daß ein sanftes Instrument, so wie wir uns die eigentliche Lyre vorstellen, unmöglich dazu passen konnte. Von ihren Trompeten sagt Diodor, daß sie von eigener ausländischer Art gewesen sind; wenn sie geblasen wurden, so gaben sie einen rauhen, dem Kriegsgetümmel angemessenen Ton von sich [25]). Dieß ist ungefähr alles, was uns von ihren Instrumenten berichtet wird. Es ist aber höchst wahrscheinlich, daß sie deren noch mehrere gehabt haben, und daß ihnen wenigstens die zur Kriegsmusik gehörigen Trommeln und Pauken nebst verschiedenen Arten Arten von Hörnern bekannt gewesen seyn werden, um so mehr, da die gedachten Instrumente denjenigen Völkern ihrer Zeit bekannt waren, mit welchen sie beständige Kriege zu führen hatten. Diejenigen Instrumente, welche Fortunatus in seinem oben angeführten Gedicht angiebt, die schon alle drey Gattungen, nehmlich Blase- Saiten- und Schlaginstrumente unter sich begreifen, und in der Cathedralkirche zu Paris im Anfang des sechsten Jahrhunderts gebraucht wurden, können wohl nicht Gallischen Ursprungs seyn, sondern sind wahrscheinlich von Rom aus dahin gekommen, oder können auch bloß, wie Gerbert (de cantu et Musica sacra, Tom. I. pag. 216.) bemerkt, von verschiedenen Arten von Menschenstimmen verstanden werden [27]). Ueberhaupt hat die Stelle des Fortunatus vielen Widerspruch gefunden, der noch bis jetzt nicht zu heben ist. Als Dichter könnte er leicht unter den verschiedenen Stimmen der Menschen eine Aehnlichkeit mit den Tönen verschiedener Instrumente gefunden, und dadurch die Geschichtschreiber folgender Jahrhunderte verführt haben, seine poetischen Instrumente für wirkliche zu halten. Wenigstens sind seine cymbalicae voces, tympana rauca fenum, tibia puerilis etc. in der That zweydeutig. Was Duploix (Memoires des Gaules &c.) von den Instrumenten sagt, deren sich die Barden bedienten, wenn sie den Gallischen Armeen folgten, und an deren Spitze Kriegslieder sangen, ist nicht mit Zeugnissen belegt. Nach ihm sollen sie ihre Gesänge mit den Psalterium, mit der Harfe und mit der Viole begleitet

26) Barbaricis etiam pro suo more tubis utuntur quae horridum et bellico terrori convenientem reddunt mugitum inflatae. *Diod. Sic. Lib. V. 30.*

27) — Quae tamen omnia de disparibus hominum vocibus intelligi possunt. Wenn aber diese Dichtung als Beweis dienen soll, daß überhaupt um jene Zeit keine wirkliche Instrumente beym öffentlichen Gottesdienst gebraucht wurden, so wird sie durch den Umstand widerlegt, daß die beschriebene Kirchenmusik aus der königlichen Kapelle in die Cathedralkirche kam, die durch den von Italien nach Gallien gekommenen Tonkünstler unterrichtet worden war, welche nicht nur singen, sondern auch auf Instrumenten spielen konnte. Man vergleiche hiermit Not. 23.

haben. Es haben zwar einige Geschichtschreiber unter der Religion der Druiden und Juden eine große Aehnlichkeit zu finden geglaubt [28]), und man könnte, wenn diese Aehnlichkeit wirklich einigen Grund hätte, vielleicht daraus folgern, daß auch Jüdische Instrumente, wie der Psalter, die Harfe ist, in den Druidischen Gottesdienst übergegangen seyn könnten; allein erstlich ist die vermeinte Aehnlichkeit beyder Religionen an sich allein nichts weiter als eine Hypothese, und zweytens würde nicht daraus folgen, daß auch die musikalischen Instrumente in dieser Aehnlichkeit mit begriffen seyn müßten. Wir können also zwar als wahrscheinlich annehmen, daß die alten Gallier eben sowohl dreyerley Gattungen von musikalischen Instrumenten gehabt haben werden, wie sie fast alle alte, selbst die unkultivirtesten Völker gehabt haben, aber wir können durchaus nicht bestimmen, wie sie eigentlich beschaffen und welches Grades von musikalischer Brauchbarkeit sie fähig gewesen sind. Es ist unter Instrumenten von einerley Gattung ein gar großer Unterschied: sie können einerley Form, Einrichtung, Namen ꝛc. gehabt haben, aber bey weitem nicht einerley Werth und Brauchbarkeit. Unsere Vorfahren hatten schon vor vielen Jahrhunderten dem Namen nach Orgeln wie wir; aber was für welche? Sie konnten sie wie Schwalbennester an die Kirchenpfeiler hängen, welches wir mit den unsrigen nicht können. In spätern Jahren, da sie schon sehr an Vollkommenheit zugenommen hatten, mußten sie doch noch mit Fäusten geschlagen werden, wie man jetzt unsre Glockenspiele schlägt, und alles was man darauf herausbringen konnte, bestand in einer langsamen Chormelodie. Man lasse also die Gallier ihre Harfen, Psalter, Violen, und alle mögliche musikalische Instrumente gehabt haben; es folgt daraus noch lange nicht, daß sie gut gewesen sind, das heißt: daß durch sie eine ordentliche Musik, oder etwas mehr als ein Geklingel, Geklimper und Getöse hat hervorgebracht werden können. Um so weniger kann man sich eine solche Vorstellung von den musikalischen Instrumenten der Gallier machen, da kein einziges Zeugniß vorhanden ist, daß sie eine eigene, vom Gesange unabhängige Instrumentalmusik gehabt haben.

§. 30.

Endlich haben die Gallier auch nicht verstanden, ihre Melodien aufzuschreiben, ein Umstand, der schon allein hinreichend beweisen kann, daß ihre Musik nothwendig vom allereingeschränktesten Umfange gewesen seyn muß. Von den Hebräern, Griechen und Römern wissen wir, daß sie doch wenigstens eine Art von musikalischer Schreibekunst, sie mochte gegen die unsrige verglichen, auch noch so unvollkommen seyn, gehabt haben; von den Galliern aber weiß man, daß sie nicht einmal eigene Buchstaben für ihre Sprache hatten, sondern erst spät, nachdem sie durch Handelsverkehr mit andern Nationen dazu genöthigt wurden, anfingen, sich der Griechischen zu bedienen. Da die musikalische Schrift stets, so weit uns die Geschichte davon belehrt, und so weit sich aus der Natur der Sache schließen läßt, später entdeckt worden ist, als die Sprachschrift; so kann eine Nation unmöglich musikalische Schreibekunst gehabt haben, die ihre Muttersprache noch nicht schreiben gelernt hat. Wie könnten auch sonst die Barden zwanzig Jahre gebraucht haben, um eine Anzahl von Gesängen zu lernen, und sich zur Verwaltung ihrer Aemter geschickt zu machen? Dieser Mangel der musikalischen Schreibekunst ist daher stets ein sicheres, unwidersprechliches Zeugniß von der allerniedrigsten Stufe musikalischer Vollkommenheit.

28) S. Allgemeine Weltgeschichte von Baumgarten, B. 16. S. 1560.

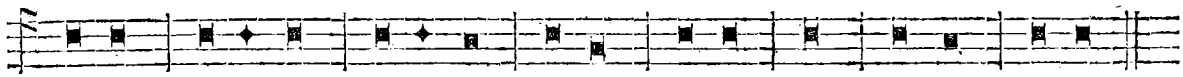
§. 31.

Die ältern Nationen, noch ehe ſie es in den Wiſſenſchaften und Künſten zu einem hohen Grad von Vollkommenheit brachten, haben nie ermangelt, uns die Namen derjenigen Perſonen aufzubewahren, welche ſie zuerſt dazu ermunterten oder ſie ſelbſt ausübten. Wir kennen daher in beſonderer Rückſicht auf Muſik eine Menge von Tonkünſtlern, welche bey den Hebräern, Griechen und Römern geblüht, und ſich bey ihren Völkern durch vorzügliche Geſchicklichkeit in ihrer Kunſt ausgezeichnet haben. In den Jahrbüchern der Gallier herrſcht hierin überall ein tiefes Stillſchweigen. Daß ſie geſungen und geſpielt haben, wird oft genug erzählt; ob aber irgend jemand vorzüglich geſungen und geſpielt habe, ob unter ihnen Perſonen befindlich geweſen ſind, die es andern in dieſer Geſchicklichkeit zuvor gethan haben, darüber findet man nichts aufgezeichnet, gerade als wenn ſingen und ſingen, ſpielen und ſpielen einerley, und es ſchon genug ſey, wenn nur geſungen und geſpielt werde. Der Verfaſſer der Hiſtoire de la Muſique et de ſes effets (Tom. I. Chap. X. pag. 182.) erzählt zwar, eine Nonne zu Romilly habe eine ſo vorzüglich ſchöne Stimme gehabt, daß der König Dagobert, als er ſie in der Kirche ſingen hörte, ganz davon bezaubert worden ſey, und ſie zur Gemahlin genommen habe. Für einen König, wie Dagobert war, der mehrere Gemahlinnen und Concubinen hatte, wie *Fauchet* (Antiquit. Gauloiſ. Lib V. Chap. 8.) erzählt, brauchte eben die Stimme dieſer Nonne nicht ſo gar vorzüglich ſchön zu ſeyn, um ihn zu bezaubern. Die gute Bildung derſelben konnte es ſchon allein verrichten, und wahrſcheinlich hat ihr Geſang nur den Namen dazu hergeben müſſen. Das einzige Beyſpiel von muſikaliſcher Geſchicklichkeit, ſo wie man ſie in damaliger Zeit für vorzüglich gehalten haben mag, findet ſich beym Gregorius von Tours (de Miracul. S. Martini, Lib. I. cap. 33.) der von einem ſeiner Geiſtlichen, mit Namen Armentarius, erzählt, daß er verſchiedene Melodieen auf eine bewundernswürdige Art habe unterſcheiden können [29]), der aber nachher ſeinen Verſtand verlor. Von vorzüglich geſchickten Spielern auf irgend einem Inſtrumente findet ſich gar nichts, ſo daß die oben angeführte Meinung, nach welcher die Inſtrumentalmuſik der Gallier noch keine für ſich beſtehende Muſik war, durch dieſen Umſtand aufs neue an Wahrſcheinlichkeit gewinnt.

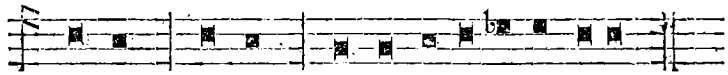
§. 32.

Damit der Leſer ſich aber doch wenigſtens einen kleinen Begriff von der Art des Gallicaniſchen Geſangs machen könne, will ich zum Beſchluß dieſer Materie einige kleine Proben deſſelben beybringen, die der Abt Le Beuf bey ſeinen Unterſuchungen über die Geſchichte des Kirchengeſangs aufgefunden hat. Dieſer fleißige, unermüdete Forſcher nach muſikaliſchen Alterthümern, ſagt in ſeinem Traité hiſtorique ſur le Chant eccleſiaſtique (Chap. III. pag. 32.), die Galliſchen Melodien ſeyen zwar am Ende des achten Jahrhunderts und im Anfang des neunten aus Gefälligkeit gegen den Geſchmack Carls des Großen durch die Römiſchen verdrängt worden, es habe ſich aber dennoch einiges von dem ächten Geſang der alten Gallicaniſchen Kirche erhalten. Die Aechtheit dieſes Galliſchen Geſangs beweiſt er aus ſeiner Abweichung von dem Römiſchen oder ſo genannten Gregorianiſchen. Er hat ſie in alten Antiphonarien einiger Franzöſiſchen Kirchen aufgefunden. Die erſte Melodie, welche er angiebt, iſt folgende:

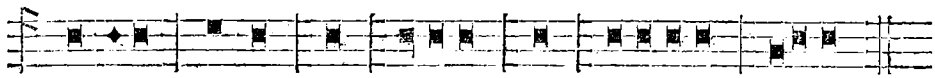
29) Eo tempore unus ex Clericis meis, Armentarius nomine, bene eruditus in ſpiritualibus ſcripturis, *cui tam facile erat ſonorum modulationes adprehendere, ut eum non putares hoc meditari, ſed ſcribere,* in ſervitio valde ſtrenuus, et in commiſſo fidelis. Hic vero, inficiente veneno, a puſtulis malis omnem ſenſum perdiderat, et ita redactus fuerat, ut nihil penitus aut intelligere poſſet aut agere.



wozu aber ſeiner Meinung nach folgendes gehört, um die Melodie völlig Gallicaniſch zu machen:



Eine andere Melodie, die Le Beuf für Gallicaniſch hält, weil ſie von der Gregorianiſchen Singart abweicht, iſt folgende:



Le Beuf führt ihrer mehrere an; ich hoffe aber, dieſe wenigen werden hinreichen, dem Leſer einen Begriff vom alten Galliſchen Kirchengeſang zu machen, und ihn zu überzeugen, daß er nichts anderes war, als was unſere Collecten und Reſponſorien noch ſind, die jeder Prediger vor dem Altare ſingen kann, ohne je das mindeſte von eigentlicher Muſik gelernt zu haben. Von den weltlichen Geſängen der Gallier iſt uns durchaus keine Spur übrig geblieben; aber es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß ſie ebenfalls von dieſer Art geweſen ſeyn werden. Wenigſtens waren ſie es, nach dem Zeugniß des nehmlichen muſikaliſchen Geſchichtforſchers noch in ſpätern Jahrhunderten, nehmlich im eilften, zwölften und dreyzehnten, von welchen er ausdrücklich ſagt, daß man ſehr unmelodiſche Geſänge gehabt habe, worin den Sängern vieles hinzu zu ſetzen überlaſſen war, und welche in nichts als Gregorianiſchem Geſang, ſelbſt in der ſiebenden Tonart, die die allerwenigſte Melodie zuließ, beſtanden haben. Die Ohren dieſes Zeitalters waren aber daran gewöhnt, und man fand ſie ſehr ſchön [30]). Wenn um dieſe Zeit noch nichts als Gregorianiſcher Choralgeſang vorhanden war, ſo läßt ſich leicht ſchließen, daß der Geſang der Gallier vor ihrer Bekehrung zum Chriſtenthum noch nicht einmal Choralgeſang geweſen ſeyn könne.

30) On voit par de ſemblables Chants notez au XIII. Siécle, ſelon la méthode d'Aretin, qu'ils n'etoient gueres melodieux, ou qu'on laiſſoit bien des airémens à ſuppléer aux Chantres. C'est beaucoup s'ils approchoient de ceux du Pſeautier de Marot. On peut en juger par les collections de cantiques vulgaires du XII. et XIII. ſiécle, qui ſe trouvent à Paris dans quelques Bibliotheques. Elles n'etoient que comme du Chant Gregorien, et pour marque de cela, il y en a qui ſont notées du ſeptiéme mode qui eſt le plus ingrat de tous pour le doux, et le tendre, et qui n'a que la gravité pour partage. Mais les oreilles de ces tems-là y etoient apparement accoutumées et ces airs leur paroiſſoient beaux. *Diſſert. ſur l'Hiſtoire eccleſ et civile de Paris, Tom. II.* pag. 110. unter der Aufſchrift: *Etat de la Muſique en France, depuis le Roy Robert juſqu'à Phil. le Bel.* (Von 1031. bis 1314.)

III. Bey den Britanniern.

§. 33.

Wenn es wahr ist, wie Cäsar und Tacitus versichern, daß der mittägige Theil Britanniens von Gallien aus zuerst bevölkert worden, daß die daselbst herrschende Religion, Sitten, Gewohnheiten und Gebräuche mit der Religion, den Sitten und Gebräuchen der Gallier die größte Aehnlichkeit gehabt, und daß endlich der Druidismus mit allem, was ihm anhing, seinen Hauptsitz daselbst hatte, so daß sogar von Gallien aus die Jugend dahin gesendet werden mußte, um sich in den Geheimnissen und Künsten dieses Ordens unterweisen zu lassen, so läßt sich aus allen diesen Umständen zusammen genommen mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß auch die Musik dieser Völker eine große Aehnlichkeit gehabt haben müsse. Die Britten haben also ebenfalls ihre Barden gehabt, deren Lieder mit Instrumentalbegleitung gesungen worden sind, wie Chaucer, ein alter Englischer Dichter bezeugt:

The old gentle Britons in her dayes
Of divers aventurs maden layes
Rymed first in her Mother tongue
Whych layes, with her Instruments they songe.

Allein, die vielen Kriege, welche die Britten von Cäsars Einfall an, bis auf die Einfälle der Sachsen, Dänen und Normänner zu führen hatten, selbst die starke Auswanderung, welche im vierten Jahrhundert durch allerley Umstände veranlaßt wurde [31]), und die nachherigen innern Unruhen, haben theils die Ausbildung der natürlichen Anlagen der Britten zu Kenntnissen und Künsten Jahrhunderte lang unterdrücken müssen, theils auch diejenige Beschaffenheit derselben, welche in diesem frühen Zeitalter Statt finden konnte, in ein so undurchdringliches Dunkel gehüllt, daß jetzt beym Mangel hinlänglicher Nachrichten nichts zuverlässiges davon gesagt werden kann.

§. 34.

Die meisten Englischen Geschichtschreiber geben den Bardus, der als fünfter König Britanniens über die Celten geherrscht haben soll, als den ersten Erfinder ihrer Poesie und Musik an. Die alten Gallier thaten das nehmliche, und man sieht hieraus, daß das Reich der Celten in den frühern Jahrhunderten von erstaunlichem Umfange gewesen seyn müsse. Andere wollen die Erfindung des Bardus nur auf die Poesie einschränken, und geben dagegen einen noch ältern Brittischen König, mit Namen Blegored, welcher im Jahre der Welt 2069 starb, als den ersten und eigentlichen Erfinder ihrer Musik an. Seiner großen Geschicklichkeit wegen in der Vocal- und Instrumentalmusik wurde er von seinen Zeitverwandten der Gott der Harmonie genannt [32]). Eine lange Reihe von Jahrhunderten hindurch bis auf den letzten König Britanniens Cadwaladr, welcher zu Rom ums Jahr 688. gestorben seyn soll, findet man nichts von der Musik dieser Nation aufgezeichnet. Von diesem wird aber erzählt, daß er bey einem musikalischen Wettstreit zugegen

31) Ungefähr ums Jahr 383. gingen hundert tausend Britten, und außerdem noch eine große Armee mit dem Kaiser Maximus nach Armorica, oder in das jetzige Französische Bretagne. S. *Owens History of the ancient Britons, Vol. I. pag. 100.*

32) S. *An historical Account of de Welsh Bards and their Music and Poetry, by Edward Jones*, welcher diese und mehrere ähnliche Nachrichten aus verschiedenen alten Manuscripten gesammelt hat.

gewesen sey, wobey ein Minstrel in einem so unangenehmen Tone gespielt habe, daß es ihm und allen seinen Brüdern bey schwerer Strafe verboten werden mußte, je wieder in einem solchen Tone zu spielen. Allen wurde befohlen, ins künftige in dem angenehmen Tone von Gwynedd (Nordwallis) zu spielen [33]). Eben derjenige Geschichtschreiber, welcher dieß erzählt, ist indessen der Meinung, daß die Musik in Britannien noch vor dieser Zeit schon eine gehörige Einrichtung gehabt haben müsse, denn er habe in einem Manuscript gefunden, daß ein gewisser Ton, Gosteg yr Halen oder Prelude of the Salt genannt, stets gespielt worden sey, wenn der König Arthur mit seinen Rittern um seine runde Tafel herum gesessen habe [34]). Aber alles dieses ist entweder fabelhaft, oder doch äußerst ungewiß, so daß wir vor der Einführung der christlichen Religion von der eigentlichen Beschaffenheit der Musik dieses Landes nichts mit Zuverlässigkeit sagen können. Nur so viel weiß man, daß der Stand der Barden nach der gänzlichen Vertilgung des Druidismus noch nicht aufgehört, sondern theils unter dem alten, theils aber auch unter dem Namen Minstrel noch lange Jahrhunderte bis nahe an unser Zeitalter fortgedauert habe. Wenigstens läßt sich dieses von Wallis mit Gewißheit behaupten, weil Eduard I. noch im Jahre 1284. als er endlich nach achthundertjährigen vergeblichen Bemühungen seiner Vorfahren Wallis eroberte und mit England vereinigte, den Einfluß der daselbst befindlichen Barden seinen Absichten so nachtheilig fand, daß er die Grausamkeit beging sie sämmtlich hinrichten zu lassen [35]). Er glaubte, oder vielmehr er hatte bemerkt, daß nichts die kriegerische Tapferkeit und die Anhänglichkeit an einen gewohnten Zustand so kräftig unterhalte, als die bey den Wallisern durch Ueberlieferung fortgepflanzte Dichtkunst, und daß sie mit Musik begleitet, besonders an fröhlichen Festen auf die Gemüther der Jugend tiefe Eindrücke mache. Dav. Hume nennt Eduards Verfahren gegen die Walliser zwar barbarisch, aber in politischer Rücksicht nicht unvernünftig [36]).

§. 35.

Nicht minder ungewiß oder gar fabelhaft sind die Nachrichten, welche uns von der Musik der Schotten und Irländer aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung aufbehalten sind. Man kann auch die Musik der Walliser hierunter begreifen. Die Wunder, welche uns neuere Schriftsteller von der Musik dieser Völker aus dem Mittelalter erzählen, die Achtung, welche die Tonkünstler in diesem Zeitraume durchgehends genossen, und die Vorrechte, welche ihnen vor andern Ständen eingeräumt wurden, lassen, wenn auch manches übertrieben seyn sollte, doch immer auf einen häufigen Gebrauch der Musik, und auf besondere Liebe und vorzügliche Anlage dazu schließen. Dennoch ist die Musik dieser Völker stets bloße Nationalmusik geblieben, und hat sich ungeachtet des Beyspiels, womit den Irländern, Schotten und Wallisern ihre Nachbaren in der allmählichen höhern Ausbildung ihrer Musik vorgegangen sind, nie bis zu einer eigentlichen Kunst erheben können. Was uns Sylvester Giraldus in seiner Topographia Hiberniae, und in dem Itinerario Cambriae, Fordun in seinem Scotichronicon, Percy in seinen Reliques of ancient English poetry, Pennant in seiner Reise durch Wallis, Edward Jones in seinen musical and poetical

33) S. Pennant's Tour in Wales. London 1778. 4. Vol. I. pag. 429.

34) *Mr. Morris's MSS. of British music.* Dieser Arthur ist eben derjenige, der durch die Gedichte des Thalieſſin und anderer Brittischen Barden so berühmt geworden ist, und dessen kriegerische Thaten mit so vielen Fabeln untermischt sind, daß sie Gelegenheit gegeben haben zu zweifeln, ob er je wirklich gelebt habe. Er soll in der Mitte des fünften Jahrhunderts die Siluren, welche damals das jetzige Fürstenthum Wallis bewohnten, beherrscht haben.

35) S. David Hume's Geschichte von Großbritannien, B. 4. S. 184.

36) Eben daselbst.

relicks of the Welſh Bards und andere mehr von der Muſik der Schotten, Irrländer und Walliſer ſagen, beſtätigt dieß vollkommen, obgleich ihre meiſten Nachrichten näher an die Jahrhunderte unſers Zeitalters grenzen, alſo erſt in der Folge ausführlicher davon geredet werden kann. So hoch die angeführten Schriftſteller die muſikaliſche Kunſt und Geſchicklichkeit dieſer Völker erheben, und ſie der Kunſt anderer gleichzeitigen Nationen vorziehen, ſo ſieht man bey näherer Unterſuchung doch bald, daß ſehr vieles übertrieben iſt, und daß wahrſcheinlich Mangel an hinlänglicher Kunſtkenntniß die Verfaſſer ſolcher Nachrichten verleitet hat, ganz gewöhnliche Dinge, die die Natur überall von ſelbſt hervorbringt, für außerordentlich zu halten, und ſie vorzüglichen Anlagen zur Muſik zuzuſchreiben. Edward Jones ſchreibt beſonders die vermeinte vorzügliche Anlage der Walliſer zur Poeſie und Muſik der Beſchaffenheit ihres Landes zu. Wo könnten die Muſen, ſagt er, ſich einen glücklichern Aufenthalt gewählt haben? Jetzt entzücken uns wilde und doch ſchöne Thäler; ſodann ſtaunt man über eine Kette ſchauderhafter Gebirge, deren Gipfel bis an den Himmel reichen und über dunkle fürchtbare Abgründe. Reiſſende Ströme ſtürzen über von einander geriſſene Felſenſtücke, durch dunkle Höhlen und brauſende Waſſerfälle [37]). Wenn ein ſolches Land der liebſte Sitz der Muſen wäre, ſo müßten die Schweitzer die größten Dichter und Tonkünſtler ſeyn, die man finden könnte, weil es nirgends ſo ſchöne fruchtbare Thäle, ſo ſchauderhafte, majeſtätiſche Gebirge und Waſſerfälle giebt, als in ihrem Lande.

§. 36.

Als im fünften Jahrhundert die Sachſen nach Britannien gingen, um den Britten gegen die Einfälle der Picten und Schotten beyzuſtehen, ſich aber daſelbſt feſtſetzten und mit den Britten vermiſchten, mag auch ihre Nationalmuſik ſich mit der Nationalmuſik der Britten vermiſcht, und allmählich einige Veränderungen darin hervorgebracht haben. Da dieſes mit der Sprache der Sachſen geſchehen iſt, von welcher noch die heutige Sprache der Engländer unverkennbare Spuren an ſich trägt, ſo iſt nichts wahrſcheinlicher, als daß das nehmliche auch mit ihrer Muſik geſchehen ſeyn wird, und wenn man genau wüßte, was für eine Art von Muſik die Sachſen gehabt haben, ſo würde man die Vermiſchung derſelben mit der Brittiſchen vielleicht noch in unſern Tagen eben ſo deutlich erkennen können, als man die Vermiſchung beyder Sprachen erkennt. Wir finden aber von der Muſik der Sachſen zu wenig aufgezeichnet, als daß ſich etwas Genaues hierüber beſtimmen ließe. Daß ſie aber nicht bloß ihre gottesdienſtliche und Kriegsmuſik, wie alle andere Völker hatten, ſondern auch nach Art der alten Griechen bey ihren Gaſtmalen ein Inſtrument nach der Reihe an ihren Tafeln herum gehen ließen, worauf jeder Gaſt etwas ſpielen, und dazu ſingen mußte, erzählt uns Beda [38]). Der Geſchmack an einer ſolchen Unterhaltung bey Tafel ſetzt ſchon einen hohen Grad von ſittlicher Bildung voraus, und läßt zugleich nicht unvortheilhaft auf die Beſchaffenheit der Muſik der Angelſachſen ſchließen. Wenigſtens können ihre Reihen-Geſänge gewiß nicht ſo rauh geklungen haben, wie die Geſänge der Franken, die nach der Beſchreibung, welche Sidonius Apolinaris davon macht, ſo rauh, wie die Scythiſchen geklungen haben ſollen [39]). Eben

37) And where could the Muſes have choſen a happier reſidence? Now you are delighted with vallies at once wild and beautiful: in other parts, you are aſtoniſhed with a continued tract of dreary cloud-capt country, „hills whoſe heads touch heaven“ — dark, tremendous precipices — ſwift rivers roaring over diſjointed rocks — black caverns, and iſſuing cataracts. *Muſ. and poet. relicks of the Welſh Bards*, pag. 29.

38) Unde nonnumquam in convivio, cum eſſet lætitiæ cauſa, ut omnes per ordinem cantare deberent, ille, ubi adpropinquare ſibi citharam cernebat, ſurgebat a media cœna. *IV.* 24.

39) — Fors ripæ colle propinquo
Barbaricus reſonabat hymen, *Scythiſque choreis*

dieser Beda erzählt aber auch von den Britten insbesondere, daß sie bey einem Feldzuge gegen die Picten und Sachsen, wobey der heilige Germanus ihr Anführer war, das Alleluja auf eine sonderbare Art zu einem Feldgeschrey gemacht haben. Die Priester, welche Germanus bey sich im Lager hatte, mußten, als die Britische Arme ganz nahe vor den Feinden stand, dieses Alleluja dreymal schreyen, worauf es die ganze Armee aus vollem Halse nachschrie. (Histor. Gent. Angl. Cap. 20)

IV. Bey den Deutschen.

§. 37.

Daß unsere Vorfahren, die alten Deutschen schon in den ältesten Zeiten ihre Poesie und Musik hatten, und beyde Künste vorzüglich geliebt haben, ist allgemein bekannt, und wird von ältern sowohl als von neuern Geschichtschreibern bezeugt. Sie bedienten sich der Poesie eben so, wie alle alte Völker gethan haben, um ihre Nationalgeschichte, und die großen Thaten ihrer Helden dadurch im Gedächtniß zu erhalten, und durch das Absingen derselben sie auf ihre Nachkommen fortzupflanzen. Tuisco oder Tuisto wird für den ersten König der Deutschen gehalten, der schon ums Jahr 2000 nach Erschaffung der Welt besondere Gesetze in Reime und Gesänge verfaßt, und um sie dem Gedächtniß leichter einzuprägen, sie seinem Volke zu singen gegeben haben soll [40]). Dieser Tuisco ist nachher auf eben die Weise von den Deutschen göttlich verehrt worden, wie andere alte Völker, zum Beyspiel die Aegyptier, Griechen ꝛc. ihre ersten Beherrscher und Gesetzgeber verehrt haben. Zur Zeit des Tacitus hatte es mit diesen Gesängen noch die nehmliche Beschaffenheit: denn er sagt ausdrücklich, daß die Deutschen ihren Tuisco in alten Liedern besungen haben, beklagt aber zugleich daß die darin enthaltene Geschichte so dunkel und fabelhaft, auch so vieles in derselben unter einander gemischt sey [41]). Daß sie auch ihre übrigen Helden, von deren wirklicher Existenz wir gewissere Nachrichten haben, durch Verse und Gesänge in Andenken zu erhalten suchten, um sich dadurch zu gleichen Heldenthaten anzufeuern, bezeugt ebenfalls Tacitus, wann er von den Gesängen redet, welche dem Arminius (dem Fürsten der Cherusker) zu Ehren gesungen wurden [42]).

§. 38.

Nubebat flavo similis nova nupta marito.

Sidon. Apolin. in Panegyr. Majoriani 218. Es ist in dieser Stelle so wie in der Folge von einem Hochzeitsmale die Rede, welches die Franken eben hielten, als sie von den Römern überfallen wurden.

40) Intelligens denique atque considerans ipse pater Germanorum Sarmatorumque Tuisco sine justitia, et absque religionis metu, neque Rempublicam coalescere, neque licentiam hominum contineri posse, jura dedit, leges tulit, carminibusque complexus est, quae publice et privatim cantarentur: ne aut oblivio obliteraret, aut ignorantia excusaret. Nos hujusmodi *carmina adhuc leges vocare solemus*, quemadmodum et Graeci nomos; etiam nunc *leges*, quas Moses a Deo immortali recepit, in templis patrio sermone canimus. — — Virorum fortium facta, quae exemplum posteris essent, carminibus celebrare instituit, quod adhuc apud nos unum annalium genus exstitit. *Aventini Annal. Bojorum Lib. I. pag. 13.*

41) Celebrant carminibus antiquis (quod unum apud illos memoriae et Annalium genus est) Tuistonem Deum terra editum, et filium Mannum, originem gentis, conditoresque. Manno tres filios adsignant, e quorum nominibus proximi Oceano Ingaevones, medii Herminones, ceteri Istaevones vocentur. Quidam autem licentia vetustatis plures Deo ortos pluresque gentis appellationes Marsos, Gambrivios, Svevos, Vandalios adfirmant: eaque vera et antiqua nomina. *Tacit. de morib. German. Cap. II.*

42) Canitur adhuc apud barbaras gentes Graecorum annalibus ignotus, qui sua tantum mirantur. *Annal. Lib. II. cap. 88.*

§. 38.

So fabelhaft und ungewiß nun immer der Inhalt dieser alten Nationalgedichte und Gesänge gewesen seyn mag, so ist es doch zu beklagen, daß sie sämmtlich verloren gegangen zu seyn scheinen. Aventinus, der zu seiner Zeit Gelegenheit genug hatte, alte Bibliotheken zu durchsuchen, sagt zwar, wenn er von den Liedern redet, die dem Ingeramus Herminius und dem Adalgerio zu Ehren gesungen wurden, daß noch einige derselben in Bibliotheken verborgen liegen [43]); er hat auch sogar die Absicht gehabt, in seiner versprochenen aber nicht gelieferten Germania illustrata von den Gesängen zu handeln, deren sich Tacitus bey seinem Werke de moribus Germanorum bedient haben soll; [44]) aber es ist nichts erschienen, und man hat Ursache zu glauben, daß seine Annales Boiorum das einzige von ihm hinterlassene Werk sind, aus welchem einige hieher gehörige Nachrichten geschöpft werden können, besonders aber die Deutsche Uebersetzung derselben, die von ihm selbst noch kurz vor seinem Tode geendigt, und an vielen Stellen beträchtlich vermehrt ist. In dieser Uebersetzung (Buch I.) meldet er, daß er zu Regensburg in dem St. Emerans Kloster gute alte Lateinische Verse gefunden habe, darin etlicher alten Könige und Helden Thaten beschrieben worden, die auf Befehl Kaiser Carls des Großen aus den alten Deutschen Dichtern ins Lateinische sollen übersetzt worden seyn. Aus den Merkwürdigkeiten, welche Aventinus daraus anführt, wird es sehr wahrscheinlich, daß sie wirklich aus alten Deuschen Liedern ins Lateinische übertragen worden sind. In eben dieser Deutschen Uebersetzung der Annalen sagt Aventinus auch, daß, so wie der König Tuisco befohlen habe, gute Handlungen durch Gesänge zu preisen und im Andenken zu erhalten, damit die Nachkommen dadurch zu ähnlichen Thaten angereizt werden möchten, so habe hingegen einer seiner Nachfolger den Befehl ergehen lassen, daß man auch schlechte Handlungen in Lieder bringen, und sie des Nachts auf den Gassen, wenn schon Licht angezündet sey, vor den Häusern singen solle, damit die Urheber der besungenen schlechten Handlungen dadurch bewogen würden, sich zu schämen und zu bessern. Diese Gesänge sollen zu ihrer Zeit Gesanglichter genannt worden seyn. Auf ähnliche Weise hatten die alten Aegyptier die Gewohnheit, die Tugenden ihrer Könige täglich in Gesängen rühmen zu lassen, und selbst ihre Fehler in Tugenden zu verwandeln, damit sie durch das beständige Lob von Lastern zurückgehalten werden möchten. Noch an vielen andern Stellen der Deutschen Annalen wird von Liedern geredet, die bey den uralten Deutschen im Gebrauche gewesen seyn sollen. Zu Regensburg (heißt es S. 93.) in des Thumstifts Buchkammer ist ein gar alt Buch auf Pergament in Lateinischer Sprache wohl beschrieben, von dem alten löblichen Herkommen der Bayern, das sagt, daß die Bayern allein unter allen Nationen im Niedergang der Sonne dem Alexander abgesagt haben. Man hat solches bey den Alten gesagt und gesungen.

§. 39.

Wenn indessen diese alten Gesänge auch wirklich noch vorhanden wären, wenn sie auch Carl der Große wirklich hätte sammeln und ins Lateinische übersetzen lassen, so würden dennoch die Melodien, nach welchen sie gesungen wurden, für uns verloren seyn, da die alten Deutschen keine Schreibekunst, am wenigsten die musikalische verstanden. Es kann zwar wohl seyn, daß manche dieser

43) Ingerami et Adalgerionis nomina frequentissime in fastis referuntur, ipsos more majorum antiquis proavi celebrarunt carminibus, *quae in Bibliothecis exstant. Avent. Annal. Bojor. Lib. I. cap. 7. n. 1.*

44) — de carminibus antiquis quibus *Cornelius Tacitus* usus est, et quae Carolus M. auxit, recentiores corrupere. S. Reimmanns *Historia Litteraria* der Deutschen, zweyter Theil, S. 59. wo noch gesagt wird, daß der Doct. Eisner zu Heidelberg alle nachgelassene Manuscripte des Aventin erhalten, von dem versprochenen Werke aber nichts darunter gefunden habe.

Melodien durch Ueberlieferung bis auf unſer Zeitalter gekommen ſind, und ſich noch unter dem Volke erhalten; aber wer kann ſie kennen? Die Gewohnheit, welche unſere älteſten Vorfahren hatten, auf einerley Melodie vielerley Gedichte von gleichem Versmaß zu ſingen, gerade ſo wie es mit unſern Choralgeſängen viele Jahrhunderte hindurch geſchehen iſt, und noch in unſern Tagen geſchieht, macht dieſe allmähliche Ueberlieferung der alten Melodien, bis auf unſere Zeiten zwar wahrſcheinlich, aber nicht gewiß; nicht zu gedenken, daß ſie auf keinen Fall ganz unverfälſcht, ganz in ihrer alten Geſtalt auf uns gekommen ſeyn würden, weil die größere Ausbildung der Kunſt, die nach und nach bewirkt worden iſt, ſich zwar überall am wenigſten auf das Volk erſtreckt haben wird, aber doch auch nicht gänzlich ohne alle Einwirkung auf daſſelbe geblieben ſeyn kann. So ſehr daher der Menſch im Ganzen, beſonders aber der Menſch aus der untern Volksklaſſe ein Gewohnheitsthier ſeyn mag, das ſich nicht gerne etwas von dem nehmen oder verändern läßt, was ihm durch allmähliche Angewöhnung zu Theil geworden iſt, ſo kann er ſich dennoch des Einfluſſes von Neuerungen und Veränderungen nicht ganz erwehren, wenn er Gelegenheit hat, ſie öfters gewahr zu werden. In muſikaliſcher Rückſicht iſt dem Volke Gelegenheit zur Bemerkung vieler Veränderungen häufig genug gegeben worden. Die Einführung des Römiſchen Kirchengeſangs, woran jederman Theil nehmen konnte, muß daher gewiß nach und nach auf den Nationalgeſang einigen Einfluß gehabt, und ſeine urſprüngliche Beſchaffenheit, es ſey nun ſo viel oder ſo wenig als es wolle, verändert und unkenntlich gemacht haben. Von dieſer Seite werden demnach unſere Nachforſchungen ſtets fruchtlos bleiben müſſen, und wir werden unſere Wißbegierde hierin nie befriedigen können.

§. 40.

Daß unſere Vorfahren eben ſo wie die Gallier und Britten ihre **Barden** gehabt haben, die man allgemein für ihre Dichter und Tonkünſtler hält, bezeugt Tacitus und mehrere alte und neue Geſchichtſchreiber. Tacitus gedenkt zwar der Barden nicht namentlich, ſondern nur der Druiden; da aber die Druiden und Barden bey allen alten Völkern Celtiſchen Stammes einen einzigen Orden ausgemacht haben, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß da wo Druiden geweſen ſind, auch Barden geweſen ſeyn müſſen. Das Amt der Deutſchen Barden war ebenfalls ſo wie bey andern Völkern das Lobpreiſen ihrer Helden und die Ermunterung ihrer Zeitgenoſſen zu gleichen Thaten. Sie mußten daher auch mit in den Krieg folgen, um die Soldaten durch ihre Geſänge zur Tapferkeit anzufeuern. **Herkules** wurde von ihnen als der tapferſte von allen Helden verehrt, und wenn ſie in die Schlacht gingen, mit Lobliedern beſungen [45]). Sie hatten auch Geſänge womit ein Kriegsgeſchrey verbunden war, welches ihnen allein eigen geweſen zu ſeyn ſcheint, und welches ſie **Barritus** oder **Barditus** genannt haben. Sie entflammten dadurch die Gemüther und weiſſagten zugleich im Geſang den Ausgang der bevorſtehenden Schlacht. Sie ſchreckten und erzitterten ſelbſt, je nachdem der Bardit erſcholl. Es ſcheint aber nicht ſowohl eigentlicher Geſang, als vielmehr ein durch Töne geäußertes Tapferkeitsgefühl geweſen zu ſeyn. Dadurch daß ſie ihre Schilde an den Mund hielten, und die Stimme ſich daran brechen und verſtärken ließen, erkünſtelten ſie vorzüglich die Rauhigkeit des Tons und ein ſchmetterndes Getöſe [46]). Ob dieſes den alten Deutſchen eigenthüm-

45) Fuiſſe apud eos et Herculem memorant, primumque omnium virorum fortium ituri in proelia canunt. *Tac. de mor. Germ. Cap. III.*

46) *Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem Barditum vocant, accendunt animos futuraeque pugnae fortunam ipſo cantu augurantur. Terrent enim trepidantve prout ſonuit acies. Nec tam voces illae, quam virtutis concentus videntur. Affectatur praecipue aſperitas ſoni, et fractum murmur, objectis ad os ſcutis, quo plenior et gravior vox repercuſſu intumeſcat. Tacit. de morib. Germ. Cap. III.*

liche Kriegsgeschrey eigentlich Barditus oder Barritus heißen müsse, ist noch bis jetzt unentschieden, und die Meinungen darüber sind von jeher getheilt gewesen. Diejenigen, welche mit dem Tacitus Barditus lesen wollen, leiten das Wort von Bardus her, und nehmen dabey an, daß diese Art von Gesang hauptsächlich von den Barden, als den eigentlichen Deutschen Sängern, angestimmt worden sey. Die andere Partey, welche Barritus gelesen wissen will, giebt dem Worte einen Deutschen Ursprung und leitet es von Baren her, welches nach unsern alten Wörterbüchern so viel als laut und wild schreyen heißt. Daß die letzte Ableitung die wahrscheinlichste sey, erhellt aus der Bedeutung, die das Wort Bar noch lange bey den alten Meistersängern, eine Zunft, die an die Stelle der alten Barden getreten zu seyn scheint, gehabt hat, nach welcher es nie etwas anderes als einen Gesang bedeutete [47]). Daher spricht Hans Sachs von sich:

Ich hatt von Lienhard Nunnenbecken
Erstlich der Kunst einen Anfang,
Wo ich im Lande hört Meistergsang,
Da lernet ich in schneller Eil,
Der Bar und Thön ein grossen Theil.
Und als ich meines Alters war,
Fast eben im zwanzigsten Jahr,
That ich mich erstlich unterstahn,
Mit Gottes Hülff zu dichten an,
Mein erst Bar im langen Marner,
Gloria Patri Lob und Ehr.

Ferner heißt es in einer Stelle worin er von seinen Büchern spricht:

Darin viel schriftlicher Bar waren.

Und:

In einer Summa dieser Bar
Der Meistergesang aller war.

Noch mehrere Beweise, daß Bar eine solche Bedeutung in den Zeiten der Meistersänger gehabt habe, die wahrscheinlich aus den ältesten Zeiten auf sie gekommen ist, können in Wagenseils Werk von der Meistersänger holdseligen Kunst ꝛc. nachgelesen werden. Außerdem bemerkt auch Aventinus in seinen Deutschen Annalen, daß durch das Mittelalter hindurch überhaupt ein lärmender und stürmender Ton Barrit genannt worden sey. Von diesem Kriegsgeschrey oder Gesang, wie es andere nennen, macht uns Ammianus Marcellinus eine Beschreibung, woraus man auf dessen wahre Beschaffenheit schließen kann, und woraus man zugleich deutlich sieht, daß es dabey weit weniger auf eigentlichen Gesang als auf Schall und Ton ankam. Es fing mit einem ganz leisen Gesäusel an, wuchs nach und nach, und stieg endlich zu einer solchen Art von Geräusch, daß es klang, als wenn Wasserwogen an Felsen schlagen, und wieder zurückprallen [48]). Nach der Mei-

47) *Bar* Phonascis Germaniae hodiernis, veterum Bardorum successoribus, cantum denotat, observante Cel. Wagenseilio; in libello Germanico eleganti, von den Meistersängern, Kap. 4. Convenit cum hoc significatu cantus ille militaris veterum Germanorum, *Barditus* Tacito dictus, relatu quidem asper et terribilis (utpote ore ad scutum admoto, quo magis vox repercussa intumesceret, prolatus) sed tamen cantus. Eadem vox etiam Carmen significat. Et hinc fortasse Cantoribus atque Poetis nomen *Bardorum* antiquitus inditum. *Wachteri Glossarium Germanic.*

48) Cornuti enim et braccati, usu praeliorum diuturno firmati, eos jam gestu terrentes, *barritum* ciere vel maximum: qui clamor ipso fervore certami-

nung vieler Geschichtschreiber wurde es erst dann angestimmt, wenn sich der Sieg schon auf die Seite der Deutschen neigte. Vegetius giebt aber die Lehre, es beym Anfang des Treffens anzustimmen, damit die Feinde desto mehr in Schrecken gesetzt werden, wenn sich mit dem Klirren der Waffen das fürchterliche Geschrey verbindet. [49]). Auch Frauenzimmer nahmen Theil an diesem Kriegsgeschrey beym Anfang der Schlachten; allein Tacitus unterscheidet sie darin von den Männern und nennt ihren Beytrag ein Geheul [50]). Aus allem diesem sieht man deutlich, daß es wenigstens bey dem Barritus nicht auf Gesang, sondern bloß auf eine eigene Art des Geschreyes ankam, welches nichts als die Betäubung und das Schrecken der Feinde zur Absicht hatte, und haben konnte. Wie es mit den übrigen Kriegsgesängen, welche die alten Deutschen zum Lobe ihrer Helden sangen, beschaffen gewesen seyn mag, ob sie mehr Gesang gewesen sind, als der Baritus, ist eine andere Frage, deren Beantwortung aber nach den vorhandenen Zeugnissen ebenfalls nicht zu Gunsten unserer Vorfahren ausfällt.

§. 41.

Von dem Urtheil des Kaiser Julians, welches er über die Gesänge der Gallischen Barden fällte, ist schon geredet worden; das nehmliche Urtheil gilt aber auch die Gesänge der Deutschen Barden, denn Julian redet überhaupt von allen Barbaren, welche zu seiner Zeit diesseit des Rheins wohnten. Er nennt ihre Gedichte bäuerisch und ihren Gesang dem Geschrey wilder Vögel ähnlich [51]). Selbst Tacitus in der von ihm schon Not. 46.) angeführten Stelle, fällt über die Beschaffenheit der alten Deutschen Gesänge ein ähnliches Urtheil, und schreibt ihre Wirkung hauptsächlich der Rauhigkeit des Tons und dem schmetterndem Getöse zu, welches sie dadurch hervorbrachten, daß sie ihre Schilde gegen den Mund hielten, damit die Stimme sich daran brechen und desto stärker werden mußte. Es kann also aus den Worten des Tacitus auf keine nach der Kunst eingerichtete Melodie, oder auf gewisse Tonarten geschlossen werden, wie ein neuerer Schriftsteller meint [52]); denn der Sinn, welcher in den Worten des Tacitus liegt, ist dieser Meinung gerade entgegen gesetzt. Venantius Fortunatus, der solche Gesänge von den in Gallien eingedrungenen Burgundern und Franken selbst gehört hat, geht in seinem ungünstigen Urtheil so weit, daß er den Deutschen sogar die Fähigkeit abspricht, unter Schwanengesang und Gänsegeschrey einen Unterschied zu finden [53]), und Ammianus Marcellinus will ihren Gesang nicht einmal mit dem eigentlichen Worte singen bezeichnen, sondern bedient sich des Worts *Stridere* (welches ein zischendes, knirrendes, knarrendes und pfeifendes Geräusch oder Getöse ausdrückt) um damit einen Begriff von der Art und Weise

num a tenui susurro exoriens, paulatimque adolescens, ritu extollitur fluctuum cantibus illisorum. *Lib. XVI. Cap. 12.*

49) Clamor autem (quem barritum vocant) prius non debet attolli, quam acies utraque se junxerit. Imperitorum enim et ignavorum est, vociferari de longe; cum hostes magis terreantur, si cum telorum ictu clamoris horror accesserit. *De re militari, Lib. III. cap. 18.*

50) Ut virorum cantu, foeminarum ululatu sonuit acies. *Annal. Lib. 20.*

51 Enim vero barbaros eos, qui trans Rhenum incolunt, vidi, rustica carmina, verbis facta similibus clangorum, quos aspere clamantes aves edunt, studiose amplecti et carminibus delectari. *Julianus in Misop. pag. 337.*

52) — — Sed et certa melodia ad artem composita s. certis *tonis* carmina illa protulisse colligere licet ex Taciti verbis, quando ait: *Nec tam vocis ille quam virtutis concentus videtur* etc. *Observationum selectarum ad rem litterariam spectantium* Tom VII. pag. 371. Halae Magdeb. 1703. 8.

53) Apud quos nihil dispar erat aut stridor auferis, aut canor oloris. Sola saepe bombicans barbaros Leudos (Lieder) *harba* (Harfe) relidebat. *In epistola Gregor. Turon. praefixa Lib. I. Poemat.*

zu geben, wie sie die Loblieder auf ihre Vorfahren gesungen haben [54]) Wenn man auch annehmen wollte, daß Vorurtheile, Unbekanntschaft mit der Sprache der Deutschen [55]), und andere Umstände auf solche Urtheile einigen Einfluß gehabt haben könnten, daß folglich vieles übertrieben wäre, so wird man doch nicht umhin können zu gestehen, daß der Mangel aller Cultur in andern Kenntnissen, die rauhe, kriegerische Lebensart, und manches andere, was die alten Deutschen mit den Galliern gemein hatten, unmöglich einen guten Gesang hervorgebracht haben kann, und daß rauhe Stimmen beynahe eine nothwendige Folge der erwähnten Umstände seyn mußten. Woher sollte nun gar eine nach der Kunst eingerichtete Melodie gekommen seyn? Es wird sich also mit dem Gesang der alten Deutschen eben so verhalten haben, wie mit dem Gesang aller Völker von ähnlicher Cultur, die noch kein Vergnügen an solchen Gegenständen finden können, deren Schönheit durch Bemerkung von Ordnung und Ebenmaß in den einzelnen Theilen, oder durch Vergleichung mit andern erst empfunden werden kann. Solche Völker, so viele wir deren gekannt haben und noch kennen, suchen fürs Auge bloß grelle, glänzende und schreyende Farben, und fürs Ohr eben solche Töne. So wie dort Zeichnung und zweckmäßige Vermischung von Farben noch außer ihrem Gesichtskreise liegt, so kann auch hier ihr Ohr noch keine mit einander in Verbindung gesetzte und in gegenseitigen Beziehungen stehende Tonreihen, oder ordentliche Melodien von verschiedenem Charakter und Ausdruck empfinden. Ihr Gesang besteht aus Tönen und aus weiter nichts.

§. 42.

Von den musikalischen Instrumenten der alten Deutschen wissen wir fast nichts als einige Namen. Die Beschaffenheit und Einrichtung derselben, woraus man allenfalls auf die Art ihres Gebrauchs einen Schluß machen könnte, ist uns beynahe völlig unbekannt. Venantius Fortunatus sagt, die Harfe sey das Instrument gewesen, womit sie ihre Gesänge begleitet haben. Wenigstens haben sie dieß Instrument mit in die Römischen Provinzen gebracht. Von dem Instrumente, von welchem die Gallier einen ähnlichen Gebrauch gemacht haben, sagt Diodor von Sicilien, daß es der Lyre ähnlich gewesen sey. Nach dem Fortunatus sang der Römer seine Loblieder mit der Lyra, der Barbar mit der Harfe:

Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa.
Graecus Achilliaca, Crotta Britanna canat. [56])

Diese Harfe, sie mag nun beschaffen gewesen seyn, wie sie wolle, hält man für dasjenige Instrument, dessen sich die Gallischen, folglich auch die Deutschen Barden bedient haben sollen. Bey den Lateinern wurde sie gewöhnlich Cithara genannt, eine Benennung, die sie wahrscheinlich von den Griechen angenommen haben, welche diese Art von Instrument ebenfalls κιθαρα nannten. Hieronymus sagt daher von der Hebräischen Harfe oder Cithara, sie habe vier und zwanzig oder mehr Darmsaiten gehabt, die mit den Fingern gerissen worden sind [57]). Ob die Deutsche

54) Barbari vero majorum laudes clamoribus stridebant inconditis, interque varios sermonis disoni strepitus leviora proelia tentabantur. *Lib. XXXI. cap.* 7.

55) Was Vossius (de Poemat. cantu, pag. 57.) aus wahrem Vorurtheil noch von unserer jetzt so ausgebildeten Sprache sagt, könnte wohl von der Sprache unserer ältesten Vorfahren wahr gewesen seyn. Germanorum (sagt er) ut vasta sunt corpora, ita quoque vastus est sermo. Plus ille ponderis, quam majestatis habet, qua tamen non destitueretur, nisi illam infringeret syllabarum ipsas quoque fauces abradentium asperitas, et frequens nimis consonantium concursus. So wie die Körper der Deutschen jetzt nicht mehr so groß und stark sind, wie ehedem, so wird es auch ihre Sprache nicht mehr seyn.

56) Lib. VII. Garm. 8.

57) Nec dubito, quin illud ipsum sit instrumentum,

Harfe eben so viele Saiten gehabt habe, und überhaupt ähnlicher Art gewesen sey, ist sehr ungewiß. Du Cange giebt zwar dem Instrument, welches er Harpa nennt, ebenfalls die Figur eines Griechischen Delta, schreibt aber die Erfindung desselben einem alten Italiänischen Volke, den Arpanern zu [58]); und ein Deutscher Geschichtschreiber nennt ein Instrument, dessen sich die alten Deutschen zur Begleitung ihrer Gesänge bedient haben sollen, worunter er sich vielleicht ebenfalls eine Harfe gedacht haben mag, welches aber sowohl in der Figur als in der Anzahl der Saiten und Behandlungsart gar sehr von demjenigen Instrument abweicht, das wir mit dem Namen Harfe zu bezeichnen gewohnt sind [59]). Bey dieser überall herrschenden Dunkelheit und Ungewißheit in den Nachrichten und Meinungen ist es also unmöglich etwas Gewisses von der Beschaffenheit der alten Deutschen Harfe zu sagen; aber man kann annehmen, daß sie gewiß nicht mit der unsrigen verglichen werden kann, weil alle Instrumente erst vervollkommnet worden sind, so wie die Kunst selbst vervollkommnet wurde, und weil bey unsern ältesten Vorfahren aus schon angeführten Ursachen die Kunst unmöglich schon so vervollkommnet seyn konnte, daß man daraus auf einige Vollkommenheit ihrer Instrumente schließen dürfte.

§. 43.

Was man uns von den musikalischen Instrumenten erzählt, welche die alten Deutschen bey ihrem heidnischen Gottesdienst, bey Begräbnissen und andern öffentlichen Feyerlichkeiten gebraucht haben, kann alles zur Bestätigung des obigen Urtheils dienen. Cymbeln und Schellen oder andere ähnliche Instrumente waren es, womit sie bey solchen Gelegenheiten ihre Gesänge begleiteten. Plutarch erzählt uns, wie es bey den Menschenopfern der Celten, worunter auch unsere Deutschen begriffen sind, herging, und setzt hinzu, daß dabey stets mit Flöten (die auch stärker getönt haben mögen als die unsrigen) und Trommeln gelärmt wurde, damit man das Jammergeschrey der Geopferten nicht hören könnte [60]). Bey ihren übrigen Opfern, so wie überhaupt bey allen Götterfesten, wurde eben so verfahren. Ueberall war ein durch starke Instrumente hervorgebrachter Lärm, womit man sich nicht zu erbauen, sondern zu betäuben suchte. Gerade so war es auch bey den ähnlichen Götterfesten der alten Römer. Lucretius beschreibt ein solches, und gedenkt in seiner Beschreibung auch der dabey gebrauchten Musik in folgenden Worten:

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,
Et Phrygio stimulat numero cava Tibia mentes,
Telaque praeportant violenti signa furoris
Ingratos animos, atque impia pectora vulgi
Conterrere metu quae possint numine Divae.

Lucret. de rer. nat. Lib. II.

quo Bardi Gallorum olim uterentur sacerdotes, veluti quod lyrae non absimile fuisse scribat Diodorus Siculus. *Is. Vossius, de poemat. cantu* etc. pag. 118.

58) Harpa, dicta a gente Arporum, qui hoc instrumentum musicum invenerunt. *Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Latinitatis.*

59) Mascovs Geschichte der Deutschen, Buch 16. Seite 342. Die Beschreibung dieses Instruments hat er aus dem Pollux (Lib. IV. c. 9. n. 60.) genommen, dessen Worte folgende sind: Sed quinquechordium organum a Scythis repertum erat: et plectra caprarum erant labia.

60) Omnia vero ante simulacrum strepitu fistularum tympanorumque opplebantur, ne ejulatus mactatorum exaudiri possent. *Plutarch. de Superstitione, cap. 21.*

Bey andern öffentlichen Feyerlichkeiten der alten Deutschen war es eben so beschaffen. Einer ihrer Religionsgebräuche, von welchem sich noch in unsern Zeiten unter dem gemeinen Volke verschiedener Gegenden Deutschlands Spuren finden, war, daß sie um Neujahr Eichenmistel sammelten, und sie in Procession unter Gesang und Klang herum trugen, um den Anfang des neuen Jahres damit anzukündigen. In Bayern und Franken soll nach dem Zeugnisse des Aventinus (Annal. Bojorum lib. III. cap. 1.) und Keyslers (Antiquit. septentrion. pag. 307.) diese Gewohnheit vorzüglich lange fort gedauert haben. Auch in Frankreich, besonders in Gutenne herrscht noch in unsern Zeiten der nehmliche Religionsgebrauch. Die jungen Leute verfahren mit dem Eichenmistel eben so wie bey uns, und tragen ihn unter Gesang und Klang öffentlich herum, unter dem Ausruf: Au Gui l'an neuf. Die dabey gebrauchten Instrumente werden zwar nicht genannt; man kann aber aus allen Umständen schließen, daß sie ebenfalls, so wie bey allen übrigen Feyerlichkeiten unserer Vorfahren von der lärmenden Art gewesen sind. Von dem Preußischen Wenden führt Meletius einen Lobgesang an, den sie sangen, wenn sie ihrem Abgott Pergrub opferten:

Du vertreibest den Winter:
Du bringest den Lenz und Frühling wieder.
Durch dich grünen die Aecker und Gärten:
Durch dich blühen die Wälder ꝛc. [61])

der wohl verdient hätte mit sanftern Instrumenten begleitet zu werden, als vielleicht geschehen seyn mag.

§. 44.

Noch mehr werden wir in der Meinung bestärkt, daß die Instrumentalmusik unserer ältesten Vorfahren in Klappern, Rasseln, Trommeln ꝛc. bestanden habe, wenn es wahr ist, daß sie auch die Isis, und zwar nach Aegyptischer Art verehrt haben. Daß es wahr sey, ist fast nicht zu bezweifeln: denn wie wollten sonst in Deutsche Gegenden die Geräthschaften des Isisdienstes gekommen seyn, die man in Schlesien, Thüringen und mehreren Gegenden-Deutschlands in der ersten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts gefunden hat? Man hat nehmlich seit 1714. besonders aber in den Jahren 1735. bis 1736. in Schlesien zu Großendorf und Diebau bey Steinau an der Oder im Fürstenthum Wohlau viele hundert Urnen gefunden, worin eine große Menge Opfergefäße, Schalen, Sistern und Klappern befindlich waren. Aehnliche Spuren dieses Dienstes der Isis und des Serapis haben sich auch in Thüringen gefunden, wie Schwabe (de monumentis quibusdam sepulchralibus Saxenburgicis Commentatio. Lipsi. 1771. §. X. pag. 90.) mit vielen historischen Zeugnissen bewiesen hat [62]); und Moehsen führt aus Beckmanns Beschreibung der Churmark und aus Entzelts Chronik der Altmark (Magdeburg 1579. Seite 65.) an, daß auch Sistern in der Churmark, so wie auf einem Acker bey Stendal, drey große messingene Ringe in einander, welche ebenfalls eine Art von Sistrum gewesen zu seyn scheinen, gefunden worden sind. Also nicht Musik im eigentlichen Verstande ist es, die wir unsern ältesten Vorfahren zugestehen können, sondern bloß Klappern, Rasseln, Klingeln, Klirren, Trommeln ꝛc. Ihre Instrumenten verstatteten, so weit wir sie kennen durchaus nichts anders. Von der Beschaffenheit ihrer Hörner, deren sie sich ebenfalls oft bedient haben, kann man sich einen Begriff durch das im Jahr 1636 zu Tundern im Holsteinischen

61) Joa. Meletius in Epistola ad Georgium Sabinum de Religione et sacrificiis veterum Borussorum. Diese Epistel steht in Neanders Geographie und beym Pontanus in notis ad Historiam Danicam.

62) S. Moehsens Geschichte der Wissenschaften in der Mark Brandenburg. Berlin 1781. 4. Seite 32.

gefundene güldene Horn machen, welches der Form nach unsern Zinken ähnlich, aber weit größer ist, und welches einen so starken Ton hatte, daß es zur Zusammenberufung des Volks zum Opfer und Götzendienst gebraucht werden konnte, so wie wir uns jetzt zur Zusammenberufung der Gemeinden der Glocken bedienen [63]). Von ähnlicher laut und stark tönender Art werden auch ihre Flöten und Pfeifen gewesen seyn, weil bey einem Volk, das weder durch Wissenschaften noch durch Künste verfeinert ist, der Sinn der Auges und Ohres noch nicht anders als durch grobe und plumpe Gegenstände, durch schreyende, helle Farben und gellende Töne gereitzt werden kann.

Wenn uns alles bisher Gesagte noch nicht überzeugen kann, daß die Musik unserer Stammväter eigentlich keine Musik, sondern bloß klingender Lärm und schallendes Getöse war, so dürfen wir endlich nur an den Umstand denken, daß alle ihre Feste zugleich Trink- und Tanz-Gelage waren, um allen Zweifel zu heben.

§. 45.

Ob unsere ältesten Vorfahren außer ihrem Bardit und andern Lobgesängen auf ihre Helden auch eine besondere Instrumental-Kriegsmusik gehabt haben, läßt sich schwer bestimmen, da man nur bey wenigen alten Geschichtschreibern einige kriegerische Instrumente angeführt, aber nicht erwähnt findet, was für einen musikalischen Gebrauch die Deutschen eigentlich davon gemacht haben. Mascov schreibt ihnen zwar den Gebrauch der Trommeln und Heerpauken zu, aber ohne ein anderes Zeugniß darüber anzuführen, als eine Stelle aus dem Menander beym Suidas, worin von der Zurüstung zu einem Treffen zwischen der kaiserlichen Armee und den Abaren geredet wird. Die Stelle ist folgende: Abari autem sub initium praelii disſonum et horridum clamorem tollere, et cum fremitu bellico *tympana* quoque *pulſare* ſtatuerant, ut inopinato illo, et vehementi ſtrepitu Romanos percellerent et terrerent. Bonus igitur rem iſtam ante cognitam militibus indicavit, ne ſubito ſtrepitu conſternarentur, ſed animis ante repraeſentantes, et opinione praecipientes id, quod futurum erat, aſſueſcerent ei, quod nondum aderat: et ubi ſtrepitum tympanorum audiviſſent, ipſos quoque ſcuta concrepantes bellicum clamorem tollere, et paeana canere, et ſitulas ligneas collidere juſſit [64]). Sonst ist besonders Hachenberg (Diſſert. de re militari veterum Germanorum) der Meinung, daß die Deutschen in ihren Kriegen eben so wenig Gebrauch von den Pauken gemacht haben, als die Römer, es müßte denn erst nach dem Umsturz des Römischen Reichs geschehen seyn. Aber sie hatten ein andres Instrument unter dem Namen *Macaria*, welches der Pauke nicht unähnlich gewesen seyn soll, und von welchem der Lebensbeschreiber Ludwig des Sechsten, Sugerius in folgenden Worten redet: *Tympanis, et macariis et aliis ſimilibus inſtrumentis horribiliter reſonabant.* Meursius will aber *Anacaris* gelesen haben, und leitet das Wort von ἀνακάρα her, welches solche Pauken bedeutet, die am untern Theile rund sind. Daß übrigens die Pauke den ältesten Deutschen Völkern schon bekannt gewesen seyn müsse, sieht man nicht nur aus dem Gebrauch, den sie nach dem schon angeführten Zeugniß des Plutarch bey ihren Opfern und Götterfesten von ihr gemacht haben, sondern auch daraus, daß sich der Name dieses Instruments in der alten Celtischen oder Scythischen Sprache findet, worin es den Namen *Bik* hatte [65]). Nur müssen wir nicht glauben,

63) S. Trogil. Arnkiels Beschreibung des zu Tundern im Holsteinischen 1636. gefundenen güldenen Horns, nebst einer Abhandlung vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienst. Kiel 1683. 4.

64) S. Geschichte der Deutschen, Band 2, am Ende der Anmerkungen. Seite 246.

65) S. Wachters Glossarium Germanic. in Praefat. ad Germanos, wo behauptet wird, daß die Sprachen der Scythen, Phrygier und Celten einerley und der Deutschen sehr ähnlich gewesen sind.

glauben, daß ſie von der Beſchaffenheit der unſrigen geweſen ſind, die nie einzeln, ſondern ſtets doppelt gebraucht werden, und zwey Töne, nehmlich den Hauptton und die Dominante einer Tonart angeben, wodurch ſie eine volle, ſtark beſetzte Muſik vortrefflich unterſtützen und erheben, und vorzüglich bey feyerlichen Gelegenheiten von der beſten Wirkung ſeyn können. Die Pauken der Alten ſcheinen nichts mehr und nichts weniger geweſen zu ſeyn, als unſre heutigen Trommeln, wobey es nicht auf einen muſikaliſchen beſtimmten Ton, ſondern bloß auf ſtarken Schall ankam.

Eben ſo findet ſich von dem Gebrauch der Trompeten bey ihren Kriegen nur ein einziges Zeugniß beym Dio Caſſius in ſeiner Römiſchen Geſchichte, worin von den Deutſchen geſagt wird: Tubis utebantur peculiari ſuo modo barbaricis; his enim inflatis horridum bellicoque terrori convenientem ſonum edebant. Das nehmliche ſagte Diodor von den Trompeten der Gallier. Beyde Zeugniſſe, ſowohl das vom Gebrauch der Pauke als das eben erwähnte vom Gebrauch der Trompete, beweiſen aufs neue, daß es auch hierbey hauptſächlich auf Lärm, ſowohl auf eigne als auf Betäubung der Feinde ankam, und daß unſere ſonſt tapfern Vorfahren ſich ihrer Kriegsmuſik bey weitem noch nicht ſo nützlich zu bedienen wußten, wie die gebildetern Römer thaten, und wie es neuere Nationen thun, die ſie als Zeichen gebrauchen, woraus eine ganze Armee erkennen kann, was ſie zu thun hat, ob ſie ſtille ſtehen, ſich vor- oder rückwärts bewegen ſoll. Vegetius nennt ſolche Zeichen Semi-vocalia [66]) und ſchreibt ihnen einen großen Nutzen im Kriege zu [67]).

§. 46.

Den erſten Schritt zur Cultur aller Art, und zur Entwickelung aller ihrer natürlichen Anlagen, haben die Deutſchen erſt durch Annahme der chriſtlichen Religion gethan. Dieſer Religion hat auch die Muſik alles zu danken, was ſie unter ihnen nach und nach geworden iſt. Ohne ſie würde ſie eben ſo wenig wie andere Wiſſenſchaften und Künſte auf den Weg gerathen ſeyn, auf welchem ſie der weitern Ausbildung fähig wurde, welche zwar eine ganze Reihe von Jahrhunderten erfordert hat, aber doch endlich erreicht worden iſt.

66) Semi-vocalia (ſigna) ſunt, quae per tubam, aut cornu, aut buccinam dantur. Tuba quae directa eſt, appellatur. Buccina, quae in ſemet ipſam aereo circulo flectitur. Cornu, quod ex uris agreſtibus, argento nexum, temperato arte ſpiritu, quem canentis flatus emittit, auditur. Nam indubitatus per haec ſonis agnoſcit exercitus, utrum ſtare, vel progredi, an certe regredi oporteat: utrum longe perſequi fugientes, an receptui canere. *Vegetius, de re militari, Lib. III. Cap. V.*

67) Wenn es keine Fabel wäre, was uns in dem Werke: *de geſtis Caroli Magni ac Rolandi*, welches fälſchlich dem Erzbiſchoff Turpinus von Rheims zugeſchrieben worden, von dem kräftigen Trompetenblaſen des Roland erzählt wird, ſo könnten wir uns den beſten Begriff daraus machen, wie viel kräftiger noch dieſes Blaſen bey unſern älteſten, völlig rohen und außerordentlich abgehärteten Deutſchen geweſen ſeyn müſſe. Denn nach der Erzählung des Turpinus blies Roland, als er auf den Pyräneiſchen Gebirgen krank war, und ſchon ſterben wollte, noch mit ſolcher Kraft in die Trompete, daß nicht nur ſie in der Mitte zerſprang, ſondern auch die Adern und Nerven ſeines durch heftiges Blaſen aufgeſchwollenen Halſes zerriſſen. Carl der Große war zwar acht Meilen weit nach Gaſcogne hin davon entfernt; er konnte aber den Ton der Rolandiſchen Trompete deſſen ungeachtet vollkommen deutlich vernehmen. (— morientem in montibus Pyrenaeis *Rolandum* tanta virtute occiniſſe tubae, ut et ipſa per mediam ſcinderetur, venaeque intumentis colli nervique rumperentur: ſonus autem ad aures Caroli M., qui octo milliaribus verſus Gaſconiam aberat, illaeſus integerque perveniret. Cap. XXII.) Roland mag überhaupt ein großer Liebhaber dieſes Inſtruments geweſen ſeyn: denn ſeine elfenbeinerne Trompete, die er ſtets mit ſich ins Feld nahm, und ſelbſt blies, iſt ſehr berühmt.

Zweyter Abschnitt.

Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis auf den Tod Gregorius des Großen.

§. 47.

Der Gebrauch der Musik bey den Gottesverehrungen der Aegyptier, Hebräer, Griechen und Römer ist schon im ersten Bande mit hinlänglichen Zeugnissen bestätigt worden. Es sey nun das Beyspiel dieser alten Völker, oder das eigene Gefühl von dem in der Musik liegenden Vermögen, fromme Gefühle zu erregen, zu befördern und zu unterhalten, gewesen, welches die ersten Christen veranlaßte einen ähnlichen Gebrauch auch bey ihren Gottesverehrungen von Musik zu machen; genug, wir wissen, daß sie es gethan haben, und daß sich die ersten Vorsteher der christlichen Gemeinden, oder die so genannten Kirchenväter sehr viele Mühe gaben, den einmal angenommenen Gesang für die allgemeine Erbauung so zweckmäßig einzurichten, als es nach dem Zustand der Künste ihres Zeitalters und ihrer Lage nur immer möglich war.

Das erste Beyspiel dazu scheint der Stifter der christlichen Religion selbst gegeben zu haben. Sein Lobgesang, welchen er in der Versammlung seiner Jünger kurz vor seinem letzten Gang an den Oehlberg gesprochen hat, wie Matthäus (Kap. 26. V. 30.) und Markus (Kap. 14. V 26.) berichten, ist wohl ein wahrer Gesang gewesen, und nicht bloß, wie einige wollen, gesprochen worden. Dieß beweiset die Benennung desselben mit dem Worte Hymnus. Außer dem Beyspiel, welches Christus hierdurch selbst gegeben hat, fehlt es auch nicht an Ermahnungen zum Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen, welche von den Aposteln gegegeben worden sind. Paulus sagt in seiner ersten Epistel an die Korinther (Kap. 14. V. 15.): „Ich will Psalmen singen mit dem Geist, und will auch Psalmen singen mit dem Sinn. Hier redet er bloß von sich; aber in der Epistel an die Epheser ermahnt er auch seine Mitchristen zu einem ähnlichen Gebrauch des Gesangs. „Und redet unter einander, sagt er, von Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen.“ (Kap. 5. V. 19.) Eine ähnliche Ermunterung enthält seine Epistel an die Kolosser, worin es abermals heißt: Laßt das Wort Christi unter euch reichlich wohnen, in aller Weisheit: lehret und vermahnet euch selbst mit Psalmen und geistlichen lieblichen Liedern; und singet dem Herrn in eurem Herzen.“ (Kap. 3. V. 16.) In der Apostelgeschichte wird Paulus selbst nebst dem Silas als singend in einem Kerker vorgestellt: „Um die Mitternacht aber beteten Paulus und Silas, und lobeten Gott.“ (Kap. 16. V. 25.) Und lobeten Gott, heißt hier so viel als: sie sangen Gott einen Lobgesang. (Ὕμνουν τὸν Θεόν.) Daß alles dieses nicht bloß beten oder reden bedeutet, und daß die Lobgesänge wirklich gesungen und nicht bloß gesprochen worden sind, wie man bisweilen hat behaupten wollen, läßt sich am unwidersprechlichsten aus dem Briefe St. Jakobi (Kap. 5. V. 13.) beweisen, worin ausdrücklich der Unterschied zwischen Beten und Singen bemerkt ist: „Leidet jemand unter euch, der bete; ist jemand gutes Muths, der singe Psalmen.“ Eben so hatte Paulus in der von ihm schon angeführten Stelle aus dem Briefe an die Korinther diesen Unterschied gemacht; denn er sagt: ich will beten mit dem Geist und will beten im Sinn; ich will auch Psalmen singen ꝛc. Die in dem Briefe an die Epheser enthaltene Stelle, worin von Psalmen, Lobgesängen und Liedern geredet wird, hat zu vielen Untersuchungen über den eigentlichen Unterschied dieser drey Gattungen von Gesängen Anlaß gegeben. In einigen wird behauptet, Paulus habe an

keinen Unterschied gedacht, sondern mit den drey verschiedenen Benennungen eine einzige Sache andeuten wollen. In andern wird behauptet, daß man unter Psalmen bloß diejenigen Gesänge zu verstehen habe, die in dem bekannten von Esdra in Ordnung gebrachten Psalmbuche enthalten sind: unter Hymnen solche, die außer den Psalmen sich noch im alten und neuen Testamente finden, und unter Liedern (Canticis) oder Oden alle diejenigen Gesänge, welche von frommen Privatpersonen dem Inhalt der Schrift und religiösen Empfindungen gemäß verfertigt worden sind. So angenehm es seyn würde, zu wissen, ob die ersten Christen schon ihre Gesänge in gewisse Klassen geordnet haben, oder nicht; so unmöglich scheint es doch aus Mangel hinlänglicher Nachrichten geworden zu seyn, hierüber etwas zu bestimmen, eben so wenig als wir je im Stande seyn werden, auszumachen, von welcher Beschaffenheit der Lobgesang gewesen seyn möge, welchen Christus selbst vor seinem letzten Gang an den Oehlberg gesungen hat. Gerbert führt einige Vermuthungen darüber an, und erzählt zugleich, daß sich Carl der Große viele Mühe gegeben habe, zu erforschen, ob ein so merkwürdiger Lobgesang noch aufzufinden, oder völlig verloren sey [68]).

§. 48.

Wenn die Therapeuten, wie Eusebius (Hist. eccles. Lib. II. cap. 17.) geglaubt hat, eine christliche Secte waren, von deren Lebensart und Gottesverehrung Philo (de vita contemplativa) eine so merkwürdige Beschreibung macht, und welche nach der Meinung einiger Schriftsteller von den Aposteln am frühesten zum christlichen Glauben bekehrt worden sind, so verdient die Art und Weise ihres gottesdienstlichen Gesangs insbesondre auch hier erwähnt zu werden. Sie sangen das Lob Gottes in Hymnen, die sie entweder selbst verfertigt hatten, oder welche ihnen von ältern Weisen hinterlassen waren. Auch sangen sie bey ihren Opfern und andern religiösen Feyerlichkeiten ihre Prosodien und Hymnen in verschiedenen Chören wechselsweise auf eine sehr zierliche Art. Nach geendigter Abendmahlzeit fingen sie ihre Vigilien an, womit sie die Nacht hinbrachten und auf folgende Art zu singen pflegten. Die Versammlung beyderley Geschlechts theilte sich in zwey Chöre, in den Chor der Männer und in den Chor der Frauen. In beyden Chören wurde ein Anführer oder Vorsänger erwählt, der in vorzüglicher Achtung stand, und in der Musik am erfahrensten war. Alsdann sangen sie ihre aus vielen Sylbenmaßen und Modulationen bestehenden Hymnen bald mit vereinten Stimmen alle zugleich, bald wechselsweise, indem sich die beyden Chöre auf eine geschickte Art antworteten. Bisweilen sangen auch einige einzeln, wobey sie stets in ihrer Ordnung blieben, und mit großer Ruhe aufmerkten, ausgenommen bey gewissen Endigungen der Hymnen, welche sie Ephymnia nennen, und wobey alle zugleich Männer und Frauen einfielen [69]). Einen völlig ähnlichen Gebrauch des Gesangs schreibt Baronius den Essäern zu, von

68) Carolum M. res haec perplexum tenuit, eaque de re ad *Alcuinum* (Epist. 106.) scripsit: Propter hoc sumus non mediocri stupore perculsi, cur tantae dulcedinis hymnus, vel ab ipso Domino, vel si a discipulis, in praesentia tamen Domini dictus, ab Evangelistis omnibus sit praetermissus. „*De Cantu et Musica sacra, T. I. pag. 26.* Aus den Hebräischen Alterthümern will man schließen, dieser Lobgesang sey der 118te Psalm gewesen, welchen die Juden noch jetzt das große Alleluja nennen. S. Joach. Hildebrandt Compendium veterum orandi rituum etc. pag. 78.

69) Hymnos canunt in Dei laudem, vel recens a se factos, vel pridem ab aliquo priscorum Vatum, qui carmina et cantica multa ipsis reliquerunt trimetri generis; Prosodias item et hymnos varios, qui ad libamina, ad aram, in stationibus quoque et choris concinuntur, diversis, quae in choro fiunt, conversionum vicibus eleganter commensurati. Post illum alii quoque sigillatim canunt, ordinem suum ac decorem optime servantes, caeteris interim magna cum quiete attendentibus, praeterquam ubi ad extremas hymni partes accinenda sunt, quae vocant *Ephymnia*.

deren Lebensart ebenfalls Philo in ſeinem Werke vom beſchaulichen Leben Nachricht gegeben hat. Doch gehen ſie von den Therapeuten ab, daß ſie mit ihren Geſängen auch Geberden verbinden, die eine Art heiligen Tanzes geweſen zu ſeyn ſcheinen. „Deinde (ſagt Philo) cantant hymnos in laudem Dei compoſitos variis metrorum carminumque generibus, nunc uno ore, nunc alternis, non ſine decoris et religioſis geſtibus et accentibus, modo prorſum retrorſumque gradum moventes, utcumque res poſtulat.“ Auch die Abtheilung in den Chor der Männer und Frauen nebſt dem zu jedem gehörigen Vorſänger hatten die Eſſäer mit den Therapeuten gemein. „Duo Chori (heißt es in der Nachricht des Philo) fiunt in medio coenaculo, alter virorum, alter feminarum: cuique ſuus incentor praeficitur honore praeſtans et canendi peritia.“ Obgleich die Eſſäer keine Chriſten waren, ſo wie es auch von den Therapeuten noch nicht ausgemacht iſt, ſo ſagt doch Euſebius ausdrücklich von den Gebräuchen beyder Secten, daß ſie den Gebräuchen der Chriſten ähnlich geweſen ſind. Alles was Philo von ihnen gemeldet hat, ſagt er, geſchieht auf eine ähnliche Art bey uns. Auch in unſern Verſammlungen erhebt ſich einer aus der Mitte, um einen Pſalm nach anſtändiger Melodie zu ſingen, ſo wie ihm, wenn er einen Vers vorgeſungen hat, die ganze Verſammlung antwortet [70]). Wenn er kurz vorher von ihren Vigilien redet, ſo ſagt er ebenfalls: ſicut apud nos moris eſt.

Einen Beweis, daß die Chriſten auch unter den härteſten Bedrückungen, die ſie in den erſten Zeiten beſonders unter den Regierungen des Nerva und Trajan auszuſtehen hatten, dennoch ihren gottesdienſtlichen Geſang nicht aufgaben, giebt uns der jüngere Plinius in ſeinem Briefe, welchen er im Jahr 104. oder nach anderer Meinung im Jahr 111. als er Statthalter in Bithynien, einer Landſchaft in Kleinaſien war, an den Trajan ſchrieb. Man verfuhr damals ſo grauſam gegen die Chriſten, daß es ſchon genug war, den Namen eines Chriſten zu haben, um zum Tode verurtheilt zu werden. Da nun Plinius die Ungerechtigkeit eines ſolchen Verfahrens zwar fühlte, aber doch nicht wußte, wie er ſich dabey in ſeiner Statthalterſchaft verhalten ſollte, ſo meldete er in dieſer Abſicht ſo viel er von dem Leben der Chriſten erfahren hatte, dem Trajan, und bat um beſtimmte Vorſchrift, nach welcher er handeln könne. Manche hatten geſtanden, daß ſie Chriſten wären, und wurden hingerichtet; manche aber läugneten es aus Furcht vor dem Tode, opferten dem Bilde des Trajan, und läſterten ſogar Chriſtum. Sie geſtanden aber, ihr Verbrechen oder Verſehen habe hauptſächlich darin beſtanden, daß ſie an einem beſtimmten Tage vor Aufgang der Sonne zuſammen gekommen, Chriſto als einem Gott zu Ehren ein Lied unter einander abgeſungen, und ſich mit einem Eide verbunden hätten, keinen Diebſtahl, Straßenraub oder Ehebruch zu begehen, ihre Zuſagen zu erfüllen, und was ihnen anvertrauet worden ſey, nicht zu verläugnen oder zurück zu halten, wenn man es wieder fordere [71]). Tertullian erzählt die Sache auf eine ähnliche Art. Er ſagt: „Plinius ſecundus, cum provinciam regeret, damnatis quibus-

Tunc enim omnes ſimul viri et mulieres pariter exclamant. Peracta coena ſubdunt vigilias, in quibus pernoctare ſolent, et cantare hoc modo. Confeſtim ſurgunt omnes, ex utraque parte convivium quoddam celebraturi, et primum fiunt chori duo, virorum unus, alter mulierum. In utroque ſuus eligitur dux ac praecentor, qui ſimul et perſonae dignitate et arte antecellit. Deinde hymnos canunt in Deum, metris et modulationibus multis compoſitos, nunc junctis vocibus ſimul reſonantes, nunc ſibi invicem congrue reſpondentes.

70) Quae omnia ſupradictus vir (Philo) eo ordine, eademque conſequentia, qua apud nos geruntur, expreſſit. Et ut unus ex omnibus conſurgens in medio, pſalmum honeſtis modulis concinat, utque praeeinenti ei unum verſiculum omnis multitudo reſpondeat. *Hiſt. eccleſ. Lib II. cap. 17.*

71) Adfirmabant autem, hanc fuiſſe ſummam vel culpae ſuae, vel erroris, quod eſſent ſoliti ſtato die ante lucem convenire, carmenque Chriſto, quaſi Deo, dicere ſecum invicem. *Plin. epiſt. Lib. X. ep. 97.*

dam christianis, quibusdam gradu pulsis, ipsa tamen multitudine perturbatus, quid de caetero ageret, consuluit tunc *Trajanum* imperatorem: allegans, praeter obstinationem non sacrificandi, nihil aliud se de sacramentis eorum comperisse, *quam coetus antelucanos ad canendum Christo, ut Deo.*"[72]) Von diesen und ähnlichen Verfolgungen mag es auch herzuleiten seyn, daß die ersten Christen ihre Gesänge hauptsächlich zur Zeit der Nacht anstimmten, nicht aber, um dadurch eine Vorschrift zu befolgen, die den Christen auferlegt, ihr Leben in steter Wachsamkeit hinzubringen. Sie würden wahrscheinlich ihre frommen Zusammenkünfte lieber am Tage angestellt haben, wenn sie gedurft hätten, und wenn sie dadurch der Gefahr entdeckt zu werden nicht weit mehr ausgesetzt gewesen wären.

§. 49.

Obigen Beyspielen und den Ermunterungen der Apostel zu Folge, haben also die ersten Christen sich des Gesangs in ihren Versammlungen bedient, so viel und so oft sie konnten, das heißt: so oft sie es unter den Bedrückungen und Verfolgungen, worunter sie die ersten Jahrhunderte hindurch lebten, wagen durften. Wir finden daher allgemein, daß die ersten Vorsteher und Lehrer der christlichen Kirche neben andern Einrichtungen, die sie zur immer bessern Aufnahme und Verbreitung derselben machten, auch stets Rücksicht auf den religiösen Gesang als eines der kräftigsten Erbauungsmittel, Rücksicht genommen haben. Einer der ältesten dieser Vorsteher ist Clemens Romanus gewesen, der selbst ein Gefährte des Apostel Paulus war, und der Römischen Kirche noch vor der Zerstörung Jerusalems vorgestanden hat. Er soll die apostolischen Constitutionen gesammelt haben, worin schon eine Verordnung die Kirchensänger betreffend vorkommt, nach welcher der Vorsänger die Psalmen und andere geistliche Lieder anstimmen, die Gemeinde aber dieselben sodann nachsingen sollte. Man bezweifelt es zwar, daß die Constitutiones eben so wie die Canones Apostolorum (ebenfalls eine Kirchenordnung) von den Aposteln selbst herrühren, weil derselben bey keinem Schriftsteller der drey ersten Jahrhunderte Erwähnung geschieht, und weil sich kaum glauben läßt, daß die christliche Kirche so frühe schon eine so ordentliche Einrichtung bekommen habe, als die in beyden Ordnungen enthaltenen Vorschriften zu beweisen scheinen; allein man kann dagegen anführen, daß die Römische Gemeinde die älteste war, daß ihr Petrus und Paulus selbst zuerst vorstanden, und daselbst den Märtyrertod litten, daß sie folglich auch am ersten eine Einrichtung bekommen konnte, wie sie in den erwähnten beyden Kirchenordnungen angegeben ist. Auch in Rücksicht auf die Anstellung eines besondern Vorsängers findet dieß Statt, und kann folglich bloß auf die Römische Kirche gezogen werden. Denn von andern Gemeinden wissen wir, daß sie noch keine bestimmte Vorsänger hatten, und daß darin nur einzelne Mitglieder, die es verstanden, zum Singen eines Psalms oder andern geistlichen Liedes aufgefordert wurden.

§. 50.

Ebenfalls noch im ersten Jahrhundert, unter der Regierung Trajans lebte Ignatius, Bischoff von Antiochien, der im Anfange des zweyten Jahrhunderts nach Rom gebracht, und als ein Märtyrer seines Glaubens in dem Amphitheater von Löwen zerrissen wurde. Seiner Ermunterungen zum Gesang gedenkt Meibom in der Vorrede zur Ausgabe der alten musikalischen Schriftsteller auf eine rühmliche Art: „Quam saepe Patrum antiquissimus, Ignatius hujus scientiae verbis ad omnem christianam virtutem hortatur, instigat, atque animorum concordiam a suavis-

72) *In Apologet. c. 2.*

ſima nervorum concordia et harmonia commendat?“ Ignatius bedient ſich nehmlich muſikaliſcher Ausdrücke, um dadurch die Schönheit chriſtlicher Tugenden, Uebereinſtimmung des Herzen ꝛc. recht anſchaulich zu machen. So enthält ſein Brief an die Epheſer folgende Stelle: „Venerabile veſtrum presbyterium, Deo digne conſtitutum, non minus quam citharae chordae, epiſcopo ſuo concordat, atque ex pluribus vocibus ac votis compoſitum unum cum illo voluntatis concentum edit.“ Und ferner: „Propter hoc in conſenſu veſtro et conſona charitate Jeſus Chriſtus canitur. Sed et ſinguli chorus facti eſtis: ut conſoni exſiſtentes in conſenſu, melos Dei accipientes in unitate, cantetis in voce una.“ Dieſe bildliche Ermahnungen beweiſen nicht bloß, daß Ignatius die Muſik und ihre Wirkungen kannte, ſondern auch daß er ſie von den chriſtlichen Gemeinden gebraucht wiſſen wollte. Daß er eine ſolche Abſicht gehabt habe, beweiſt noch mehr der Umſtand, daß man ihm auch die Einführung des Wechſelgeſangs in die Kirche zu Antiochien zuſchreibt, von welcher Einführung in der Folge noch öfter geredet werden wird.

§. 51.

Juſtinus, ein Märtyrer aus dem zweytem Jahrhundert bezeugt ebenfalls in ſeiner Schutzſchrift für die Chriſten an den Kaiſer Antoninus Pius den Gebrauch des Geſangs in den chriſtlichen Verſammlungen. Er iſt der einzige aus dieſem Jahrhundert, welcher dieſer chriſtlichen Sitte beſondere Erwähnung thut, da ſich die übrigen Kirchenväter dieſes Zeitraums, als Theophilus, Athenagoras, Tatianus und Irenäus hauptſächlich mit Beſtreitung der heidniſchen Einwürfe gegen das Chriſtenthum beſchäftigen. Seine hieher gehörigen Worte in gedachter Schutzſchrift ſind folgende: „Gratos nos illi exhibentes, rationales pompas et Hymnos celebramus, atque decantamus, quod nati ſimus, quod valetudini conſultum ſit, quod ſpecies rerum conſerventur, quod vices annuae bene ſuccedant, quod immortalitatem ſperare liceat.“ Es iſt nehmlich hier von den Agapen oder Liebesmahlen die Rede, welche die erſten Chriſten wahrſcheinlich nach der Vorſchrift der Apoſtel (wie aus der Apoſtelgeſchichte, und aus dem erſten Briefe Pauli an die Korinther zu ſehen iſt) noch lange fortgeſetzt haben, und wobey ſtets geſungen wurde. Der Herausgeber der ſämmtlichen Werke des Juſtinus aus der Congregation St. Mauri macht bey der angeführten Stelle die Bemerkung: „Satis perſpicitur hymnos hic vocari tum pſalmos Davidis, tum à Chriſtianis ipſis compoſita carmina, quae in eccleſia cantari ſolebant.“ An einer andern Stelle eben dieſer Schutzſchrift ſagt Juſtinus: „Precibus finitis, unusquisque laudem et gloriam rerum univerſarum Patri per nomen Filii, et ſpiritus ſancti offert.“ Auch dieß waren Lobgeſänge, die nicht geſprochen, ſondern geſungen wurden.

§. 52.

Im dritten Jahrhundert iſt Tertullian, der älteſte Schriftſteller aus der lateiniſchen oder abendländiſchen Kirche einer der wichtigſten Zeugen vom Gebrauch des Geſangs in den Verſammlungen der Chriſten. Er redet ſowohl von den in der heiligen Schrift enthaltenen, als von den erſt neu erfundenen Geſängen. In ſeiner ausführlichen Beſchreibung der Agapen ſagt er: Wenn das Waſſer zum Händewaſchen und Licht hereingebracht iſt, ſo wird jeder aufgefordert, Gott öffentlich ein Lied, entweder aus der heiligen Schrift oder aus eigner Erfindung zu ſingen; daran erkennt man, welche Maße er im Trinken gehalten hat [73]). In ſeinen übrigen Schriften, z. B. in dem Buche

73) Poſt aquam manualem et lumina, ut quisque provocatur in medium Deo canere. *Apologet. cap.* de ſcripturis ſanctis, vel de proprio ingenio poteſt, 39.

de ſpectaculis, im zweyten Buch ad uxorem, im Buche de corona militis, de jejunio &c. finden ſich ebenfalls hin und wieder Stellen, die theils den Gebrauch des Geſangs in den chriſtlichen Verſammlungen aller Art bezeugen, theils dazu ermahnen.

§. 53.

Clemens von Alexandrien ſcheint etwas früher als Tertullian, aber doch ebenfalls im Anfang des dritten Jahrhunderts geblüht zu haben. Er war ein geborner Heide, ging aber zur chriſtlichen Religion über, und wurde als Lehrer an der katechetiſchen Schule zu Alexandrien ſehr berühmt. In ſeinen auf uns gekommenen Schriften finden ſich mehrere merkwürdige Stellen ſowohl von geiſtlicher als weltlicher Muſik. So giebt er in ſeiner Ermahnungsſchrift an die Heiden, nachdem er vorher von den Fabeln, den Amphion, Arion und Orpheus betreffend, ſo wie von den Syrenen und verſchiedenen heiligen Gebräuchen der Heiden geſprochen hatte, und nun zu den heiligen Geheimniſſen der wahren Kirche einladet, folgende Beſchreibung eines Chriſten-Chores: „Dieß iſt der auserwählte Berg des Herrn ꝛc. Ihn bewohnen die Töchter Gottes, ſchöne Lämmer, welche die ehrwürdigen Orgien feyern und ſich in einen Chor vereinigen. Der Chor beſteht aus Gerechten, ihr Lied iſt ein Lobgeſang auf den Allmächtigen, Jungfrauen ſingen, Engel preiſen, Propheten unterreden ſich mit einander während eine ſanfte Muſik erklingt [74]). Kurz nachher in eben dieſem Buche heißt es: „Wenn du auch in dieſen Chor aufgenommen ſeyn und dem unerſchaffenen, unſterblichen, einzigen wahren Gott lobpreiſen willſt, ſo ſinge mit uns vereint dem Herrn“ [75]). In einem andern Werke hat Clemens ein ganzes Kapitel muſikaliſchen Inhalts, mit der Ueberſchrift: Quomodo in conviviis ſe recreare oporteat. Dieſes Kapitel findet ſich im zweyten Buch ſeines ſo genannten Aufſehers oder Führers der Jugend (Paedagogus) und iſt darin das vierte. Clemens will bey den Gaſtmahlen der Chriſten nur ſehr wenige Inſtrumente dulden. Die Pfeife (ſagt er) gehört für die Hirten; die Flöte (Tibia) für abergläubige Menſchen, die ſich derſelben beym Götzendienſte bedienen. Er will daher nur ſolche Inſtrumente gebraucht wiſſen, die in der Schrift vorgeſchrieben ſind, als die Trompete, die Cythara und das Pſalterium, welche Inſtrumente er mit einigen Theilen des menſchlichen Leibes auf eine bildliche Art vergleicht. So ſagt er z. B. durch die Cythara wird der Mund verſtanden, welcher vom Hauche wie von einem Plectro geſpielt wird [76]). Ueberhaupt ermahnt er vorzüglich zum Gebrauch der Pſalmen, Hymnen und Lieder nach der Vorſchrift des Apoſtel Paulus in der Epiſtel an die Koloſſer (Kap. 3. V. 16.); damit ſollen hauptſächlich die Gaſtmahle der Chriſten angenehm und fröhlich gemacht werden. Wenn aber einer der Anweſenden auf der Lyra oder Cythara ſpielen und dazu ſingen kann, ſo ſoll er keinem Tadel unterworfen ſeyn, weil er den gerechten König David ſodann nachahmt, der Gott lieb und angenehm war [77]). Zuletzt verwirft er den Gebrauch aller Liebeslieder bey ſolchen

74) Hic eſt mons Deo dilectus, qui non tragoediis, quaemadmodum *Cithaeron* argumentum dedit: Sed eſt dicatus veritatis actibus, mons ſobrius caſtis umbroſus ſylvis. In eo autem bacchantur, non fulmine ictae Semelis ſorores Maenades, quae in inceſta viſceratione carnium initiantur, ſed Dei filiae, pulcrae agnae, quae veneranda Verbi Orgia concelebrant, chorum moderatum congregantes: chorus ſunt juſti, canticum eſt Hymnus Regis omnium: pſallunt puellae, gloria afficiunt angeli, Prophetae loquuntur, editur ſonus muſicus. *Admonitio ad Gentes.*

75) Si velis tu quoque initiare, et chorum duces cum angelis circa eum qui eſt ingenitus, et ab interitu alienus, et qui ſolus eſt vere Deus, una nobiscum canite Deo Verbo. *Ibid.*

76) Per cytharam os intelligatur, quod ſpiritu tamquam plectro pulſatur. *Paedagog. Lib. II. c. 4.*

77) Et ſi ad Lyram vel citharam canere et pſallere noveris, nulla in te cadet reprehenſio. Hebraeum juſtum regem imitaberis, qui Deo eſt gratus et acceptus. *Ibid.* Man hat dieſe Stelle oft als einen Beweis angeführt, daß ſchon ſehr frühe Inſtrumente in der Kirche gebraucht werden ſind. Man hat aber vielleicht eben ſo oft dagegen erinnert, daß Clemens von Alexan-

Gastmahlen, läßt nur bescheidene und züchtige Harmonien zu, die nicht zu einem weichlichen Leben führen, will nur ernsthafte Modulationen, die die Mäßigkeit befördern, und warnt besonders vor dem Gebrauch chromatischer Harmonien, welche der schamlosen und geschmückten Buhlmusik überlassen bleiben sollen[78]).

§. 54.

Origenes war ein Schüler des Clemens von Alexandrien, und scheint von ihm außer andern Kenntnissen auch seine Liebe zur Musik angenommen zu haben. Schon in seinem achtzehnten Jahr, nehmlich im 202ten Jahr wurde er der Gehülfe oder Nachfolger seines Lehrers an der Katechetenschule zu Alexandrien, wobey er auch zugleich Unterricht in der weltlichen Gelehrsamkeit ertheilte. Unter dieser weltlichen Gelehrsamkeit war auch die Musik begriffen, die er vorzüglich lehrte, um dadurch den Heiden das Christenthum einzuflößen. Gerbert (de cantu et musica sacra) war dieser Meinung, denn er sagt: „*Origenes* musicam docendo gentibus religionem instillavit christianam." Und Hieronymus bezeugt das nehmliche in seinem Werke de viris illustribus, worin es heißt: dialecticam quoque et geometriam, et arithmeticam, *musicam*, grammaticam et rhetoricam omniumque philosophorum sectas ita didicit, ut studiosos quoque secularium litterarum sectatores haberet, et interpretaretur eis quotidie, concursusque ad eum miri fierent: *quos ille propterea recipiebat, ut sub occasione secularis litteraturae in fide Christi eos instituerat.*

In seiner Erklärung der Psalmen nimmt Origenes öfters Gelegenheit von Musik zu reden. Besonders geben ihm die Aufschriften der Psalmen Veranlassung dazu. Ihm scheinen diejenigen Psalmen, welche die Aufschrift haben: auf Gittith oder auf der Kelter (nehmlich der achte, achtzigste und drey und achtzigste,) eine Versammlung der Kirche und eine Menge von Zusammenkünften anzuzeigen, weil durch die Verbindung von vielen ein Gebet und ein Gesang Gott dargebracht wird: so wie in der Kelter aus vielen und mancherley Trauben eine Weinmischung entsteht. Auch der achtzigste Psalm, welcher von der Kelter handelt, befiehlt allen Völkern, dem Gott der Propheten einen Lobgesang zu singen, denn es heißt: Singet fröhlich Gott, der unsre Stärke ist: jauchzet dem Gott Jakob[79]). Gegen den Celsus und dessen Spöttereyen auf die Christen, sagt er, daß die Griechen

drien in dieser Stelle nicht vom öffentlichen Gottesdienst der Christen, sondern nur von ihren Gastmahlen rede. Man hat aber bey diesen Erinnerungen nicht daran gedacht, daß diese Gastmahle in den Zeiten des Clemens ein Theil des öffentlichen Gottesdienstes waren, und daß sie noch bis auf die Zeit des Augustinus und vielleicht noch länger fortgedauert haben. Augustinus selbst, der sich viele Mühe gab sie abzuschaffen, und seine Absicht auch endlich erreichte, erzählt den Ursprung dieser Gewohnheit in seiner 29sten Epistel. Als nehmlich die Heiden anfingen, haufenweise Christen zu werden, wollten sie nicht gerne ihre festlichen Mahlzeiten zu Ehren der Götter fahren lassen; man verstattete ihnen also etwas Aehnliches an den Festen der Märtyrer, damit sie nur nach und nach an christliche Mäßigkeit gewöhnt werden möchten. Unter solchen Umständen kann also obige Stelle allerdings zum Beweise dienen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte, wenigstens bey ihren Märtyrerfesten sich der Instrumente zur Begleitung ihres Gesangs bedient haben.

78) Verum amatoria quidem procul absint cantica. — Sunt enim admittendae modestae et pudicae harmoniae: contra a forti et nervosa nostra cogitatione vere molles et enerves harmoniae amandandae quam longissime, quae improbo flexuum vocis artificio, ad delicatam et ignavam vitae agendae rationem deducunt. Graves autem et quae ad temperantiam pertinent modulationes ebrietati ac proterviae nuntium remittunt. Chromaticae igitur harmoniae, impudenti in vino proterviae, floribusque redimitae et meretriciae Musicae, sunt relinquendae. *Ibid.*

79) Psalmi pro torcularibus inscripti, qui tres sunt, nempe *octavus*, *octogesimus* et *octogesimus tertius* videntur mihi congregationem Ecclesiae, et multitudinem conventuum, coetumque significare: siquidem ex multis unam orationem, unamque canticorum mo-

chen Griechisch, die Römer lateinisch und so alle einzelne Völker in ihrer Muttersprache zu Gott beten, und ihn nach allen Kräften mit Lobliedern preisen [80]). Noch mehrere Stellen worin Origenes den Gebrauch des Gesangs in der ersten christlichen Kirche bezeugt, und dazu ermuntert, können bey Gerbert am angeführten Orte nachgelesen werden.

§. 55.

In eben diesem dritten Jahrhundert hat auch der berühmte Kirchenlehrer und Bischeff zu Carthago, Cyprianus gelebt, welcher in einem seiner auf uns gekommenen Werke: *de oratione dominica*, welches im Jahr 252 geschrieben ist, und vom Augustinus für eines seiner wichtigsten erklärt wurde, ebenfalls des Kirchengesangs gedenkt, und zwar hauptsächlich erinnert, daß er nicht mit schlechten unausgebildeten Stimmen verrichtet werden soll. Et quando (sind seine Worte) in unum cum fratribus convenimus, et sacrificia divina cum Dei Sacerdote celebramus, verecundiae et disciplinae memores esse debemus, non passim ventillare preces nostras inconditis vocibus." Was die Ergetzlichkeiten bey den Gastmahlen der Christen betrifft, so ist Cyprian der Meinung, daß sie keinesweges ohne Gesang seyn sollen. Psalmen sollen ertönen und mit wohlklingenden Stimmen soll vorgesungen werden. Seine Worte (ad Donatum) sind: „Nec sit vel hora convivii gratiae caelestis immunis; sonet psalmos convivium sobrium; et ut tibi tenax memoria est, voce canora aggredere hoc munus ex more: magis carissimos pasces, si sit nobis spiritualis auditio, prolectet aures religiosa mulcedo."

§. 56.

So wie in den ersten drey Jahrhunderten, aller Verfolgungen ungeachtet, welche die Christen von den Heiden zu erdulden hatten, dennoch der Gesang in den christlichen Versammlungen nach besten Kräften befördert wurde, so wurde er nachher in den folgenden Jahrhunderten, bey immer mehrerer Ausbreitung der christlichen Religion und bey der dadurch entstehenden immer größern Sicherheit in der Ausübung derselben, von den Lehrern und Vorstehern der Gemeinden zu einer noch wichtigern Angelegenheit gemacht. Die Zeugnisse darüber vermehren sich daher von diesem Zeitpunkt an sehr ansehnlich. Es wird mir aber, um allzu große Weitläuftigkeit zu vermeiden, vergönnt seyn, nur einige der wichtigsten auszuheben. Basilius, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Chrysostomus, ꝛc. sind nicht bloß in der Kirchengeschichte überhaupt wichtig; sie sind es auch in der Geschichte der Kirchenmusik, weil sie für alles thätig waren, was die Verbreitung der christlichen Religion befördern, und ihre Ausübung feyerlich, erbaulich und anziehend machen konnte.

Basilius, der im Jahr 379 starb, giebt uns in seinen hinterlassenen Briefen eine vortreffliche Beschreibung von dem zu seiner Zeit in der ganzen christlichen Kirche schon allgemein eingeführten Gesang. Unter der Sammlung von 428 Briefen, welche ihm zugeschrieben werden, gehört der sechs und neunzigste hierher, welcher an die Christen zu Neocäsarea gerichtet ist, die den Gebrauch des christlichen Gesangs gemißbilligt haben. „Ad id vero (sagt er) quod propter psalmodias accu-

dulationem in Ecclesia Deo offeri contingit; quemadmodum in torcularibus ex multis, ac diversis vitibus una vini mixtio conficitur . . octogesimus quoque psalmus, cum de torcularibus agat, jubet omnes gentes Prophetarum Deo hymnum referre; sic autem habet: Exsultate Deo adjutori nostro, jubilate Deo Jacob.

80) Graecos, dicit, Graece, Romanos Latine, et sic singulas gentes Deum propria lingua precari, hymnosque pro viribus concelebrare. [*Apud Gerbert. de Musica sacra, T. I. pag. 29.*

ſamur: quare potiſſimum ſimpliciores perterrefaciunt, qui vos traducunt: hoc habeo quod dicam: quod videlicet, qui jam obtinuerunt ritus, omnibus eccleſiis Dei concordes ſunt et conſoni. De nocte ſiquidem populus conſurgens, antelucano tempore domum precationis petit: inibique labore et tribulatione de lacrymis indeficientibus facta ad Deum confeſſione, tandem ad orationem ſurgentem ad pſalmodiam inſtituuntur. Et nunc quidem in duas partes diviſi, alternis ſuccinentes pſallunt: atque ex eo ſimul eloquiorum Dei exercitationem ac meditationem corroborant, et cordibus ſuis attentiorem, rejectis vanis cogitationibus mentis ſolidiatem ſuppeditant. Deinde uni ex his hoc muneris dato, ut quod canendum eſt, prior ordiatur, reliqui ſuccinunt: atque ira in pſalmodiae varietate, precibusque ſubinde interjectis, noctem ſuperant. Illuceſcente jam die, pariter omnes velut uno ore, ac corde uno, confeſſionis pſalmum Domino offerunt: ac ſuis quisque verbis reſipiſcentiam profitentur. Horum gratia ſi nos fugitis; fugietis ſimul et Aegyptios, fugietis Lybiam utramque, Thebaeos, Palaeſtinos, Arabes, Phoenices, Syros et qui ad Euphratem habitant, et omnes (ut ſemel dicam) apud quos vigiliae ac preces, communesque pſalmodiae in pretio ſunt.“ In ſeiner 46ſten Epiſtel redet er eine gefallene Jungfrau mit folgenden Worten an: Recordare dierum tranquillorum, et noctium illuminatarum, et cantilenarum ſpiritualium, et pſalmodiae ſonorae, et precum ſanctarum.“ Unter ſeinen Sermonen, welche ein gewiſſer Simeon Logotheta aus ſeinen Schriften gezogen hat, findet ſich auch einer, welcher von der Art und Weiſe handelt, wie man heidniſche Bücher leſen ſoll, wobey er zugleich Gelegenheit nimmt, die Nachtheile der weltlichen Muſik zu zeigen, und dagegen den Chriſten den Gebrauch einer beſſern vorzuſchlagen. „Sed muſica ((heißt es) altera, quae et melior exſiſtit et ad meliora perducit, conſideranda nobis eſt, qua uſus David, ſacrorum carminum auctor, furorem regis, atque inſaniam, ut ajunt, ſedavit.“ Seine erſte Homilie fängt er mit einer ſchönen Lobrede auf die Muſik an, worin er den Nutzen des Pſalmſingens für jedermann beſchreibt, und zuletzt ausruft: O ſapiens magiſtri inventum, qui artem, qua ſimul caneremus et utilia diſceremus, excogitavit.“ Ueberhaupt iſt Baſilius als derjenige anzuſehen, welcher den Kirchengeſang in der morgenländiſchen Kirche mit eben ſolchem Eifer befördert hat, mit welchem Ambroſius daſſelbe in der abendländiſchen Kirche that. Es gebührt ihm daher mit Recht unter den Beförderern und Verbeſſerern des Kirchengeſangs eine der erſten Stellen, die er ſowohl durch ſeine Thätigkeit für dieſe Sache, als auch durch die Streitigkeit, in welche er um ſeiner Verbeſſerungen willen, die er in der Pſalmodie einführen wollte, mit den Chriſten von Neocäſarea gerieth, ſehr wohl verdient hat.

§. 57.

Daß Ambroſius den Gebrauch des Geſangs in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche bezeugen werde, iſt um ſo weniger zu bezweifeln, da er ſelbſt eine eigene Art von Kirchengeſang in ſeiner Gemeinde zu Mayland eingeführt hat, die noch in unſern Tagen den Namen des Ambroſianiſchen Geſangs von ihm führt. Er wird für einen gebornen Gallier gehalten, weil ſein Vater kaiſerlicher Statthalter in dieſer Provinz war. Aber weder der Ort noch das Jahr ſeiner Geburt ſind genau bekannt. Walther (im muſik. Lex.) giebt zwar Trier oder Arles als Geburtsort, und 333 als Geburtsjahr an. Beydes iſt aber ungewiß. Man weiß nur, daß er im Jahr 398 als Biſchoff zu Mayland geſtorben iſt.

Als ihn die Kaiſerin Juſtina nöthigen wollte, den Arianern eine Kirche zu überlaſſen, und ihn nachher, als er dieſes verweigerte, mit großem Eifer verfolgte, wachte ſeine Gemeinde mehrere

Nächte hindurch in dieser Kirche mit ihm. Damit sie nun nicht vor Traurigkeit ermüden möchte, ließ er nach Art der morgenländischen Gemeinden, Loblieder und Psalmen singen. Dieß soll ums Jahr 374 geschehen seyn, (nach den Benedictinern aber, die die Lebensgeschichte des Ambrosius aus dessen Werken gezogen haben, erst im Jahr 386.) und man rechnet die Einführung des Gesangs in die abendländischen Kirchen von dieser Zeit an, weil seitdem dieser Gebrauch nicht nur in diesen Ländern fortgedauert hat, sondern auch bis auf die Zeiten des Gregorius *M.* immer mehr verbreitet worden ist. Dieß erzählt Augustinus in seinen Confessionen (Lib. IX. cap. 7.). Außerdem schreibt ihm auch Paulinus (Vita S. Ambrosii, p. IV.) welcher obige Geschichte ebenfalls erzählt, noch die Einführung der so genannten Wechselgesänge (Antiphonen) zu, eine Art zu singen, die ihren ersten Ursprung in der morgenländischen Kirche genommen zu haben scheint, und vom Ambrosius wahrscheinlich nur auf die abendländischen Kirchen verpflanzt worden ist. Es ist daher wohl ein Irrthum, wenn man glaubt, Ambrosius habe überhaupt allen Gesang zuerst in der abendländischen Kirche eingeführt, und es sey vor seiner Zeit gar nicht darin gesungen worden. Es ist vielmehr sehr wahrscheinlich, und Mabillon hat es bewiesen [81]), daß alles, was er in dieser Rücksicht in der Mayländischen Kirche verändert und neu veranstaltet hat, nur darin bestand, daß er statt des vorher üblichen Singens einzelner Personen, oder bloß des Clerus, die ganze Gemeinde, so wie es in der morgenländischen Kirche gewöhnlich war, singen ließ. Ob übrigens Ambrosius außer dem allgemeinen Gesang der ganzen Gemeinde, und außer dem Wechselgesang, auch in der innern Beschaffenheit seines von den morgenländischen Kirchen entlehnten und in der seinigen eingeführten Gesangs etwas Eigenes gehabt habe, wodurch er in der Folge von dem Gregorianischen unterschieden wurde, soll alsdann erst näher bestimmt werden, wenn von den Veränderungen die Rede seyn wird, die Gregorius *M.* im Kirchengesange gemacht hat.

Ambrosius muß ein sehr warmer Freund des Gesangs gewesen seyn. Dieß erhellt nicht bloß aus dem, was schon von seinen musikalischen Veranstaltungen für die Mayländische Kirche gesagt ist, sondern auch aus mehrern Stellen seiner Schriften. In seiner Erklärung des 119ten Psalms im ersten Band seiner sämmtlichen Werke nach der Ausgabe der Benedictiner, worin er besonders den moralischen Verstand zu entwickeln, und dadurch seine Auslegung fürs Leben nützlich und brauchbar zu machen gesucht hat, sagt er im Vorbericht: „So angenehm die ganze Sittenlehre ist, so ergetzt sie doch Ohren und Herzen am meisten durch anmuthige und süße Gesänge.“ Seine anmuthigen und süßen Gesänge sind aber von den theatralischen und chromatischen der Heiden, die das Herz für die Eindrücke der sinnlichen Liebe empfänglich machen, und die er deßwegen tödtlich nennt, sehr unterschieden, wie man aus einer Stelle seiner Schöpfungsgeschichte (Hexaëmeron, Libri VI. im ersten Bande seiner Werke, von S. 1—142.) deutlich sehen kann, wo er die heiligen Gesänge der Christen den schädlichen theatralischen entgegen setzt: „Quos (sagt er) non mortiferi cantus cromatum scenicorum quae mentem emolliant ad amores, sed concentus ecclesiae, et consona circa *Dei* laudes populi vox, et pia vota delectent.“ Ueberhaupt war Ambrosius ein so großer Freund vom Kirchengesang, daß er den Nutzen desselben für Erbauung, Aufheiterung ꝛc. kaum groß genug anzugeben weiß. In der Vorrede zur Erklärung des ersten Psalms (Opp. T. I. pag. 740.) läßt er sich am weitläuftigsten darüber aus. „Was ist schöner, (sagt er) als ein Psalm? Er ist das Lob Gottes, und ein wohlklingendes Glaubensbekenntniß der Christen. Der Apostel befiehlt zwar, daß das Frauenzimmer in der Kirche schweigen soll; aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmsingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht

81) De cursu Gallicano, §. 1. n. 3. pag. 381.

geschickt. Die Alten legen beym Singen derselben die Strenge und Ernsthaftigkeit ab, und Jünglinge und Mädchen singen ohne Gefahr mit ihren süßen und biegsamen Stimmen. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, (fährt er fort) um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloß vorgelesen wird? So bald aber der Psalm ertönt, wird sogleich alles still, (Ipse sibi est effector silentii.) Psalmen können Könige und Kaiser singen, wie das Volk. Sie werden ohne Mühe gelernt, und mit Lust im Gedächtniß behalten. Sie machen die Uneinigen einig, und versöhnen die Beleidigten. Wer wird dem nicht verzeihen, mit dem er vereint seine Stimme zu Gott erhebt? Im Psalm ist Lehre und Anmuth zugleich. Er wird zum Vergnügen gesungen und zum Unterricht gelernt. Was man mit Zwang lernt, dauert nicht; was man aber mit Vergnügen einmal gelernt hat, geht nie verloren ꝛc. „Dulcis igitur est cantilena, (sagt er T. I. p. 1052.) quae non corpus effeminat, sed mentem animumque confirmat.

§. 58.

Des h. **Augustin.** . schon im ersten Bande dieser Geschichte unter den Römischen Schriftstellern gedacht worden; eben so sind schon einige Stellen aus seinen Schriften, die den Kirchengesang betreffen, in der diesem Bande vorgesetzten Einleitung angeführt, woraus man sehen kann, mit welcher Rührung er die in der Mayländischen Kirche von **Ambrosius** eingeführten Psalmen und Loblieder anhörte, als er in eben dieser Kirche getauft wurde. Ob es gleich eine irrige Meinung ist, daß er bey dieser feyerlichen Gelegenheit gemeinschaftlich mit dem **Ambrosius** den so genannten Ambrosianischen Lobgesang: Te Deum laudamus gedichtet und gesungen habe, weil gar keine Zeugnisse darüber vorhanden sind, und weil er selbst in seinen Schriften nirgends dieser Sache erwähnt, die ihm doch gewiß nicht gleichgültig gewesen seyn müßte; so hat er doch noch von andern Seiten so entschiedene Verdienste um die Beförderung des heiligen Gesangs und um die Verbreitung richtiger Begriffe vom Werthe und Nutzen desselben, daß er auch hier unter den Zeugen des allgemeinen Gebrauchs des Kirchengesangs nicht übergangen werden darf.

Augustinus war, ehe er sich vom **Ambrosius** taufen ließ, unter der Secte der **Manichäer** gewesen. Da diese Secte allen Kirchengesang verwarf, so machte ihr **Augustinus** deßwegen bittere Vorwürfe, als er sich von ihr zurückgezogen hatte, und nun anfing, ihre Lehren überhaupt zu bestreiten. Ein Mann, der wie **Augustinus** für alle Wissenschaften und Künste eine so entschiedene Neigung hatte, konnte sie unmöglich gerne von den allgemeinen Gottesverehrungen, zu welchen er sich nun bekannte, ausgeschlossen sehen. Er wirft daher den Manichäern vor, es seyen ihnen die Sacramente und Arzneymittel unbekannt, und sie wütheten gegen solche Dinge, wodurch sie gesund werden könnten. (Quod illa medicamenta nescirent, et infanirent adversus antidotum, quo sani esse potuissent.) Sein Eifer für die Ausbreitung des Kirchengesangs war so groß, daß er ihn gerne in der ganzen Welt eingeführt hätte, wenn es ihm möglich gewesen wäre. Er sagt daher in seinen Confessionen (Lib. IX. cap. 4.) worin er abermals beklagt, daß die Manichäer so kräftige Hülfsmittel der Erbauung, wie die Gesänge und Psalmen sind, verwerfen: Quas tibi voces dabam in psalmis illis et quomodo in te inflammabar ex iis, et accendebar eos recitare, si possem, toto terrarum orbe adversus typhum generis humani! Et tamen toto orbe cantantur, et non est qui se abscondat a calore tuo." Vom König **David** sagt er: er habe die heilige Musik sehr geliebt, und uns zum Studium derselben mehr ermuntert, als irgend ein anderer Dichter. (Amavit enim vir ille Sanctus David musicam piam, et in ea studia nos magis ipse, quam ullus alius auctor accendit. Epist. CXXXI. ad Memorium.) Der allgemeine Gebrauch des Gesangs in der christlichen Kirche ist nach ihm von Christo selbst und von den Aposteln befohlen

worden. „Cujus ipsius Domini (sagt er) et Apostolorum habemus documenta et exempla et praecepta.“ (Epist. 119) In seiner 55sten Epistel, (ad inquisitiones Januarii, Lib. II. pag. 96.) erwähnt er des Gesangs der Afrikanischen Christen, und sagt davon, das Singen der Psalmen und Lobgesänge beym öffentlichen Gottesdienst könne durch die heilige Schrift vertheidigt werden, sey auch sehr nützlich, um gottselige Bewegungen in den Gemüthern zu erregen; allein es sey zu beklagen, daß die meisten Christen in den Afrikanischen Gemeinden darin zu träg wären. Es sey ihnen daher von den Donatisten der Vorwurf gemacht worden, daß sie die Lieder der göttlichen Propheten zu nüchtern sängen. Dagegen singen die Donatisten (fährt er fort) ihre nach menschlicher Art verfertigten Psalmen wie Betrunkene. Als eine Merkwürdigkeit verdient hier noch angeführt zu werden, daß Augustinus gegen die Donatisten, welche in Afrika eine ansehnliche, den katholischen Christen weit überlegene Partey ausmachten, einen besondern Gesang Psalmus contra partem Donati, pag. 1 — 6. T. IX. Opp.) verfertigte, ihr dem Volke in die Hände zu bringen, und dadurch jene Partey zu schwächen suchte. Man nennt diesen Psalm das abecedarische Volkslied; das Betragen der Donatisten wird darin von ihren Anfänge an geschildert, und die katholischen Christen sollen daraus lernen, sich vor den Donatisten zu hüten. Schröckh (christl. Kirchengeschichte, B. 15. Seite 321.) erinnert bey Erwähnung dieses Volksgesanges, daß der Verfasser desselben die dazu erforderlichen Talente nicht besessen habe, und daß er vorzüglich viel zu lang gerathen sey; er glaubt aber dennoch, daß Augustinus seinen Zweck dadurch nicht verfehlt habe, nur sollten mehrere Stellen wie folgende: „Laßt uns also den Frieden umfassen! Was geht uns das ehemals Geschehene an?“ darin enthalten seyn. Die Absicht, warum dieser Gesang verfertigt und verbreitet worden ist, erzählt Augustinus (Retract. Lib. II. cap. 8.) selbst: Volens causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotorum notitiam pervenire, et eorum, quantum fieri posset, per hos inhaerere memoriae, psalmum, qui eis cantaretur, feci.“

Auch gegen einen gewissen Hilarius, welchen Tillemont (Artik. 114.) irriger Weise für einen Bischoff von Arles ausgiebt; und welcher nicht nur gegen Priester und Kirchencäremonien, sondern insbesondre gegen den Kirchengesang eiferte, mußte Augustinus zu Felde ziehen. In seinen Retractionen (Lib. II. cap. 11.) erzählt er die Sache selbst, und zwar so, daß man sieht, er habe den Hilarius zurecht gewiesen, und alle fernere feindseige Angriffe desselben auf den Kirchengesang völlig abgewendet. Denn man man hörte nachher keine Widerrede mehr, und der Kirchengesang wurde von allen Vorstehern der Gemeinden nach wie vor begünstigt [82]). Die Schrift selbst gegen diesen Hilarius ist aber nicht mehr vorhanden.

Merkwürdig ist es, daß dieser große, in der Römischen Kirche selbst wegen seiner mannigfaltigen Gelehrsamkeit so sehr geschätzte Kirchenlehrer, bisweilen so übertriebene Bedenklichkeiten beym Genuß der unschuldigsten Gaben Gottes hatte, daß er sich der Sünde fürchtete, so bald sie ihm ein großes Vergnügen machten. So erzählt er in seinen Confessionen (Lib. X.) selbst, daß er das Vergnügen, welches man beym Genuß der Speisen und des Getränkes empfindet, für eine sündliche Lust hielt, und deßwegen Nahrungsmittel nur als eine Arzeney gegen Hunger und Durst gebrauchte. Schöne Gestalten sah er zwar gerne, hielt aber das Vergnügen an ihnen ebenfalls für gefährlich und sündlich, und erhob deswegen, um solcher Versuchungen los zu werden, seine unsichtbaren Augen zu Gott. Am gefährlichsten waren ihm die Ergetzlichkeiten des Ohrs; wenn

82) S. Quenstedts Antiq. Bibl. Cap. 4. pag. 293.

schön gesungen wurde, konnte er sich selten der Thränen enthalten. „Quantum flevi (sagt er im 6ten Kap. des 9ten Buchs des Confessionen zum Ambrosius) in Hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter“. So bald er nun merkte, daß der Gesang in einer gewissen Art ihm besser gefiel als in einer andern, so hielt er das größere Vergnügen für eine unerlaubte fleischliche Lust, und fürchtete, der Inhalt der Lieder möchte bloß der schmeichelnden Töne wegen Eingang bey ihm finden. In den Anfällen solcher Bedenklichkeiten kam es ihm bisweilen an, allen anmuthigen Gesang der Psalmen von seinen Ohren und aus der Kirche wegzuwünschen, so sehr er sich vorher Mühe gegeben hatte, ihn zu befördern. Er war sodann oft Willens, die Psalmen, so wie es Athanasius zu Alexandrien eingeführt hatte, mehr hersagen als singen zu lassen.

Noch sehr viel andere Stelen aus den zahlreichen Schriften des Augustinus könnten angeführt werden, worin er überall entweder den Gebrauch der heiligen Musik empfiehlt, oder seine Meinung über den Nutzen und die Wirkung desselben äußert. Das bisher Gesagte wird aber zur gegenwärtigen Absicht hinreichend seyn.

Nur muß noch etwas von dem Geiste desjenigen Werks gesagt werden, welches Augustinus besonders von der Musik geschrieben hat, und von welchem in dem ersten Bande der Geschichte die Ueberschriften der Kapitel zwar angegeben, aber keine nähere Bemerkungen hinzu gefügt sind, woraus man auf den eigentlichen Inhalt derselben schließen könnte. Dieses Werk über die Musik hat Augustinus schon in seinen frühern Jahren, als er noch in Mayland war, angefangen; es wurde aber erst im Jahre 389 nach seiner Rückkehr (er war zu Tagaste in Afrika geboren) in sein Vaterland vollendet. Die fünf ersten Bücher sind nach seinem eigenen Geständniß (Epist. CI. pag. 208. T. II.) sehr schwer zu verstehen, wenn man die darin sprechenden Personen nicht gehörig unterscheidet. Uebrigens wird darin der Begriff von Musik entwickelt; die Arten und Verhältnisse der zum Wohlklang abgemessenen Bewegungen werden erklärt; es wird von den Sylben und metrischen Füßen, besonders vom Rhythmus oder Takt; vom Metrum oder Sylbenmaß, und von Versen mit ihren verschiedenen Gattungen gehandelt. Der gesammte Inhalt dieser fünf Bücher, schränkt sich also, wie man sieht, bloß auf die ersten Anfangsgründe der Singekunst ein. Das sechste Buch empfiehlt er vorzüglich solchen Lesern, die sich mit der weltlichen Gelehrsamkeit beschäftigen, darin in Irthümer verwikelt werden, und ihre schönen Geistesgaben an nichtswürdige Dinge verwenden, ohne zu wissen, wie etwas für ihr Vergnügen dabey zu gewinnen sey. Nach solchen Vorbereitungen kommt er auf eine sehr gezwungene Weise auf allerley Bemerkungen über den eigentlichen Gegenstand einer vernünftigen, nicht aber fleischlichen Belustigung an Gesang und an Tönen, und an der ewig dauernden Wahrheit; ferner auf die Reitzungen zur Liebe Gottes, welche die Seele in so vielen angenehmen Verhältnissen und in der allgemeinen Ordnung der Natur finde; sodann auf die vier Haupttugenden, wodurch die Seele vollkommen gemacht werde, nehmlich die Klugheit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Gerechtigkeit, die ihr auch noch im künftigen Leben eigen bleiben sollen; und endlich auf die harmonischen Zahlen und Bewegungen überhaupt, die ihn oft zu wahren Spielereyen verführen. Also findet sich in diesem Werke über die Musik genau genommen nur sehr wenig eigentlich musikalisches, ausgenommen was in den ersten Büchern vom Rhythmus und von den dazu gehörigen Dingen vorkommt. Augustinus hat in seinen Retractionen verschiedene Verbesserungen einiger Stellen des sechsten Buchs vorgeschlagen, die aber von solcher Beschaffenheit sind, daß sie hier ganz wohl unangeführt bleiben können.

§. 59.

Chrysostomus, dessen eigentlicher Name Johannes war, wurde im Jahr 354. zu Antiochien von heidnischen Aeltern geboren. Er verlor sehr frühe seinen Vater; wurde aber doch sehr sorgfältig von seiner Mutter erzogen, weil er große Hoffnung von sich gab. In seinem 23sten Jahre wurde er nebst seiner Mutter von dem Bischoff Meletius zu Antiochien getauft. Der Umfang seiner Kenntnisse sowohl im Christenthum als in der weltlichen Gelehrsamkeit, besonders aber seine vorzügliche Beredsamkeit, worin er den Libanius zum Lehrer hatte, verschaffte ihm bald die wichtigsten Aemter in der christlichen Kirche, verwickelte ihn aber auch zugleich in alle Streitigkeiten der zu seiner Zeit vorhandenen Secten, die ihm besonders die letzten Tage seines Lebens sehr erbittert haben. Nach seiner Taufe wurde er zuerst vom Meletius zum Vorleser der Gemeinde zu Antiochien bestellt. Nachher wurde er nach und nach Diakonus, Presbyter, Einsiedler und zuletzt Patriarch von Konstantinopel. Sein moralischer Charakter soll so vortrefflich gewesen seyn, daß man von ihm sagt, er habe nach seiner Taufe nie geschworen, gelästert, gelogen oder geflucht, auch sich nie eine Spötterey erlaubt.

Was ihn hier aber besonders merkwürdig macht, ist der Antheil, den er sowohl an der Einführung als an der Verbesserung des Kirchengesangs unter den Gemeinden, unter welchen er lebte, genommen hat. Diodorus und Flavianus, welche beyde zuerst in der Kirche der benannten Stadt den Wechselgesang eingeführt haben sollen, waren seine Freunde und Lehrer in den zur christlichen Religion gehörigen Kenntnissen. Hier wurde Chrysostomus so an die Pracht gewöhnt, welche der Gottesdienst durch diese Gesänge erhielt, daß er die nehmliche Art des Gesangs auch in die Kirche zu Konstantinopel einführte, als er daselbst im Jahr 398. Bischoff geworden war. Die Veranlassung dazu war folgende: Theodosius hatte den Arianern zu Konstantinopel ihre Kirchen genommen, und ihnen nur einige in den Vorstädten übrig gelassen. Diese Secte war aber in dem Vertrauen auf die große Anzahl ihrer Anhänger so übermüthig, daß sie es wagte, in den Nächten vor den zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen, nehmlich vor dem Sonnabend und Sonntag, sich unter den bedeckten Gängen der Stadt zu versammeln, sich in Chöre zu theilen, und mit einander abwechselnd fast die ganze Nacht hindurch Lieder zu singen. (ᾠδὰς ἀντιφώνους [sagt Socrates Lib. IV. cap. 8.] hymnos apte ad Ariam haeresim compositos, alternatim sibi respondentes canebant.) Sozomenus erzählt die nehmliche Geschichte (Lib. VIII. cap. 8.) So bald aber der Tag anbrach, zogen sie gleichfalls unter beständigem Geschrey in die Vorstadt zu ihrer Kirche. Da die Arianer unter ihre Gesänge auch Spöttereyen auf die katholischen Christen mischten, und öfters ausriefen: Wo sind denn diejenigen, welche sagen, daß drey nur Eine Macht sind? so befürchtete Chrysostomus, die Einfältigen unter den Katholischen möchten durch diese Gesänge von der Kirche abwendig gemacht werden: er veranstaltete daher, daß einige von seiner Gemeinde ebenfalls des Nachts geistliche Lieder singen mußten, um dadurch sowohl die Arianer zu übertreffen und zu verdunkeln, als auch um die Seinigen im wahren Glauben zu befestigen. Da Chrysostomus Sorge getragen hatte, daß diese Aufzüge mit einer gewissen Pracht geschahen, indem er silberne Kreuze mit brennenden Wachskerzen vor ihnen hertragen ließ, so wurden die ohnehin zahlreichern Arianer dadurch so gereizt, daß es unter beyden Parteyen zu Thätlichkeiten kam, wobey einige Menschen getödtet und verwundet wurden. Arcadius verbot hierauf den Arianern alles Singen auf der Straße[83]). Die Katholischen hingegen setzten die nun einmal eingeführte Gewohnheit, in abwechselnden Chören öffentlich zu singen, nachher immer fort.

83) Im Cod. Theodos. L. XVI. t. 5. de Haeretic. l. 30. und C. Just. L. I. t. 4. de Haeretic. l. 3. findet

Es ist zu beklagen, daß die Ausdrücke bey den Schriftstellern, welche uns die Nachrichten von solchen Begebenheiten aufbehalten haben, gewöhnlich zu unbestimmt und zu allgemein sind, als daß man sich einen richtigen Begriff von der Bedeutung derselben machen könnte. Dieß trifft vorzüglich solche Stellen, welche von der Art des Gesangs handeln, der an verschiedenen Orten in der Kirche eingeführt worden ist. So hat z. B. Photius eine Stelle aus einem Werke des Theodoretus über den Chrysostomus (welches aber verloren gegangen ist) aufbehalten, worin es heißt, daß eine gewisse Weise, Psalmen zu singen, lange in Konstantinopel üblich geblieben sey, die sich vom Chrysostomus herschreibe. Was für eine gewisse Weise kann dieß gewesen seyn? War es der Wechselgesang, den nach einigen schon Ignatius zu Antiochien, nach andern aber zwey Mönche Diodor und Flavianus eben daselbst, und nach noch andern Nachrichten Chrysostomus zu Konstantinopel eingeführt haben soll, oder war es etwas, was nicht bloß im Aeußern, wie die Abwechselung verschiedener Chöre, sondern im Innern des Gesangs selbst, in einer eigenen Art von Melodie, lag? Nichts von allem diesen läßt sich aus den vorhandenen Nachrichten mit Sicherheit schließen; wir wissen durch sie bloß, daß gesungen worden ist, und daß entweder einer allein, oder mehrere zugleich in einzelnen oder verschiedenen Chören gesungen haben.

Was uns Chrysostomus in verschiedenen seiner vielen Schriften selbst hin und wieder vom Gesange sagt, ist meistens von ähnlicher Art. Er erzählt uns in seiner Erklärung des 140sten Psalms, daß die Christen vom häufigen Singen desselben, diesen Psalm auswendig gewußt haben. „Hujus quidem Psalmi (sagt er) verba pene omnes sciunt, et per omnem aetatem perpetuo canunt.“ Unter seinen Homilien befindet sich eine, welche vom Gottesdienst der Mönche handelt, deren Lebensart Chrysostomus sehr, vielleicht allzu günstig war, wo wiederum gesagt wird, daß sie vor Anbruch des Tages, wenn der Hahn kräht, sämmtlich aufstehen, sich in einem heiligen Chor vereinigen, und mit aufgehobenen Händen, heilige Hymnen anstimmen sollen. Sie sollen ferner prophetische Hymnen mit schöner Stimme und mit geschickt componirten Melodieen singen. Weder die Cythara noch die Fistula, noch irgend ein anderes musikalisches Instrument gebe einen solchen Ton, wie man ihn in der stillen Ruhe und Einsamkeit dieser heiligen Sänger höre. „Ante diem, cum gallus vocem dederit, omnes statim cum reverentia somnum deponentes exsurgunt excitante eos Praelato, et consistunt sanctum constituentes chorum, et statim manus extendentes sacros hymnos decantant — — — Stant hymnos cantantes propheticos, multa cum vocis consonantia, cum apte compositis concentibus. Neque cithara, neque fistulae, neque ullum aliud musicum instrumentum talem emittit vocem, qualem audire licet in profunda quiete, et solitudine sanctis cantantibus illis“ [84]). Eine seiner schönsten Stellen findet sich in seiner Erklärung des 41sten Psalms, worin er sagt: unsere Natur werde so sehr durch Lieder und Gedichte ergetzt, und diese Ergetzung sey ein so großes Bedürfniß für sie, daß sogar säugende Kinder, wenn sie weinen und betrübt sind, dadurch beruhigt werden. Er redet sodann von dem Nutzen, welchen der Gesang in der Erleichterung aller Arbeiten und Mühseligkeiten des Lebens hat, wendet es auf verschiedene Arten von Beschäftigungen an, wobey stets gesungen zu werden pflegt, und schließt seine Anmerkung

auf

sich das Gesetz, welches den Ketzern überhaupt das Absingen ihrer Litaneyen in der Stadt, sowohl bey Tage als bey Nacht verbietet. Da dieses Gesetz aber ins Jahr 396 gehört, Chrysostomus aber erst 398 Bischoff zu Konstantinopel geworden ist, so kann es wohl nicht dasjenige seyn, welches bey dieser Gelegenheit vom Arcadius gegen die Arianer gegeben wurde.

84) Homil. 59. ad populum Antioch.

auf folgende Weise: Weil also diese Gattung von Vergnügen mit unserer Seele so verwandt sey, und damit die Dämonen durch Einführung ausschweifender Buhllieder nicht alles verderben möchten, so habe Gott die Psalmen gemacht, damit dadurch Vergnügen und Nutzen zugleich gestiftet werde[85]). Noch eine Menge Stellen findet sich in den Werken des Chrysostomus zerstreut, welche vom Kirchengesang handeln; die wichtigsten derselben werden aber erst in der Folge nach näherer Veranlassung ihres Inhalts angeführt werden.

§. 60.

Bey allen vorher angeführten Kirchenlehrern wird man bemerkt haben, daß ihre Ausdrücke stets, bald mehr, bald weniger, von einer gewissen Schwärmerey begleitet sind. Ein solcher Gemüthszustand mußte bey den ersten Christen nothwendig, theils durch die Verfolgungen, die sie auszustehen hatten, theils durch den beständigen Kampf der mancherley Secten unter einander, die sich in ihren Begriffen von verschiedenen Religionswahrheiten nicht vereinigen konnten, entstehen, wenn ihre neue Lehre durchdringen und sich erhalten sollte. Wer von solchen Wahrheiten, die er einmal für heilig, gut und nützlich erkannt hat, nicht so innig durchdrungen wird, daß er im Stande ist, Leib und Leben für sie zu wagen, wie die ersten Märtyrer gethan haben, der wird nie zur Verbesserung und Veredlung der Menschheit viel beytragen; und hätten die ersten Kirchenlehrer nicht einen so hohen Enthusiasmus für die christliche Lehre bewiesen, so würde sie vielleicht nie auf unsere Zeiten gekommen seyn. Wir wollen es also diesen edlen Beförderern einer für die ganze Menschheit so wohlthätigen Lehre gerne verzeihen, wenn ihr Eifer für die Ausbreitung des Guten bisweilen in eine Art von Schwärmerey überging, die zwar nicht mehr nach dem Geschmack unsers Zeitalters ist, aber dennoch in Betracht ihrer nützlichen Folgen selbst von uns noch alle Achtung verdient. Besonders vom Augustinus ist schon erwähnt, daß er bisweilen in einen Anstoß von schwärmerischer Frömmigkeit den Genuß solcher Gaben Gottes, die offenbar zur Erhaltung und Beglückung der Menschheit bestimmt sind, für sündlich hielt, und sich ihrer enthalten zu müssen glaubte. Ein solcher war auch Hieronymus.

Er lebte zwischen 330 und 420, und wurde zu Stridon an den Grenzen von Dalmatien und Pannonien geboren. Seine erste wissenschaftliche Bildung erhielt er zu Rom vom Donatus in der Sprachlehre, und vom Victorinus in der Beredsamkeit. In der Kenntniß der heiligen Schrift genoß er die Unterweisung des Gregorius von Nazianzus zu Konstantinopel, so wie späterhin, als er schon bejahrt war, des Didymus von Alexandrien. Er hatte bey allem dem Antheil, den er

85) Nostra enim natura usque adeo delectatur canticis et carminibus, et tantam cum eis habet necessitudinem, ut vel infantes ab uberibus pendentes, si fleant et afflictentur, ea ratione sopiantur. Nutrices quidem, quae eos gestant ex ulnis, saepe abeuntes et redeuntes et quaedam puerilia eis carmina decantantes, supercilia eorum ita sopiunt. Quo circa saepe quoque viatores meridie agentes jugalia animalia hoc faciunt canentes, itineris molestiam illis canticis consolantes. Nec solum viatores, sed etiam agricolae, uvas in torculari calcantes, vindemiantes, et vites colentes, et quodcunque aliud opus facientes, saepe cantant. Nautae quoque remos impellentes hoc faciunt. Jam vero mulieres quoque texentes et confusa stantina radio discernentes, saepe quidem, et pro se singulae, unam quamdam melodiam concinunt. Hoc autem faciunt et mulieres, et viatores, et agricolae, et nautae, laborem, qui ex opere faciendo suscipitur, cantu consolari volentes, utpote quod anima, si carmina et canticum audierit, molesta et difficilia sit facilius toleratura. Quoniam ergo hoc genus delectationis est animae nostrae valde cognatum et familiare; ne daemones lasciva meretricia cantica introducentes omnia everterent, Psalmos Deus constituxit, ut ex ea re simul caperetur voluptas et utilitas. *In Psalm. XLI.*

er an den zu seiner Zeit herrschenden Origenischen und andern Streitigkeiten nahm, und bey der Kenntniß der großen Welt, da er lange Jahre in Rom in großem Ansehen gelebt hatte, dennoch eine entschiedene Neigung für den Mönchsstand, brachte daher viele Jahre, besonders aber seine letzten zu Bethlehem in einem Kloster zu.

In einem, dem einsiedlerischen Leben ganz angemessenen Gemüthszustande klagt er, besonders in einigen seiner auf uns gekommenen Briefe, daß er, ob er gleich der Welt entflohen sey, dennoch den Reitzungen zur Sünde nicht entfliehen könne. Vorzüglich im ersten seiner Briefe macht er eine Beschreibung von diesem Zustande, woraus man recht sehen kann, wie sich alles in der Welt, auch selbst das Gefühl der Frömmigkeit übertreiben läßt. Nächte durch schrie er, und schlug sich so lange an seine Brust, bis er ruhiger wurde, weil er sich vielleicht vor Mattigkeit nicht länger an die Brust schlagen konnte. Zuletzt aber half er sich mit Gesang. Wenn er einsam die Wüste durchirret, tiefe Thäler, rauhe Gebirge, schroffe Felsen für sein Gebet, und, wie er selbst erzählt, zum Zuchthaus für sein elendes Fleisch ausgesucht, sodann nach vielen Thränen die Augen an den Himmel geheftet hatte, so kam es ihm endlich vor, als wenn er sich unter den Schaaren der Engel befände; alsdann sang er fröhlich und froh: Wir laufen dir nach, im Geruch deiner Salben.

Eben diese Gemüthsstimmung bewog auch den Hieronymus diejenige Art von Chorgesang, wie er im vorhergehenden §. vom Chrysostomus geschildert worden, und wie er dem einsamen Mönchsleben insbesondere angemessen ist, vorzüglich zu empfehlen. In seinem Commentar über den Jesaias (Lib. I.) sagt er, der Chorgesang sey deßwegen von David eingeführt, damit dadurch die Opfer nach und nach in Lobgesänge auf die Gottheit verwandelt würden. „Et super choros (qui in libro dierum plenius describuntur) *Asaph* et *Idithum*, et *Eman*, et filii *Core* constituti sunt, ut paulatim a sacrificiis victimarum ad laudes Domini transiret religio.“

Polydor Vergilius schreibt dem Hieronymus auch die Einführung des täglichen Chorgesangs zu, woraus die so genannten canonischen Stunden (horae canonicae) entstanden zu seyn scheinen, und sagt, er habe auf Bitte des Papstes Damasus das Psalmbuch in sieben Theile getheilt, damit an jedem Tage in der Woche eine gewisse Anzahl von Psalmen gesungen werden könnte. Nach dieser Eintheilung werde jetzt das Psalmbuch auf Befehl des Damasus in allen Kirchen gesungen [86]). Dem Ambrosius und Benedictus wird eine ähnliche Eintheilung des Psalmbuchs zugeschrieben. Da sowohl diese beyde, als Hieronymus an verschiedenen Orten, auch zu verschiedenen Zeiten lebten, so kann es leicht seyn, daß jeder von ihnen diese Eintheilung nach besonderen Absichten gemacht hat. Sonst führt der Cardinal Bona (Psalmodia divina, Cap. I. n. 4.) einige Stellen aus den Briefen des Hieronymus an, woraus deutlich erhellt, daß er die canonischen Stunden, wenn nicht selbst zuerst eingeführt, doch sehr empfohlen habe. Die Briefe, worin sich diese Stellen finden, sind der achte, zwey und zwanzigste und sieben und zwanzigste. Außer dem gehört auch noch seine Erklärung über das sechste Kapitel Daniels hieher.

Noch eine große Anzahl anderer Kirchenlehrer aus den ersten sechs Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung könnte hier angeführt werden, die sämmtlich den allgemeinen Gebrauch des Gesangs in den Versammlungen der Christen bezeugen, und zum Theil vortreffliche Gedanken über den

86) At Hieronymus rogatu Damasi digessit psalterium, quod vocant, id est, psalmorum librum, in septem partes, ad numerum dierum unius hebdomadae, ut quilibet dies certum psalmorum numerum haberet, qui caneretur: quod ita distinctum nunc ex ipsius Damasi decreto in omnibus templis legitur. *Pol. Vergil. de inventor. rerum, Lib. VI. cap. 2.*

Nutzen und Werth desselben enthalten. Eusebius, Gregorius von Nanzianzus, Gregorius von Nyssa, der jüngere Bruder des Basilius, Gregorius Thaumaturgus, Socrates, Sozomenus ꝛc. sind die wichtigsten. Da aber ihre Zeugnisse mit den schon angeführten theils gleich lautend sind, theils besondere Einrichtungen des Gesangs zur Absicht haben, so können sie entweder ganz übergangen oder erst in der Folge, wenn von den eigentlichen Gegenständen ihres Inhalts die Rede seyn wird, angeführt werden. Nur verdient hier noch bemerkt zu werden, daß ein alter Schriftsteller Hippolytus, von dessen Vaterlande, Herkommen, Amt und Tode man aber nichts Gewisses weiß, die Aufrechthaltung des Kirchengesangs den Christen seiner Zeit (er gehört nach aller Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts) deßwegen aufs eifrigste empfiehlt, weil die Abschaffung desselben ein Zeichen von der Ankunft des Antichrists sey. Bey solchen Begriffen ist es nicht zu verwundern, wenn der Gesang nach und nach immer allgemeiner wurde, wenn man nicht nur täglich, sondern sogar stündlich sang, und sich nicht einmahl mit den Stunden des Tages begnügte, sondern auch die Stunden der Nacht dazu widmete.

Aeußere Ordnung und Einrichtung des Kirchengesangs.

§ 61.

In den ersten Zeiten der Entstehung und Verbreitung des Christenthums, in welchen theils die Anzahl der Bekenner desselben noch gering war, theils diese wenigen Bekenner stets fürchten mußten, von den Heiden in ihren Andachtsübungen überfallen zu werden, läßt sich überhaupt noch keine bestimmte Ordnung des Gottesdienstes gedenken. Wenn eine Gemeine stark, oder sicher vor Verfolgungen war, wurde auch ihr Gottesdienst feyerlich und mit angemessener Pracht begangen, anstatt daß die schwächern und den Nachforschungen der Heiden mehr ausgesetzten Gemeinden heimlicher und stiller dabey verfahren mußten. Wir haben daher Nachrichten, daß in einerley Zeitraum in gewissen Gemeinden die Gesänge von allen Gliedern der Versammlungen angestimmt, in andern aber nur solche Personen einzeln aufgefordert wurden, ein andächtiges Lied vorzusingen, welche singen konnten. Tertullian sagt in der im §. 52. schon angeführten Stelle, daß, nachdem sich die Christen gewaschen und Lichter angezündet hatten, ein jeder der fähig dazu war, aufgerufen wurde, etwas nach der heiligen Schrift oder nach seiner eigenen Erfindung zu singen. In den apostolischen Constitutionen [87]) wurde verordnet, daß, wenn das Lesen aus der Bibel geendigt sey, einer die Psalmen Davids vorsingen, das Volk aber in die letzten Verse einfallen solle. Nach einer andern Stelle dieser Constitutionen [88]) sollen vor allen die Knaben, und nach ihnen das gesammte Volk, so bald der Diakonus sein Gebet abgesungen hat, den Schluß mit Herr erbarm dich unser, Kyrie eleison machen. Dieses Einfallen des Volks in die letzten Verse eines vorgesungenen Liedes, oder auch nur der Beschluß desselben mit dem Worte Amen muß in den Zeiten des h. Hieronymus sehr im Gebrauch gewesen seyn, wie man aus einer Stelle seiner Präfation zur Erklärung des Briefs an die Galater sieht, worin er sagt, das Amen ertöne wie der Donner des Himmels [89]). Die nehmliche Art hat sich aber auch in unsern Responsorien bis auf unsere Zeiten erhalten.

87) Lib. II. Cap. 57.
88) Lib. VIII. Cap. 6.
89) Ad similitudinem coelestis tonitrui, Amen reboat.

Doch sang auch schon in diesen Zeiten das Volk ganze Lieder und Psalmen zusammen, vielleicht aber vorzüglich in den morgenländischen Gemeinden. Athanasius zu Alexandrien hatte es einem solchen allgemeinen Gesang zu danken, wie Socrates [90]) erzählt, daß er den Soldaten entkam, die ihn in Verhaft nehmen sollten, weil sie sich nach der Bemerkung des Sozomenus [91]) scheueten, den schönen Gesang der ganzen Gemeinde durch einen gewaltsamen Einbruch in die Kirche zu stören. Vom Basilius, Chrysostomus, Ambrosius ꝛc. sind schon Stellen angeführt, welche ebenfalls beweisen, daß das ganze Volk, jung und alt, Theil an dem kirchlichen Gesang genommen habe. Im §. 26. ist auch schon beygebracht, was Fortunatus vom h. Germanus in dieser Rücksicht singt:

Pontificis monitis, Clerus, plebs psallit, et infans.

Selbst der häufige Zulauf des Volks, sogar zu dem nächtlichen Gottesdienst, wobey es ebenfalls Theil an dem Gesang nahm, und sich in Chöre vereinigte, ist vom Fortunatus besungen:

Flagranti studio populum domus irrigat omnem
Certatimque monent, quis prior ire valet.
Pervigiles noctes ad prima crepuscula jungens
Construit angelicos turba verenda choros [92]).

Sehr viele Stellen über die allgemeine Theilnahme des gesammten Volks an dem kirchlichen Gesange sind beym Gerbert (de cantu et musica sacra, T. I. Lib. I. cap. 3. n. 11.) gesammelt, deren Anführung aber hier zu weitläuftig seyn würde. Es ist uns genug, zu wissen, daß die Christen der ersten Jahrhunderte in den meisten Gemeinden mitsingen durften, wenn sie nicht durch Verfolgungen oder andere Umstände daran verhindert wurden.

Indessen fiel es doch einigen Bischöffen ein, das Frauenzimmer von diesem allgemeinen Gesange auszuschließen. Die erste Veranlassung dazu gab eine Stelle des Apostel Paulus, worin gesagt wird, daß das Frauenzimmer in der Kirche das Stillschweigen zu beobachten habe. „Eure Weiber lasset schweigen, unter der Gemeinde; denn es soll ihnen nicht zugelassen werden, daß sie reden.“ (Epist. 1. an die Korinther, Kap. 14. V. 34.) Obgleich diese Stelle offenbar bloß auf das öffentliche Lehramt in der Kirche Bezug hat, so hat man doch wenigstens an einigen Orten geglaubt, sie auch auf den kirchlichen Gesang ausdehnen zu müssen. Cyrillus, Bischoff zu Jerusalem, der im Jahr 386 gestorben ist, scheint der erste gewesen zu seyn, der aus dem angeführten Grunde den Gesang des Frauenzimmers in seiner Kirche nicht dulden wollte, wie er in seinen katechetischen Reden (Nr. 14.) selbst sagt. Aus einem andern Grunde wurde dem Frauenzimmer vom Isidorus Geluriota die Theilnahme am kirchlichen Gesange untersagt, welcher sich auf folgende Art darüber ausdrückt: „die Weiber und Jungfern (sagt er Epist. 90. Lib. I.) haben sich gefallen lassen, den Kirchengesang mit solchen Annehmlichkeiten und Reitzen auszuschmücken, daß er sich mehr auf die Schaubühne als in das Gotteshaus schickt.“ Dieses Mißbrauchs wegen hielt er es für nothwendig den Gesang des Frauenzimmers zu verbieten. Diese Fälle gehören indessen unter die Ausnahmen. Denn wo das Frauenzimmer den öffentlichen Gesang durch Nebenabsichten nicht störte, folglich die Ursache eines solchen Verbots wegfiel, hat man es überall in den Gemeinden mitsingen lassen. Die frühe Einrichtung von Nonnenklöstern, worin der Chorgesang eben so wie in den Mannsklöstern eingeführt wurde, kann diese Theilnahme hinlänglich beweisen, wenn auch keine ausdrücklichen Zeugnisse darüber vorhanden wären, wie sie doch wirklich sind.

90) Histor. eccles. Lib. II. Cap. 8.
91) Histor. eccles. Lib. III. Cap. 5.
92) Lib. II. Carm. 10.

§. 62.

Bey einem so allgemeinen kirchlichen Gesang mußte sich aber nothwendig bald äußern, daß die Vereinigung so vieler Stimmen, wenn sie nicht einiger Maßen geübt waren, der Erbauung und Andacht nicht immer beförderlich, sondern vielmehr oft hinderlich seyn mußte. Daß die Kirchenlehrer dieses Zeitraums dieß bemerkt haben, beweisen die vielen Stellen in ihren uns hinterlassenen Schriften, worin gesagt wird, daß man Gott nicht mit rauhen und ungebildeten, sondern mit reinen und wohlklingenden Stimmen lobsingen müsse. Die Anstellung ordentlicher Sänger war das erste, was man für nöthig hielt, um solchen Uebelständen in den christlichen Versammlungen abzuhelfen. Man kann zwar nicht genau bestimmen, um welche Zeit dieß zuerst geschah; daß man aber schon sehr frühe eine solche Einrichtung getroffen habe, beweisen die Canones und Constitutiones Apostolorum, die Beschlüsse verschiedener Kirchenversammlungen, die Schriften einiger der ältesten Kirchenlehrer, und selbst das Gesetzbuch des Kaiser Justinianus. So heißt es z. B. im 25sten und 27sten Canon der den Aposteln zugeschriebenen Kirchenordnung, daß die Lectoren und Cantoren die Freyheit haben, sich zu verheirathen; im 43sten Canon wird den Unterdiakonen, Lectoren und Cantoren verboten, mit Würfeln zu spielen, und sich zu betrinken; und im 49sten wird verordnet, daß sowohl der Bischoff, als der Presbyter, Diakonus, Unterdiakonus, Lector und Cantor, wenn einer von ihnen in der Fastenzeit nicht fastete, mit Gefängnißstrafe belegt werden sollte. Nach den apostolischen Constitutionen werden (Lib. III. cap. 11.) die Vorsänger (ψαλται, ὑποβολεῖς, cantores) unter die geringern Bedienten (ordines minores) der Gemeinden gerechnet, die nicht das Recht haben, jemand zu taufen [93]). Der geistlichen Orden oder Bedienungen waren nach Marrene [94]) bey den ältesten Christen neun, die Psalmisten oder Vorsänger mitgerechnet; bey den Lateinern nur sieben, weil die Psalmisten aus der Reihe der geistlichen Orden ausgeschlossen wurden; und bey den Griechen nur fünf. Ignatius zählt ihrer aber sogar eilf am Ende seines Briefes an die Antiochener mit folgenden Worten: Saluto sanctum Presbyterum, saluto sanctos diaconos, saluto subdiaconos, lectores, cantores &c. S. Epiphanius gedenkt ihrer ebenfalls, bemerkt aber, daß sie nicht alle als geistliche Orden, sondern zum Theil nur als Dignitäten und Beneficia zu betrachten sind [95]).

§. 63.

Einige haben geglaubt, das Amt eines Vorlesers und Vorsängers sey meistens in einer einzigen Person vereinigt gewesen. So sagt Sozomenus (Lib. IV. cap. 3.) von dem Märtyrer Marcianus: Cantor erat et Lector divinarum Scripturarum; und Justinianus schreibt dem Lector diejenige Beschäftigung zu, die man der Benennung nach weit natürlicher dem Cantor zuschreiben müßte. „Lectorum est, (sagt er) hymnos et Odas canere“ [96]). Andere aber behaupten, das Amt des Lesers sey vom Amte des Vorsängers verschieden gewesen. Zum Beweise dieser Verschiedenheit führt man eine Stelle ebenfalls aus dem Gesetzbuche des Justinianus an, worin gesagt

93) Sed neque reliquos baptismum conferre volumus; veluti Lectores, aut Psaltes, aut Janitores, aut Ministros, nisi solos Episcopos et Presbyteros ministrantibus Diaconis.

94) De antiquis Ecclesiae ritibus. Tom. II. Cap. VIII. Articul. 1. de numero et distinctione ordinum ecclesiasticorum.

95) Verum illi omnes non totidem ecclesiasticorum ordinum classes constituebant, sed ad varia tantum officia obeunda instituti erant; atque ut dignitates et beneficia, non ut ordines considerandi sunt. *Expos. fidei, cap. 21.*

96. L. 34. de Episcop. audient.

wird, daß bey der Kirche zu Konstantinopel 25 Cantoren und 110 Lectoren angstellt waren [97]). Beyde Behauptungen können gegründet seyn, wenn man annimmt, daß diese beyden Aemter wahrscheinlich an solchen Orten, wo es an hinlänglichen Personen fehlte, mit einander vereinigt, an andern Orten aber, wo kein solcher Mangel eintrat, verschieden waren. In spätern Zeiten waren diese beyden Aemter ohne allen Zweifel in ihren Verrichtungen von einander verschieden: denn nichts kann bestimmter gesagt werden, als was **Rhabanus Maurus** (de Ord. Antiphon. cap. 11.) darüber sagt. „Lectores (sind seine Worte) à legendo, Psalmistae (Cantores) à psalmis canendis vocati. Illi praedicant populis quid sequantur: hi canunt ut excitent ad compunctiones animos audientium."

Noch deutlicher wird es aus verschiedenen Verordnungen der ersten Kirchenversammlungen, daß der Sängerdienst ein für sich bestehendes Amt war, welches mit dem Amte des Lectors der Regel nach nicht verbunden wurde. Die Synode von Laodicea, welche im Jahr 367. (andere setzen das Jahr 344) gehalten wurde, verordnet ausdrücklich: daß niemand in der Kirche vorsingen soll, außer den dazu verordneten, und zur Geistlichkeit gehörigen Sängern, welche den erhöheten Platz zu besteigen, und aus den Kirchenbüchern vorzusingen pflegen [98]). In eben dieser Synode wurde auch verordnet, daß die Vorsänger und Vorleser das Orarium (eine Art von Schärpe, welche über die Schultern hing, und nur den Diakonen zu tragen erlaubt war) nicht tragen, und darin vorsingen oder vorlesen sollen [99]). Mehrere Kirchenversammlungen der ersten 6 Jahrhunderte, worin etwas über die Sänger verordnet wurde, unterscheiden dieß Amt eben so sorgfältig, so daß man daraus deutlich abnehmen kann, die Vereinigung desselben mit dem Amte des Lectors sey stets nur aus Noth geschehen, das heißt: wenn es an Personen oder den Gemeinden an Vermögen fehlte, jedes Amt mit einem eigenen Mann zu besetzen. Es wird sich damit eben so verhalten haben, wie sichs noch in unsern Zeiten fast bey allen Dorfgemeinden verhält, wo der Cantor- und Organisten-Dienst von einer einzigen Person verwaltet wird. In Städten hingegen, und bey reichern Kirchen sind beyde Aemter getrennt, und können desto besser verwaltet werden.

§. 64.

Die Anstellung besonderer Vorsänger mußte bald andere Veranstaltungen nach sich ziehen, wenn sie für die Kirche von wirklichem Nutzen seyn sollte. Der Kirchen wurden immer mehrere, und bey keiner derselben war es gleichgültig, auf welche Art ein Vorsänger sang. Man wollte einen geist- und nachdruckvollen Gesang haben, damit der Zuhörer dadurch in andächtige Empfindungen versetzt werden könnte; man wollte auch schöne, wohlklingende und starke ausgebildete Stimmen haben, damit der Zuhörer den Gesang mit Vergnügen anhören, und dadurch desto leichter zu andächtigen Gefühlen gereizt werden könnte. Alles dieß erforderte, daß der Sänger gehörig unterrichtet und gebildet wurde. Dieß Bedürfniß wurde von den ersten Kirchenvorstehern sehr bald gefühlt, und man hat Nachrichten, daß schon in den ersten Jahrhunderten verschiedene Anstalten zu einem solchen Unterricht in der Singekunst gemacht worden sind. Der erste Schritt dazu bestand darin, daß man hauptsächlich Knaben von noch sehr zartem Alter zu solchen Aemtern wählte und er-

97) Nov. 3. L. Omnem. 40. de Episcop. et Cleric. worin die Cleriker sehr ernstlich ermahnt werden, ihrem Amte als Sänger tüchtig vorzustehen.

98) — Non oportere praeter canonicos Cantores, qui suggestum adscendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in Ecclesia. *Concil. Laodic. Can. XV.*

99) — Non oportere Lectores et Cantores orarium ferre, et sic legere et cantare. *Can. XVII.*

zog. Vom h. Theodoſius ſchreibt Cyrillus, er ſey der Kirche ſeines Orts ſchon von ſeinem Knabenalter an als Cantor nützlich gemacht worden ꝛc.[100]) und vom h. Nicetius, Erzbiſchoff zu Trier in der erſten Hälfte des ſechſten Jahrhunderts erzählt Gregorius Turonenſ. (de vitis P. P. cap. 8.) er habe die Abſicht gehabt, alle Knaben, welche in ſeinem Kirchenſprengel geboren wurden, ſo bald ſie nur die erſte Kindheit abgelegt, und anfingen zu reden, im Singen unterrichten zu laſſen ꝛc.[101]) Ob der h. Nicetius dieſe Abſicht ausgeführt habe, oder nicht, kann aus Mangel näherer Nachrichten weder bejahet noch verneint werden. Aber daß ſchon ſehr frühe die Kirchenſänger ihre ordentlichen Lehrer und Vorſteher gehabt haben, berichten Socrates (Lib. VI. cap. 7.) und Sozomenus (Lib. VIII. cap. 8.) Ein gewiſſer Briſo, Eunuch der Auguſta war nehmlich Lehrer und Vorſteher der Sänger. „Qui tum Hymnorum cantoribus erudiendis erat praepoſitus.“

§. 65.

Solche Anſtalten ſcheinen indeſſen nur hier und da gemacht worden zu ſeyn, wenn gerade ein Biſchoff den Kirchengeſang für wichtig genug hielt, um eine ſorgfältige Beförderung zu verdienen. Aber eigentliche Pflanzſchulen, worin nicht bloß die Sänger für eine gewiſſe Kirche, ſondern auch für mehrere, alle nach übereinſtimmenden Regeln hätten gezogen werden können, waren noch nicht vorhanden, und ſcheinen ihren erſten Urſprung zu Rom genommen zu haben. Man hält den Papſt Sylveſter, (zwiſchen 314 und 335.) für den erſten Stifter einer ſolchen Schule. Die einzige Nachricht davon hat uns Onuphrius Panvinius gegeben, die hier, gerade weil ſie die einzige iſt, dem Leſer ausführlich mitgetheilt zu werden verdient. Onuphrius ſagt: Obgleich zur Zeit des Papſtes Sylveſter, und nach ihm mehrere große Gotteshäuſer in der Stadt gebauet wurden, ſo hatte doch nicht jede einzelne Kirche ihre Cleriker oder Mönche, die den Gottesdienſt darin hätten beſorgen können. Die Presbyter und Diakonen verrichteten diejenigen Geſchäfte, wozu ſie ihre Titel verpflichteten, jene die heiligen Handlungen, dieſe die Wohlthätigkeit für die Armen. Der tägliche Geſang in allen Kirchen war damals noch nicht im Gebrauch: denn die einzelnen Kirchen der Stadt hatten noch keine angewieſene Einkünfte, womit ſie ein Chor von Sängern hätten unterhalten können. Daher wurde eine Singſtunde errichtet, welche der Stadt gemeinſchaftlich angehörte, und bey Stationen, Proceſſionen und andern Feſttagen von den einzelnen Kirchen gebraucht wurde, um bey den vom Papſt oder Presbyter begangenen heiligen Handlungen und feyerlichen Meſſen zu ſingen. Dieſe Schule wurde auf gemeinſchaftliche Koſten unterhalten, und hatte einen Vorgeſetzten von großer Würde und Achtung in der Stadt, welcher Primicerius oder Prior der Schule genannt wurde, und deſſen Amt es war, die beſten und auserleſenſten Jünglinge im Geſang, im Leſen der heiligen Schrift, und in guten Sitten zu unterrichten. Hierdurch ſind die Primicerii in allen andern Cathedralkirchen der chriſtlichen Welt enſtanden, von deren Amt und Würde in der 25ſten Abtheilung Meldung geſchieht. Ich halte dieſe Schule für eben dieſelbe, von welcher der Bibliothekarius Anaſtaſius im Leben des Papſtes Hilarius auf folgende Art ſchreibt: Dieſer errichtete in der Stadt eine Geſellſchaft von Miniſtralen (das heißt Clerikern) welche umher gingen, um bey den feſtgeſetzten Stationen die heiligen Handlungen zu begehen, und dabey zu ſingen.[102]).

100) Hinc et *Comanorum* eccleſiae Cantor ipſe oppido utilis a puero factus eſt &c.

101) — ut omnes pueros, qui in domo ejus naſcebantur, ut primum vagitum infantiae relinquentes loqui coepiſſent, ſtatim litteras doceret, ac pſalmis imbueret: ſcilicet ut ingreſſui tali jungerentur pſallentium, tam Antiphonis, quam meditationibus diverſis, ut devotio flagitabat, animum poſſet imbuere.

102) Quamquam tempore ſancti Sylveſtri Papae, et

Diese Einrichtung hat sich, obgleich unter mancherley Veränderungen, dennoch auf eine sehr ähnliche Art bis auf unsere Zeiten erhalten. Aus dem Primicerius sind unsere Cantoren geworden, und die Ministralen oder Cleriker des Hilarius oder vielmehr die auserlesenen Jünglinge, welche nach der ersten Stiftung des Papstes Sylvester im Gesang, im Lesen der heil. Schrift und in guten Sitten unterrichtet wurden, sind unser Choristen bey den lateinischen Schulen. Ihr Unterhalt auf gemeinschaftliche Kosten einer ganzen Stadt findet ebenfalls auf eine ähnliche Art noch in unsern Zeiten Statt, so wie auch die Art und Weise, nach welcher sie zu Rom von einer Kirche zur andern gehen, und den Gesang darin besorgen mußten. Unsere Chöre werden völlig auf ähnliche Art von den verschiedenen Kirchen unserer Städte gebraucht, und zwar aus eben dem Grunde, aus welchem sie in Rom auf diese Weise gebraucht wurden, weil nehmlich jede einzelne Kirche nicht Vermögen genug hat, um eigene Sängerchöre zu unterhalten.

§. 66.

Diese erste Einrichtung mag wohl zu verschiedenen Zeiten wieder in Verfall gerathen seyn, und entweder einer Verbesserung oder gänzlichen Wiederherstellung bedurft haben. Daher finden wir Nachrichten, daß die Stiftung solcher Schulen auch andern Päpsten zugeschrieben wird. Die erste Nachricht von dieser Art ist diejenige, welche in der schon angeführten Stelle des Onuphrius enthalten ist, nach welcher diese Anstalt dem Papst Hilarius, der zwischen 461 und 468 regierte, zugeschrieben wird. Gerbert führt auch das Zeugniß des Anastasius hierüber an, aber ohne den Ort anzugeben, woher es genommen ist [103]). Daß man überhaupt schon sehr frühe darauf bedacht gewesen ist, sowohl dem Gesang eine gewisse Ordnung zu geben, nach welcher er verrichtet werden sollte, als auch Sänger zu bilden, die im Stande waren den Gottesdienst durch schöne geübte Stimmen nicht bloß feyerlich und andächtig, sondern dem Volke auch angenehm und anziehend zu machen, leidet keinen Zweifel. Die immer größere Ausbreitung der christlichen Religion in mehrern Ländern, die Entstehung und Errichtung der mancherley Mönchsorden, die sich den Chorgesang zu einem Hauptgeschäft machten, konnte eine solche Sorgfalt für den Gesang unmöglich entbehren; wir finden daher, daß in diesem Zeitraum nicht nur die Päpste, sonder auch andere Kirchenväter und Bischöffe an verschiedenen Orten zugleich oder

postea plures, et magnae fuerint in urbe basilicae conditae, non tamen singulae Clericos, vel Monachos speciatim habebant, qui in illis sacra officia celebrarent. Presbyteri enim titulis, Diaconi Diaconiis praefecti, suo quisque tantum muneri vacabat; illi sacris administrandis, hi pauperum subventioni procurandae. Psalmodia vero quotidiana in omnibus ecclesiis tunc in usu non erat: Nam singulis urbis basilicis reditus adhuc assignati non erant, quibus possent singula collegia canentium nutrire. Ideoque Schola Cantorum instituta fuit, quae urbi communis erat, et ad stationes, processiones, singulasque diebus eorumdem festis, Ecclesiae urbis conveniebat, ibique sacra officia, et Missarum solemnia Pontifice vel Presbytero celebrante, decantabat. Haec schola sumptibus communibus vivebat, habebatque magnae in urbe dignitatis, et existimationis Praefectum, qui Primicerius alias Prior scholae Cantorum vocabatur, cuius opera optimi juvenes selecti in cantu, lectione sacrorum librorum, et optimis moribus instituebantur. Hinc origo Primiceriorum per alias orbis terrarum ecclesias cathedrales manavit, de quorum officio, et dignitate vigesima quinta distinctio mentio est. Hanc scholam eam esse opinor, cujus titulum scribit Bibliothecarius in vita Hilarii Papae sic: Hic constituit in urbe ministrales (id est Clericos) qui circumirent constitutas stationes, id est ministrando sacris, et psallendo. *Onuphrius de interpret. vocum ecclesiast.*

103. Romae scholas Cantorum *Hilarium* Pont. instituisse scribit *Anastasius. De cant. et mus. sacr. T. I. pag. 35.*

oder kurz nach einander allerley Einrichtungen, den Kirchengesang betreffend, veranstaltet haben. Vom heil. Hieronymus ist schon angeführt, daß er auf Bitte des Papstes Damasus eine Eintheilung des Psalmbuchs gemacht habe, die nachher von den abendländischen Kirchen angenommen worden. Nach ihm soll der Papst Leo eine Ordnung des Gesangs fürs ganze Jahr bestimmt, und so auf diese Ordnung gehalten haben, daß derjenige, der nur im mindesten davon abwich, anathematisirt wurde. Aehnliche Ordnungen hat man auch den Päpsten Gelasius, Simmachus, Johannes und Bonifacius zu danken, wie Gerbert (de cantu et muſ. ſacr. T. I. pag. 91. in der Note) aus einem alten Manuscript zu St. Gallen anführt. Eine Grabschrift des Sidonius Apollinaris auf den Mammertus Claudianus, einen Bruder des Bischoffs zu Vienne:

Pſalmorum hic modulator et Phonaſcus
Ante altare, gratulante fratre,
Inſtructas docuit ſonare claſſes.

beweist auch, daß um diese Zeit schon in Gallien auf gute Ordnung und Unterricht in dem Gesange gesehen worden ist.

§. 67.

Aber die meisten dieser Einrichtungen waren nur Anstalten für einzelne Kirchen und Gemeinden, nicht solche Pflanzschulen, worin die Sänger theils in so großer Anzahl, theils nach so festen übereinkommenden Regeln gebildet wurden, wie sie gebildet werden mußten, wenn nicht nur mehrere Kirchen daraus versorgt, sondern auch Einheit und Gleichförmigkeit des Gesangs überall verbreitet werden sollte. Eine solche weiter um sich greifende Veranstaltung haben wir nach aller Wahrscheinlichkeit, und nach den glaubwürdigsten Nachrichten erst Gregor dem Großen zu verdanken, der zwischen 590 und 604 auf dem päpstlichen Stuhl saß. Man mag sie immer nur eine Verbesserung oder Wiederherstellung einer schon vor langer Zeit vorhandenen aber verfallenen Anstalt nennen, wie Onuphrius [104]) thut: so viel ist doch immer gewiß, daß sie sich von den Singschulen, deren Einrichtung man den Päpsten Sylvester und Hilarius zuschreibt, nicht nur in sehr wesentlichen Dingen unterschied, sondern auch eben dieser Verschiedenheiten wegen weit dauerhafter wurde, und ihren nützlichen Einfluß fast über die ganze christliche Welt verbreitete. Die nähere Nachricht davon giebt Johannes Diakonus, der Lebensbeschreiber ihres Stifters in folgenden Worten: „Er (Gregorius) hat auch die Sängerschule gestiftet, welche noch jetzt nach seiner Einrichtung in der Römischen Kirche singt, und ihr mit einigen Einkünften zwey Wohnungen angewiesen, die eine nahe bey der St. Peterskirche, die andere beym Lateran, wo noch heutiges Tages (nehmlich im 9ten Jahrhundert, in welchem Johannes Diak. gelebt hat,) das Bette, auf welchem er liegend seine Sänger selbst unterrichtete, und die Ruthe, mit welcher er die Knaben bedrohete, nebst dem ächten Antiphonario aufbehalten wird. Die Einrichtung dieser Singschule habe ich in einem sehr alten Römischen Ordnungsbuche gefunden. Erstlich werden in beyden Schulen die aufgenommenen Knaben, welche gut singen, von der Schule selbst unterhalten, und nachher zu päpstlichen Kämmerlingen gemacht. Wenn aber die Knaben adelich sind, werden sie vom Anfang an in der päpstlichen Kammer unterhalten, und bekommen vom Erzdiakonus das Recht auf einer Art von Ueber-

104) Quamquam Joannes Diaconus libro ſecundo de vita Gregorii Papae, ipſam hanc ſcholam (nehmlich die von Sylveſter errichtete) ſanctum Gregorium conſtituiſſe ſcribit; quod potius de ejus quadam reformatione, ſive reſtitutione intelligendum eſſe opinor, quam de prima ejus inſtitutione, quae longe ante fuiſſe neceſſe eſt. *Onuphrius* loc. cit.

zug zu sitzen, der mit Franzen behangen ist, so wie man sie über die Sättel der Pferde zu legen pflegt. Nachher werden sie nach Inhalt des Codex Sacramentorum bis zum Unterdiakonat befördert. Diakonen und Presbyter werden sie aber niemahls nach der öffentlichen Ordnung. Ferner wurde die Sängerschule in mehrere Chöre abgetheilt. Ein Chor ist aber nach dem Isidor eigentlich eine Menge von Sängern, und hat seinen Namen daher, weil sie anfänglich wie eine Krone um den Altar herumstanden, und auf diese Art sangen. Außer dem Primicerius waren noch vier Aelteste in der Singstunde, welche primus, secundus, tertius und quartus scholae genannt wurden. Die drey ersten hießen Paraphonisten, der vierte aber Archiparaphonist, dessen Amt darin bestand, dem Papste anzuzeigen, wenn der Sänger wegen etwas zu erinnern war. So steht es im Römischen Ordnungsbuch [105]).

Ein neuerer Biograph des Gregorius erzählt diese Stiftung ebenfalls, aber mit einigen Veränderungen. Er sagt, Gregor habe seine Schule für alle Cleriker bis zum Diakonat ausschließend gestiftet, weil die Diakonen sich bloß damit beschäftigen sollen, das Evangelium zu predigen, und Almosen an die Armen auszutheilen, und weil er wollte, daß die Sänger sich Mühe geben sollten, seine Gesänge recht rein und nach den vorgeschriebenen Noten zu lernen, auch ihre Stimmen so zu bilden, daß sie auf eine angenehme und zugleich andächtige Art singen konnten. Dieß kann man nach Isidors Meinung nicht anders als durch Fasten und Enthaltsamkeit bewerkstelligen. Denn, sagt er, die Alten fasteten den Abend vorher, ehe sie singen wollten, und bedienten sich zu ihrer gewöhnlichen Speise bloß des Gemüßes, um dadurch recht reine und helle Stimmen zu bekommen. Daher kommt es, daß die Sänger von den Heiden Bohnenesser genannt wurden [106]). Ich weiß nicht, fährt der neuere Lebensbeschreiber Gregors fort, ob unsere heutigen Sänger sich zu einer solchen Methode bequemen würden, da sie eben nicht sehr daran gewöhnt sind. Dem sey aber wie ihm wolle, der heil. Gregor wendete große Sorgfalt an, seine Sänger zu unterrichten, und ihnen selbst, ob er gleich Papst war, (tout Pape qu'il etoit) Anleitung zum guten Gesang zu geben [107]).

Was aber dieser Gregorianischen Singschule vorzüglich eine so lange Dauer gegeben hat, und die hauptsächlichste Ursache geworden ist, daß sie ihrer innern Verfassung nach an vielen Orten nachge-

105) Scholam quoque Cantorum, quae hactenus in iisdem institutionibus in sancta Romana ecclesia modulatur, constituit, eique cum nonnullis praediis duo habitacula scilicet alterum sub gradibus Ecclesiae sancti Petri Apostoli, alterum vero sub Lateranensis Patriarchii domibus fabricavit, ubi usque hodie lectus ejus, quo recumbens modulabatur; et flagellum ipsius quo pueris minabatur venerationc congrua, cum authentico Antiphonario reservatur. De hac schola Cantorum hujusmodi statutum reperi in libro pervetusto Romani Ordinis. Primum in quacumque schola reperti pueri bene psallentes tollantur, inde nutriantur in schola Cantorum, et postea fiant Cubicularii. Si autem nobilium pueri fuerint, statim in cubiculo nutriantur, et hanc accipiant potestatem ab Archidiacono, ut liceat eis super linteum villosum sedere, quod mos est ponere super sellam equi. Deinde sicut sacramentorum codex continet, quando et ubi fuerint, usque in Subdiaconatus officium ordinentur. Diaconi vero atque Presbyteri, numquam in publica ordinatione. Schola porro Cantorum in plures choros dividebatur. Chorus autem (authore Isidoro) proprie est multitudo canentium, inde dictus, quod initio in modum coronae circum aras starent, et ita Cantores psallerent. In schola Cantorum, post Primicerium, quatuor majores reliquis erant, primus, secundus, tertius et quartus scholae vocati. Quorum tres primi Paraphonistae, quartus vero Archiparaphonista dicebatur, cujus officium erat, Pontifici de Cantoribus, cum quid opus erat, nunciare. Ita in libello Romani Ordinis. *Joannes Diac. in vita Gregorii M. Lib. II. cap. 6.*

106) Pridie quam cantandum erat, cibis abstinebant psallentes, legumine in caussa vocis assidue utebantur, unde et Cantores apud Gentiles Fabarii dicti sunt. *Isidor. de Eccles. offic. Lib. II. Cap.* 12.

107) *Maimbourg* dans l'Hist. du Pontificat de St. Gregoire.

ahmt wurde, und dadurch die Römische Singart in der ganzen christlichen Welt verbreitet hat, ist wohl unstreitig der Umstand gewesen, daß die meisten Sänger aus den Römischen Waisenhäusern zugezogen wurden. Dieß erhellet aus einem Tagebuche des Römischen Päpste, welches vom P. Garnerius heraus gegeben worden ist, und worin es ausdrücklich heißt, daß die Knaben in ihrer ersten Kindheit schon aufgenommen, und in dem zur Singschule bestimmten Hause, welches auch Orphanotrophium genannt wurde, unterhalten worden sind [108]). Daß die ganze Singschule selbst eine Art von Waisenhaus war, von welchem vielleicht die heutigen Conservatorien in Italien eine nachgeahmte Gestalt sind, erhellt noch deutlicher aus den Nachrichten, die uns von verschiedenen Verbesserungen oder Wiederherstellungen aufbehalten sind, welche einige Päpste mit diesen Häusern vorgenommen haben. So erzählt Anastasius vom Sergius *II.* er habe die Singschule, welche vorher das Waisenhaus genannt worden, und Alters wegen gänzlich verfallen war, weit besser wieder aufgebauet, als sie vorher war [109]).

Gregorius hatte zwar das Gesetz gemacht, daß die Sänger nicht über das Unterdiakonat steigen sollten, damit sie durch priesterliche Geschäfte nicht gehindert würden, sich in der Singekunst hinlänglich zu üben. Man hat aber seine Vorschriften hierin nach seinem Tode nicht mehr so strenge beobachtet, als es wohl bey seinem Leben geschehen seyn mag. Besonders sind die Primicerii in der Folge der Zeit zu weit höherem Ansehen gekommen, so weit, daß sie sogar bey Papstwahlen eine Stimme zu geben hatten, wovon Gerbert (de cant. et Mus. sacr. T. I. pag. 295.) verschiedene Beweise anführt. Daß verschiedene Knaben aus der vom Gregor gestifteten Singschule in der Folge ihres Lebens auch auf den päpstlichen Stuhl gekommen sind, als Sergius *I.* und *II.* (687. und 844.) Gregorius *II.* (715.) Stephanus *III.* (768.) und Paulus *I.* (757.), beweiset der Bibliothekarius Anastasius in seinem Leben der Päpste [110]).

Noch verdient angeführt zu werden, daß Gregorius der Große der Errichtung dieser Singschule wegen, nach seinem Tode überhaupt als ein vorzüglicher Beförderer des Schulwesens angesehen worden ist. Man hat geglaubt, ihm für so große, der Menschheit geleistete Dienste auch eine angemessene Dankbarkeit und Ehrerbietung schuldig zu seyn, und hat ihm dieser Meinung zu Folge erst im neunten Jahrhundert, also fast dreyhundert Jahre nach seinem Tode, ein besonderes Fest geweiht, welches unter dem Namen des Gregorius-Festes noch in unsern Tagen selbst in protestantischen Gegenden als ein Schulfest mit öffentlichen Aufzügen von den Schülern gefeyert wird. Man hält dafür, dieß Fest sey an die Stelle des alten Römischen Quinquatria Minervae gekommen. Es hat schon manchen Schulmann veranlaßt, Progammen über den Gegenstand desselben zu schreiben; man irret aber sehr, wenn man nähere Aufklärungen über alle dazu gehörige Umstände darin zu finden glaubt. Einer der neuesten nimmt es dem Gregor erstaunlich übel, daß er nicht lieber lauter lateinische Schulen gestiftet hat, und schilt ihn deßwegen tapfer aus [111]). Gregor ist nach

108) Patet ex libro diurno Romanorum Pontificum per P. Garnerium edito, a prima infantia pueros ad hoc assumtos, ac in Orphanotrophio, ut vocabatur, enutritos esse, Pontificesque curasse, ne quid proventibus illis demeretur. *Gerbert* de Musica sacra, Tom. I. pag. 293.

109) Idem (Sergius II.) vero almificus et beatissimus Papa scholam Cantorum, quae pridem Orphanotrophium vocabatur, et pro nimia vetustate in ruinam posita, atque confracta videretur, Dei annuente clementia a fundamentis in meliorem, quam olim fuerat, statum noviter restauravit.

110) Ex vitis Pontificum sub nomine *Anastasii Sergius I. et II. Gregorius II. Stephanus III. et Paulus I.* a tenera aetate scholae Cantorum traditos fuisse, ac enutritos legimus. S. Gerbert an angeführten Ort.

111. Ueber das Gregoriusfest, von Jani, Rect. des Gymnas. illustr. zu Eisleben. 1790. 4. ein Schulprogramm.

seiner Meinung ein Feind der Gelehrsamkeit, bösartig ꝛc. gewesen, und hat eine allgemeine Dummheit einführen, alle wahre Wissenschaft hingegen, besonders die alte Philologie total ausrotten wollen. Bayle, der sonst eben auch nicht sehr freygebig mit Lobeserhebungen ist, sagt das Gegentheil von ihm, und hält ihn für gelehrt, aber daneben für fein und verschmitzt, der es aus dem Grunde verstanden habe, was dem Aufnehmen und Ansehen der Römischen Kirche nützlich und vortheilhaft war [112]). Eben so unbillig ist es, ihm noch immer den Vorwurf zu machen, daß er die alten prächtigen Kunstwerke zu Rom vernichten, und alle heidnische Bibliotheken habe verbrennen lassen. Die besten historischen Kritiker kommen wenigstens darin mit einander überein, daß es ungewiß und noch unausgemacht ist [113]). Endlich beschließt dieser nunmehr verstorbene, im Leben übrigens sehr verdiente Schulmann sein Programm damit: Gregor habe Schulen in Menge gestiftet, aber nicht Schulen zur Aufklärung des Verstandes, sondern Schulen, wo die Knaben zum Aberglauben, zum Singen, und — welches die Hauptsache war — zu der blinden Verehrung der Geistlichen angeführt wurden.

Die Knaben wurden den vorhandenen Zeugnissen nach in den Schulen Gregors im Singen, im Lesen der heil. Schrift, und in guten Sitten unterrichtet. Ist die Beförderung einer solchen Bildung der Jugend für einen Papst aus dem sechsten Jahrhundert, für den hauptsächlich das, was auf das Beste der Kirche Beziehung hatte, der erste Zweck seyn mußte, nicht schon aller Ehren werth?

Andere Singschulen, die nach Gregors Zeiten nach dem Muster der seinigen hin und wieder gestiftet, und selbst durch päpstliche Sänger eingerichtet und gebildet wurden, werden an ihrem Orte erwähnt werden.

§. 68.

Die Errichtung solcher Singschulen und Sängerchöre zum Gebrauch der Kirchen, so nützlich sie von einer Seite war, hatte doch von einer andern Seite betrachtet, auch einige Nachtheile, unter welchen besonders einer sehr groß war. Die größere Uebung, welche die Sänger in der Singkunst hatten, ihr Gesang mit ausgebildetern, hellern und angenehmern Stimmen, mußte nothwendig das rauhe, unreine und unrichtige des allgemeinen Volksgesangs bald fühlbar machen. An die größere Reinigkeit und Annehmlichkeit des gebildeten Gesangs gewöhnt, und in der Meinung, es sey der kirchlichen Würde, auch selbst der Erbauung entgegen, so viele ungeübte Stimmen durch einander schreyen und den Gesang von ihnen verderben zu lassen, verfiel man nach und nach darauf, das Volk gänzlich vom Kirchengesang auszuschließen. Es hieß nun nicht mehr: Praepositus preces fundit et populus fauste acclamat Amen [114]). Auch konnte man nicht mehr mit

112) *Bayle* Diction. histor. et critique, Art. Gregoire I. Es ist die Rede von der Demuth, mit welcher Gregor seiner Erhebung zur päpstlichen Würde auszuweichen suchte. Daher sagt Bayle: „On doit convenir, que ceux qui le contraignirent à être Pape, le connoissoient mieux, qu'il ne se connoissoit lui-même. Ils voioient en lui le fond de toutes les ruses, et de toutes les soupleſſes, dont on a besoin, pour se faire des grands protecteurs, et pour attirer sur l'eglise les benedictions de la terre.

113. Il n'est pas certain qu'il ait fait detruire les beaux monuments de l'ancienne magnificence des Romains, afin d'empecher que ceux qui venoient à Rome ne fissent plus d'attention aux arcs de triomphe &c. qu'aux choses saintes. Faisons le même jugement de l'accusation qu'on lui intente, d'avoir fait bruler une infinité de libres Paiens, et nommement Tite-Live. *Dict. hist. et crit. par Bayle.*

114. *Justin. Mart.* in Apologet. cap. 2.

dem heil. Chrysostomus sagen: Conveniebant (olim) omnes, et psallebant communiter [115]). Da außer den Singschulen keine andere öffentliche Schulen vorhanden waren, worin auch das Volk im Kirchengesang hätte geübt werden können, um sodann wenigstens erträglich in den öffentlichen Versammlungen neben den ordentlichen Sängern zu singen; da folglich die Sänger an Bildung zugenommen hatten, das Volk aber aus Mangel an Uebung und Unterricht bloß bey derjenigen Art zu singen stehen blieb, zu welcher es von Natur fähig war; da man nach und nach anfing, nicht mehr in der Volkssprache, sondern bloß lateinisch zu singen, so verlor das Volk seine Theilnahme am öffentlichen Gesang immer mehr, bis es endlich völlig schweigen, und den ganzen singenden Gottesdienst den Clerikern, oder den dazu verordneten Sängern überlassen mußte. Die ersten Verordnungen einiger Kirchenversammlungen über diesen Umstand, besonders der Synode zu Laodicea im vierten Jahrhundert, sind schon angeführt. Aber sie konnten in dieser Zeit noch nicht überall befolgt werden, weil es noch an einer hinlänglichen Anzahl von Sängern fehlte. So wie aber die Singschulen mehrere Sänger bildeten, so, daß ganze Chöre daraus an mehrere Orte und Kirchen vertheilt werden konnten, so nahm die Gewohnheit, diese Chöre allein singen und das Volk bloß zuhören zu lassen, immer mehr und mehr überhand, und so ist es in der katholischen Kirche bis auf Luthers Reformation geblieben, der nach so vielen Jahrhunderten zuerst den allgemeinen Volksgesang in der Kirche wieder eingeführt hat, wie an seinem Orte näher erzählt werden wird.

Daß dieß sich wirklich so verhalte, kann durch eine Menge von Zeugnissen erwiesen werden, die sich sowohl bey den Kirchenvätern als bey Kirchengeschichtschreibern finden. Es würde aber zu weitläuftig seyn, alles hierüber anzuführen, was angeführt werden könnte. Nur so viel muß erinnert werden, daß dieser Gebrauch, das Volk vom Gesange auszuschließen, in der abendländischen Kirche zuerst aufkam. Der erste Schritt dazu scheint die Ausschließung des Frauenzimmers von den Vigilien gewesen zu seyn, weil sie unter dem Deckmantel des Gebets oft solche Ausschweifungen begingen, welche dem Gotteshause am wenigsten angemessen waren. „Mulier taceat (hieß es in der Verordnung des Concilii Eliberini schon im Anfang des vierten Jahrhunderts) in Ecclesia, et ne plus voci quam laudi Domini attenderent“ [116]). Der schon angeführte Canon der Laodiceischen Synode gab hierauf den ersten Anlaß, auch die Männer vom Kirchengesang auszuschließen, wei sie nach dem Ausdruck des Hieronymus, im Gesang weder den Rhythmus, noch in ihrem körperlichen Anstande das Schickliche beobachteten [117]). In den folgenden Jahrhunderten, besonders nach Gregors Zeiten war man schon so sehr an das Stillschweigen des ganzen Volks gewöhnt, daß man glaubte es müsse und könne nicht anders seyn. Amalarius redet von den verschiedenen Ständen der christlichen Kirche wenigstens auf eine solche Art, daß man nichts anderes daraus schließen kann. „Septem gradus sunt ordinatorum (sagt er Lib. 3. c. 5. de Eccles. offic.) octavus Cantorum, *nonus et decimus Auditorum utriusque sexus.*“

§. 69.

So wie die Theilnahme des Volks am Kirchengesang abnahm, so mußte nun nothwendig die Aufmerksamkeit auf die Sänger, und auf die Art ihres Gesangs zunehmen. Die Ansprüche, welche man von diesem Zeitpunkte an, an die Kirchensänger, besonders aber an die Vorsänger, Cantoren, Psalmisten ꝛc. oder wie sie sonst genannt wurden, machte, sind daher nicht gering. Die

115) *Homil.* 36. in I. ad Corinth.

116) *Isidor. Pelusiota.* Lib. I. epist. 90.

117) — eo quod nec in cantu rhythmum, nec in statu corporis observabant πρεπόν. *Chrysost.* Homil. I. in Es.

ersten Anforderungen in Sachen der Künste überhaupt, besonders aber in der Musik, gehen immer aufs Aeußere. Eine schöne, reine, helle und biegsame Stimme, ist nicht bloß in den Augen des Kenners, sondern auch des Nichtkenners von großem Werth. Da der Weg, welchen die Musik zu nehmen hat, um zum Herzen zu gelangen, nothwendig durchs Ohr gehen muß, so läßt sich leicht begreifen, warum sowohl der Kenner als der Nichtkenner einen so großen Werth darauf setzt, das Ohr, gleichsam als erste Instanz befriedigt zu sehen. Denn wenn unsere Sache in dieser ersten Instanz gewonnen ist, so geht sie auch bey dem höhern, bey dem gewissenhaftesten Oberrichter, bey dem durch die besten Grundsätze gebildeten musikalischen Geschmack, wenigstens nie gänzlich verloren. So ist es von jeher gewesen, und so wird es stets bleiben. Das Aeußere ist das erste was in die Sinne fällt; es ist daher sehr erklärlich und begreiflich,

1) daß es für den Kenner wichtig seyn muß, weil er sich ungeachtet seiner höhern Bildung doch nie etwas auf andern als auf den Wegen der Sinne vorzustellen vermag, und
2) dem Nichtkenner, weil es das einzige ist, woran er sich halten, und was ihm Vergnügen gewähren kann. Das Vergnügen an der innern Schönheit der Gedanken, an dem zweckmäßigen Ausdruck, und mit Einem Worte an allem, was zur höhern musikalischen Aesthetik gehört, setzt schon einen hohen Grad von Bildung, und eine sehr vertraute Bekanntschaft mit den Gegenständen der Kunst voraus, ist folglich seiner Natur nach immer das letzte, welches erreicht wird, und erreicht werden kann.

Den Beweis alles dessen, was eben gesagt worden ist, finden wir in der Natur der Forderungen, welche anfänglich an die Kirchensänger gemacht worden sind. Ueberall ist von rauhen, ungebildeten, und den ihnen entgegen gesetzten hellen, klaren und geübten Stimmen die Rede. Jene hielt man bald der Würde des Gottesdienstes nachtheilig, so wie diese nicht nur der Würde, sondern auch der Erbauung und dem Vergnügen für zuträglich. Augustinus sagte schon, (und mehrere vor ihm haben das nehmliche, nur mit andern Worten gesagt) ein und eben dasselbe Lied gefalle ihm besser auf eine gewisse Weise gesungen, als wenn es auf eine andere Weise gesungen werde. Dieser Meinung wird jeder seyn, dem es nicht gänzlich an musikalischem Gehör fehlt. Unter allen Beschreibungen der Eigenschaften, die zu einem guten Kirchensänger erfordert werden, deren man viele bey den alten Kirchenlehrern findet, ist aber keine bestimmter, ich möchte auch wohl sagen, schöner, als die, welche uns Rhabanus Maurus davon gegeben hat. Sie gehört zwar in etwas spätere Zeiten, als diejenigen sind, von welchen hier die Rede ist; allein es dürfte in der Folge an Veranlassung fehlen, eine so schöne Stelle beyzubringen. Sie mag deßwegen hier ihren Platz finden. Rhabanus Maurus ist der Meinung, ein Psalmist oder Cantor müsse sowohl der Stimme als der Kunst nach vortrefflich und vorzüglich seyn, damit er durch die Süßigkeit seines Gesangs die Herzen der Zuhörer in Bewegung setzen könne. Seine Stimme darf nicht rauh, hart und mißtönend, sondern sie muß wohlklingend, sanft, fließend und hell seyn, so daß sie einen solchen Ton und eine solche Melodie hat, wie sie der heiligen Religion angemessen ist [118]).

§. 55.

Solche Ansprüche hatten aber bald die Folge, daß die Sänger die Bildung ihrer Stimmen, sowohl in Rücksicht auf Wohlklang als Geläufigkeit für die Hauptsache beym Kirchengesang ansahen, und die innern Eigenschaften um welcher willen jene äußern Vorzüge eigentlich nur wichtig

118) Psalmistam autem et voce et arte praeclarum illustremque esse oportet, ita ut oblectamento dulcedinis animos excitet auditorum. Vox autem eius non aspera, vel rauca, vel disona, sed canora, erit, suavis, liquida, atque acuta, habens sonum et melodiam sanctae religioni congruentem, &c. *De institut. Clericor. Lib.* 3. *Cap.* 48.

ſind, vernachläſſigten. An die Stelle des einfachen, feyerlichen und erbaulichen Geſangs, traten leere Gurgeleyen, die zwar den unwiſſenden Zuhörer zur Bewunderung reißen, aber zur Beförderung der Andacht nichts beytragen konnten. Die Kirchenvorſteher fühlten das Unzweckmäßige ſolcher Ausartungen und ſolcher Mißbräuche, die nun häufig mit den an ſich ſchönen Stimmen gemacht wurden, ſehr bald, und ſuchten ihnen auf alle Weiſe Einhalt zu thun. Sie wußten aber hierin die Mittelſtraße eben ſo wenig zu treffen, als ſie die Sänger ſelbſt getroffen hatten. Dieſe waren über das wahre Ziel hinaus gegangen, und jene erreichten es nicht. Es ging hierin unſern Vorfahren eben ſo, wie es uns noch in unſern Tagen bey Abſtellung allmählich eingeſchlichener Mißbräuche zu gehen pflegt. Wenn nicht ſo geſungen wird, wie ſichs gebührt, und wie bey gehöriger Unterweiſung und bey Anwendung anderer Hülfsmittel geſungen werden könnte, ſo will man lieber gar nicht ſingen laſſen; man will um des Mißbrauchs willen auch den wahren, guten und nützlichen Gebrauch aufheben. Gerade ſo machten es viele von den alten Kirchenlehrern zu ihrer Zeit mit dem ausgearteten Geſang. Da der Geſang anfing ſeinen ernſthaften, feyerlichen Charakter zu verlieren, wußten ſie ihn nicht in ſeine gehörigen Grenzen zurück zu weiſen, ſondern ſingen nun an zu ſagen: man müſſe Gott nicht mit der Stimme, ſondern mit dem Herzen ſingen.“ Hört es ihr Jünglinge, hört es alle, deren Amt es iſt in der Kirche zu ſingen (ſagt Hieronymus): man muß Gott nicht mit der Stimme, ſondern im Herzen ſingen; man muß nicht wie die Theaterſänger den Hals und die Kehle mit ſüßen Arzneymitteln glatt machen, um ſodann in der Kirche theatraliſche Melodien hören zu laſſen, ſondern wir müſſen in der Furcht des Herrn, in guten Werken und in der Kenntniß der heiligen Schrift leben. Wenn auch jemand ſchlecht ſingt, und nur gute Werke thut, ſo wird er vor Gott ſchon ein angenehmer Sänger ſeyn. Ein Diener Chriſti muß ſo ſingen, daß die Worte, welche geſungen werden, mehr gefallen als die Stimme des Sängers ꝛc. [119]). Man iſt in ſpätern Jahrhunderten von dieſem Abwege zwar wieder zurück gekommen; man hat eingeſehen, daß es zwar den Sängern nicht zu überlaſſen ſey, in der Kirche nach ihren Phantaſien zu ſingen [120]); man hat aber doch für rathſam gehalten, nicht ſo wie Hieronymus und verſchiedene andere Kirchenväter gethan haben, alles Aeußere zu verwerfen, und in der Kirche bloß im Herzen, ohne Hülfe ſchöner Stimmen ſingen zu laſſen. Die beſte Regel hierin hat ſchon der Apoſtel Paulus gegeben: „Wenn ihr zuſammen kommt, ſo hat ein jeglicher Pſalmen, er hat eine Lehre, er hat Zungen, er hat Offenbarung, er hat Auslegung. Laſſet es alles geſchehen zur Beſſerung (ad aedificationem heißt es in der lateiniſchen Ueberſetzung).“ [121]). Die Andacht, Beſſerung und Erbauung hauptſächlich in die Vermeidung alles ſinnlichen Vergnügens ſetzen zu wollen, iſt der menſchlichen Natur nicht angemeſſen, und ein ſo betrübter, trauriger, auf lauter Entſagung gegründeter Gottesdienſt kann der Gottheit, welche will, daß ihre Geſchöpfe ſich ihrer Wohlthaten freuen und auch in dieſer Welt ſich ſchon glücklich fühlen ſollen, unmöglich wohlgefällig ſeyn. Der Weiſe genießt alle Gaben Gottes mit Mäßigkeit;

119) Audiant haec adoleſcentuli; audiant hi quibus pſallendi in eccleſia officium eſt: Deo non voce, ſed corde cantandum; nec in tragoedorum morem guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Eccleſia theatrales moduli audiantur et cantica, ſed in timore et opere in ſcientia Scripturarum. Quamvis ſit aliquis (ut ſolent illi apparare) κιθαρῳδος; ſi bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantator eſt. Sic cantet ſervus Chriſti, ut non vox canentis, ſed verba placeant, quae leguntur &c. *Hieronymus*, in epiſt. ad Epheſ. cap. 5.

120) Melodias ſimplices, graves, concinnas, et verbis textus congruentes in eccleſiis conſervari nec cuivis cantori liberum eſſe, ſuo libitu Muſicae modos variare, rectiſſimum eſt: ne dum quilibet organiſta propriam applicationem et quilibet Symphoniſta ſuam propriam Phantaſiam, ut loquuntur, affingit, Muſica perinde, ut Africa quotidie novam feram producat. *Dav. Chytraeus* in praefat. ad Miſſale Matthiae Ludeci.

121) 1. Epiſt. an die Korinther. Kap. 14. V. 26.

der Christ genieße auch die Musik, als eine der schönsten Gaben Gottes, mit Mäßigkeit, so wird er sich keiner Sünde dabey zu fürchten haben. Der heil. Augustinus, welcher, wie schon von ihm angeführt worden ist, ebenfalls bisweilen Anfälle von übertriebener Frömmigkeit bekam, und sodann jedes unschuldige Vergnügen an Schönheiten der Natur für sündlich hielt, ging in seiner Mönchsregel doch nicht so weit, von seinen Mönchen einen bloßen Gesang im Herzen zu verlangen, aber er forderte, daß das, was sie mit dem Munde sangen, ins Herz dringen sollte [122]). Aus dieser Ursache gab er ihnen auch die Vorschrift, nur solche Worte oder Texte zu singen, die ihrem Inhalte und ihrer Natur nach gesungen werden können. Was nicht von dieser Art war, sollten sie ungesungen lassen [123]).

§. 71.

Dieser Ausartungen des Kirchengesangs und der Sänger ungeachtet, fuhr man doch beständig fort, sowohl das eine als das andere immer mehr und mehr zu befördern. Man entwarf bestimmtere Gesetze für die Sänger, nach welchen sie sich beym Kirchengesang verhalten sollten; man machte bey der immer größern Verstärkung der Chöre auch im Range der einzelnen Glieder derselben mehrere Unterschiede, um dadurch größere Ordnung ins Ganze zu bringen, und die Absicht, um welcher willen sie errichtet waren, desto sicherer erreichen zu können. Den Primicerius, Psalmisten oder Cantoren auch bisweilen Protopsalmisten, welche den ganzen Chor zu regieren hatten, wurden verschiedene Unterbediente an die Seite gesetzt, die wiederum einzelnen zum Gesang gehörigen Geschäften vorstehen mußten. So entstanden nach und nach besonders an solchen Orten, wo starke Sängerchöre unterhalten werden konnten, nicht nur außer den Primicerien, noch Secundicerien oder Semicerien, Tertiocerien und Quartocerien [124]), sondern auch Präcentores, Succentores, und sogar, weil wahrscheinlich damals schon, eben so wie in unsern Zeiten, jedermann gerne einen Titel haben wollte, auch Concentores. Die verschiedenen Arten der Primicerien sind wohl ungefähr das nehmliche gewesen, was die neuern Ober- und Unter-Kapellmeister sind, von welchen der erste die allgemeine Oberaufsicht über das Ganze, die andern aber nur über einzelne Abtheilungen haben. Die Präcentoren hatten keine Aufsicht, sondern mußten vielleicht ebenfalls nur bey einzelnen Abtheilungen des Chors vorsingen. Die Succentoren sangen jenen nach und die Concentoren sangen mit [125]). Alle diese Bediente mußten auf verschiedene Weise zur Erfüllung der dem Obercantor (er mag nun Protopsaltes, Primicerius oder anders genannt worden seyn) auferlegten Pflichten beytragen.

Die Vorschriften, nach welchen der Kirchengesang eingerichtet werden sollte, wurden daher stets dem Obercantor gegeben, welcher sodann für die gehörige Mitwirkung seiner Untergebenen sorgen mußte. So lange sie noch bloße Vorsänger waren, konnten sie ohne Vorwissen des Bischoffs, bloß auf den Befehl des Presbyters angenommen werden, und der Presbyter brauchte bloß zu ihnen zu sagen: Siehe zu, daß du das, was du mit dem Munde singst, von Herzen glaubest, und

122) Psalmis et hymnis cum oratis Deum, hoc versetur in corde, quod profertur in voce. *Psallendi mos Augustinensium* in *Rod. Hospiniani* Lib. VI. de Monachis etc. pag. 376.

123) Et nolite cantare nisi quod legitis esse cantandum. Quod autem non ita scriptum est, ut cantetur, non cantetur. *Loc. Cit.*

124) *Anton. Bellotte* ritus ecclesiae Laudunensis &c. pag. 379.

125) In arte musica, seu disciplina Cantorum, tria sunt officiorum genera: Praecentor scilicet, Succentor et Concentor; quorum primus vocem praemittit in cantu, Succentor canendo subsequenter respondet, Concentor vero dicitur qui consonat. *Bellotte* loc. cit. pag. 735.

und was du von Herzen glaubest, mit der That beweisest[126]). Diese Art von Einsetzung war auch Schuld daran, daß die Cantoren oder Vorsänger anfänglich nicht unter die geistlichen Orden gerechnet wurden[127]), ob sie gleich in der Folge der Zeit sehr häufig zu den ansehnlichsten Bischöfthümern gelangten.

Von der innern Beschaffenheit des Kirchengesangs und von den verschiedenen Gattungen desselben.

§. 72.

Bey so mannigfaltigen Veranstaltungen zur besten Einrichtung des Kirchengesangs, und bey dem fast allgemeinen Eifer, womit er nach und nach in allen christlichen Kirchen aufgenommen wurde, kann man sich der Frage nicht enthalten, wie denn nun dieser Gesang eigentlich seiner innern Einrichtung nach, das heißt: in musikalischer Rücksicht beschaffen gewesen seyn möge? Wer aber weiß, auf wie mancherley Art ein Text mit Tönen begleitet werden kann, daß diese Begleitung syllabisch, melismatisch, mit und ohne Rhythmus möglich ist, der vielen Stufen, die zwischen dem Ton der bloßen Rede und dem Tone, der zu einer eigentlichen Melodie erfordert wird, liegen, noch nicht einmal zu gedenken, der wird auch leicht die Bemerkung machen können, daß es keine leichte Aufgabe sey, eine solche Frage bestimmt zu beantworten. In der That, schon in der bloßen Rede liegt eine gewisse Art von Gesang verborgen, wie Cicero sehr richtig bemerkt hat[128]). Die alten Musiklehrer rechneten daher schon diese in der Rede liegende Melodie mit zum musikalischen Gesange. So sagt Bryennius in seinem von Wallis herausgegebenen Werke: Es giebt zwey Arten des Gesangs oder der Melodie, die eine ist diejenige, deren die gewöhnliche Art zu sprechen fähig ist, und die andere der musikalische Gesang[129]). Das bloße Steigen und Fallen der Stimme, nach Veranlassung der in einer Rede vorkommenden Accente hielt man also schon für eine Art des Gesangs. Die alten Sprach- und Declamations-Lehrer sind sämmtlich eben derselben Meinung, und wir können aus ihren hinterlassenen Werken mit dem höchsten Grad von Wahrscheinlichkeit schließen, daß sowohl bey den Griechen als Römern die meisten Gedichte mit keiner andern als mit dieser Art von Gesang gesungen worden sind. Ich rede von den meisten, denn alle, und die, welche zum Chorgesang bestimmt waren, konnten nicht so gesungen werden. Von dieser ersten Stufe bis zu dem, was wir gegenwärtig Gesang oder Melodie nennen, ist aber noch ein langer Weg. Das bloße Erheben und Fallen der Stimme auf einem und eben demselben Tone kann sich durch so viele Grade den abgemessenen Intervallen des eigentlichen Gesanges nähern, kann

126) Psalmistae, id est Cantores, possunt absque scientia Episcopi, sola jussione Presbyteri, officium suscipere cantandi, dante eis presbytero, vel potius Episcopo Antiphonarium in manus, et dicente sibi, videte ut quod ore cantatis, corde credatis; et quod corde creditis, operibus probetis. *Concil. Carthagin.* IV. (vom Jahr 398.) Can. 10. et *Ordo Romanus.*

127) Quia vero quilibet de choro sola jussione Presbyteri potest officio Psalmistae fungi, psallere scilicet sive cantare, in numero graduum ecclesiae Psalmistas non ponimus. *Gillebertus* Lunicensis Episcopus *de usu ecclesiastico.*

128) Est in dicendo etiam quidam cantus obscurior: — ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus, nec a postrema syllaba citra tertiam, quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem sequatur industria. *De Orat.*

129) Est autem melos, id est cantus aliud sermocinale, aliud musicum. Lib. III. Cap. 10. de Melopoeia.

durch allmählich verminderte oder vermehrte Beobachtung rhythmischer Verhältnisse, auch durch Beschleunigung oder Verzögerung dessen, was wir in der musikalischen Kunstsprache Bewegung nennen, so mannigfaltig werden, und in allen diesen Graden eine Art von Gesang bleiben, die gefällt, rührt, reißt, und zu mancherley Zwecken brauchbar ist. Welche von diesen vielen möglichen Gesangarten werden nun die Christen der ersten Jahrhunderte zu ihrem Kirchengesang gewählt haben? Werden sie sich an einer bloßen Cantillation begnügt, oder auch noch außer ihr sich eines auf bestimmte Intervallen und geordnete Tonleitern gegründeten Gesangs bedient haben? —

Zur gründlichen Beantwortung dieser Fragen müssen vor allem zwey Hauptverschiedenheiten im Gesange der christlichen Kirche aus den ersten 6 Jahrhunderten näher untersucht werden, nehmlich der so genannte Ambrosianische, und der einige Jahrhunderte später eingeführte Gregorianische Gesang. Beyde Arten haben ihren Nahmen bis auf unsere Zeiten erhalten. Es ist daher gewiß der Mühe werth, das wahre Wesen dieser beyden Gesangsarten so genau kennen zu lernen, als es unter den jetzigen Umständen, und nach einer Entfernung von 12 bis 14 Jahrhunderten nur immer möglich seyn kann. Wir reden zuerst von dem Ambrosianischen Gesang.

§. 73.

Der Ambrosianische Kirchengesang hat, wie schon §. 57. bemerkt worden, auf Veranlassung der Kaiserin Justina zu Mayland, wo Ambrosius Bischoff war, im Jahr 386 seinen Ursprung genommen. Die Zeugnisse hierüber, die sich bey den Lebensbeschreibern des Ambrosius finden, sind folgende: Als Ambrosius auf Befehl der Justina den Arianern eine gewisse Kirche nicht überlassen wollte, schickte sie Soldaten dahin; ließ die Kirche besetzen, und befahl, keine Katholiken hinein zu lassen. Gott wußte aber die Herzen der Soldaten so zu lenken, daß sie nicht nur jedermann hinein ließen, sondern sich auch selbst gemeinschaftlich mit dem Volke für den katholischen Glauben erklärten. In dieser Zeit wurden die Antiphonen, Hymnen und Vigilien zuerst in die Mayländische Kirche eingeführt. Diese andächtige Feyerlichkeit dauert noch bis auf den heutigen Tag nicht nur in eben derselben Kirche, sondern auch fast in allen abendländischen Provinzen [130]). Die Benediktiner, welche die Lebensumstände des Ambrosius aus dessen Werken gezogen haben, erzählen diese Begebenheit zwar etwas verändert, kommen aber doch in der Hauptsache mit dem Paulinus überein. Sie sagen: „Ambrosius habe sich mit einem Theil der Katholiken in die Kirche eingeschlossen, und in dieser allgemeinen Noth, außer andern Trostmitteln sich auch des Gesanges bedient. Hierzu wählte er die Hymnen auf die Dreyeinigkeit, die er selbst verfertigt hatte. Das ganze Volk sang diese Hymnen mit so großer Andacht und innerer Rührung, daß viele dabey sich der Thränen nicht enthalten konnten. Augustinus, der ein Augenzeuge dieser Begebenheiten war,

130) — Exercitus etiam armatus ad custodiendas fores Ecclesiae est directus, ut nemo auderet catholicam Ecclesiam ingredi. Sed Dominus qui de adversariis suis ecclesiae suae triumphos donare consuevit, ad ecclesiae suae munimentum militum corda convertit, ut aversis scutis ecclesiae fores servarent, nec egredi dimitterent sed ingredi ecclesiam plebem catholicam minime prohiberent. Sed ne hoc satis erat missis militibus, nisi etiam pro catholica fide cum plebe pariter acclamarent. Hoc in tempore primum antiphonae, hymni, ac vigiliae in ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt. Cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem ecclesia, verum per omnes pene occidentis provincias manet. *Paulini* vita S. Ambrosii, Nr. 13.

ſagt (Confeſſ. lib. IX. cap. 6. u. 7.) nachdem er von ſeiner Mutter geſprochen hatte, von ſich ſelbſt: Qvantum flevi in hymnis et canticis ſuave ſonantis eccleſiae tuae commotus acriter? Daß die Art und Weiſe dieſer Geſänge in der abendländiſchen Kirche noch nicht gewöhnlich war, bezeugt Auguſtinus am angeführten Orte mit folgenden Worten: Tunc hymni et pſalmi ut canerentur, ſecundum morem orientalium partium inſtitutum eſt, et ex illo in hodiernum retentum, multis jam et paene omnibus gregibus tuis et per cetera orbis imitantibus "[131]). Zu beklagen iſt nur, daß die Verfaſſer dieſer Lebensbeſchreibung am Ende ihrer Nachricht ſelbſt geſtehen müſſen, es ſey nicht zu beſtimmen, was für eine Art von Geſang man unter der Ambroſianiſchen Pſalmodie und Hymnodie eigentlich zu verſtehen habe, und noch mehr muß man beklagen, daß ſie es nicht für zuträglich gehalten haben, dieſe Sache umſtändlicher zu entwickeln[132]). Dieſen Nachrichten zu Folge ſcheint demnach die erſte Eigenſchaft des Ambroſianiſchen Geſangs darin zu beſtehen, daß er nach morgenländiſcher Art eingerichtet war, nehmlich ſo, daß er vom ganzen Volke mitgeſungen werden konnte, da vorher in den Italiäniſchen Kirchen nur einzelne Perſonen, oder auch vielleicht nur die Cleriker zu ſingen pflegten[133]). Daß Chryſoſtomus eine ähnliche Einrichtung unter ähnlichen Umſtänden zu Konſtantinopel gemacht habe, iſt ſchon §. 59. angeführt.

Auguſtinus erzählt (Confeſſ. Lib. X.) insbeſondere vom h. Anaſtaſius, er habe die Pſalmen in ſeiner Kirche mit ſo mäßiger Stimme ſingen laſſen, daß ſie der bloßen Rede näher als einem Geſange kamen[134]). Dieß war aber nach der Meinung des h. Iſidors eine allgemeine Regel in den erſten Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche[135]). Es kann zwar ſeyn, daß Iſidor das was Auguſtinus nur vom Athanaſius ſagt, auf die ganze chriſtliche Kirche angewendet habe, ohne zu bedenken, daß in verſchiedenen Jahrhunderten nach der jedesmaligen Verfaſſung der Kirche, auch verſchiedene Regeln im Geſange müſſen beobachtet worden ſeyn. Denn Auguſtinus redet ſelbſt hin und wieder in ſeinen Werken von den verſchiedenen Gewohnheiten, welche mehrere Kirchen in verſchiedenen Gegenden beym Geſang der Pſalmen und Hymnen gehabt haben. Wäre aber auch dieſe Regel des Athanaſius in den erſten Jahrhunderten allgemein befolgt worden, ſo ging ſie doch immer nur einzelne Sänger an, und konnte vom Ambroſius wahrſcheinlich nicht auf den allgemeinen Geſang des Volks angewendet werden. Denn ein Geſang, der ſo wenig muſikaliſchen Ton hat, daß er der Rede ganz nahe kommt, iſt, genau genommen, nichts als eine gewiſſe Art von Declamation, womit keine ganze Gemeinde in Uebereinſtimmung zu bringen iſt. Was von mehrern Perſonen zugleich geſungen werden ſoll, muß wenigſtens aus beſtimmten muſikaliſchen Intervallen beſtehen, die ſich bey dem bloß deklamatoriſchen Vortrag eines Pſalms oder Hymnus kaum denken laſſen. Sind es eintönige Collekten und Reſponſorien geweſen, wie wir ſie noch in unſern Zeiten hören können, ſo können ſie freylich vom ganzen Volke mitgeſungen werden; aber woher ſoll ſodann der ſüße wohlklingende Geſang entſtehen, von welchem Auguſtinus ſo gerührt wurde, und bey welchem ſich viele Glieder aus der Gemeinde des Ambroſius der Thränen nicht enthalten konnten?

131) Vita S. Ambroſii, ex ejus potiſſimum ſcriptis collecta &c. Nr. 74. in Opp. Ambroſii Tom. II.

132) Verum tamen quod Pſalmodiae atque Hymnodiae genus hic intelligendum, non ſatis conſtat inter auctores: neque etiam hujus loci eſt operoſius id explorare. *Ibid.*

133) — Sed id (Ambroſ.) tantum curaſſe, ut ſecundum morem Patrum orientalium pſalmi atque hymni a populo etiam canerentur: cum antea a ſingulis ſinguli, vel certe a ſolis Clericis apud Italos recitati fuiſſent. *Mabillon.* de curſu Gallic. pag. 381.

134) Qui tam modico flexu vocis faciebat ſonare lectorem pſalmi, ut pronuntianti vicinior eſſet, quam canenti.

135) Primitiva autem eccleſia ita pſallebat, ut modico flexu vocis faceret pſallentem reſonare: ita, ut pronuntianti vicinior eſſet, quam pſallenti. De Offic. cap. 7.

§. 74.

Es ist daher die Meinung der meisten Schriftsteller, die etwas über den Ambrosianischen Gesang geschrieben haben, er sey ein wahrer Gesang im eigentlich musikalischen Verstande dieses Worts, nicht aber bloß eine gewisse Art von Deklamation oder Halbgesang, wie er vorher in Italien üblich war, gewesen, und habe nicht nur eine rhythmische Einrichtung, sondern auch bestimmte Tonarten gehabt, nach deren Grenzen und Umfang sich die verschiedenen Melodien richten mußten. Eustachius a. S. Ubaldo [136]), der ein besonderes Werk über den Ambrosianischen Gesang geschrieben hat, sagt ausdrücklich, Ambrosius habe nicht den Wechselgesang und den allgemeinen Volksgesang, sondern vielmehr den modulirten, das heißt: den eigentlich musikalischen Gesang in die Mayländische Kirche zuerst eingeführt, der zuvor in der abendländischen Kirche ungewöhnlich war. Dieser Gesang wurde bey den Alten Cantus harmonicus genannt, weil er bestimmte Intervallen, und daraus zusammen gesetzte Tonleitern hatte, deren der deklamatorische Gesang nicht bedurfte. Mit ihm war der Cantus rhythmicus oder metricus verbunden, so daß also durch diese harmonische und rhythmische Einrichtung eine Art von Gesang entstehen mußte, die derjenigen Art, die wir in unsern Zeiten kennen, wenigstens einiger Maßen ähnlich seyn konnte. Daß der Ambrosianische Gesang von solcher Art gewesen seyn müsse, erhellt auch daraus, daß es eine morgenländische Art von Gesang war, die nach den besten Zeugnissen ebenfalls eine harmonische (im Sinn der Alten bedeutete Harmonie nie etwas andres, als das was wir jetzt unter Melodie verstehen) und rhythmische Einrichtung hatte. Sehr merkwürdig ist eine hierher gehörige Stelle aus dem Gerontico des Pambo, welches Gerbert in seiner Ausgabe der alten Schriftsteller de Musica sacra T. I. hat abdrucken lassen. Pambo war Abt eines Klostes in Nitrien. Einer seiner Mönche ging einst nach Alexandrien, und hörte daselbst den Kirchengesang, den er von dem in seiner Wüste üblichen so verschieden fand, daß er bey seiner Zurückkunft desfalls in folgende Klagen gegen seinen Abt ausbrach: „In ignavia transfigimus dies nostros in eremo ista; neque canones, aut troparia canimus. Adveniens enim Alexandriam, vidi ordinem ecclesiae quomodo psallunt, ac multo sum affectus moerore, eo quod nos canones, et troparia non canimus.“ *Canones* sind eigentlich Hymnen bey den Griechen gewesen, die ihren Nahmen von den Canonarchen (eine Art von Obercantoren) bekommen haben, welche den übrigen Sängern vorschrieben, wie und in welcher Ordnung sie gesungen werden sollten; *Troparia* aber sind nach den wahrscheinlichsten Meinungen gewisse Melodien, die zwischen den Hymnen abgesungen wurden. Vielleicht waren sie bey den Griechen eben das, was die Tropi bey den Lateinern gewesen sind. Im Mittelalter gab man den Tropis sogar mit den Modis einerley Bedeutung [137]). Man sieht also aus dieser Stelle wenigstens so viel, daß der Kirchengesang in Alexandrien grade in eben dem Zeitraum, in welchem Ambrosius gelebt hat, schon ein modulirter, und wahrscheinlich nach bestimmten Tonarten eingerichteter Gesang war.

§. 75.

Die rhythmische und metrische Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesangs läßt sich eben so wahrscheinlich erweisen, als die melodische Beschaffenheit desselben. Schon allein der Umstand, daß

136) Disquisitio de Cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto. Mediolani, 1695.

137) *Martini* beweist sogar, daß das Wort *Tropus* alle 8 Kirchentöne bedeutet habe. Ich denke, es wird so zu verstehen seyn, daß jeder einzelne Kirchenton ein Tropus gewesen sey. S. Storia della Mus. T. I. pag. 386.

Ambroſius ſelbſt Hymnen in verſchiedenen Versmaßen verfertigt hat, kann Veranlaſſung zum Gebrauch des muſikaliſchen Rhythmus in den dazu verfertigten Melodien gegeben haben. Außerdem ſind aber auch noch manche Zeugniſſe von ſpätern Schriftſtellern vorhanden, woraus man wenigſtens ſehen kann, daß die Ambroſianiſchen Geſänge viele Jahrhunderte hindurch für rhythmiſch gehalten worden ſind. Guido von Arezzo, aus dem Anfang des eilften Jahrhunderts, deſſen Stimme hierin ſchon etwas gelten kann, weil er ſich nach dem Geiſte ſeines Zeitalters vorzüglich um die muſikaliſchen Wiſſenſchaften verdient gemacht hat, handelt in ſeinem Micrologo (Cap. XV.) de commoda componenda modulatione, und darin auch von den rhythmiſchen Geſetzen, nach welchen eine Melodie den Verſen angepaßt werden ſoll, ſo wie endlich von den Neumis (Neuma iſt das ungefähr, was wir jetzt unter Melisma verſtehen) oder zuſammen gezogenen Noten, deren zwey oder mehrere auf eine einzige Sylbe geſungen oder auch nur ein einziges auf mehrere Sylben vertheilt werden kann [138]). Hierbey bemerkt er, daß alle Neumä veränderlich ſind, indem einige in einerley Ton, andere aber in verſchiedenen Tönen anfangen, nach der unterſchiedenen Beſchaffenheit der Höhe und Tiefe. Ferner, daß faſt alle Unterſchiede auf den Haupt- oder Schlußton oder einen verwandten Ton hinauslaufen, daß daher bisweilen eben derſelbe Ton, welcher die meiſten oder viele Neumas ſchließt, ſie auch anfangen könne. Dieß finde ein Lehrbegieriger beym Ambroſius. Diejenigen Geſänge, worin die angeführten Unterſchiede nicht beobachtet werden, nennt er proſaiſche Geſänge, bey welchen es nicht darauf ankommt, wenn auch größere und kleinere Theile ohne gehörige Auswahl unter einander kommen, ſo wie es in der Proſa geſchieht [139]). Metriſche Geſänge nennt er diejenigen, die ſo geſungen werden, als wenn die Füße der Verſe gleichſam ſcandirt würden. Und zu dieſer Art rechnet er die Ambroſianiſchen, deren einige wahrſcheinlich unverfälſcht bis in ſein Zeitalter ſich erhalten haben mögen. Denn das, was er in der angeführten Stelle davon ſagt, ſetzt eine Kenntniß derſelben voraus. Noch deutlicher bezeugt die rhythmiſche Beſchaffenheit der Ambroſianiſchen Geſänge ein etwas jüngerer Schriftſteller über die Muſik, nehmlich Johannes, der von den Muſiklehrern des funfzehnten und ſechszehnten Jahrhunderts faſt allgemein für den Papſt, den XXIIſten dieſes Namens gehalten wird. In ſeinem Werk von der Muſik, welches ebenfalls in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckt iſt, führt das 19te Kapitel die Ueberſchrift: Quae ſit optima modulandi forma. Nachdem in dieſem Kapitel mehrere Arten zu moduliren angegeben ſind, wird

138) Die Bedeutung des Worts Neuma iſt außerordentlich mannigfaltig. Es wird erſtlich für eine kleine Reihe von Tönen genommen, die wir eine meliſmatiſche Figur nennen. Sodann bedeutet es die Kunſt, einen Geſang in Noten zu bringen. Wenigſtens braucht es der Erklärer des Hugo von Reutlingen in dieſem Sinn. Denn er ſagt: — et ſpecialiter S. Gregorius et Ambroſius cantum muſicalem, quo tam Latini quam Alamanni, cum caeteris linguarum diverſarum nationibus, utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et *neumavit ſeu notavit.* S. Flores Muſ. omnis cantus Gregoriani, in Proem. Ferner bedeutet es eine Pauſe (Franchinus Gafor. Muſ. Pract. Lib. I. Cap. 8.) ein Komma, wodurch verſchiedene Sätze im Text unterſchieden werden, ein Schlußzeichen, und noch mancherley mehr. Die große Verſchiedenheit der Bedeutung, die man dieſem Neuma, ſo wie mehrern andern Wörtern im Mittelalter gegeben hat, beweiſt augenſcheinlich, wie dunkel und unberichtigt die Begriffe von muſikaliſchen Dingen überhaupt geweſen ſeyn müſſen.

139) Item aliquando una ſyllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in ſyllabas. Variabantur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipiant, alias de diſſimilibus ſecundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id eſt, finalem, vel ſi quam affinem ejus pro ipſa elegerint, pene omnes diſtinctiones currant, et eadem aliquando vox, quae terminat neumas omnes, vel plures diſtinctiones finiat, aliquando et incipiat; ſicut apud Ambroſium curioſus invenire poterit. Sunt vero quaſi proſaici cantus, qui haec minus obſervant &c.

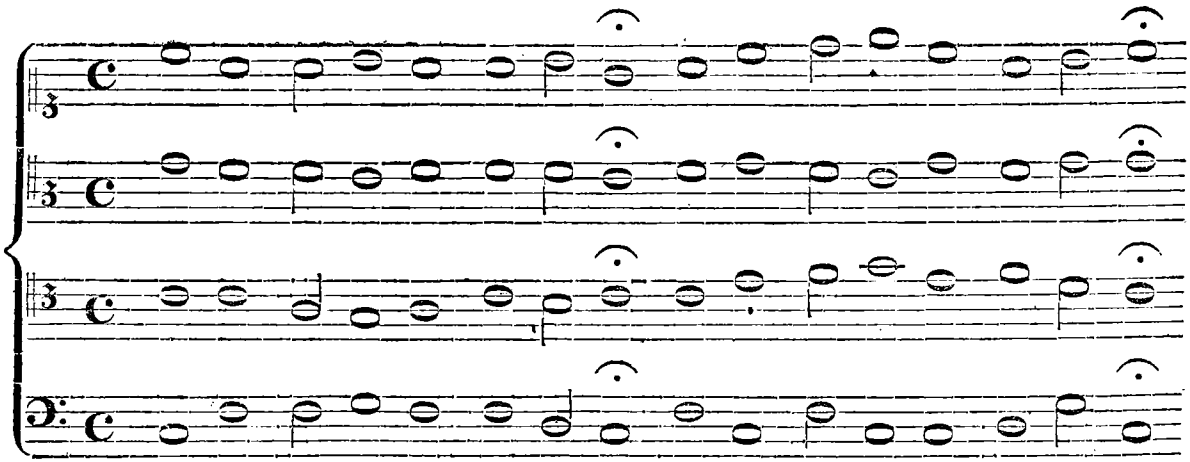
zum Beschluß gesagt: „Es giebt auch noch andere sehr zierliche Arten zu moduliren, die aber, um dem Leser nicht langweilig zu werden, nicht alle beschrieben zu werden brauchen. Solche Gesänge nennen aber die Musici accurat, weil ihre Verfertigung viele Sorgfalt erfordert. Sie nennen sie auch metrische Gesänge, weil sie wie die Metra nach gewissen Gesetzen abgemessen werden, von welcher Art die Ambrosianischen sind [140]).

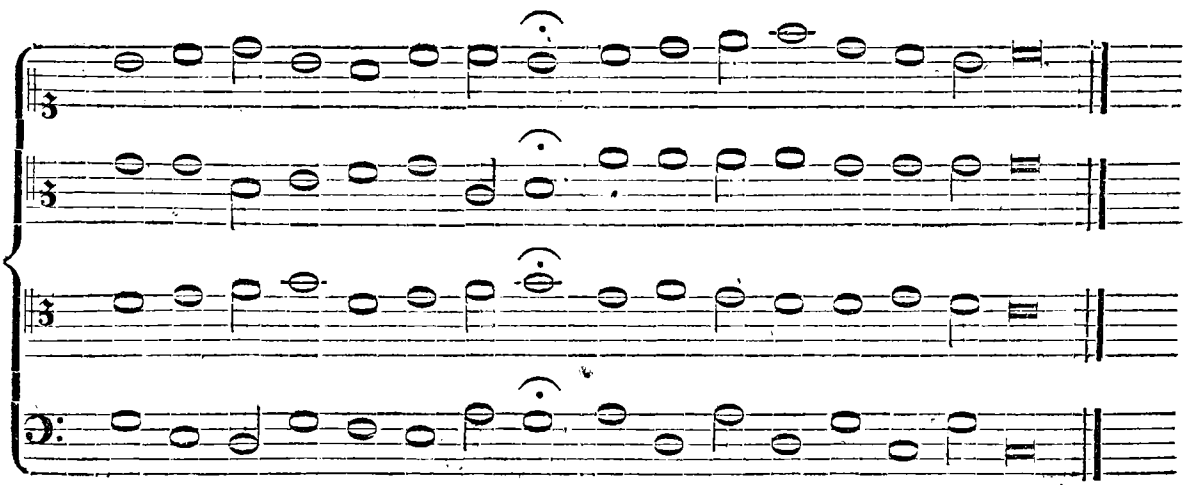
Was die metrische Beschaffenheit der Ambrosianischen Gesänge betrifft, so können wir uns allenfalls noch in unsern Tagen vielleicht einen ganz richtigen Begriff davon machen. Nicht nur die Hymnen des Ambrosius sind noch vorhanden, sondern wir kennen auch die Regeln der Metrik aus den Zeiten desselben. Man muß sich indessen nicht vorstellen, daß es mit dem metrischen Gesang des Ambrosius eine solche Bewandtniß gehabt habe, wie mit dem unsrigen, der nicht bloß metrisch, sondern auch (im eigentlichen Sinn des Worts) rhythmisch ist. Metrisch heißt eigentlich nur das Verhältniß der einzelnen Sylben unter sich, in so fern aus ihnen so genannte Pedes gebildet werden; Rhythmus aber begreift nicht nur das Verhältniß mehrerer Füße, sondern auch ganzer Reihen von Füßen unter sich. Von diesem Rhythmus scheint man wenigstens in musikalischem Verstande, zu den Zeiten des Ambrosius keinen Gebrauch gemacht zu haben; denn alles das was wir davon wissen, beweist, daß man bloß lange und kurze Sylben unterschieden, und die lange genau noch einmal so lang als die kurze gemacht hat. Man ist dadurch so sehr an das Sylbenmaß der Verse gebunden worden, daß das, was wir Rhythmus, oder ein gewisses Verhältniß von gleichen Takten, woraus so genannte Sectionalzeilen entstehen, nennen, sehr wahrscheinlich so wenig bey den Lateinern Statt fand, als es, wie wir fast gewiß wissen, bey den Griechen Statt gefunden hat. Es ist also bey dem Ambrosianischen Gesange nur von kurzen und langen Sylben die Rede, auf welche ebenfalls nur zweyerley Arten von Tönen, nehmlich lange und noch einmal so kurze können gesungen worden seyn. Kurz, das was wir Takt, oder ein gleiches Verhältniß aller Theile eines ganzen Gesangs nennen, haben die Alten nach unserer Art weder gekannt, noch gehabt. Damit sich der Leser doch einen kleinen Begriff davon machen kann, wie etwa ein metrischer Gesang des Ambrosius geklungen haben könne, wollen wir hier eine kleine Probe einrücken, wie man noch im funfzehnten und im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts einen Lateinischen Hymnus scandirt und componirt hat. Man würde vielleicht nicht sehr irren, wenn man glaubte, daß diese und verschiedene andere Proben, die uns von dieser Art noch übrig sind, ihren Ursprung lediglich dem metrischen Gesang des Ambrosius zu verdanken haben. Denn daß sich die Art des Ambrosianischen Gesangs bis ins funfzehnte und sechszehnte Jahrhundert in Andenken erhalten hat, sieht man gar zu deutlich aus den Vergleichungen, welche die musikalischen Schriftsteller aus den gedachten Jahrhunderten zwischen ihr und der Gregorianischen machen. Diese Fortpflanzung wird um so begreiflicher, wenn man bedenkt, daß die Ambrosianische Singart nicht nur von einigen katholischen Ordensgesellschaften angenommen worden, in welchen einmal eingeführte Dinge gewöhnlich von langer Dauer sind, sondern daß sie auch nach den Zeugnissen vieler Schriftsteller in Mayland selbst viele Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben soll. Unter solchen Umständen kann ein richtiger Begriff von ihr leicht auf die musikalischen Schriftsteller des 15. und 16ten Jahrhunderts gekommen seyn, und sie entweder selbst, oder andere zu ihrer Zeit lebende Compo-

140) Sunt et aliae modulandi species quam plurimae egregiae, quas omnes, ne taedium potius quam doctrinam lectoribus ingeramus, enarrare non oportet. Cantus autem hujusmodi musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, *ut sunt Ambrosiani.* *Joannis Cottonis* Musica in der Gerbertschen Sammlung, B. 2. S. 255.

nisten veranlaßt haben, etwas ähnliches hervor zu bringen. Die Probe von welcher hier die Rede ist, hat den berühmten Johann Cochläus aus Nürnberg zum Verfasser, der an den zu seiner Zeit herrschenden Religionsstreitigkeiten sehr vielen Antheil nahm, und nebenher ein vortrefflicher Musikkenner gewesen seyn muß. Sie steht in dessen Tetrachordum musices, und ist im Jahr 1512. zu Nürnberg gedruckt. Cochläus selbst war der Meinung, seine Composition sey nach alter Art eingerichtet, denn er sagt ausdrücklich davon: Jucundum tamen est, carmen melo conjungere, *antiquitatisque simulacrum referre.*

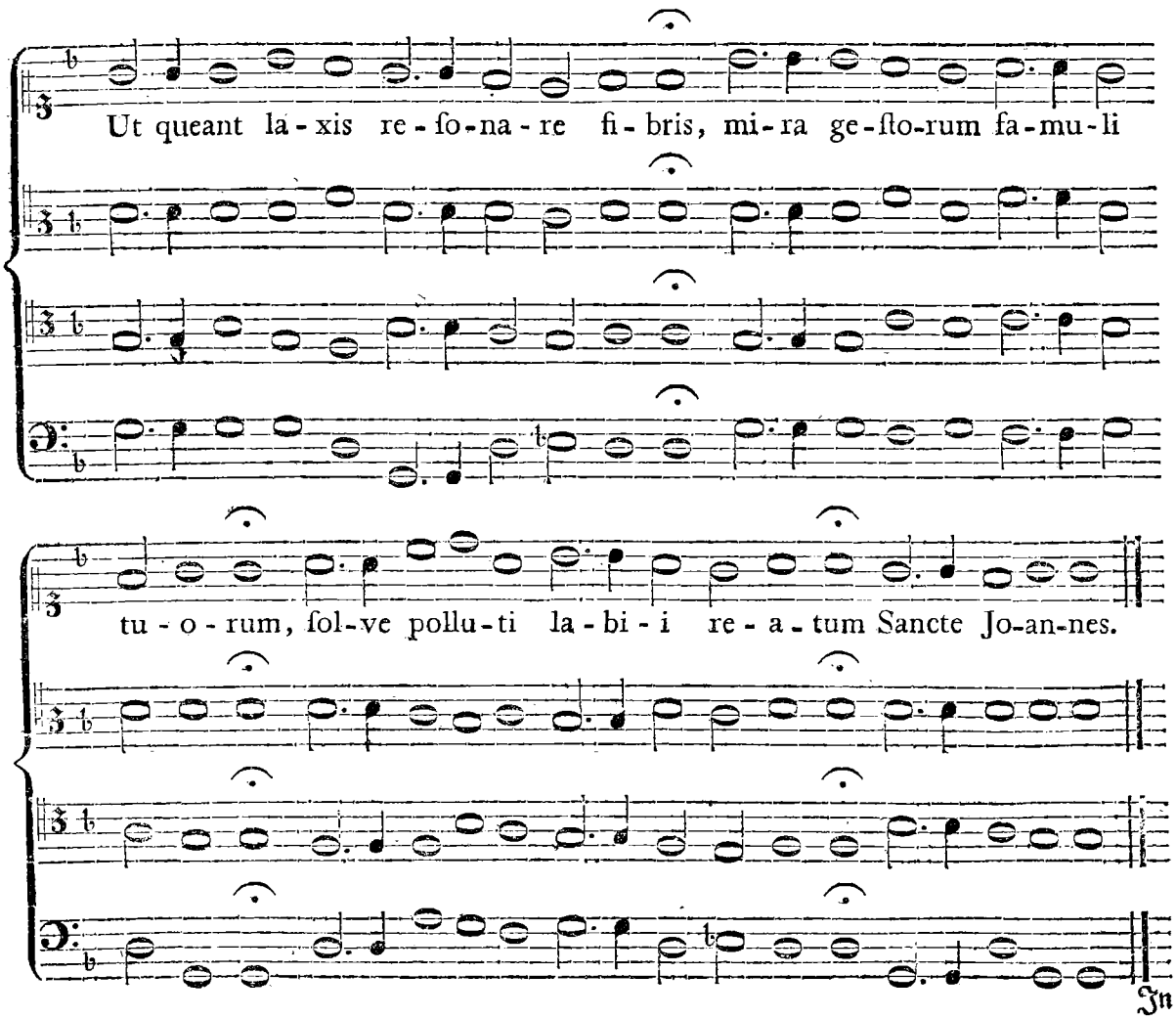
Melos Jambicum.



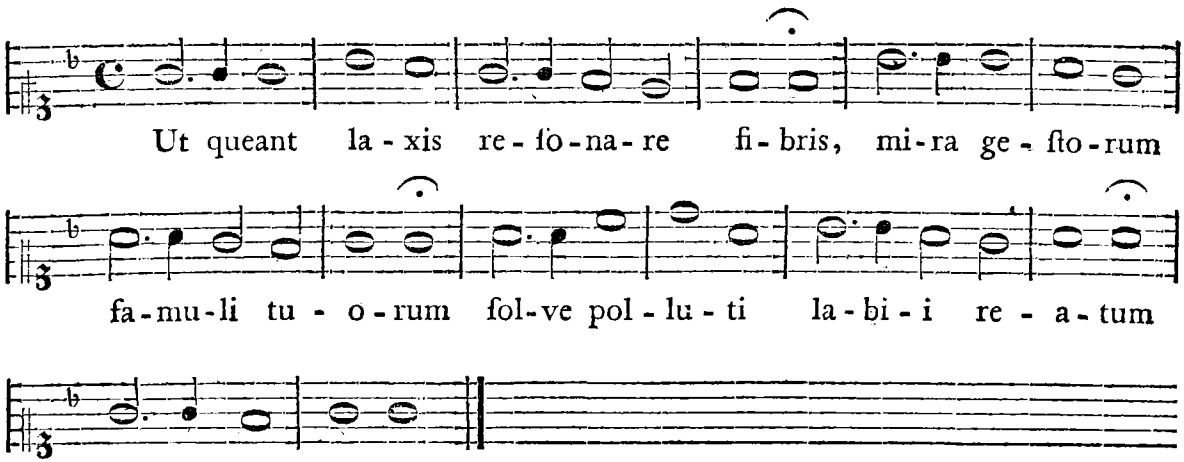


Wenn man die um der Seltenheit Willen hier beygefügte Harmonie wegnimmt, und sich bloß an die oberste Stimme hält, so hat man eine Art von Choral, der nur wenig von den Chorälen unterschieden ist, die noch jetzt in unsern Kirchen gebräuchlich sind. Außer diesem Gesang im Jambischen Sylbenmaß worin nur kurze und noch einmal so lange Noten gebraucht worden sind, hat Cochläus aber auch gewagt, einen andern Gesang im Sapphischen Versmaß zu setzen, worin er dreyerley Notengattungen gebraucht, wenigstens zu gebrauchen scheint. Denn genau genommen entsteht hier die dritte Notengattung nur durch den der halben Taktnote beygefügten Punkt, wodurch die folgende um die Hälfte kürzer wird. Da aber die zweyte von zwey gleichen Noten schon an sich innerlich kurz ist, so hätte dieser Punkt und die dadurch nothwendig gewordene dritte Notengattung, nehmlich die Achtelnote allenfalls eben so gut wegbleiben können. Doch giebt diese dritte Notengattung dem Gesang allerdings eine etwas lebhaftere Bewegung, als er ohne sie haben würde. Der Leser mag es selbst aus der Probe beurtheilen.

Melos Sapphicum.



In Marpurgs Anleitung zur Singkompoſition S. 153. werden einige ähnliche, aber ein halbes Jahrhundert jüngere Geſänge in Phaläciſchen und Sapphiſchen Verſen nach der Kompoſition des Luc. Loſſius vom Jahr 1565. angeführt, die mit den hier gegebenen Proben verglichen zu werden verdienen. Man ſieht daraus, daß ein halbes Jahrhundert noch keine Fortſchritte wenigſtens in der Behandlung der Harmonie bewirken konnte, denn beyde Arten ſind in dieſer Rückſicht einander ſo ähnlich, wie ein Ey dem andern. Den Mangel des Semitonii bey Schlußfällen in der Melodie haben ſie ebenfalls mit einander gemein. Man muß daran gewöhnt ſeyn, wenn man ſolche Gänge ſchön finden ſoll, ſo wie unſere Vorfahren daran gewöhnt waren. Indeſſen muß man doch geſtehen, daß das, was dieſe Geſänge für unſere Zeiten weniger genießbar macht, hauptſächlich in der ungeſchickten und ſchwerfälligen Behandlung der Harmonie liegt, welche Cochläus und Loſſius hinzu gefügt haben. Wenn man dieſe davon nimmt, ſie bloß als einſtimmige Melodien betrachtet, und ihnen allenfalls durch Abtheilung in abgeſonderte Takte einen höhern Grad von Deutlichkeit giebt, ſo wird nicht nur der Mangel des Semitonii bey den Schlußfällen erträglich, (deſſen Nothwendigkeit ſich ohnehin hauptſächlich auf die harmoniſche Begleitung gründet,) ſondern man könnte ſie überhaupt als ganz ſangbare Melodien gelten laſſen. Eine kleine Probe mit der Melodie auf, ut queant laxis, wird meine Meinung deutlicher machen. Dieſe würde auf ſolche Weiſe folgende Geſtalt bekommen:



Ob man ſie gleich auch unter dieſer Geſtalt noch immer nicht ſchön nennen kann, ſo iſt ſie doch wenigſtens nun erträglicher, und wenn die metriſchen Geſänge des Ambroſius nur von einer ſolchen oder ähnlichen Beſchaffenheit geweſen wären, ſo wollten und könnten wir es ſeinen Zeitverwandten nicht verdenken, daß ſie ſie ſchön gefunden, und ſich nach ihrer Art herzlich daran erbauet haben. Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß Cochläus dem Ambroſianiſchen Geſang weit günſtiger geweſen zu ſeyn ſcheint, als dem Gregorianiſchen. Denn wenn er im zweyten Theil ſeines Tetrachords von der Choralmuſik ſpricht, und dabey anmerkt, daß ſie auch Muſica Gregoriana von ihrem Erfinder Gregorius genannt werde, ſetzt er hinzu: Verum ſanctus Ambroſius pro magna parte hanc quoque ipſam elaboravit praeſertim in ſuavioribus modis. Hinc religioſorum cantus, haud inepte a plerisque Ambroſianus nominatur.

Man kann also als wahrscheinlich annehmen, daß der Gesang des Ambrosius eine metrische Einrichtung gehabt haben müsse, theils nach den darüber beygebrachten Zeugnissen, theils auch, weil der metrische Gesang überhaupt in den Morgenländern üblich war, aus welchen Ambrosius seine Art hergeholt hatte. Auch bey den Therapeuten wie schon §. 48. angeführt ist, war der Gesang von metrischer Art. Also von dieser Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesangs könnte man sich allenfalls eine ziemlich deutliche Vorstellung machen. Weit größere Schwierigkeiten finden sich aber, wenn man gerne wissen will, wie denn nun die harmonische Einrichtung desselben gewesen sey. Kein alter Schriftsteller sagt uns hierüber etwas. Augustinus, der uns die beste Nachricht davon hätte geben können, weil er den Ambrosianischen Gesang selbst gehört hat, und von der Schönheit und Wirkung desselben so sehr eingenommen war, beobachtet gerade bey dieser Hauptsache ein tiefes Stillschweigen. Etwas spätere Schriftsteller, z. B. Boethius und Cassiodor reden in ihren musikalischen Werken zwar von solchen Materien, die auf die harmonische Beschaffenheit eines Gesangs Bezug haben; allein sie haben nichts davon auf den Kirchengesang, sondern alles auf die damalige weltliche Musik angewendet, die von jenem gar sehr verschieden seyn muß. Daher besteht nun alles, was man jetzt von dieser harmonischen Einrichtung des Ambrosianischen Gesangs sagen kann, entweder aus Vermuthungen, oder Meinungen, die sich durch Tradition bis in die neuern Jahrhunderte fortgepflanzt zu haben scheinen.

§. 76.

Das erste Erforderniß einer Melodie, wenn sie harmonisch beschaffen seyn soll, besteht darin, daß sie nach gewissen Tonreihen, deren einzelne Töne unter sich verwandt sind, eingerichtet seyn muß. Solche Tonreihen wurden bey den Alten, so wie auch noch in unsern Tagen geschieht, Tonarten, Modi ꝛc. genannt. Die Kunst, die sämmtlich vorhandenen einzelnen Töne in solche von einander verschiedene Tonreihen zu ordnen, so daß jede deutliche Kennzeichen ihres Unterschieds und eigenen Charakters an sich trug, ist von jeher mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen. Die allerältesten Tonreihen dieser Art bestanden nur aus drey oder vier Tönen; die viertönigen wurden Tetrachorde genannt, und man gewöhnte sich so an diese kleinen Tonreihen, daß man sie noch spät im Mittelalter zur Ein- und Abtheilung ungleich vollständigerer Tonreihen angewendet findet. Nachher theilte man sie nach Pentachorden und Hexachorden, so lange bis endlich alles in ein einziges Ganzes gefaßt worden, und unsere Heptachorde und Octochorde entstanden sind. Von allen diesen Dingen konnte Ambrosius keine andere Begriffe haben, als solche, welche von den Griechen nach Italien gekommen waren, deren Lehre von den Tonarten aber so verwickelt war, daß sie noch bis auf den heutigen Tag, der häufigen Untersuchungen ungeachtet, die durch viele Jahrhunderte hindurch darüber angestellt worden sind, von uns kaum recht begriffen werden kann. Dennoch ist es die natürlichste Vermuthung, daß Ambrosius die Griechischen Tonarten gebraucht haben müsse, weil überhaupt alle Italiänische Musik Griechischen Ursprungs war. Dahin gehen nun auch die meisten Meinungen, jedoch mit der Einschränkung, daß Ambrosius eine Auswahl unter den Griechischen Tonarten getroffen, und nur eine kleine Anzahl derselben angenommen habe, nehmlich folgende vier:

1) Die Dorische von D — d,
2) Die Phrygische von E — e.
3) Die Aeolische von F — f.
4) Die Myxolidische von G — g.

Diese vier Tonarten sind sämmtlich in der diatonischen Leiter, nehmlich c-d-e-f-g-a-h-c. oder a-h-c-d-e-f-g-a. enthalten, folglich bloß diatonisch, und leiden nie die Einmischung eines fremden Semitonii, man mag anfangen, in welchem Tone man will. Dennoch würden diese vier Tonarten folgende Ordnung der einzelnen darin enthaltenen Intervallen haben:

Die erste Tonart: d. e. f. g. a. h. c. d.
Die zweyte — e. f. g. a. h. c. d. e.
Die dritte — f. g. a. h. c. d. e. f.
Die vierte — g. a. h. c. d. e. f. g.

so daß also die Sitze der natürlichen Semitonien in der ersten Tonart auf der zweyten und sechsten; in der zweyten auf der ersten und fünften; in der dritten auf der vierten und siebenden; und endlich in der vierten Tonart auf der dritten und sechsten Stufe zu suchen wären. Von den Griechischen Mönchen bekamen diese Tonarten die Namen Protus (πρῶτος) Deuterus (δεύτερος) Tritus (τρίτος), und Tetrardus (τέτρατος), die weiter nichts bedeuten, als der erste, zweyte, dritte und vierte; man kann aus diesen Benennungen, die in der Folge auch in der Römischen Kirche angenommen wurden, und sich lange darin erhalten haben, zugleich einen neuen, vielleicht den allerstärksten Beweis hernehmen, daß überhaupt die Kirchentöne nicht bloß die vier Ambrosianischen, sondern auch die übrigen vier, sie mögen nun hinzu gethan seyn, von wem sie wollen, Griechischen Ursprungs waren. Was sonst noch über die Verschiedenheiten und charakteristischen Merkmale der Ambrosianischen Tonarten zu sagen ist, wird hernach erörtert werden, wenn erst von den Gregorianischen Tonarten die Rede seyn wird.

Eine sehr sonderbare Behauptung des Athan. Kircher verdient hier noch angeführt zu werden, nach welcher Boethius dem Beyspiel der Griechen und besonders des Pythagoras gemäß, ein musikalisches System von 2 vollen Octaven festgesetzt haben soll. Dieses sollen Ambrosius und Augustinus von ihm angenommen haben[141]). Ambrosius und Augustinus lebten am Ende des vierten und im Anfang des fünften Jahrhunderts, Boethius aber erst zwischen 470 und 524; wir können nun jene von diesem etwas angenommen haben? Eben so sonderbar ist, wenn dieser Schriftsteller die Choralmusik in die Boethianische, Gregorianische und Guidonianische eintheilt[142]). Boethius hat sich nie mit der Choralmusik beschäftigt, und zur Zeit des Guido war der Kirchengesang schon Jahrhunderte lang eingerichtet.

§ 77.

Ob Ambrosius seine Melodien auch habe aufschreiben, das heißt: in eine Art von Noten setzen können, ist völlig ungewiß, jedoch nicht ganz unwahrscheinlich. Da seine Tonarten Griechischen Ursprungs waren, so wird er vermuthlich auch die Griechische Notenschrift, in so weit er ihrer zu seinem Zweck bedurfte, angenommen haben. Die Sache kann auch für einen so kleinen Umfang von Tönen so schwer nicht gewesen seyn, weil es dabey nur auf die Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne ankam, nicht aber auch auf das Maß oder die Dauer derselben, die schon durch das Versmaß bestimmt war. Daß noch in vielen Bibliotheken Abschriften von dem Ambrosianischen Antiphonario und Psalterio aufbewahrt werden, die mit einer Art von musikalischen Noten versehen

141) Boethius Graecos et Pythagoram imitatus, in Monochordo 15 divisiones (id est intra Dis diapason maximum systema) constituit, quem inter Latinos SS. Ambrosius et Augustinus secuti sunt. Musurgia, Lib. V. cap. 3. pag. 216.

142) Dividitur (Musica plana) in Boëtianum, Gregorianum et Guidonianum. Ibid.

sind, leidet keinen Zweifel, und wird von vielen glaubwürdigen Schriftstellern bestätigt. Da aber, wie wir durch Zeugnisse wissen, besonders in den Zeiten Carls des Gr. der Ambrosianische Gesang verdrängt werden sollte, um den Gregorianischen desto allgemeiner zu machen, so mögen wohl die ursprünglichen Tonzeichen, deren sich Ambrosius bediente, verloren gegangen, und seine Melodien bloß im Gedächtniß seiner Anhänger erhalten worden seyn. Es wird hieraus wahrscheinlich, daß die in den noch vorhandenen Ambrosianischen Gesangbüchern befindlichen Tonzeichen erst später hinzu gekommen, und nur aus dem Gedächtnisse beygefügt worden sind. Von ihrer eigentlichen Beschaffenheit läßt sich also nichts gewisses bestimmen.

Vom Gregorianischen Kirchengesang.

§. 78.

Viele musikalische Schriftsteller sind der Meinung, der Kirchengesang sey zu den Zeiten des Ambrosius so sehr einfach und schlecht gewesen [143]) daß Gregorius nach seiner Erhebung auf den päpstlichen Stuhl, hauptsächlich dadurch bewogen worden, ihm eine verbesserte Einrichtung zu geben. Dieß ist nun zwar, wie wir im Vorhergehenden gesehen haben, nach höchster Wahrscheinlichkeit der Fall nicht gewesen; aber man hat Ursache zu glauben, daß der Ambrosianische Gesang auf eine andere Art ausgeartet sey, (wozu seine innere Einrichtung und vorzüglich die metrische Beschaffenheit desselben die nächste Veranlassung gegeben zu haben scheint,) und daß diese Ausartung der Grund gewesen seyn kann, warum Gregorius bewogen wurde, eine Aenderung damit vorzunehmen. Die metrische Einrichtung brachte den Ambrosianischen Gesang der damals üblichen weltlichen Musik zu nahe, und gab wahrscheinlich eben dadurch zugleich Veranlassung zur Einführung gewisser Zierlichkeiten, da man der Feyerlichkeit des Kirchengesangs nicht für anständig hielt. Wenigstens sind die Klagen gerade über diese Art von Ausartung bey den Schriftstellern jener Zeiten häufig genug zu finden. Selbst Eustachius a St. Ubaldo, der zwar dem ursprünglichen noch unverfälschten Gesang des Ambrosius die Gerechtigkeit widerfahren läßt, daß er den Regeln eines anständigen Kirchengesangs gemäß eingerichtet gewesen sey, klagt dennoch über die Mißbräuche, die man dabey mit den allzu süßen Stimmen gemacht habe [144]). Solche Umstände konnten schon hinreichen, den Gregorius zu einer Aenderung des damaligen Kirchengesangs zu bewegen.

Johannes Diakonus erzählt diese Sache in seiner Lebensbeschreibung mit folgenden Worten: Deinde in Domo Domini, more sapientissimi Salomonis, propter musicae compunctionem dulcedinis, Antiphonarium centonem Cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit: scholam quoque Cantorum, quae hactenus eisdem institutionibus in sancta Romana Ecclesia modulatur, constituit &c. [145]). In der Lebensbeschreibung Gregors von einem Ungenannten, die beym Canisius (Tom. II. P. III. pag. 258. Edit. Basn.) abgedruckt ist, heißt es: Deinde propter musicae

143) Sine ulla modorum signorumque temporis aut mensurae distinctione. *Geo. Falck*, idea boni Cantoris, in der Zuneigungsschrift.

144) Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte *Symphonia* nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia. Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente huiusmodi voces habentes, nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis gloriae cupidi. De qualibus dicitur, quia ignorata musica de cantore joculatorem facit. Disquis. II. Nr. 530.

145) S. Gregorii Papae vita, Lib. II. Nr. 6. in Opp. S. Gregorii, Tom. IV. pag. 47.

dulcedinem, antiphonarium aliumque cantum, tam in die, quam in nocte per annum canendum compoſuit, ordinavit atque conſtituit. Sigebertus Gemblacenſ. ſetzt noch hinzu, daß Gregorius ſein Antiphonarium nach der regelmäßigen muſikaliſchen Modulation eingerichtet habe [146]). Am ausführlichſten erzählt der Erklärer des Hugo von Reutlingen (in Prooemio), was Gregorius bey der Sache gethan haben ſoll. Poſt incarnationem Chriſti (ſagt er) plures Doctores S. Eccleſiae, et ſpecialiter B. Ambroſius et S. Gregorius Papa cantum muſicalem ad laudem Dei et Sanctorum multiformem dictaverunt. Magis tamen Gregorius varium cantum muſicalem quo tam Latini quam Alemanni cum caeteris linguarum diverſarum nationibus utuntur in divino officio, in duo volumina librorum, videlicet in Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit et *neumavit ſeu notavit.* Nach dieſen Erzählungen hat alſo Gregorius ſein Antiphonarium geſammelt, geordnet, nach der muſikaliſchen Modulation eingerichtet, neue Geſänge eingeſchaltet, und zuletzt alles in Noten geſetzt, folglich fünferley dabey verrichtet.

Daß lange vor den Zeiten Gregors ſchon Sammlungen ſolcher Kirchengeſänge vorhanden waren, deren ſich die Cantoren bedienten, leidet wohl keinen Zweifel, weil der Geſang überhaupt lange vor Gregor in der Römiſchen Kirche ſchon eingeführt war [147]). Wenn alſo das Antiphonarium der Römiſchen Kirche überhaupt das Gregorianiſche genannt wird, ſo iſt damit nicht geſagt, daß Gregor alles, was darin enthalten iſt, ſelbſt gemacht, ſondern daß er nur unter den ſchon vorhandenen Geſängen die beſten ausgeſucht, geordnet, und einige neue hinzu geſetzt habe [148]). Eben dieſer Meinung iſt auch Le Beuf, welcher ausdrücklich ſagt, Gregorius habe ſein Antiphonarium nur compilirt, das heißt: er habe die Melodien überall aufgeſucht, und ſie zuſammen in einem Band vereinigt. Dieß ſey der wahre Sinn des Worts Centonizare [149]) deſſen ſich Johannes Diak. im Leben Gregors bedient. Da man ſowohl in der lateiniſchen als Griechiſchen Kirche lange vor Gregor geſungen, ſo habe Gregorius von allen den ſchon vorhandenen Melodien, diejenigen ausgewählt, welche ihm am beſten gefielen, und ſo die Sammlung zuſammen gebracht, welche man Antiphonarium centonem genannt habe. Die Grundlage dazu ſey der alte Griechiſche Geſang nach Griechiſchen muſikaliſchen Grundſätzen geweſen. Es könne ſeyn, daß dieſer Griechiſche Geſang in Italien mit der Zeit nach dem Landesgeſchmack verſchiedene Veränderungen erlitten habe; der h. Papſt habe daher verbeſſert, hinzu geſetzt und verändert. Mit Einem Wort, ob er gleich nichts dabey gethan, als die Geſänge in eine neue Ordnung zu bringen, ſo habe doch die Sammlung den Namen des Gregorianiſchen Geſangs bekommen [150]).

146) — quod Antiphonarium regulari muſica modulatione centonizavit. — — De Scriptoribus eccleſiaſticis.

147) Pro indubio haberi debet, aliquam olim fuiſſe ante S. Gregorii tempora Antiphonarum et Reſponſorium collectionem, quae uſui eſſet Eccleſiae Cantoribus. Ut enim antiquior eſt S. Gregorio Antiphonarum et Reſponſoriorum uſus in eccleſia Romana, ita par eſt credere, ante illum exſtitiſſe Reſponſoriales et Antiphonarios. Idem porro S. Pontifex ſicut vetuſtum codicem Sacramentorum (quem Gelaſianum poſtea appellaverunt) in unum librum abbreviavit ad uſum praecipue publicarum ſtationum eccleſiae Romanae, qui Sacramentarium Gregorianum paſſim eſt vocatus, ita et libros Antiphonarios et Reſponſoriales recenſuit, ac ordine meliore diſpoſuit. *Jos. Mar. Thomaſius* (unter dem Namen *Cavi*) Reſponſorialia et Antiphonaria Roman. eccl. a S. Gregorio M. diſpoſita &c. in der Präfation pag. 44. und 45.

148) — Quod non ita intelligendum eſt, quaſi Antiphona compoſuerit omnia, quae in eo leguntur, ſed quod ea recenſuerit, diſtinxerit, ordinaverit, novaque veteribus addiderit. *P. Pagi* Brev. Pontif. Tom. I. in vita S. Gregorii M. Nro. 67. pag. 372.

149) *Centonizare*, ex variis libris deſcribere, excerpere. *Du Cange* Gloſſar. med. et inf. Latinit.

150) Traité hiſtorique ſur le Chant eccleſ. Chap. 3.

Diesen Gregorianischen Gesang nannte man auch Cantum planum oder firmum, weil er nur einstimmig und in lauter Noten von gleichem Werth fortschritt, ferner Cantum Choralem, weil er im Chor und vom Chor gesungen wurde, und endlich Cantum Romanum, weil er in Rom zuerst eingeführt und von dort aus, theils durch die Bemühungen Gregors selbst, theils auch durch ververschiedene nachfolgende Päpste im ganzen Occident verbreitet und fortgepflanzt wurde.

§. 79.

Das erste was diesen Gregorianischen Gesang merkwürdig macht und ihn von den früher vorhandenen Singarten wahrscheinlich am meisten unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniß, in welchem alle seine Töne gesungen werden, so, daß weder Rhythmus noch Metrum dabey zu beobachten ist. Man kann nicht läugnen, daß dieser Umstand dem Gregorianischen Gesang eine eigene Art von Feyerlichkeit giebt, und ihn zu seiner eigentlichen, ursprünglichen Bestimmung, nach welcher er von ganzen Gemeinden gesungen werden sollte, vorzüglich geschickt macht. Die Vereinigung einer großen Menge von Stimmen macht eine so große Masse von Ton aus, daß sie fast eben so wenig wie jede andere große Masse in bestimmten, abgemessenen Zeiträumen fortbewegt werden kann. Gregorius scheint daher die Sache sehr richtig beurtheilt zu haben, wenn er geglaubt hat, sein Gesang könne bey einer ganz unmetrischen Einrichtung am besten von jedermann, er möchte nun musikalisch oder unmusikalisch seyn, gesungen werden. Hätte Gregor seiner Singart durch eine solche Einrichtung nicht eine so allgemeine Brauchbarkeit zu geben gewußt, so wäre sie vielleicht nicht so verbreitet worden, und bis auf unsere Zeiten gekommen. Sie hat nun schon volle zwölf Jahrhunderte gedauert, und wird wahrscheinlich so lange fortdauern, als Religionsübungen und allgemeine religiöse Gesänge unter den Menschen fortdauern werden. Schon diese lange Dauer der Gregorianischen Singart allein ist ein Merkmal, daß sie die wahren zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse, wenn es sich auch nicht aus der Natur der Sache darthun und begreiflich machen ließe. Was sich durch so viele Jahrhunderte, und gerade durch solche, in welchen in der Kunst, zu welcher es gerechnet werden muß, die mannigfaltigsten Veränderungen und Verbesserungen gemacht worden sind, unverändert erhalten kann, muß einen unzerstörbaren Werth in sich haben, muß beynahe wie die Natur selbst allen neuerungssüchtigen Eingriffen der Menschen Widerstand leisten können. Und so ist es auch. Der einfache, plane und feste Gesang Gregors ist als Gesang für große Versammlungen seiner Natur nach der einzig brauchbare, ungleich brauchbarer als der metrische Gesang des Ambrosius, oder jede andere ähnlich eingerichtete Singart. Man kann daher unter solchen Umständen der Meinung des berühmten Rousseau unmöglich beypflichten, nach welcher er behauptet, daß Gregor, oder wer sonst ein ähnliches vor ihm gethan haben mag, der damals vorhandenen Griechischen Musik mit dem Rhythmus zugleich ihre größte Kraft genommen habe [151]). Doch ist Rousseau noch so billig, zuzugeben, daß dessen ungeachtet der Gregorianische Gesang, so entstellt er auch durch den Verlust des Rhyth-

151) Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée; sçavoir, celle du Rhythme et du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la prose des Livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poëlie, pire pour la Musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'evanouit, et le Chant se trainant, uniformément et sans aucune espece de mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique et cadencée toute l'energie qu'il en recevoit. *Dict. de Muf. Art. Plain Chant.*

mus geworden ſey, immer noch ein ſehr ſchätzbares Ueberbleibſel der alten Griechiſchen Muſik bleibe, welches man den neuern unfeyerlichen und geſchmackloſen Singarten, die man in einige Kirchen einzuführen verſucht habe, weit vorziehen müſſe [152]). Weit unrichtiger beurtheilt ihn Rameau, zwar nicht an ſich ſelbſt, ſondern nur in ſo ferne er geeigenſchaftet iſt, eine vollſtändige Harmonie nach neuerer Art anzunehmen; man ſieht aber doch, daß er den Choralgeſang für eine kraft- und geſchmackloſe Sache, es auch für unmöglich, ja ſogar für eine Bemühung einfältiger Menſchen hielt, eine gute, oder nur erträgliche Harmonie damit verbinden zu wollen [153]). Das iſt eben ſo merkwürdig und zu bewundern, daß dieſer einfache, unmetriſche Geſang ſchon an ſich ſo feyerlich und kraftvoll, in der Verbindung mit einer zweckmäßigen Harmonie nicht nur nichts von ſeinen guten Eigenſchaften verliert, ſondern ſogar noch feyerlicher und kraftvoller für diejenigen wird, die einige muſikaliſche Bildung haben. Aber es gehört ein beſſerer Harmoniſt dazu als Rameau war, um dieſem Geſang ſeine gehörige Harmonie zu geben, insbeſondere aber iſt dazu eine genaue Kenntniß der alten Tonarten erforderlich, die in unſern Tagen mit nicht geringer Schwierigkeit verbunden iſt.

§. 80.

Dieſe Tonarten ſind der zweyte Punkt, welcher bey dem Gregorianiſchen Geſang in Betracht kommen muß. Man iſt faſt allgemein der Meinung, Gregor habe den vier Ambroſianiſchen Tonarten vier andere beygefügt, und ſie mit einander in eine ſolche Verbindung geſetzt, wie ungefähr in unſern Zeiten der Dux und Comes in eine Fuge mit einander verbunden ſind. Ohne Zweifel iſt dieſe Einrichtung in unſern Fugen aus den alten Tonarten und aus den Verhältniſſen, in welchen die Gregorianiſchen gegen die Ambroſianiſchen ſtanden, hergenommen worden, in ſo weit ſie ſich auf neuere Jahrhunderte fortgepflanzt haben; aber es beweiſt noch nicht, daß Gregorius dieſe Einrichtung wirklich ſelbſt gemacht habe, ſo wie man überhaupt nicht mit Gewißheit darthun kann daß zu Gregors Zeiten ſchon acht Tonarten gebraucht worden ſind. Eben der Erklärer des Hugo von Reutlingen, welcher ſchon einige Male angeführt worden iſt, und welcher insbeſondere über den Gregorianiſchen Geſang geſchrieben hat, macht ſowohl das, was Ambroſius in Rückſicht auf die Tonarten gethan haben ſoll, als auch die nachherige dem Gregorius zugeſchriebene Vermehrung derſelben wenigſtens zweifelhaft. Nach ihm ſind die vier erſten Tonarten von den Griechen (nicht vom Ambroſius) zuerſt erfunden und authentiſche Tonarten genannt worden. Noch hatten Gregorius und Ambroſius ihren Geſang nicht eingerichtet, deſſen ſich jetzt die Kirche bedient. Da alſo die neuern Muſiker (verſteht er unter den neuern Muſikern den Ambroſius und Gregorius?) ſahen, daß die vier alten Tonarten nicht hinreichend waren, alle Arten von Geſängen damit gehörig zu unterſcheiden, fügten

152) Ce Chant, tel qu'il ſubſiſte encore aujourd'hui, eſt un reſte bien defiguré, mais bien precieux, de l'ancienne Muſique Grecque, la quelle, après avoir paſſé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ſes premieres beautés. Il lui en reſte aſſez pour etre de beaucoup préférable, meme dans l'état ou il eſt actuellement, et pour l'uſage auquel il eſt deſtiné, à ces Muſiques efféminées et théatrales, ou mauſſades et plates, qu on y ſubſtitue en quelques Egliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, et ſans reſpect pour le lieu qu'on oſe ainſi profaner. *Ibid.*

153) — Je veux parler du Plain-Chant de Egliſe, qui ſubſiſtoit long-tems avant lui (es iſt von Zarlino die Rede) et qu'il eſt bien difficile de reformer, par rapport à l'uſage ou à la dépenſe, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au Syſtême parfait: auſſi ne voyons nous que des gens ſans goût, pleins des regles de ces Anciens, dont le vrai ſens leur eſt inconnu qui ſ'attachent vainement à former une bonne et agréable Harmonie ſur ces ſortes de Chants. *Traité de l'Harmonie*, pag. 147.

sie den ersten noch vier andere bey, und nannten sie plagalische Tonarten [154]). Man sieht hieraus wenigstens so viel, daß die Sache sehr ungewiß ist, und sich vielleicht bloß auf alte Sagen gründet, eine Meinung, die noch sehr durch den allerdings sonderbaren Umstand bestätigt zu werden scheint, daß in allen auf uns gekommenen Werken des Ambrosius und Gregorius auch nicht ein einziges Wort über diese Materie vorkommt. Die Lebensbeschreiber beyder erzählen bloß, daß der Kirchengesang von ihnen eingerichtet und verbessert worden, von dem aber was sie eigentlich dabey gethan haben, herrscht sowohl bey ihnen als in den Werken des Ambrosius und Gregorius selbst das tiefste Stillschweigen.

§. 81.

So zweifelhaft und ungewiß indessen diese die Einführung der Tonarten betreffende Sache immer seyn mag, so ist doch nun einmal der Glaube daran so allgemein geworden, daß es fast eine Nothwendigkeit ist, mitzuglauben, was so allgemein geglaubt wird. Wir halten uns dahero bloß an die Sache, unbekümmert ob die Erfindung und erste Einrichtung derselben nach der strengsten Wahrheit den oft genannten beyden Kirchenlehrern zugeschrieben werden könne oder nicht, und nehmen demnach als ausgemacht an, daß Gregorius den Ambrosianischen vier Tonarten noch vier andere beygefügt habe. Die wahre Beschaffenheit dieser Tonarten, die sich durch das ganze Mittelalter hindurch erhalten haben, deren Kenntniß auch noch in unsern Zeiten in Rücksicht auf Choralgesang und Kirchenmusik unentbehrlich ist, verdient nun näher beschrieben zu werden.

Es ist schon gesagt worden, daß die vier Ambrosianischen Tonarten aus den Tönen

D — d.
E — e.
F — f.
G — g.

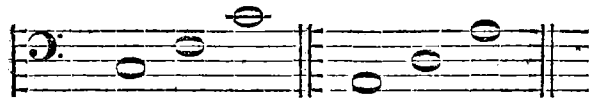
bestanden haben sollen, und daß die darin enthaltenen Intervallen oder Klangstufen sämmtlich diatonischen Geschlechts waren. Die vier neuen Tonarten des Gregorius waren ebenfalls diatonischen Geschlechts, und hatten alle Intervallen mit den ersten gemein, nur wurden sie in Rücksicht auf den Anfang, die Mitte und das Ende anders behandelt. Unter diesen Umständen können, genau genommen, und in Rücksicht der Intervallenverhältnisse die acht Tonarten wirklich nur auf vier zurückgeführt werden, wie auch wirklich einige der ältern Musiklehrer schon selbst gethan haben. So sagt, z. B. *Alcuinus* oder Albinus aus dem achten Jahrhundert, daß die plagalischen Tonarten nur Theile von den authentischen sind, und im Ganzen nicht von ihnen

154) Nota quod tantum quatuor toni a Graecis primo et principaliter erant adinventi, hi videlicet, protos, deuteros seu deutrius, tritus et thetrardus. Haec enim nomina Graeca ipsi Graeci ipsi imponebant. Hos autem tonos authentos, id est, digniores appellaverunt. Cantus enim, qui tunc temporis habebatur, eisdem quatuor tonis proprie poterat attribui. Nondum enim B. Gregorius cantum Gradualis et Antiphonarii, nec S. Ambrosius suum dictaverunt cantum, quibus cantibus nunc S. Mater Ecclesia utitur. Moderni itaque Musici videntes praedictos quatuor tonos minus posse sufficere ad omne genus cantus discernendum, quatuor alios praedictis quatuor addiderunt, quos plagales seu subjugales sive servos seu discipulos praefatorum quatuor vocaverunt, quemlibet praedictorum tonorum in duos distiguendo seu scindendo, ut protum in primum et secundum, deuterum in tertium et quartum, tritum in quintum et sextum, thetrardum in septimum et octavum &c. *Flores musi. omnis cant. Gregoriani*, Cap. IV. de tonis.

nen abweichen; ferner, daß ſie nur deßwegen inferiores genannt werden, weil ihr Ton tiefer iſt als der Ton der authentiſchen [155]).

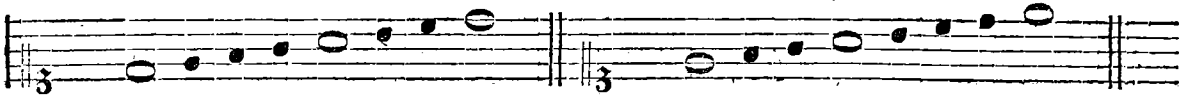
Der Hauptunterſchied der authentiſchen und plagaliſchen Tonarten beſteht zunächſt in der ſo genannten harmoniſchen und arithmetiſchen Theilung der Octave. Harmoniſch heißt dieſe Theilung, wenn die Quinte über dem Grundton, arithmetiſch aber, wenn die Quarte unter dem Grundton liegt. So iſt z. B. folgende Theilung

harmoniſch; die folgende aber

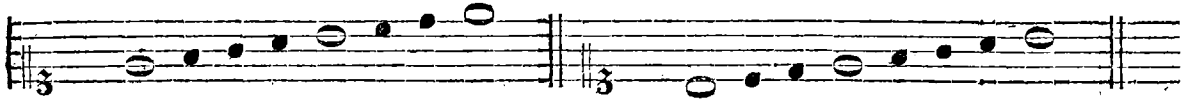


arithmetiſch. In der harmoniſchen Theilung liegt alſo die Quinte zwiſchen dem tiefſten und höchſten Ton; in der arithmetiſchen aber die Quarte. Diejenigen Tonarten nun, welche harmoniſch getheilt ſind, werden authentiſche, die arithmetiſch getheilten aber plagaliſche genannt. Die ſämmtlichen acht Kirchentöne würden alſo in Noten folgendes Anſehen haben:

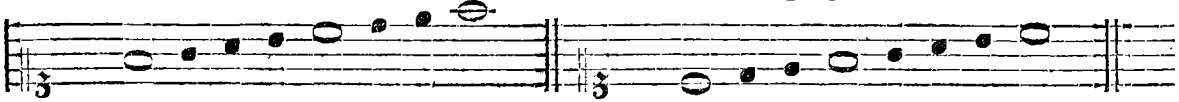
1) Modus authenticus. 2) Modus plagalis.



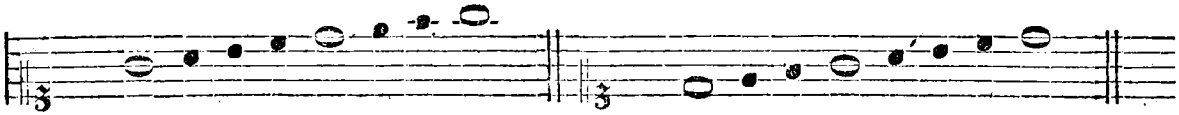
3) Modus authenticus. 4) Modus plagalis.



5) Modus authenticus. 6) Modus plagalis.

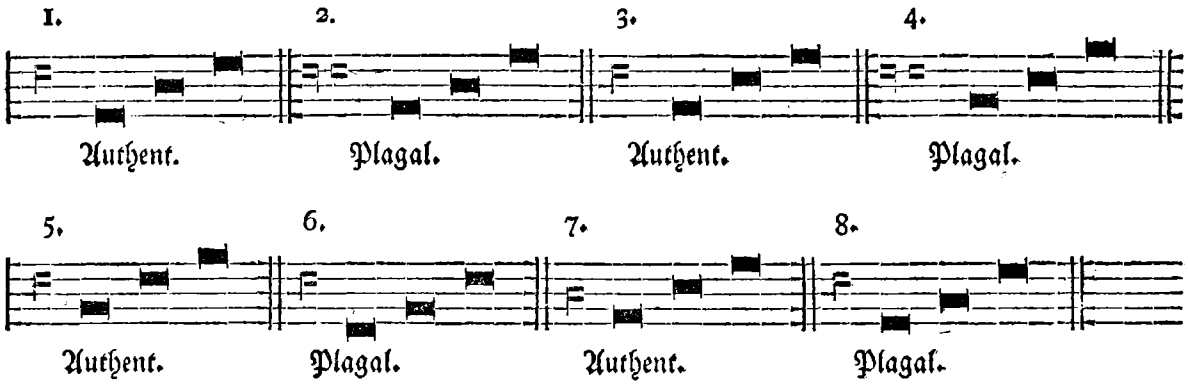


7) Modus authenticus. 8) Modus plagalis.



155) *Plagii* (πλάγιοι *obliqui ſeu laterales*) coniuncte dicuntur omnes quatuor. Quod nomen ſignificare dicitur pars ſive inferiores eorum (*authenticor.*) quia videlicet quaedam partes ſunt eorum, dum ab eis ex toto non recedunt; et inferiores, quia ſonus eorum preſſior eſt, quam ſuperiorum. *Gerberti SS. eccleſ. de Muſ. Vol. I.*

In alten Choralnoten haben diese Modi oder Tropi folgendes Ansehen, wobey aber zur Vermeidung unnöthiger Weitläuftigkeit nur die Haupttöne angegeben sind:



Man kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, wie viele sonderbare Schwierigkeiten nach und nach in die Lehre von diesen alten Tonarten gebracht worden sind, die anfänglich vielleicht ganz einfach und leicht von einander zu unterscheiden waren. Die richtige Kenntniß unserer neuern Tonarten macht zwar den Anfängern in der Musik ebenfalls einige Schwierigkeiten; aber gegen die Schwierigkeiten, die mit der Kenntniß der alten verbunden sind, können sie gar nicht verglichen werden. Die nächste Veranlassung mag wohl die große Aehnlichkeit dazu gegeben haben, in welcher jeder plagalische Ton gegen seinen authentischen steht. Hierdurch scheinen sich die Melodien beyder Tonarten so nahe gekommen zu seyn, daß man nicht genau zu unterscheiden wußte, welche eigentlich authentisch oder welche plagalisch sey. Eine andere Schwierigkeit entstand dadurch, daß man den einmal angenommenen Umfang einiger Tonarten bisweilen zu überschreiten verstattete, wodurch es abermals zweifelhaft und ungewiß wurde, wohin eine solche Melodie zu rechnen sey. Ueberhaupt hatte man in jenen dunkeln Jahrhunderten, in welcher so viele Verwirrung in die Lehre von den Tonarten gebracht worden ist, noch viel zu wenig Vergleichungsmittel in seiner Gewalt, um wesentliche Unterschiede von den bloß zufälligen gehörig unterscheiden zu können. Daher gab jede anscheinende Veränderung Gelegenheit zu einer neuen Regel, so daß man bald so viele und noch mehrere Regeln bekam, als einzelne Töne in einer Tonart enthalten waren.

§. 82.

Die Hauptmerkmale, woran man diese Töne von einander unterscheiden suchte, lagen 1) in dem Anfang, der Mitte und dem Schluß, 2) in den verschiedenen Gattungen der Quarte, Quinte und Octave, und 3) in den so genannten Tropen. In Rücksicht auf die zu Nro. I. gehörigen Merkmale unterschied man zuförderst alle acht Tonarten in gerade und ungerade; diejenigen, welche in der Reihe auf die Zahlen 1. 3. 5. 7. fielen, nannte man ungerade, so wie hingegen die, welche auf die Zahlen 2. 4. 6. 8. fielen, gerade genannt wurden. Unter den ungeraden verstand man die authentischen und unter den geraden die plagalischen. Hiervon gab man die allgemeine Regel, die in folgendem Vers enthalten ist:

Vult descendere par, sed scandere vult modus impar.

das heißt: die geraden oder plagalischen fallen um eine Quarte unter und steigen nur eine Quinte über den Hauptton; die ungeraden oder authentischen hingegen steigen über ihren Grundton eine volle Octave. Hierbey ließ man aber schon eine Ausnahme machen, und gestattete bisweilen, daß auch der plagalische Ton, von seinem tiefsten Ton angerechnet, um eine Quinte beym Anfang steigen durfte [156]), wodurch er dann einem authentischen Ton so ähnlich wurde, daß man ihn ohne Anwendung anderer Hülfsmittel nicht mit Sicherheit unterscheiden konnte. Dieser Fall trat jedoch erst in spätern Jahrhunderten ein, in welchen die Zahl der acht Kirchentonarten bis auf zwölf vermehrt wurde, wodurch auch die Töne A — a. und C — c. einen authentischen und plagalischen Gebrauch erhielten, welche vorher ganz ausgeschlossen waren. Auch bey den authentischen Tönen wurden Ausnahmen verstattet, nach welchen der dritte nicht bloß um eine Quinte, sondern um eine Sexte steigen durfte. Die übrigen drey authentischen Töne mußten aber in ihren vorgeschriebenen Grenzen bleiben. Nicht minder ließ man der allgemeinen Regel zuwider, den zweyten und sechsten plagalischen Ton im Anfang durch Terzen, den vierten und achten aber durch Quarten steigen.

Die Unterscheidungs-Merkmale, wodurch die Alten ihre Tonarten aus der Mitte erkannten, sind aus dem Ambitus, (der auch Cursus genannt wurde) und aus der Repercussion genommen. Ambitus heißt überhaupt der Umfang aller Töne, die eine Stimme oder ein Instrument hervorbringen kann; insbesondere aber die Grenze, in welche eine Melodie oder Tonart eingeschlossen ist. Hier ist er nichts andres als eine Regel, nach welcher eine Melodie in der Höhe und Tiefe sich von ihrem Final- oder Schlußton zu entfernen hat. Nach einer angenommenen Regel soll jeder Ambitus einer Tonart eine Octave in sich begreifen. Derjenige Ton nun, welcher von seinem Grundton bis zur Octave steigt, ist authentisch; welcher aber nur eine Quinte in die Höhe, hingegen um eine Quarte unterwärts geht, ist plagalisch.

Diese Regel ist nicht nur mit der vorhergehenden, nach welcher man den Unterschied der Tonarten aus dem Anfang erkennen sollte, einerley, sondern auch zugleich eben so unzureichend, weil man hier eben so wie dort, Ausnahmen verstattet hat. Dieß war nach dem Ausdruck der Alten eine Licentia Musicorum, die sie ebenfalls, so wie ihre übrigen Regeln in einen Vers gebracht haben.

Est Octava Modi, cujuslibet Ambitus una
Quam tamen interdum superare licentia suevit.

Diese Licenz erstreckte sich nach und nach immer weiter. Der h. Bernhard erlaubte schon zu seiner Zeit, die Octave um zwey Töne zu überschreiten [157]), und nach ihm ist man allmählich immer weiter gegangen, wie man aus den musikalischen Lehrbüchern der neuern Jahrhunderte sehen kann. Indessen sind doch im Ambitus der Tonarten hauptsächlich folgende Ausnahmen von der allgemeinen Regel festgesetzt:

156) Verum haec non satis firma cognitio est: nam saepe etiam plagalis ad quintam ascendit &c. *Mus. pract. praecepta Euchar. Hoffmanni.* Hamburgi 1588. 8.

157) Conceduntur autem cuique Tonorum non plus quam decem notae seu voces, in quibus cursum suum habeat. *S. Bernhardi Musica*, im Prolog. In dem *Tonale* eben dieses Verfassers, welches im zweyten Band der Gerbertschen Sammlung abgedruckt ist, wird auf die Frage: wie viele Töne in einem Gesang zuzulassen sind? ebenfalls die Zahl zeben angegeben: und dabey der Grund angeführt: Quia secundum dispositionem tonorum et Semitoniorum, quam habent musici, nullus cantus fieri potest in decem vocibus vel citra, qui notari non potest. Ideo non est necesse, ut usque ad incertitudinem illam infra vel supra cantus exeat. Man sieht hieraus, daß die Einschränkung auf zehn Töne wegfallen mußte, so bald man gelernt hatte, mehrere durch Noten oder Tonzeichen anzudeuten. Die Ursache des h. Bernhard war demnach bloß auf die Ungeschicklichkeit damaliger Zeiten gegründet, ein Grund der nicht länger haltbar seyn konnte, als die Ungeschicklichkeit dauerte.

1) Unter den authentischen Tönen darf der erste und siebente in der Tiefe einen ganzen Ton hinzu setzen; der dritte eine große Terz und der fünfte einen kleinen halben Ton unter der Octave.

2) Unter den plagalischen Tönen darf der zweyte (jedoch geschieht dieß selten) und der vierte, (welches desto öfterer geschieht) einen halben Ton in der Höhe hinzu setzen; der sechste und achte aber einen ganzen Ton ebenfalls in der Höhe.

Die Repercussion ist nach der Lehre der Alten in Rücksicht auf die Kirchentöne von der Repercussion in der Figuralmusik oder eigentlich in den Fugen, verschieden, und bedeutet hier nur solche in einer Tonart enthaltene Töne, die am häufigsten bey einer Melodie gebraucht oder am öftersten wiederholt werden [158]). Durch alle acht Kirchentöne werden

im ersten D — a. eine Quinte,
im zweyten D — f. eine Terz,
im dritten E — c. eine Sexte,
im vierten E — a. eine Quarte,
im fünften F — c. eine Quinte,
im sechsten F — a. eine Terz,
im siebenden G — d. eine Quinte, und
im achten G — c. eine Quarte

als solche Repercussionen angenommen. Die lieben Alten haben auch die Regeln dieser Repercussionen in Verse gebracht, die der Seltenheit wegen hier ein Plätzchen finden mögen:

Quisque intervallum proprium Modus obtinet, idque
Crebrius indigitat, quod repercussio dicta est:
Re, La, Primus amat, Re, Fa, canit arte Secundus.
Hoc supra Quartam Re, Sol, cui subjacet illud,
Tertius at Mi, Fa, sonat in diastemate Sextae
Quartus at hinc Mi, La, (sub Mi, Mi, scilicet) aptat.
Sic quoque per Quintam Fa, Fa, dat in Ordine Quintus,
Sextus habet Fa, La, promit tibi Septimus Ut, Sol.
Sub Quarta Re, Sol; sed contra vocibus Ut, Fa,
Utitur Octavus &c.

Am Ende werden die Tonarten aus den Final- oder Schlußtönen erkannt. Die dabey gegebene Regel ist eine der einfachsten, und kann, wenn ein Gesang regelmäßig eingerichtet ist, niemals trügen. Nach dieser Regel gehören die Gesänge, welche sich

1) im D
2) im E
3) im F
4) im G

endigen, zur

erſten und zweyten,
dritten und vierten,
fünften und sechsten,
siebenten und achten,

Tonart, so daß allemal ein authentischer und der ihm verwandte plagalische Ton einerley Schlußnote haben.

158) Repercussio et proprium intervallum, quod quilibet Tonus saepe repetit. *Euchar. Hoffmann, Mus. pract. Praecepta.*

Das zweyte Merkmal, aus welchem die Alten den Unterſchied ihrer Tonarten erkannten, war von den Gattungen der Quarten, Quinten und Octaven hergenommen. Dieſe Gattungen der Intervallen wurden hauptſächlich durch die Lage des halben Tons unterſchieden, der nach der Einrichtung der Alten nicht ſo wie bey uns in allen Tonarten einerley Stelle hatte. So ſtand er z. B. im erſten authentiſchen Ton:

D — e — f — g — a — h — c — d.

auf der zweyten und ſechſten Stufe; in dem zweyten authentiſchen Ton aber:

E — f — g — a — h — c — d — e.

auf der erſten und fünften. Da nun dieſe Lage des halben Tons in allen acht Tönen verſchieden iſt, ſo entſtanden daraus eben ſo verſchiedene Gattungen von Quarten, Quinten und Octaven, die zugleich als Kennzeichen der verſchiedenen Tonarten dienen konnten.

§. 83.

Alles dieſes war aber zur Erkenntniß der Tonarten, und zu den mannigfaltigen Behandlungsarten derſelben, die in der Kirche bey Pſalmen, Hymnen, Antiphonen, Reſponſorien ꝛc. vorkamen, noch nicht hinreichend; man mußte ſogar gewiſſe Formeln von Melodien entwerfen, die man Tropen nannte. Solcher Tropen waren über jeden Ton wiederum mehrere, bisweilen ſogar vier bis fünf, die man ihrer Abweichungen wegen Differenzen nannte. Alle dieſe Dinge und noch viele andere, gehören aber bloß unter die Ausnahmen von einer Regel. So ſind z. B. die Differenzen bloß dadurch entſtanden, daß die Melodien der Pſalmen, wahrſcheinlich von unmuſikaliſchen Sängern bald in einem bald in einem andern Ton geſchloſſen oder ausgehalten wurden. Daher ſagen auch ältere Muſiklehrer, daß dieſe Differenzen nicht weſentlich zur Erkenntniß der Tonarten erforderlich, ſondern nur um der Ungeſchickten willen erfunden worden ſind. Johannes, ein muſikaliſcher Schriftſteller, der ſchon oben angeführt iſt, kann den Grund dieſer Einrichtung gar nicht begreifen, findet ihn auch von niemand angeführt. Auch der h. Bernhard ſcheint nichts davon gehalten zu haben. Sie geben nur Veranlaſſung zu vielen Verwirrungen und Irrthümern [159]).

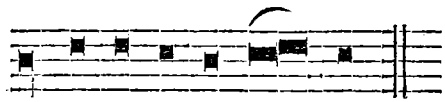
Dieſe Tropen mit ihren Differenzen ſind nun zwar allerdings eine Erfindung, die nicht in die Zeiten Gregors gehört, von welchen hier hauptſächlich die Rede iſt. Allein eines Theils haben die Alten wirklich ſchon vor Gregors Zeiten Tropen, wenigſtens dem Namen nach gehabt; ſollten ſie daher auch nicht mit den nachher erfundenen ganz einerley ſeyn, ſo erfordert es doch die gute Ordnung, die Materie vom Gregorianiſchen Kirchengeſang ſo viel möglich beyſammen zu halten. Die Tropen, ſo wie ſie uns von den muſikaliſchen Schriftſtellern ſowohl des Mittelalters als der neuern Jahrhunderte überliefert worden ſind, mögen dahero immer unter diejenigen Dinge gehören, von welchen Gregorius

159) Differentiae de Tonorum eſſentia non ſunt, ſed pro indoctis tantum, ut in diverſis tonorum initiis facilius ordiantur, repertae. Inquit enim Pontifex (Joannes Cotton. wird hierunter verſtanden, den man lange für den Papſt Johann XXIII. gehalten hat) cap. 23. Ego nullam hujus rei cauſſam, niſi uſum invenio: nec ab ullo Muſicorum ſcriptam reperi. Neque D. Bernhardus multum approbare videtur. Multarum enim confuſionum errorumque occaſionem dant Differentiae. *Ornithoparchi Muſ. activ. Micrologus, Lib. I. cap. 12.*

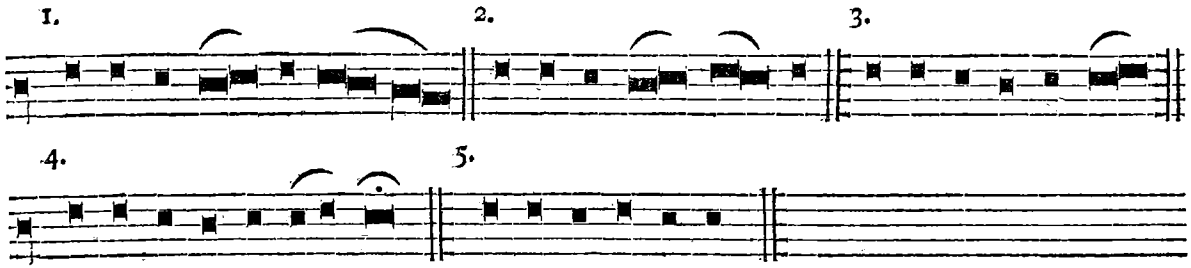
nichts gewußt hat; die ihm zugeſchriebenen Töne haben doch die Veranlaſſung dazu gegeben, folglich kann auch das eine ſowohl wie das andere hier im gehörigen Zuſammenhang erklärt werden.

Alle acht Tonarten hatten ihre eigenen Tropen, einige nur einen, andere drey, vier bis fünf. In der Feſtſetzung derſelben ſind die Alten nicht minder witzig und ſinnreich geweſen, als bey ihren ſchon angeführten verſificirten Regeln; denn ſie ließen dieſe Tropen nach Ordnung der Tonarten unter gewiſſen Sinnbildern auf einander folgen, z. B.

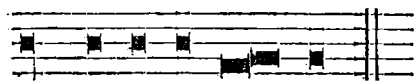
1) *Adam primus homo* deutete den Tropus des erſten Tons an:



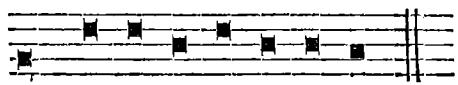
Der Differenzen waren hierbey fünf:



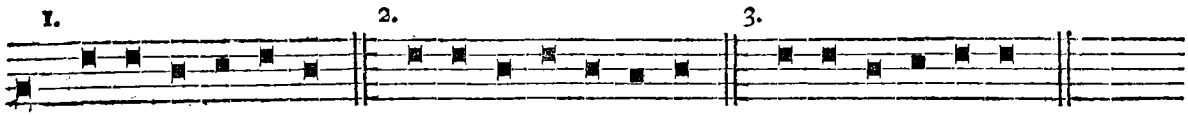
2) *Noe ſecundus*, des zweyten Tons: der ohne alle Differenz iſt.



3) *Tertius Abraham*, des dritten Tons:

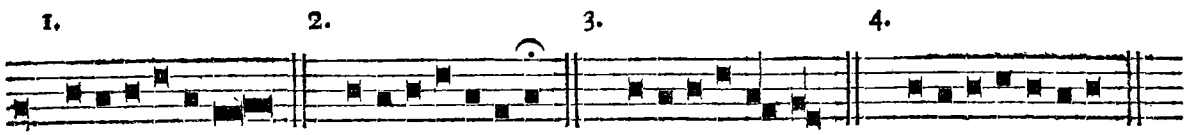


mit drey Differenzen:



4) *Quatuor Evangeliſtae*, des vierten Tons:

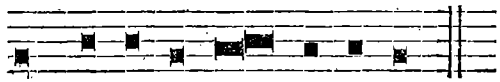
mit vier Differenzen:



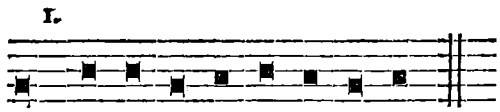
Quinque libri Moſis, des fünften Tons:

mit einer Differenz:

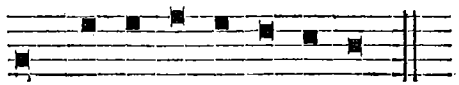
6) *Sex Hydriae poſitae*, des ſechſten Tons:



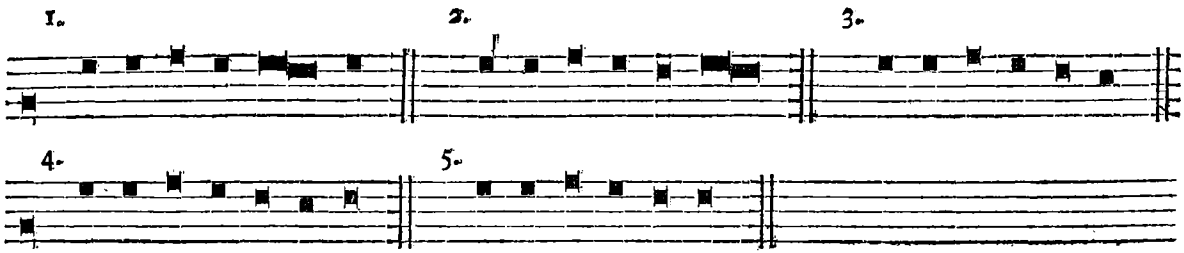
mit einer Differenz:



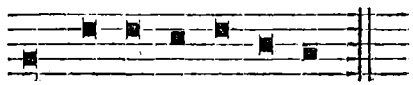
7) *Septem Scholae ſunt artes*, des ſiebenten Tons:



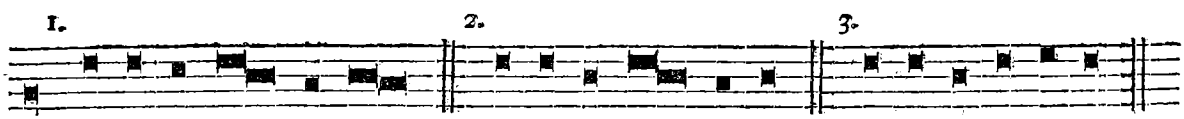
mit fünf Differenzen:



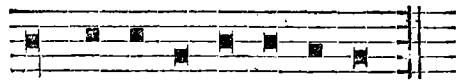
8) *Sed octo ſunt partes*, des achten Tons:



mit drey Differenzen:

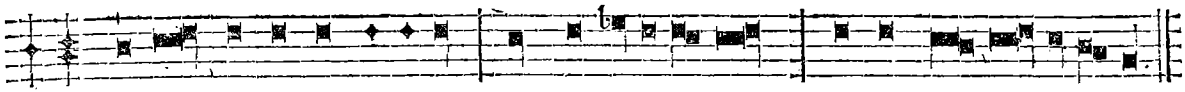


Endlich kommt noch ein *Tropus peregrinus* als neunte Tonart zum Vorſchein, wobey aber des ſeltenen Gebrauchs wegen keine Differenzen Statt finden. Es iſt folgender:

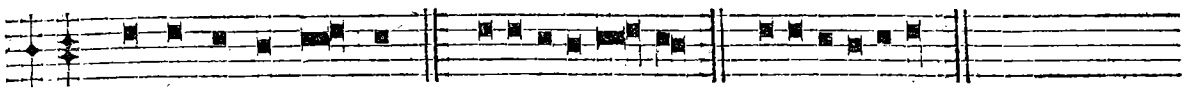


Diese Tropen wurden im Choralgesang auf dreyerley Art gebraucht, nehmlich in den Psalmen, Responsorien und so genannten Eingängen (introitus) wobey überall wieder sehr verschiedene Dinge zu bemerken waren. Die allerdeutlichste Vorstellung von allem, was wesentlich zur genauen Kenntniß und richtigen Behandlung aller acht Tonarten in Rücksicht auf ihren Anfang, ihre Mitte und ihre Schlüsse oder Schlußformeln, gehört, findet sich meines Erachtens beym Franchinus Gafor, in dessen musica practica von 1496, mit welcher wir hier den Beschluß dieser Materie machen wollen.

Tonus I.



Primus tonus sic in-cipit, sic me-di-a-tur et sic fi-ni-tur.



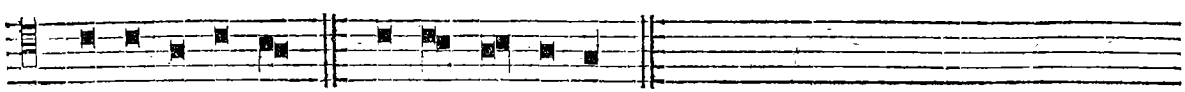
Se-cu-lorum a-men. E-vou-ae, E-vouae.

Tonus II.

Secundus tonus sic incipit, sic mediatur et sic fi-ni-tur. Euouae.

Tonus III.

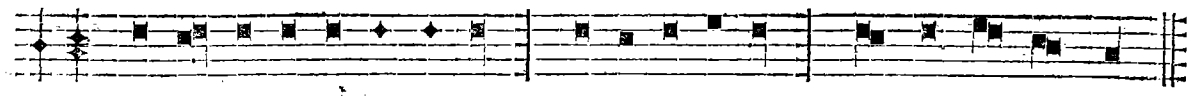
Ter-ti-us tonus sic in-ci-pit, sic me-di-a-tur et sic fi-ni-tur.



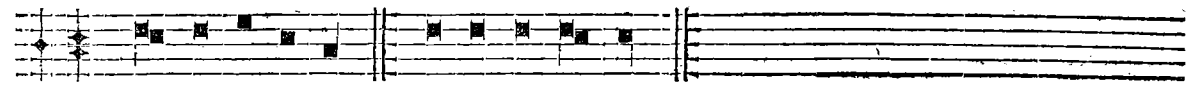
Euouae, Euouae.

Tonus IV.

Tonus IV.



Quartus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.

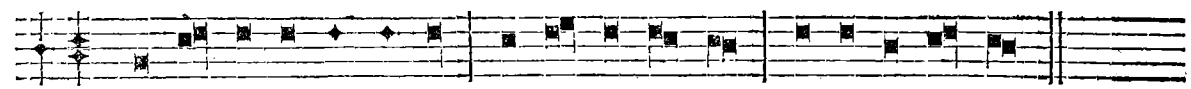


Euouae Euouae.

Tonus V.

Quintus tonus ſic incipit, ſic mediatur et ſic fi-ni-tur. Euouae.

Tonus VI.

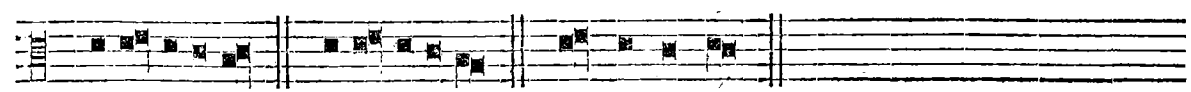


Sextus tonus in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic -fini-tur.

Tonus VII.

Vel ſic

Sep-timus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic finitur.

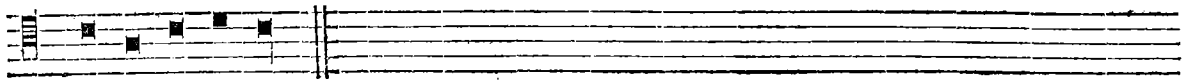


Euouae Euouae Euouae.

Tonus VIII.

Vel ſic ſolen-
nis.

Octavus tonus ſic in-ci-pit, ſic me-di-a-tur et ſic fi-ni-tur.



Euouae.

Das auf den Schlußformeln vorkommende Wort *Evovae* enthält die Vocale aus den Wörtern Seculorum Amen, und soll ungefähr eben das in der lateinischen Kirche seyn, was bey den Hebräern Sela und bey den Griechen *Diapsalma* war. Auf allen so genannten Differenzien (von verschiedenen wurden sie auch Definitiones genannt) die nichts anderes als eigentliche Finalcadenzen sind, wurde es gebraucht.

§. 84.

Außer der Einrichtung der Kirchentöne schreibt man dem **Gregor** auch noch die Verbesserung der musikalischen Schreibekunst zu, indem man behaupten will, daß er die gesammelten Melodien auf eine leichtere und faßlichere Art in Noten gesetzt habe, als vor seiner Zeit gebräuchlich war. Von der weitläuftigen Notenschrift der Griechen ist im ersten Band dieser Geschichte zur Gnüge gehandelt worden. Da nun die Römische Musik ganz Griechischen Ursprungs war, auch selbst die musikalischen Grundsätze der Griechen von verschiedenen Römischen Schriftstellern auf Italien übergetragen worden sind, so ist zu vermuthen, daß man sich anfänglich daselbst auch der Griechischen Notenschrift, wenigstens in der weltlichen Musik bedient haben wird. Aber die ersten Christen wollten und konnten mit dieser weltlichen Musik nichts zu thun haben, sondern trachteten vielmehr stets darnach, sie als eine ihnen unanständige Sache zu unterdrücken. Sie erreichten nach und nach, so wie ihr Einfluß und Ansehen zunahm, ihre Absicht auch wirklich, so daß man vielleicht schon lange vor den Zeiten **Gregors** keinen Begriff mehr von der weltlichen Musik der alten Griechen und Römer hatte. Mit diesem Begriff mußte nothwendig auch der Gebrauch der Griechischen Notenschrift verloren gehen, die ohnehin für so einfache Gesänge, wie man sie in der Kirche haben wollte, keine Brauchbarkeit hatte. Diese Einfachheit des Gesangs, wozu man auch noch die Abschaffung des chromatischen und unharmonischen Klanggeschlechts rechnen kann, mußte nothwendig eine einfachere Notenschrift hervorbringen, als die Griechische war. Einige Schriftsteller sind der Meinung, dieß sey lange vor Gregors Zeiten geschehen; sie bestätigen aber ihre Meinung mit keinen Zeugnissen. Denn was dem **Boethius** hierin von vielen zugeschrieben wird, ist ein Irrthum, der aus dem Zusatz eines Wortes in die Ueberschrift eines Kapitels aus seinem Werke de musica entstanden ist. Das dritte Kapitel des vierten Buchs hat nehmlich die Ueberschrift: Musicarum per Graecas *ac Latinas* literas Notarum nuncupatio; durch diese Aufschrift verführt hat man geglaubt, dem **Boethius** die Einführung der lateinischen Buchstaben statt der vorher gebräuchlichen Griechischen in der musikalischen Notenschrift zuschreiben zu müssen. **Meibom** hat aber zuerst bemerkt, (in Alypii Introductor. Harmon. ex versione Meibom. pag. 7.) daß die beyden Wörter *ac Latinas* eine Verfälschung sind, und sich in den besten Manuscripten nicht finden. Wer auch dieß Kapitel nur angesehen hätte, müßte diese Verfälschung schon bemerkt haben; denn es kommt darin vom Anfang bis ans Ende keine Spur von lateinischer, sondern bloß, wie es die wiederhergestellte Ueberschrift deutlich genug sagt, die Erklärung der Griechischen Notenschrift vor.

Dennoch muß vor dem **Gregor** in der Musik Gebrauch von den lateinischen Buchstaben gemacht worden seyn, weil man gewöhnlich annimmt, daß dieser Papst die vorher gebräuchlichen **funfzehn Buchstaben** auf sieben reducirt habe.

Es ist in der That kaum zu begreifen, daß die Menschheit so viele Jahrhunderte bedurft hat, um sowohl dem wahren Wesen der Tonarten, als der damit so nahe verwandten Kunst, sie durch Zeichen anzudeuten, auf die wahre Spur zu kommen. Man hat immer gewußt, daß eine Tonreihe von einem Tone bis zu seiner Octave die Grundlage aller Melodien sey; daß es nicht mehrere wesentlich von einander verschiedene Töne gebe, als diejenigen, welche innerhalb einer Octave enthalten sind, daß folglich höhere oder tiefere Octaven keine wesentliche Verschiedenheit in der ganzen Tonmasse hervorbringen, sondern sie im Grunde nur mit ähnlichen tiefern oder höhern Tönen vermehren und mannigfaltiger machen. Diese feste und wesentliche Anzahl von Tönen, die zu einer vollständigen Tonleiter erforderlich ist, war schon in den ältesten Zeiten so allgemein bekannt, daß sogar die Dichter davon gesungen haben. Virgil sagt:

Nec non Thrayrius longa cum veste Sacerdos
Obloquitur numeris *septem discrimina vocum.*
Aeneid. Lib. VI.

Isidor sagt, die alte Cythar oder Lyra habe bloß deßwegen sieben Saiten gehabt, weil es nicht mehr als sieben verschiedene Töne gebe [160]). Horaz muß lange vor ihm eben der Meinung gewesen seyn, denn er vergißt in seiner Ode an den Merkur nicht, die Saitenzahl der Merkurischen Lyra zu bestimmen:

Tuque testudo resonare *septem*
callida nervis. *Lib. III. Od. XI.*

Isidor hat sogar angenommen, die Harmonie der Himmel bestehe nur aus sieben Tönen [161]), anderer Anspielungen nicht zu gedenken, z. B. auf die sieben Tage der Woche ꝛc. die man bey alten Schriftstellern hin und wieder findet. Kurz man sagte stets mit dem Ptolemäus [162]), daß es der Natur nach nicht mehr und nicht weniger wesentlich verschiedene Töne gebe und geben könne, als sieben, und machte doch Tonreihen von vier, fünf und sechs Tönen, eben so wie man in der Bezeichnung derselben fast stets mehr oder weniger Zeichen als Töne hatte.

Gregorius soll dieses Mißverhältniß zuerst gefühlt, und funfzehen Tonzeichen, womit ein Umfang von zwey vollen Octaven bezeichnet wurde, nur auf sieben, zur Bezeichnung der innerhalb einer Octave liegenden wesentlich verschiedenen Töne zurückgeführt haben. Ob diese Zeichen nun aber wirklich lateinische Buchstaben oder eine andere Art von Zeichen gewesen sind, wird sich wohl nie mit völliger Gewißheit ausmachen lassen, da sich die verschiedenen Meinungen hierüber fast alle widersprechen. Mabillon bezeugt zwar, daß überhaupt vor dem neunten Jahrhundert die Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Gesänge üblich gewesen sind [163]); aber zwischen dem neunten und dem Jahrhundert Gregors war ein Zeitraum von dreyhundert Jahren, in welchem gar vieles erfunden werden konnte, wie denn auch beym Goldast ein gewisser Eckehard junior (de casibus S. Galli cap. 4.) eine solche ähnliche Erfindung einem Römischen Sänger zuschreibt, den der Papst Adrian an Carl den Großen nach Gallien geschickt hat, um daselbst den ausgearteten Kir-

160) Antiquitus autem cythara septem chordis erat, propter *septem* varietates vocum. *Origin. Lib. II. cap.* 21.

161) Fistula *septem* calamorum gestat, propter Harmoniam caeli, in qua *septem* sunt soni, et *septem* discrimina vocum. Loc. cit. Lib. VII. c. 11.

162) Voces naturaliter neque plures, neque pauciores esse possunt, quam *Septem. Harmonicor. Libr. III.* Lib. II. Edit. Wallis.

163) Ante Saeculum nonum usitatae erant literae alphabeticae, ad id designandum (nehmlich den Gesang) *Annal. Bened.* Tom. IV. Append. Nr. 7.

chengesang wieder herzustellen [164]). Der Sänger hieß Romanus. Wenn aber die Erklärung seiner Erfindung richtig ist, welche Notker Balbul. davon giebt, so ist sie von derjenigen, welche man dem Gregor zuschreibt, außerordentlich verschieden. Es ist zu beklagen, daß die Herausgeber der Werke des Papstes Gregor, die dessen Antiphonarium im dritten Band vollständig haben abdrukken lassen, auf diesen Umstand ganz und gar keine Rücksicht genommen haben. Johannes Diakon. versichert doch, daß das ächte Antiphonarium, welches Gregor selbst notirt hatte, im neunten Jahrhundert noch vorhanden war; sollte sich denn gar keine ächte Abschrift davon erhalten haben, woraus man die Art der Gregorianischen Tonzeichen hätte beurtheilen können?

Dem allen sey aber wie ihm wolle; so viel ist gewiß, daß der Gregorianische Gesang in solche Noten gesetzt war, die die Töne desselben angedeutet haben. Der Mönch von Angouleme (Monachus Engolismensis in vita Caroli M. ann. 787.) sagt ausdrücklich: Tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, *quos ipse notaverat nota Romana;* und an einem andern Ort: Omnes Franciae Cantores didicerunt *notam Romanam*, quam nunc vocant Franciscam. Daß diese Noten auch nur auf einzelne Sylben geschrieben waren, so wie es noch in unsern Zeiten im Choralgesang nicht anders seyn kann, meldet das Chronicon Trudonense, welches bis aufs Jahr 1138 reicht, worin gesagt wird, Gregorius habe ein Graduale geschrieben, illuminirt, musikalisch notirt und zwar syllabatim &c. [165]). Du Cange (Glossar. med. et inf. Latinit. voc. nota) berichtet, daß in der Klosterbibliothek zu Corvey ein altes Graduale mit solchen musikalischen Noten aufbewahrt werde. In der Wolfenbüttelschen Bibliothek findet sich auch ein altes Missale, aus welchem Mich. Prätorius in seinem Syntagm. mus. Tom I. pag. 12. einige Proben giebt. Es sind gerade, krumme, gebogene, nach mehrern Seiten hingekehrte, bald einzelne, bald mit einander verbundene Striche, über die einzelnen Sylben der Verse geschrieben, deren Entzifferung in unsern Zeiten wohl unmöglich ist. Walther giebt zwar in seinem Lexico diplomatico auf der sechsten Tafel die Entzifferung einer solchen Notenschrift; seine Entzifferung ist aber nicht minder unverständlich als die Urschrift selbst. Diese ist aus einem Missalbuch des eilften Jahrhunderts genommen. Eben so hat noch vor ihm ein Hamburgischer Prediger, Nic. Staphorst in seiner Hist. Eccles. Hamb. diplomat. Tom. III. Tab. II. pag. 337. eine solche Probe geliefert, die aber der Waltherschen weit nachstehen muß. Endlich hat auch der Pater Martini einige kleine Stellen ähnlicher Noten zu entziffern versucht, und ist wohl am glücklichsten darin gewesen, weil es ihm am wenigsten an der zu einer solchen Arbeit erforderlichen Kunstkenntniß gefehlt hat [166]).

Unter solchen Umständen müssen wir uns nun über die Beschaffenheit der Gregorianischen Noten an neuere Zeugnisse halten. Diesen Zeugnissen nach bezeichnete Gregor die unterste Octave des zu seiner Zeit gebräuchlichen Tonvorraths mit großen Buchstaben:

164) In ipso quoque (Antiphonario) primus ille litteras Alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut susum aut jusum, aut ante aut retro, assignari excogitavit; quas postea cuidam amico quaerenti Notker Balbulus dilucidavit. *Goldast.* SS. rer. Alamannicar. Tom. I. pag. 00. Die Erklärung dieser Buchstaben vom Notker Balbul. steht in Canisii antiqu. Lect. Tom. V. P. 2. pag. 379. und ist aus diesem Werk in der Gerbertschen Sammlung, in Marburgs Einleit. in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Mus. und noch an vielen andern Orten abgedruckt, so wie sie denn auch in der Folge in diesem Werk ihr Plätzchen finden wird.

165) Graduale unum — scripsit, illuminavit, *musicaeque notavit, syllabatim &c.*

166) S. Storia della Mus. Tom. I. pag. 184. Diese Proben sind aus Fragmenten von alten Breviarien, Gradual- und Missalbüchern genommen. Die Bedeutung der Zeichen kann wahrscheinlich nur unter dem Umstand begreiflich werden, wenn sie sich über solchen Texten finden, deren Melodie schon bekannt ist.

A. B. C. D. E. F. G.

die nächſte Octave mit kleinen:

a. b. c. d. e. f. g.

und wenn ein Geſang noch höher, bis in eine dritte Octave ſtieg, mit doppelten:

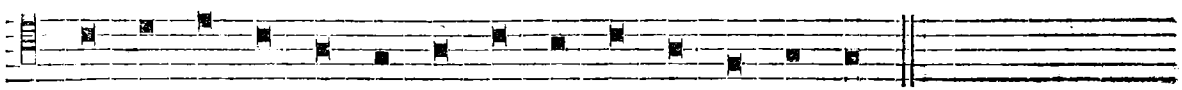
aa. bb. cc. dd. ee. ff. gg.

(Das in dieſen drey Octaven vorkommende b, bedeutet ſtets unſer heutiges h.)

Die tiefſte Octave wurde von den Muſiklehrern der folgenden Jahrhunderte Gravis, die nächſte acuta, und die höchſte ſuperacuta genannt. Im Microlog des Guido von Arezzo finden ſich mehrere Stellen, die in dieſer Art bezeichnet ſind, und folgendes Anſehen haben:

G G F a G a a a a ♮G ♮c ♮c d e d c d e c a G a
Linguam refrenans temperet, ne litis horror inſonet, viſum fovendo contegat, ne
c ♮c a FG G
vanitates hauriat:

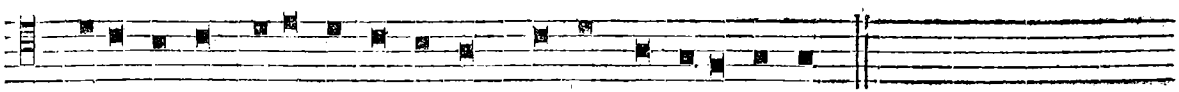
Linguam re-fre-nans tem-pe-ret, ne li-tis hor-ror in-ſo-net, vi-ſum



fo-ven-do con-te-gat, ne va-ni-ta-tes hau-ri-at.

In verſchiedenen Abſchriften des Guidoniſchen Micrologs finden ſich Proben von anderer Art dieſer Notenſchrift, welche in der von Gerbert beſorgten Ausgabe deſſelben nicht befindlich ſind. So führt z. B. der Pater Martini aus einer in der Mediceiſch-Laurenzianiſchen Bibliothek befindlichen Abſchrift, die aus dem funfzehnten Jahrhundert ſeyn ſoll, folgende Probe an:

dc ♮c de d c ♮a c d a GF GG
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.



Sit nomen Do-mi-ni bene-dictum in Sae-cu-la.

worin ſchon bisweilen zwey Töne auf eine Sylbe kommen. In einer noch andern Abſchrift, welche Martini um ein Jahrhundert jünger hält, die alſo ſchon ins ſechzehnte Jahrhundert gehören würde, ſtehen dieſe Buchſtaben nicht mehr in einer geraden Linie über dem Text, ſondern ſteigen und fallen, ſo wie die durch ſie angedeuteten Töne fallen und ſteigen ſollen. Z. B.

d ♮ c d e d c c ♮ a hc a a a G G G
Sit nomen Domini benedictum in Saecula.

Sit nomen Do-mi-ni be-ne-di-ctum in Sae-cu-la.

Mehrere Proben ähnlicher Art mit den nach und nach hinzu gekommenen Veränderungen aus spätern Jahrhunderten werden in der Folge vorkommen. Aus den hier angeführten kann man wenigstens sehen, daß die Gregorianische Notenschrift zur Bezeichnung des Choralgesangs schon hinreichend war. Die Einfachheit derselben, wodurch sie den wahrscheinlich eben so einfachen Melodien des Gregorianischen Zeitalters gerade recht angemessen war, scheint auch allgemein erkannt worden zu seyn, weil sie sich ungeachtet mancher Neuerungen, die von einigen mus. Schriftstellern der folgenden Jahrhunderte versucht wurden, dennoch bis auf unsere Zeiten erhalten, und genau genommen noch immer die Grundlage unserer freylich mannigfaltigern und den neuern Bedürfnissen angemessenern Notenschrift geblieben ist. Die so genannte Deutsche Tabulatur, die noch bis zum Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts beynahe in allgemeinem Gebrauch geblieben ist, so wie die Notenschriften, deren man sich ebenfalls bis auf unsere Zeiten für die Laute, Theorbe und andere ähnliche mit Bunden versehene Instrumente bedient hat, schreiben ihren Ursprung nicht minder von der Gregorianischen Erfindung her. Die Deutsche Tabulatur hat zwar nunmehr der so genannten Italiänischen Platz machen müssen, so wie auch die Notenschrift für Lauten ꝛc. mit den Instrumenten selbst fast ganz außer Gebrauch gekommen ist; allein sie haben der neuern Notenschrift dennoch zur Grundlage gedient, so wie die Gregorianische ihnen dazu gedient hat.

Vergleichung des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs.

§. 85.

Die Meinungen über die Verschiedenheit des Ambrosianischen und Gregorianischen Kirchengesangs sind sehr getheilt. Nach einigen ist der Ambrosianische, nach andern aber der Gregorianische der vorzüglichste. Aber die Gründe, welche beyde Theile für ihre Meinung anführen, sind meistens von der Art, daß man keinen sichern Schluß daraus machen kann, weil sie fast sämmtlich zu allgemein sind, und das innere Wesen des Gesangs, das eigentlich Musikalische desselben nicht berühren. So sagt z. B. Radulph von Tongern (de Canonum observantia lib. 10. propoſit. 12.) vom Ambrosianischen Gesang er sey feyerlich und stark, ganz vom Römischen verschieden gewesen, und werde noch bis auf den heutigen Tag (Radulph lebte im vierzehenten Jahrhundert) von den Geistlichen der Mayländischen Kirche und Diöces mit wohlklingenden und starken Stimmen gesungen [167]). Vom Römischen oder Gregorianischen Gesang hingegen sagt er, er sey einfacher, lieblicher und ordentlicher gewesen [168]). In den neuern Zeiten ist der Gesang in der Mayländischen Kirche dem Gregorianischen völlig gleich, und neuere Reisende, die auf diese Sache besonders auf-

167) Officium Ambrosianum ad Nocturnos et Matutinos, atque Vesperas, Laudes, nec non ad Missam, habet solennem et fortem cantum, omnino alium a Romano, quem hodierna die sonora et forti voce sonant Clerici civitatis et dioecesis Mediolanensis etc.

168) — et exinde apud Romanos B. Gregorius et Vitalianus P. P. cantum Romanum receperunt, qui per eos, seu per alios sub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique exstitit magis plane dulcoratus et ordinatus. *Ibid.*

merkſam geweſen ſind, haben keinen Unterſchied bemerken können. Die wohlklingenden und ſtarken Stimmen, mit welchen der Ambroſianiſche Geſang geſungen worden ſeyn ſoll, ſagen ebenfalls nicht viel mehr, als das, was von dem einfachern, lieblichern und ordentlichern Geſang des Gregorius geſagt wird. Außerdem wiſſen wir auch nach der Verſicherung des **Euſtachius a St. Ubaldo** (Disquiſit. II. de cantu a S. Ambroſio in Mediol. eccleſ. inducto, Nr. 350.) daß der Ambroſianiſche Geſang vor Gregors Zeiten ſelbſt in Rom eingeführt war; wenn alſo **Gregorius** bey nachheriger Einführung des ſeinigen nur centoniſirt, das heißt: das was ihm unter den vorhandenen Melodien am beſten gefiel, geſammelt hat, ſo iſt doch ſehr wahrſcheinlich, daß auch Ambroſianiſche Melodien, wenn auch mit einigen Veränderungen, in ſeine Sammlung gekommen ſeyn werden. Auf ſolche Weiſe könnten beyde Arten allmählich in eine einzige Gattung zuſammen geſchmolzen worden ſeyn.

§. 86.

Der vorerwähnte **Radulph** von Tongern kommt indeſſen an einem andern Orte ſeines angeführten Werkes der Sache ein wenig näher, indem er nicht mehr in ſo allgemeinen Ausdrücken redet, ſondern beſtimmter angiebt, worin der Unterſchied zwiſchen Ambroſianiſchem und Gregorianiſchem Geſang eigentlich beſtanden habe. Und dieſer Unterſchied beſtand hauptſächlich darin, daß der eine metriſch, der andere aber, nehmlich der Gregorianiſche ohne Metrum war [169]). Die Ambroſianiſchen Hymnen von beſtimmtem Versmaß erforderten einen metriſchen Geſang, ſo wie hingegen die Proſen und Pſalmen, die in der Römiſchen Kirche gebräuchlicher waren, den metriſchen Geſang entbehren konnten. Denn die Hymnen ſollen nach der Bemerkung **Mabillons** nicht vor dem zwölften Jahrhundert in der Römiſchen Kirche eingeführt worden ſeyn [170]). Und doch hat **Gregorius** ſelbſt Hymnen gemacht, welche die Herausgeber ſeiner ſämmtlichen Werke am Ende des Antiphonarii haben abdrucken laſſen [171]). Es muß alſo dem Gregor nicht ſo gegangen ſeyn, wie es unſern heutigen Dichtern geht, die ihre Gedichte am liebſten ſingen hören; ſonſt hätte er gewiß ſeine eigene Hymnen der Römiſchen Kirche nicht vorenthalten.

Der erſte Unterſchied unter den beyden Geſangarten beſteht alſo wirklich, wie auch ſchon §. 75. mit den wahrſcheinlichſten Gründen erwieſen worden iſt, in der metriſchen Einrichtung der einen und in dem gleichen, unmetriſchen Gang der andern. Von der letztern Art ſich einen Begriff zu machen, hält nicht ſchwer, weil wir ſie noch täglich in unſerm Choralgeſang hören können; weit ſchwerer aber iſt es beym Ambroſianiſchen Geſang, deſſen urſprünglicher Charakter ſich nach und nach im Gregorianiſchen verloren hat. Wie er aber wahrſcheinlich in Rückſicht auf ſeine metriſche Einrichtung geklungen haben mag, davon iſt ſchon oben §. 75. eine kleine Probe gegeben worden.

169) *De Canon. obſerv.* propoſ. 23.

170) *Muſeum Italic. T. II.* pag. 128. Idque manifeſtum eſt, tum ex *Amalarii* Supplemento, tum ex libris *Benedicti* Ceneii camerarii hic editis, ex quibus apparet, hunc morem ad Saeculum XII. perſeveraſſe. Eumdem ferme retinuerunt eccleſiae Lugdunenſis et Viennenſis, in quibus nulli hactenus hymni ad vigilias nocturnas et laudes matutinas, immo nec ad Veſperas, ceterasque horas praeter completorium in quo etiam *Romana* eccleſia primum ab aliquot ſaeculis hymnos admiſit, deinde alios in ſingulis officiis.

171) Sie ſind am Ende des Antiphonarii im dritten Band unter der Ueberſchrift: *Hymni a Beato Gregorio Papa conſcripti.* Es ſind ihrer Acht, mit folgenden Anfangs-Verſen: 1) *Die Dominico. Ad Nocturnam:* Primo dierum omnium &c. 2) *Alius:* Nocte ſurgentes, vigilemus omnes &c. *Ad Laudes:* Ecce jam noctis tenuatur umbra &c. 4) *Ad Veſperas:* Lucis creator optime &c. 5) *In Quadrageſima. Ad Nocturnum:* Clarum decus jejunii &c. 6) *Ad Veſperas:* Audi, benigne Conditor &c. 7) *In Dominica Palmarum:* Magno ſalutis gaudio &c. 8) *In Paſſione Domini:* Rex Chriſte, factor omnium &c.

§. 87.

Fernere Unterschiede dieser beyden Gesangarten müssen im Tone derselben aufgesucht werden. Es kommt aber nicht bloß darauf an, daß die eine in stärkern, härtern, feyerlichern, oder in sanftern, lieblichern und süßern Tönen gesungen worden, als die andere, sondern auf das Verhältniß der Töne unter sich, die den verschiedenen Melodien einer jeden zum Grunde gelegt waren. Die Tonarten sind hierbey das erste, worauf zu sehen ist, die wir nun aus dem Vorhergehenden schon kennen. Das zweyte ist, ob die Alten auch alle Töne, die den gewöhnlichen Meinungen nach in ihren Tonarten sollen enthalten gewesen seyn, wirklich in ihren Kirchenmelodien angewendet haben? Beym Gregorianischen Gesang kann man diese Frage bejahen, wenn unser heutiger Choral wirklich Gregorianischer Abkunft ist, wie sich fast nicht bezweifeln läßt; hingegen was in dieser Rücksicht den Ambrosianischen betrifft, darüber sind die Meinungen verschieden. Ueberhaupt gehört die erste Entstehung desselben in solche Zeiten, in welchen man dem Gesang (es ist hier aber bloß vom Kirchengesang die Rede) noch keinen großen Umfang von Tönen zuschreiben will. Es ist daher vielleicht vorzüglich auf ihn anwendbar, was Isidor von der Einrichtung gesagt hat, welche dem h. Athanasius zugeschrieben wird, daß nehmlich der Gesang der gewöhnlichen Rede sehr nahe kam. Von den Griechen, deren Art und Weise Ambrosius doch angenommen haben soll, wird ein ähnliches gesagt. Man pflegte die Lieder, (bey den Griechen nehmlich) nicht nur ohne Musik abzusetzen, sondern der Choralgesang war auch so beschaffen, wie es die Ehrerbietung gegen Gott zuließ. Man wird finden, daß die allerältesten Melodien fast immer in einem Tone fortgehen, außer daß man am Ende einer Zeile die Stimme erhebt oder fallen läßt. So sagt Heineccius (de Eccles. Graeca, Lib. III. cap. 4. §. 7.), und so haben noch viele andere geredet. Dieß wäre also ein förmlicher Collectengesang; denn wenn alles in einem Tone fortgeht, und nur am Ende der Zeilen die Stimme steigt oder fällt, so kann man sich nichts andres darunter denken. Auf diese Weise wäre der Ambrosianische Gesang kaum ein Choralgesang gewesen [172]), und müßte in allem Betracht dem Gregorianischen weit nachstehen. Der schon oft erwähnte Radulph bestätigt diese Meinung ebenfalls. Nach ihm ging der Ambrosianische Gesang in dem Tone, in welchem er einmal angefangen war, ohne vieles Steigen und Fallen bis ans Ende fort, und stieg oder fiel nur beym Schlusse. Im Gregorianischen wurden aber auch in der Mitte die Töne verändert, welche Einrichtung man Meditationes nannte. Ferner soll der Ton nach der Ambrosianischen Art stärker, härter und gedehnter oder gezogener, in der Gregorianischen aber leichter, angenehmer, und mit gemächlichern Uebergängen von einem Ton zum andern versehen gewesen seyn.

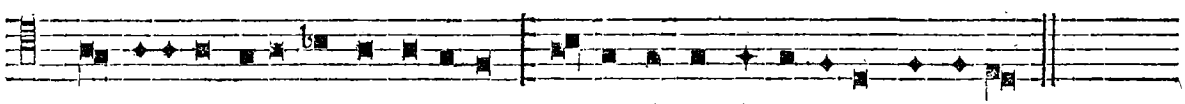
Es ist Schade, daß dem Franchinus Gafor nicht völlig zu trauen ist, sonst müßte er uns hierin den besten Aufschluß geben können, weil er in seiner musica practica vom Jahr 1496. mehrere Verschiedenheiten des Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangs anführt. So bemerkt er im siebenten Kapitel des ersten Buchs, die wechselseitige Veränderung des Lydischen in dem Mixolydischen Modus mache einen Gesang angenehmer. Dieser Vermischung sollen sich die Anhänger des Ambrosianischen Gesangs bedient, und dabey das h durum in das weiche b, verwandelt haben [173]).

Dieß

172) Veteres Christiani simplicissimo delectabantur cantu, qui pronuntianti quam canenti vicinior erat, *adeoque vix choralem, quem nominant, nedum figuratum, habebant &c.* *Wallin.* de prudentia in Cantibus ecclesiasticis adhibenda, pag. 40.

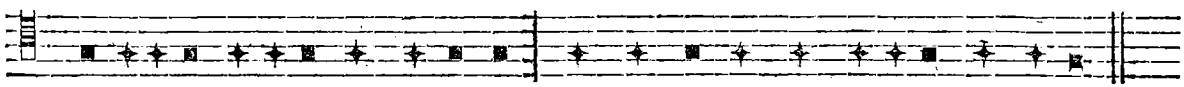
173) Plerumque enim alterna Lydiae et Mixolydiae modulationis commutatione redditur concentus suavior quod potissime Ambrosiani nostri in ecclesiasticis observant modis, quum quintum ipsum et septimum commutatione h durae qualitatis in b mollem tamquam diapentes vel diatessaron specie commixtos modulari solent.

Dieß mag wohl eine Neuerung geweſen ſeyn, vielleicht aber noch immer im Geiſte des Ambroſianiſchen Geſangs. Ferner ſagt er: in einigen Gregorianiſchen Modulationen habe ſelten in einem Confinalton geſchloſſen werden dürfen; bey den Ambroſianiſchen hingegen ſey die ſiebente Tonart oft, die achte aber ſelten ſo geſchloſſen worden [174]). Unter den kleinen Melodien, welche Gafor anführt, und für Ambroſianiſche ausgiebt, entſprechen allerdings einige den Meinungen, nach welchen ſie in einerley Ton fortgehen, und nur am Ende ſteigen oder fallen ſollen; andere aber ſind den Gregorianiſchen ſo ähnlich, daß man durchaus keinen weſentlichen Unterſchied an ihnen gewahr werden kann. So iſt z. B die Melodie der Antiphone: Nos qui vivimus etc. bey beyden völlig einerley; der dazu gehörige Pſalm: in exitu Iſrael de Aegypto aber ganz verſchieden. Die Melodie des Gregorius iſt, ſo wie ſie beym Gafor ſteht, derjenigen meiſtens ähnlich, welche ſich in der Pſalmodie des Lucas Loſſius fol. 349. findet, nehmlich:



In exi-tu Iſ-ra-el de Aegypto domus Jacob de populo bar-ba-ro.

In der Ambroſianiſchen Manier iſt ſie aber genau was unſern Collecten ſind, nehmlich ſo:

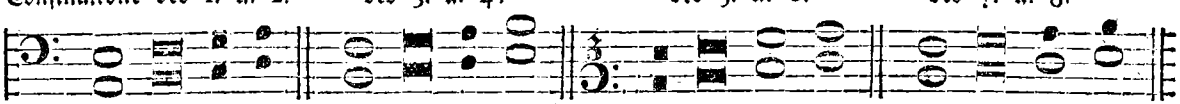


In exi-tu Iſ-rael de Aegypto do-mus Jacob de populo bar-ba-ro.

Doch genug von dieſen Aehnlichkeiten oder Unähnlichkeiten zwiſchen den beyden Geſangsarten. Was die Gregorianiſche betrifft, ſo kennen wir ſie mit ziemlicher Sicherheit; ſie hat ſich durch innern Werth, und durch die ihrer Beſtimmung ſo vorzüglich entſprechende Einrichtung bis auf unſere Tage erhalten, und wenn auch einzelne Töne in den urſprünglichen Melodien derſelben in dem Lauf ſo vieler, meiſtens barbariſcher Jahrhunderte einige Veränderungen erlitten haben ſollten, ſo iſt doch die Art unverfälſcht auf uns gekommen. Dieſe Art, wenn ſie einmal gefunden war, konnte ihrer Natur nach nicht ganz wieder verloren werden, wenn auch an die Stelle der urſprünglichen Melodien manche andere nach und nach gekommen ſeyn ſollten. Dennoch konnten ſich ſelbſt dieſe urſprünglichen

174) — Caeterisque Gregorianis modulationibus raro conceſſerint corfinalem: dicunt enim eos ſemper regulariter terminare. Ambroſiani autem ſaepius ſeptimum hunc tonum in ſua confinali conterminant: Octavum raro. *Ibid.* Was Finaltöne ſind, weiß der Leſer aus der vorhergehenden Erklärung der alten Tonarten. Man erlaubte aber auch die Melodien gewiſſer Tonarten in andern verwandten Tönen zu ſchließen. Dieſe wurden Confinaltöne genannt, und ſind in allen acht Tonarten folgende:

Confinaltöne des 1. u. 2. des 3. u. 4. des 5. u. 6. des 7. u. 8.



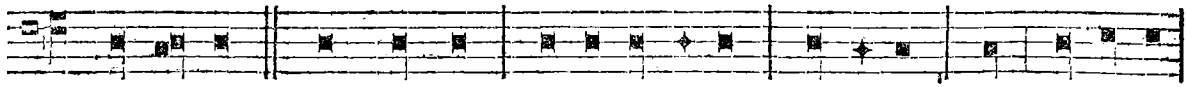
Finaltöne des 1. u. 2. des 3. u. 4. des 5. u. 6. des 7. u. 8.

Beym ſiebenden und achten Ton iſt die darin befindliche falſche Quinte Schuld daran, daß nicht ſo gut wie in den übrigen Tönen mit der Confinalchorde geſchloſſen werden konnte.

Melodien von den Zeiten Gregors an bis ins dreyzehnte, vierzehnte Jahrhundert eben so leicht erhalten, als sich viele Melodien aus diesen Jahrhunderten bis auf unsere Zeiten erhalten haben. Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat freylich zur Dauer der letztern vieles beygetragen; dagegen ist aber zu bemerken, daß man theils im Mittelalter desto mehr geschriebene Choralbücher hatte, die in Klöstern und Kirchen aufbewahrt wurden, und zum Theil noch vorhanden sind, theils auch, daß nichts so leicht im Gedächtniß der Menschen bleibt, als Melodien, wenn sie sich durch vieljährigen Gebrauch erst einmal darin recht festgesetzt haben.

Was aber den Ambrosianischen Gesang betrifft, so kommt es mir sehr wahrscheinlich vor, daß er sich nicht minder in der Art unserer Collecten und Responsorien bis auf unsere Zeiten erhalten hat. Da er eine ältere Gesangsart ist, als die Gregorianische, so ist er auch wahrscheinlich einfacher gewesen, und Gregorius kann ihm bey seiner neuen Einrichtung nur eine andere Anwendung gegeben haben, als er vorher hatte. Beym Ambrosius wurde er zu Psalmen und Hymnen gebraucht; dem Gregorius schien er vermuthlich zu diesem Gebrauch allzu einfach oder eintönig. Er wählte also zu Psalmen und Hymnen einen mannigfaltiger modulirten Gesang, und behielt die Ambrosianische Art nur für Collecten, Responsorien ꝛc. bey, für welche sie sich auch in der That am besten schickt. Das Metrische der Ambrosianischen Art warf er weg, und machte auf diese Weise ebenfalls einen festen nur eintönigern Gesang daraus, als sein fester gleicher Gesang für Psalmen und Hymnen war und seyn sollte. Ist dieß alles gleich nur Vermuthung, so ist es doch eine wahrscheinliche. Die ältesten Zeugnisse stimmen wenigstens darin mit einander überein, daß der Ambrosianische Gesang nur aus wenig Tönen bestanden habe und lange auf einerley Ton geblieben sey. Gerade so sind unsere Collecten und Responsorien auch. Metrisch konnte er neben seiner Eintönigkeit ebenfalls seyn, und mußte es im Grunde desto mehr seyn, je eintöniger er war, wenn er auf Verse angewendet und von ganzen Gemeinden vereint gesungen werden sollte. Aber auch ohne Metrum oder Taktmaß konnte er gebraucht, und von ganzen Gemeinden gesungen werden, nur nicht auf Psalmen und Hymnen. Die Responsorien werden noch in unsern Tagen von ganzen Gemeinden auf solche Art gesungen, und sind höchst wahrscheinlich von Gregors Zeiten an so gesungen worden [175]).

175) Es ist merkwürdig, daß in der katholischen Kirche genau genommen noch bis ins vorige Jahrhundert alle Collecten metrisch gesungen werden sind, und vielleicht noch so gesungen werden, in so weit wenigstens, als es dabey auf die Beobachtung langer und kurzer Sylben ankommt. Dieß sehe ich aus einem Römischen Missalbuch, welches durch einen Beschluß des Tridentinischen Contilii wieder hergestellt auf Befehl Pius *V.* herausgegeben, und unter Clemens *VIII.* aufs neue durchgesehen worden ist. Der Titel ist: Missale Romanum, ex decreto Sacro Sancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V. Pontif. Max. iussu editum, et Clementis VIII. auctoritate recognitum. Antverpiae, M.DC.XXVII. 8. Der Inhalt dieses Missalbuchs schreibt sich also aus sehr entfernten Jahrhunderten her, und die darin enthaltenen Noten sind die *longa* ■ die nur auf eine lange Sylbe kommen darf, die *brevis* ✦ für kurze Sylben, und eine Mittelnote, die weder lang noch kurz ist, aber wohl ungefähr die Hälfte der Longa gelten mag. Mit diesen drey Arten von Noten wird alles bezeichnet, was der Priester zu singen hat, und obgleich das meiste prosaisch ist, die Quantität der Sylben damit doch so genau abgemessen, daß man eine solche Art von Gesang wirklich einiger Maßen für metrisch halten kann. Nur den Eingang zum Pater noster &c. will ich zur Probe hierher setzen:

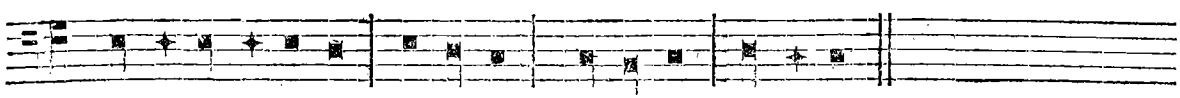


Von den verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs.

§. 88.

Der Gattungen des Kirchengesangs können in musikalischem Verstande des Worts eigentlich nur zwey seyn, wenn man die Art, wie die Collecten und Responsorien gesungen werden, mit dazu rechnet. Denn ob eine Melodie auf einen Psalm, Hymnus, Dank- oder Trauerlied gesungen wird, macht keinen Unterschied in der Gattung, sondern nur in der Anwendung derselben. Eine und eben dieselbe Gattung von Melodie kann so verschieden modificirt werden, daß sie zu jeder Art von Ausdruck brauchbar ist. Selbst der Collectengesang ist mit seinen wenigen Tönen bloß durch leidenschaftliche Modification der Stimme eines so verschiedenen Ausdrucks fähig, ohne aus der Gattung des Collectengesangs herauszugehen. Wenn daher der Papst **Gregorius** die Regel gegeben hat, daß man in den nächtlichen **Responsorien** heftig und abgesetzt zur Ermunterung der Schlaftrunkenen, in den **Antiphonen** eben und sanft, in den **Eingängen** (introitibus) gleichsam mit der Stimme eines Herolds zum Gottesdienst aufrufen, im **Alleluja** und in den **Versetten** mit einer göttlichen Begeisterung, in den **Tractibus** und **Gradualen** mit gedehntem und bescheidenem Ton, und endlich in den **Offertorien** und **Communionen** mit einer gewissen Mäßigkeit singen soll [176]), so hat er damit lauter Dinge gesagt, die nicht eigentlich die Gattung des Gesangs, sondern nur theils äußere Umstände, theils verschiedene Modificationen der Stimme angehen. Es bezieht sich alles bloß auf den Ton, in so fern er gewissen Ausdrücken angemessen seyn soll, nicht aber auf den Gesang an und für sich selbst. Es ist mit Einem Worte das, was wir ausdrucksvollen Vortrag nennen, der mit der Verbindung der Töne nur in so weit zusammen hängt, als sie durch ihn ihrem wahren Charakter gemäß, stark, schwach, gezogen, abgerissen, wachsend und abnehmend ꝛc. dem Zuhörer ins Gehör gebracht werden.

Das, was gewöhnlich unter verschiedenen Gattungen des Kirchengesangs verstanden wird, muß daher hauptsächlich auf die verschiedenen Arten der Gedichte und auf die mancherley Anwendungen derselben bey Kirchenangelegenheiten gedeutet werden. Die Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Laudes ꝛc. nicht weniger die Tractus, Alleluja, Neumen, Rhythmen ꝛc. sind alle für einerley Gattung des Gesangs bestimmt, nur muß er verschiedenen Ausdrucks und in der Art des Tons verschieden modificirt seyn. Hingegen gehören die Responsorien, Collecten, so wie das meiste, was der Priester zu singen hat, in die zweyte Gattung, die man nur sehr uneigentlich Gesang nennen kann.



Die langen Sylben, auf welche die longa im Gesang fällt, sind zu allem Ueberfluß noch mit einem besondern Accent bezeichnet, damit das metrische Verhältniß der Sylben desto weniger verfehlt werde. Nur muß man dieses metrische Verhältniß für kein rhythmisches halten, weil dazu mehrere gleiche Pedes erforderlich sind.

176) Observat autem Franchinus (lib. 3. c. 8.) Gregorium Magnum in nocturnis Responsoriis vehementer et dissolute somnolentos ad vigilandum hortari: in Antiphonis plane, ac suaviter sonare: in introitibus quasi voce praeconis ad divinum officium evocare: in Alleluja et versibus divino jubilo dulciter gaudere: in tractibus et gradualibus protense, atque humiliter procedere: in offertoriis et communionibus quamdam servare mediocritatem. Ap. *Bonam* de Psalmod. divin. Cap. 17. pag. 613.

Die alten Musiklehrer nannten diese Gattung ein choralmäßiges Lesen, und gaben in ihren Lehrbüchern sehr häufig unter der Aufschrift: *de modo legendi choraliter*, Anweisung dazu. Es kam dabey nur auf wenige Töne, mehr aber auf verschiedene Arten von Accenten an.

Um jedoch dem Leser einen Begriff von den verschiedenen Gattungen der Kirchengesänge in Rücksicht auf ihren Gebrauch und ihre Anwendung zu geben, wollen wir hier die gebräuchlichsten, und zwar hauptsächlich solche, die schon in den ältern Zeiten gebräuchlich waren, erklären. Gregorius giebt selbst die Antiphonen, Responsorien, Introitus, das Alleluja, die Versette, die Tractus, Gradualia, Offertoria und Communionen an. Es ist daraus zu sehen, daß er diese Arten selbst eingerichtet hat.

§. 89.

Antiphona heißt eigentlich ein Gegengesang, Gegenklang, von ἀντὶ, contra, und φωνὴ, vox, sonus. Das Wort kann in diesem Sinn einen Wechselgesang zwischen zwey Chören bedeuten, und hat auch wahrscheinlich in den ältesten Zeiten diese Bedeutung gehabt. Nachher wurde aber diese Bedeutung eingeschränkter, so daß man vielleicht schon von den Zeiten des Ambrosius an, bloß einen einzelnen Vers darunter versteht, der vor einem darauf folgenden Psalm von einem einzigen Sänger gesungen wird. Dieser einzelne Vers enthält entweder den Hauptinhalt des darauf folgenden Gesangs, oder ist ein aus der Bibel, oder aus einem Kirchenvater genommener Spruch, dessen Inhalt dem folgenden Liede entspricht. Bey großen Festen wird noch zu unsern Zeiten in den Stiften und Klöstern der folgende Psalm von Doppelchören wechselseitig gesungen und am Ende desselben die Antiphona nochmals im vollen Chorgesang wiederholt. An einigen Orten ist die Antiphona auch nicht bloß am Schluß, sondern nach jedem einzelnen Vers des Psalms wiederholt worden. Die Tonart, worin die Antiphona gesungen wird, muß auch in darauf folgendem Psalm beybehalten werden, und es hat fast den Anschein, als wenn sie hauptsächlich dazu erfunden wäre, durch einen einzelnen Sänger, dem Chore den gehörigen Ton angeben zu lassen. Dieser Zweck mag auch in der Folge der Zeit diese Antiphonen-Sänger verleitet haben, nicht mehr so genau auf die Worte zu achten, sondern ihre Töne nur mit einzelnen, abgerissenen Worten ohne Sinn und Verstand abzusingen. Wenigstens klagen über diesen Mißbrauch viele alte Kirchenschriftsteller. Gerbert führt sogar an, daß man nach und nach so weit gegangen sey, auch die Tonart der Antiphone mit jeder Wiederholung zu verändern; der darauf folgende Vers des Psalms mußte sodann nothwendig ebenfalls in der veränderten Tonart nachgesungen werden[177]). Das Buch, worin solche Antiphonen nebst andern dazu gehörigen Stücken aufgezeichnet sind, und woraus die Geistlichen der Römischen Kirche zu singen pflegen, heißt Antiphonarium, Antiphonarius auch Antiphonale. Das Gregorianische ist in dessen Werken, aber ohne Noten abgedruckt. Vom Ambrosianischen waren noch spät im Mittelalter Abschriften mit Noten vorhanden, deren Beschaffenheit man aber nicht genau kennt. Uebrigens wurden die Antiphonen schon von des Ambrosius und Gregorius Zeiten an in der Römischen Kirche sehr allgemein gebraucht, z. B. in den canonischen Stunden, vor den Psalmen, nach dem Gloria Patri, beym Anfange der Messe, bey den Litaneyen und bey noch vielen andern Gelegenheiten und Veranlassungen. Es gab auch eine *Antiphona directanea*, die der wechselseitigen entgegen gesetzt war, und von einem einzigen Chore ununterbrochen gesungen wurde.

177) De musica sacra, T. I. Lib. II. P. 2. cap. 4. Nr. 16.

§. 90.

Graduale bedeutet denjenigen aus wenig Worten bestehenden Gesang, welcher von den Sängern an einem auf den untersten Stufen des Chors befindlichen Singpult nach der Epistel abgesungen wurde. Da nach der Epistel auch das Evangelium vom Priester an einem besondern Pulte verlesen werden mußte, so hat man diesen Gradualgesang erfunden, um damit die Zeit auszufüllen, welche der Priester bedurfte, vom Epistelpulte an den Evangelienpult zu kommen [178]).

Responsorien sind eigentlich Antworten des Chors auf das was der Priester oder ein einzelner Sänger vorgesungen hat. Der Inhalt derselben muß ein Spruch aus der Bibel seyn. Sie sind von den Antiphonen darin unterschieden, daß bey den Responsorien nur einer einen Vers oder Spruch singt, in den Antiphonen aber die Verse von ganzen Chören abwechselnd gesungen werden. So erklärt wenigstens Rhabanus Maurus diesen Unterschied [179]). Ihr Gebrauch erstreckt sich fast über alle gottesdienstlichen Handlungen, und ist eben deßwegen auch nach und nach in alle Kirchen und Klöster eingeführt worden.

§. 91.

Psalmen sind die dem König David zugeschriebenen Gedichte, die als Gesänge auch in der katholischen Kirche eingeführt worden sind, und von welchen die kirchliche Singart den Namen Psalmodie bekommen zu haben scheint. Sie sind die ersten Gesänge gewesen, deren sich die christliche Kirche bedient hat; die alten Kirchenväter sind daher vom Lobe derselben, und von ihren vortrefflichen Wirkungen ganz voll, wie schon an mehrern Stellen dieses Kapitels angeführt worden ist. In musikalischer Rücksicht ist nichts dabey zu bemerken, als daß sie eigentlich nicht bloß gesungen, sondern auch mit einem musikalischen Instrument begleitet werden sollten. Sextus Empiricus nennt sogar das Wort Psalm selbst Spielen eines besaiteten Instruments mit den Fingern, weil ψαλμὸς so viel als tactus digitorum heißen soll [180]). Daher auch *psallere* nicht singen, sondern spielen heißt, und nur in so fern in der ersten Bedeutung genommen werden kann, als Gesang und Instrumentalbegleitung mit einander verbunden wird. Nach der Erklärung des Hieronymus heißt psallere überhaupt: Die Psalmen Davids singen, mit oder ohne Instrument. Der Gesang der Psalmen war übrigens sehr einfach und wenig modulirt, so daß er von den Sängern leicht gelernt und behalten werden konnte, wie Gerbert (de cantu sacro, T. I. pag. 207.) aus mehrern alten Zeugnissen beweiset.

Hymnen sind eigentlich gereimte Kirchenlieder von mancherley Inhalt, so wie wir sie noch in unsern Gesangbüchern von ähnlicher Art haben. Sie sind sehr frühe in der christlichen Kirche aufgenommen, und viele derselben von beynahe allen nach und nach entstandenen christlichen Secten zur Verbreitung ihrer besondern Lehrmeinungen verfertigt worden. In die abendländische Kirche sind sie zuerst von Ambrosius gebracht worden, welcher deren auch selbst viele verfertigt hat. In

178) Ne otiose transigeretur tempus illud, quod necessario interponendum erat inter Epistolam et Evangelium, dum se Diaconus ad illud cantandum praeparabat. Bellarmini Opus Controversiar. Tom. 3. pag. 233.

179) Inter responsoria et antiphonas hoc differt, quod in responsoriis unus versum dicit, in antiphonis autem chori alternant versus. Antiphonae autem generaliter dicuntur, sive sint illi cantus, quos vulgariter antiphonas appellamus: sive invitatoria, quae *Benedictus* appellat antiphonas; sive secundum officium *Romanum* Introitus, Offertorium et Postcommunio: sive secundum officium *Ambrosianum*, psallenda, ingressa, antiphonae post Evangelium, offerenda, confractio, et transitorium. *De institut. Cleric. Lib. I. c. 33.*

180) *Adversus Musicos, Lib. 6.*

der alten Römischen so wie in der Gallischen Kirche wurden aber die metrischen Hymnen nicht angenommen. Urban VIII. soll sie erst im Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts wieder hergestellt haben. Von den Hymnen sagt Radulph von Tongern, daß sie nach Römischer Art nur eine einzige und leichte Note gehabt haben [181]). Dieß ist aber nicht so zu verstehen, als wenn diese Melodien nur aus einem einzigen, leichten Ton bestanden hätten; es will nur so viel sagen, daß eine einzige Notengattung, oder ein einziger Ton auf jede einzelne Sylbe gebraucht wurde, ohne Untermischung von Neumen oder Zusammenziehung mehrerer Töne auf eine Sylbe. Gerade so sind die Melodien unserer Kirchenlieder noch jetzt beschaffen.

§. 92.

Offertoria sind diejenigen Gesänge, welche während der Zeit abgesungen werden, in der das Volk seine Opfer auf den Altar legt. Dieß geschieht unter der Messe. Je mehr Opfernde vorhanden waren, je länger dauerte der Gesang. Wenn alle Opfer dargebracht waren, gab der Priester den Sängern ein Zeichen zum Stillschweigen. Diese Opfergesänge schreiben sich wahrscheinlich aus den Zeiten des Ambrosius her, denn Augustinus (Retract. lib. 2. cap. 11.) erwähnt ihrer schon. Der Inhalt wurde aus der Bibel genommen, und so wie die Antiphonen ordentlich musikalisch abgesungen.

Introitus ist ein kurzer Gesang auf einen aus der Bibel genommenen Vers, der bey jedem Anfang einer gottesdienstlichen Handlung, z. B. zu Anfang einer feyerlichen Messe, so wie überhaupt beym Anfang eines jeden Gottesdienstes gesungen wird. Seinen Namen soll er daher erhalten haben, weil er dann angestimmt wird, wenn der Priester zum Altar geht. Andere glauben, seine Benennung komme daher, weil er auch gewöhnlich während dem Eingang des Volks in die Kirche gesungen wird. Von diesem Introitus sollen auch mehrere Sonntage ihre Namen bekommen haben. z. B. *Invocavit*: weil an diesem Tage der Introitus: Invocavit me, et ego exaudiam eum etc. gesungen wird; *Reminiscere* von dem Introitus: Reminiscere miserationum tuarum Domine etc. *Oculi* von dem Introitus: Oculi mei semper ad Dominum etc. *Laetare* von Laetare Jerusalem, et conventum facite omnes, qui diligitis eam etc. *Judica* von Judica me Deus, et discerne causam meam etc. Eben so die Sonntage nach Ostern Misericordia Domini, Jubilate, Cantate, Rogate und Exaudi, die sämmtlich ihre besondern Introitus haben, deren Anfangsworte sie sind. In der Lateinischen Kirche soll sie zuerst Cölestinus eingeführt haben; Sigebert (in seiner Chronik) schreibt diese Einführung dem Papst Gelasius, ums Jahr 426. zu. Eben dieser Sigebert und außer ihm noch Platina sagen aber auch, daß sie Gregorius M. unter dem Namen der Antiphonen eingeführt habe. Von Seiten der musikalischen Einrichtung derselben ist nichts weiter zu bemerken, als daß sie wie Antiphonen gesungen werden.

§. 93.

Alle übrige verschiedene Arten der Gesänge, die in der alten Kirche gebraucht wurden, kommen in musikalischem Betracht meistens mit den vorhergehenden überein, und sind nur in der Beschaffenheit des Textes, oder der Anwendung auf besondere kirchliche Feyerlichkeiten von einander unterschieden. So sind die so genannten *Prosae* solche Gesänge, die auf reimfreye Worte gesungen werden, so wie die Rhythmen, woraus nachher die Hymnen entstanden sind, auf gereimte. Sonst gehört noch hieher: 1) Das Kyrie eleison, welches nach der Vorschrift des Gregorius in der

181) *De canon. observ. Propos. 13.* Omnes isti Hymni feriales Romano usu unicam et facilem habent notam.

Messe neunmal gesungen wurde. Die Ambrosianer sangen statt der Griechischen Worte die lateinischen: Domine miserere. 2) Das *Gloria in excelsis Deo*, welches von dem Priester angefangen, vom Chor aber fortgeführt und bis ans Ende gesungen wurde. 3) Das *Credo*, welches aus der morgenländischen Kirche herstammt, und erst im Anfang des sechsten Jahrhunderts in der abendländischen Kirche angenommen wurde. 4) Das *Sanctus*, *Sanctus*, *Sanctus*, schon auf Verordnung der apostolischen Constitutionen eingeführt. 5) Das *Pater noster*, welches theils bloß gebetet, theils auch gesungen wurde. Nach der Liturgie, die dem h. Markus zugeschrieben wird, sollte dieses Gebet vom ganzen Volke gesungen werden. In der lateinischen Kirche geschah dieß aber nach einer Bemerkung des Papstes Gregorius (Lib. VII. epist. 64.) von dem Priester allein. 6) Das *Pax Domini sit semper vobiscum*, wurde nach den ältesten Meßritualen stets gesungen, und vom Chore beantwortet. 7) Das *Agnus Dei*, meistens vom ganzen Volke gesungen, wobey sich die Christen einander den Friedenskuß gaben. Später sangen es bloß die Priester und Chorsänger, ohne das Volk weitern Antheil daran nehmen zu lassen. 8) Die *Communio* ist nach den apostolischen Constitutionen der 33ste Psalm, und wurde während der Communion gesungen. Wenn viele Communicanten waren, wurde der Gesang so lange wiederholt, bis der Priester fertig war und ein Zeichen zum Schweigen gab. Eben so wird es noch in unsern Tagen bey der Communion gehalten. 9) Die Postcommunion wurde in den ältesten Zeiten vom Priester bloß laut gesprochen, nachher aber gesungen. Es war das: *ite missa est*, oder *Dimissio populi*. Wie groß die Mißbräuche waren, die im Mittelalter häufig mit den Kirchengebräuchen gemacht wurden, kann man aus einer Erzählung des Carpentier (Supplem. ad Gloss. du Cange, voc. Festum asinor.) sehen. Zu Beauvais in Frankreich war der Gebrauch, daß am 14ten Januar das schönste Mädchen auf einem Esel in die Kirche reiten mußte, um die Flucht aus Aegypten vorzustellen. Sie ritt an den Altar, und hielt so lange daselbst, bis die Messe geendigt war. Anstatt das ite missa est, mußte nun der Priester drey Mahl hinhan singen (ter hinhanabit), und das Volk schrie es ihm dreymal nach. 10) Die Präfation ist gleichsam die Vorrede zum Canon, und wurde mehr oder weniger musikalisch gesungen, je nachdem die Festtage mehr oder weniger feyerlicher waren. Die Alten drückten diese Verschiedenheiten durch die Worte: festivaliter, mediocriter, plenariter, ferialiter aus. Der Text hieß: *Sursum corda*. Justinus Mart. erwähnt ihrer schon (Apolog. 2.); sie müssen also schon sehr alt seyn. 11) Die *Laudes*, welche nichts anderes sind, als das Alleluja, wurden zwischen der Epistel und dem Evangelium sehr feyerlich abgesungen. In der vierten Synode zu Toledo im Jahr 589. Can. 12. wurde es aber für unrecht erklärt, eher einen freudigen Gesang anzustimmen, als man das Evangelium, als die Quelle aller Freuden, gehört habe.

§. 94.

Außer diesen Gesängen, deren Verschiedenheit sich nicht auf eigentlich musikalische Beschaffenheiten gründet, giebt es aber noch einige, die bloß musikalisch sind. Es sind die Neumen, Tropen, und Tractus, die schon sehr frühe Eingang in die Kirche gefunden haben. Es ist zwar schon vorläufig ihrer im Vorhergehenden hin und wieder erwähnt worden; hier aber verdienen sie noch eine kleine Betrachtung in Ansehung ihres kirchlichen Gebrauchs. Die Neumen sind eigentlich so genannte Melismen oder melodische Figuren, welche nicht auf Worte, sondern bloß auf irgend einen Selbstlauter gesungen werden. Die Begierde, eine schöne biegsame und geschmeidige Stimme zu zeigen, mag wohl die erste Veranlassung dazu gegeben haben. Im geistlichen Sinn sollen sie einen Erguß einer lebhaften, feyerlichen Freude ausdrücken, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jauchzen äußert. Sie wurden am gewöhnlichsten auf der letzten Sylbe des Wor-

tes Alleluja, entweder nach vorgeschriebenen Noten, oder auch aus der eigenen Phantasie eines geübten Sangers abgesungen. Die Dauer desselben hing nach Umständen von dem Belieben des Sängers ab. Aus einer Stelle beym Carpentier (Suppl. ad Gloss. du Cange, voc. Alleluja) kann man aber sehen, daß die alten Sänger schon eben den Fehler hatten, den unsere neuern so häufig haben, nehmlich daß sie kein Neuma auf einem Selbstlauter machen konnten, ohne häufige Mitlauter hören zu lassen. Wenn z. B. unsere Kirchensänger singen: Va-ha-ha-ha-ter, anstatt daß es klingen sollte: V-a-a-a-ter, so sangen die Alten ihr Alleluja, oder vielmehr die letzte Sylbe desselben ja-ha-ha-ba-ha. Deßwegen wurden, wie der angeführte Carpentier berichtet, diejenigen Alleluja, auf welche solche Neumen gesungen wurden, aus Spott nur *Alleluja Baha* genannt. Der Mißbrauch, welcher mit diesen Neumen getrieben wurde, gab aber bald Veranlassung, sie abzuschaffen, und an ihre Stelle, die so genannten Sequentien, von welchen in der Folge etwas vorkommen wird, einzuführen. Man wollte Gesang mit bedeutenden und verständlichen Worten, nicht aber bloße leere Gurgeleyen haben, und zwar mit Recht. Denn wenn sie auch an sich noch so schön gewesen wären, so waren sie doch in der Kirche am unrechten Orte und völlig zweckwidrig. Da sie nun allem Vermuthen nach nicht einmal an sich, das heißt, musikalisch schön waren, wie der ihnen beygelegte Spottname deutlich beweist, so mußten sie nothwendig die Zuhörer ermüden, und Ekel erregen.

Die Tropi sind hier in einer andern Bedeutung zu nehmen, als die Tropi der Kirchentonarten. Sie sind eine zur Abwechselung zwischen größere Gesänge eingeschaltete Art von Gesang, und enthielten ursprünglich nur einen oder höchstens einige Verse. Carl der Große soll besonders viel von dieser Singart gehalten haben, wie Gerbert (de Musc. sacr. T. I. cap. 3. Nr. 6.) berichtet. Ihre Bestimmung wurde aber nach und nach sehr verändert, so daß man sie auch zwischen das Verlesen der Episteln einschaltete. In dieser Eigenschaft nannte man sie im Mittelalter Ornaturas und Farcituras oder Farcen. Die Sache ist wirklich so seltsam, und zeugt so deutlich, an welchen wunderlichen und einfältigen Dingen unsere lieben Vorfahren sich bisweilen erbauen konnten, daß ein kleiner Begriff davon gegeben zu werden verdient. Die Epistel wurde nehmlich im Cursiv-Sington (wie ihn Gerbert nennt, und welches der eigentliche Collectenton ist) vom Priester so verlesen, daß wenn er z. B. gelesen hatte: *Lectio actuum Apostolorum*, so fielen die Sänger ein: vernante fortia Sanctorum Trophea in coelis regia. Der Priester fuhr fort: *in diebus illis*, und die Sänger: facta ascensionis nova solemnia, und so weiter durch die ganze Epistel. Gerbert giebt am angeführten Orte sogar die Noten zu dieser Art von Tropen aus einem in der Bibliothek zu St. Blasien befindlichen 500 Jahre alten Codex. Sie sind so erbaulich wie der Text, der in dieser Gestalt unmöglich irgend einem Zuhörer verständlich seyn konnte. Wenn doch einmal eine so seltsame Anwendung der Tropen gemacht werden sollte, so war eine noch neuere Art, nach welcher der Sänger die Worte, welche der Priester lateinisch cantillirt hatte, durch das, was er dazwischen sang, zu erklären suchte, und es zu diesem Behuf nicht in der lateinischen, sondern in der Volkssprache absang, vorzuziehen. Hierbey konnte das Volk doch wenigstens etwas verstehen, bey der ersten Art aber gar nichts. Die Tropen wurden auch bisweilen mit den Prosen oder reimfreyen Texten vermengt, auch nach Art der Neumen sogar ohne Worte bisweilen abgesungen. Dieß sind aber Einrichtungen, die nicht in die ältere Kirche gehören, ob man sie gleich schon ins neunte Jahrhundert rechnen kann. Das Chorsingen wurde in jenen Zeiten allzu häufig; man darf sich daher kaum darüber verwundern, daß man sich durch alle mögliche Veränderungen, sie mochten auch noch so possierlich ausfallen, vor Ueberdruß zu verwahren suchte.

Endlich

Endlich iſt der Tractus ebenfalls eine Kirchenſingart, die in der Römiſchen Kirche hauptſächlich vom Sonntage Septuageſ. an bis auf Oſtern gebraucht, und ſehr langſam (tractim) geht. So beſchreibt dieſe Art Mich. Prätorius (Syntagma muſ. T I. pag. 46.) und *Du Cange* in ſeinem Gloſſario med. et inf. Latinit. voc *Tractus*. Nach ältern Schriftſtellern wird diejenige Art ſo genannt, nach welcher ein einziger Sänger ganz allein ſingt, und alle andere bloß zuhören müſſen. Sie wird hauptſächlich in Faſten- und Trauerzeiten gebraucht, und in den älteſten Zeiten der Kirche wurden ganze Pſalmen auf dieſe Art geſungen. Mit den Jahren kamen auch hierin Veränderungen auf, ſo daß ſie auch von mehrern Sängern zugleich geſungen wurden. Der muſikaliſche Unterſchied zwiſchen dem *Tractus* und dem Alleluja ſoll hauptſächlich darin beſtehen, daß das Alleluja ſtets einen Ton der Freude haben muß, der Tractus aber nur bisweilen, oft aber auch den Ton der Beunruhigung [182]).

§. 95.

Ueber den Gebrauch muſikaliſcher Inſtrumente beym Kirchengeſang der erſten ſechs Jahrhunderte ſind die Meinungen der Schriftſteller ſehr getheilt. Wer dieſe verſchiedenen Meinungen richtig beurtheilen will, muß ſich vor allen Dingen an die Natur der Sache halten. Der Druck und die Verfolgung, welche die Chriſten der erſten Jahrhunderte zu erdulden hatten, konnte unmöglich einen ſo feyerlichen Gottesdienſt verſtatten, als er ſpäterhin unter ruhigern und glücklichern Umſtänden eingeführt wurde. Daher fand auch in den erſten Zeiten ſowohl der Unſicherheit, als vielleicht auch der Unerfahrenheit wegen, die die meiſten Bekenner des Chriſtenthums im Geſang haben mußten, wohl nur ſelten und an wenig Orten ein allgemeiner Geſang bey den chriſtlichen Verſammlungen Statt, und es iſt höchſt wahrſcheinlich, auch den Umſtänden gänzlich angemeſſen, daß meiſtens nur einzelne Glieder aus der Verſammlung, die am beſten dazu im Stande waren, die üblichen Geſänge angeſtimmt haben. Dieß war aber noch kein öffentlicher Gottesdienſt. So lauten auch die meiſten Zeugniſſe, die von den älteſten Kirchenvätern im Anfang dieſes Abſchnitts von §. 48 — 60. ſchon angeführt ſind. Wenn nun unter ſolchen Umſtänden ein geiſtliches Lied mit einem Inſtrumente begleitet werden ſollte, ſo konnte es nicht wohl ein anderes ſeyn, als ein ſanftes, welches nicht weit gehört wurde, und einer einzelnen Stimme angemeſſen war. Von dieſer Art ſcheint die Harfe und der Pſalter (beydes Saiteninſtrumente) geweſen zu ſeyn, die auch in dieſen Zeiten, wie wir aus Zeugniſſen wiſſen, am beliebteſten geweſen ſind, und wirklich nach dem Euſebius und Clemens von Alexandrien in den Privatzuſammenkünften der erſten Chriſten gebraucht wurden.

Was dieſen Gebrauch noch mehr beweiſt, ſind die Tänze, die bey den erſten Chriſten eben ſowohl als bey den Juden und Heiden Statt fanden. Viele neuere Schriftſteller wollen dieſe Sitte zwar nicht zugeben; aber die vielen Mißbilligungen derſelben und die Verbote, die ſich in den Werken der Kirchenväter dagegen finden, ſind allzu deutliche Beweiſe, als daß man mit Grund daran zweifeln könnte. Wenn man freylich an den ſtrengen Ausſpruch denkt, welchen Cicero (pro Murena) vom Tanzen fällt: „Nemo ſobrius ſaltat, niſi forte inſaniat, neque in ſolitudine, neque in convivio moderato: intempeſtivi convivii, immoderati joci comes eſt illa ſaltatio," ſo iſt ſchwer zu begreifen, wie man je den Tanz unter die religiöſen Gebräuche hat aufnehmen können. Allein, es findet doch gewiß auch hierin ein großer Unterſchied Statt. Der Tanz Davids vor der Bundeslade wird gewiß weder ein Walzer noch eine Angloiſe geweſen ſeyn. Man kann ſich ſehr gut eine

182) Hoc eſt inter alleluja et tractum, quod alleluja laetitiam ſive laudem Domino, tractus vero aliquando tribulationem, aliquando laetitiam ſonat. *Amalarius* de offic. Lib. I. c. 13.

feyerliche, metrisch abgemessene Art von Gang denken, die wirklich als würdiger, feyerlicher Tanz, in unsern Zeiten vielleicht nur darum unbegreiflich ist, weil man sich an bloß wilde Tänze allzu sehr gewöhnt hat. Vielleicht war zu Cicero's Zeiten der nehmliche Fall. Die Tänze der Christen waren zwar als heidnischer Gebrauch in die neue Kirche übergegangen, weil die neuen Christen nicht sogleich und auf einmahl ihre alten Gewohnheiten ablegen wollten; sie mögen daher wohl nicht so würdig und feyerlich gewesen seyn, als ein heiliger Tanz eigentlich seyn sollte, und deßwegen die Vorwürfe reichlich verdient haben, die ihnen von den ersten Kirchenvorstehern gemacht wurden. Dennoch haben sie sich viele Jahrhunderte hindurch in der Römischen Kirche erhalten. Zu den Zeiten des Pambo waren sie noch in Alexandrien gebräuchlich, wenn die Stelle in dessen Gerontico: „ac manus pedesque moveant" nicht etwa ein Taktschlagen mit Händen und Füßen bedeuten soll. Späterhin waren die Kirchenversammlungen genöthigt, so häufige Verordnungen dagegen ergehen zu lassen, daß man daraus nicht bloß auf die lange Dauer dieser Sitte, sondern sogar auf immer größere Ausartung derselben schließen kann. Hier ist indessen die Rede nur von den ersten Jahrhunderten, in welchen, wenn auch nicht eigentlich in der Kirche, doch in den Versammlungen, die von den Christen zu ihrer Erbauung oder auch nur unter dem Vorwand derselben angestellt wurden, eine Art von geistlichem Tanz wirklich üblich war. Dieß sagt eine Stelle des Augustinus allzu deutlich [183]). Daß solche Tänze, sie mögen nun beschaffen gewesen seyn, wie sie wollen, nicht ganz ohne musikalische Instrumente bestehen konnten, ist wenigstens wahrscheinlich, weil sich ohne ihre Hülfe kaum irgend eine Art von Tanz gedenken läßt. Eine andere Art von Gebrauch musikalischer Instrumente scheint für diese Zeiten nicht möglich gewesen zu seyn, und auch diese wurde sogar zu den Zeiten des h. Ambrosius aus der Kirche verbannt, wie aus einer Stelle seiner Werke (in lib. de Helia et Jejunio, cap. 15. T. IV. Op.) erhellt, worin diejenigen Christen, welche den Tag nicht mit Psalmsingen, sondern mit Schlemmen und Saufen anfangen, heftig getadelt werden. „Vae illis, sagt er, qui mane ebrietatis potum requierunt, quos conveniebat Deo laudes referre. Hymni dicuntur, (a piis nempe ac sobriis) et tu Citharam tenes? Psalmi canuntur, et tu Psalterium sonas, aut tympanum? Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis". Die in der Note 183. angeführte Stelle des h. Augustinus, worin gesagt wird, daß das, was ehedem nur das Geschäft der Saitenspielerinnen und schamloser Frauen gewesen sey, nehmlich zu singen und zu spielen, werde nun unter den christlichen Jungfrauen und Matronen für eine Ehre gehalten, so daß man sogar Lehrmeister in dieser Kunst annehme, beweist nicht minder, daß man zu den Zeiten des Ambrosius und Augustinus, nehmlich am Ende des vierten Jahrhunderts in der Kirche mit musikalischen Instrumenten nichts zu thun haben wollte. Auch läßt sich kaum begreifen, wie solche Instrumente, dergleichen die Harfe, Cythara und der Psalter war, einem allgemeinen Volksgesang, der um diese Zeit schon eingeführt war, zur Begleitung hätten dienen können. Sie sind dazu viel zu schwach und zu sanft.

Aus den vorhergehenden Zeugnissen sowohl als aus der Natur der Sache ergiebt sich also, daß nicht eher an einen ordentlichen Gebrauch der Instrumentalmusik beym Gottesdienst gedacht werden konnte, bis ein Instrument erfunden oder unter den Christen bekannt wurde, dessen Eigenschaften dem allgemeinen, starken Gesang der Gemeinden, zu dessen Begleitung es gebraucht werden sollte, angemessen waren. Ein solches Instrument war die Orgel, die aber erst nach dem Zeitraum, von

183) Praestat arare vel fodere die Dominico, quam choreas ducere. O mores! O tempora! quod officium Psalteriarum, et impudicarum fuerat canere videlicet ad lyram, ac psallere, nunc virginalis matronalisque pudor christianarum in laudibus ducit, magistrosque eius adhibent artis. *Serm.* 8.

welchem hier die Rede ist, in den Abendländern bekannt wurde. Diesem Instrumente merkte man es sogleich an, daß es das wahre Kircheninstrument sey, und den Gesang des Volks durch seinen starken und anhaltenden Ton am besten leiten, begleiten und in Ordnung erhalten könne. Es wurde daher auch nach und nach in allen Kirchen und Klöstern allgemein angenommen, und behauptet sich noch immer, auch in unsern Tagen, in dem Range des prächtigsten, feyerlichsten, künstlichsten und brauchbarsten Kircheninstruments. Von dessen Geschichte wird in der Folge das Nähere vorkommen.

§. 96.

Zur Bereicherung der musikalischen Litteratur ist in diesem Zeitraume, besonders in Rücksicht auf geistliche Musik, fast gar nichts geschehen. Die schon angeführten Werke des Augustinus, Boethius, Martianus, Capella, Cassiodor ꝛc. gehören eigentlich nicht hieher, weil ihr Inhalt hauptsächlich die weltliche Musik angeht, und aus Griechischen Lehrsätzen besteht. Die Kirchenväter enthalten zwar viele einzelne Stellen über den Gebrauch, Nutzen und die Anwendung des Kirchengesangs, aber keine Lehrsätze, keinen eigentlichen Unterricht in der kirchlichen Singekunst. Folglich findet sich aus diesen ersten sechs Jahrhunderten für die musikalische Litteratur nichts als einige wenige Aufsätze, die der Abt Gerbert im ersten Band seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller hat abdrucken lassen, von deren Inhalt hier noch zum Beschluß dieses Kapitels eine kurze Anzeige gegeben werden soll.

1) Der erste Aufsatz dieser Art ist das *Geronticon S. Pambonis*, Abbatis Nitriae aus dem vierten Jahrhundert. Pambo lebte in einer Einöde mit 5000 Mönchen unter lauter Herzenszerknirschungen, und scheint den unschuldigsten Genuß an Lebensfreuden und an Schönheiten der Natur für Todsünde gehalten zu haben. In einer solchen Seelenstimmung ist es kein Wunder, daß ihm auch ein Gesang, der den gewöhnlichen Gesang seiner 5000 betrübten Mönche übertraf, nicht gefiel, und den wahren, andächtigen Gesinnungen eines Christen mehr hinderlich als beförderlich zu seyn schien. Daher enthält sein Fragment auch nur Klagen über die in Alexandrien eingerissene Ausartung des Kirchengesangs. Die Veranlassung zu diesen Klagen giebt ein junger Mönch, der vom Pambo nach Alexandrien geschickt war, um daselbst verschiedene Arbeiten der Mönche zu verkaufen. Nach seiner Zurückkunft erzählt er dem Abt, daß die Geistlichen in Alexandrien sehr schön singen, und er sey sehr betrübt darüber geworden, daß in der Wüste nicht eben so schön gesungen werde. Der Alte weissagt hierauf: es werde eine Zeit kommen, in welcher die Mönche die feste Nahrung des h. Geistes verlassen, und sich nur mit Gesang beschäftigen würden; aber es könne keine wahre Herzenszerknirschung seyn, wenn der Mönch seine Stimme in der Kirche wie ein Ochs erhebe. Die Mönche sind, (fährt er fort) nicht in diese Wüste gekommen, um Lieder zu moduliren, Melodien zu singen, und dabey Hände und Füße in Bewegung zu setzen; sondern um mit Furcht und Zittern, mit Thränen und Seufzen, und mit einer gemäßigten und demüthigen Stimme zu Gott zu beten. Aus diesen und noch aus einigen andern im Fragment enthaltenen Klagen und bösen Prophezeihungen sieht man, daß Pambo ein Christ von der traurigen Art, und eben deßwegen auch kein Freund eines schönen, herzerquickenden und erfreuenden Gesangs war.

2) *Monacho qua mente sit psallendum.* Dieser kurze Aufsatz enthält nur Klagen eines alten Mönchs, dessen Gefühle und Wünsche nicht mit dem übereinstimmen wollten, was er sang oder betete. So sagt er: er sey der Trägheit und dem Schlafe sehr ergeben, und singe doch zu Gott: Media nocte surgo ad confitendum tibi; er pflege der Ruhe, suche ein angenehmes Leben, fliehe die Arbeit, und singe doch: Laboravi in gemitu meo; er sey dem Lachen, der Fröhlichkeit und allen

irdischen Freuden hold, und singe dann: Fuerunt mihi lacrymae meae panes die ac nocte; sein Herz hänge an zeitlichen Ehren und Würden, und trachte stets darnach, und dann singe er doch dreist vor Gott: Meditatio cordis mei in conspectu tuo semper &c. Ein junger Mönch tröstet hierauf den Alten mit dem Beyspiel Davids, dem es eben so gegangen sey. Der Alte antwortet sodann mit vielen Thränen und Seufzern, daß der Gesang und das Gebet mit unsern Handlungen übereinstimmen müsse, sonst sey es nach Salomons Ausspruch vor Gott ein Gräuel.

3) *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi.* Ex Ms. Codic. San-Gallensi apud Thomasium Opp. T. IV. pag. 253. Der Inhalt dieses aus zwey Quartblättern bestehenden Aufsatzes betrifft hauptsächlich die gute Ordnung, welche die Sänger beym Kirchengesang beobachten sollen. Verschiedene darin vorkommende Betrachtungen sind sehr gut, und noch in unsern Tagen anwendbar. So heißt es gleich beym Eingang: Wenn in den Chören mehrere Meister seyn wollen, der eine größerer Gottesfurcht, der andere eines Vorrangs wegen, der dritte, weil er eine wohlklingende Stimme hat, der vierte, weil er glaubt, er verdiene vor andern gehört zu werden, und doch keiner von ihnen die gehörige Wissenschaft hat, so entsteht daraus nur Unordnung in den Sitten und in den Stimmen, und sie stören nicht nur sich unter einander, sondern sind auch den Zuhörern ein Aergerniß. Wer daher im Chore Uneinigkeit und Mißverständniß erregt oder unterhält, er sey nun Vorgesetzter oder Untergebener, der fehlt gegen Gott und Menschen ꝛc. Zur Vermeidung alles dessen, was die Andacht und sonstige gute Ordnung stören kann, werden folgende Regeln gegeben:

Zu allen Zeiten, des Winters und des Sommers, bey Nacht und bey Tage ꝛc. soll stets mit gleicher, nicht zu sehr gezogener, sondern mit gemäßigter Stimme, nicht zu geschwind sondern rund, männlich, lebhaft und zusammen hängend gesungen werden. Die Sylben, Worte, das Metrum in der Mitte und am Ende des Verses, das heißt: der Anfang, die Mitte und das Ende soll zugleich mit allen Stimmen anfangen und schließen. Der Punkt werde gleichförmig von allen gehalten. Bey jedem Texte werde der Accent der Wörter genau beobachtet, weil hierdurch der Verstand desselben hauptsächlich deutlich wird. Ein jeder Sänger muß wissen, daß diejenigen Sylben, welche im Versmaß heraus gehoben werden, auch im Gesang heraus gehoben werden müssen. Ferner: man singe in einem Athem rhythmisch oder metrisch bis zu einem Punkt; nach der Mitte eines mäßig gesungenen Verses mache man eine gute und schickliche Pause, und nach der Pause endige man den Rest des Verses mit sorgfältiger Beobachtung des Tones; keiner fange früher oder später an, als der andere, keiner wiederhole die schon einmal gesungenen Worte, keiner eile, keiner singe höher oder tiefer, langsamer oder geschwinder, oder halte länger aus; auf einerley Art soll gesungen und pausirt werden, und jeder soll stets genau auf die Mitsänger hören ꝛc.

Von den Tonarten heißt es: alle Schlüsse der Tonarten, sowohl in der Mitte als am Ende, hängen nicht vom Accent der Worte ab, sondern bloß von der musikalischen Melodie der Tonart, wie Priscian sagt: *Musica non subjacet regulis Donati* etc. Wenn die Melodie und der Accent zusammen treffen, so werden beyde vereint geendigt; wenn aber nicht, so werden die Gesänge oder Psalmen nach der Melodie des Tons geschlossen ꝛc. Ferner: Wenn zwey zugleich singen, sollen sie auch die Sylben und Pausen zugleich anfangen und endigen; sind ihre Stimmen ungleich und mißtönend, so soll die schlechte verbessert, und der guten gleich gemacht werden; ein einzelner Sänger, er singe oder lese was er wolle, soll mäßig anfangen, die Worte recht deutlich hören lassen, und die Neumata mit einer so süßen Diaphonie melodisch heraus bringen, daß die Zuhörer dadurch erbauet werden; beym Anfange einer Antiphone oder eines Responsoriums, Psalms, Hymnus, Graduale,

Introitus, Tractus oder Alleluja ꝛc. ſoll ſtets einer allein zwey oder drey Sylben auf ſo viele Noten gezogen ſingen, und die andern ſollen ſo lange ſchweigen; ſo bald aber der Vorſänger ſo weit iſt, ſollen die andern einfallen und fortfahren, ohne das zu wiederholen, was vorgeſungen worden iſt. Auch ſoll der Chor einſtimmig und zugleich einfallen ꝛc. Dieß iſt das Weſentlichſte, was in dieſen Vorſchriften der alten Kirchenväter enthalten iſt. Zuletzt wird mit einigen allgemeinen Ermahnungen an die Sänger, und mit frommen Wünſchen, daß der Geſang zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Menſchen angewendet werden möge, geſchloſſen.

4) *S. Nicetius* Epiſcopus Trevirenſis, *de Laude et utilitate ſpiritualium Canticorum, quae fiunt in Eccleſia Chriſtiana; ſeu de Pſalmodiae Bono.* Saec. VI. Der Inhalt dieſes aus 12 kleinen Kapiteln beſtehenden Aufſatzes iſt eben nicht beſonders lehrreich, ob es gleich deſſen Verfaſſer mit dem Kirchengeſang recht gut gemeint haben mag. Es wird daher ſchon hinlänglich ſeyn, nur die Ueberſchriften der Kapitel anzugeben, die folgende ſind: 1) Argumentum. 2) Canticorum ſacrorum primi auctores. 3) Davidis cytharae virtus. Pſalmi omni generi hominum congruunt. 5) Suntque utilitate maxima. 6) Hymni N. T. 7) Ipſius Chriſti Domini ac coeleſtis exercitus. 8) Cum quibus omnibus et nos pſallimus. 9) Lectionum et hymnorum viciſſitudine delectabili. 10) Qualiter pſallendum. 11) Voce conſona. 12) Ex lectione uberior orationis fructus. Im zehenten Kapitel wird ungefähr daſſelbe von der Uebereinſtimmung der Sänger geſagt, was in den vorhergehenden Vorſchriften der Kirchenväter über dieſe Materie enthalten iſt.

Uebrigens iſt hier noch zu bemerken, daß dieſer h. Nicetius, den man auch oft Nicetas genannt findet, der eigentliche Verfaſſer des ſonſt dem Ambroſius zugeſchriebenen Lobgeſangs: Te Deum laudamus, ſeyn ſoll. V. *Stillingfleet* in origin. Britann. cap. 4. pag. 222.

Zweytes Kapitel.

Vom Tode Gregors des Großen bis auf Guido von Arezzo.

§. 1.

Die Verfassung der Bewohner Europens in diesem Zeitraume von ungefähr vier Jahrhunderten ist in Rücksicht auf Cultur aller Art vielleicht eine der traurigsten gewesen, die man sich gedenken kann. Alles vereinigte sich mit einander, um den in vorhergehenden Jahrhunderten ausgestreuten Samen der Cultur zu ersticken, und dessen Wachsthum zu hindern. Die wilden und rohen Völker, die wie reissende Ströme ganz Europa überschwemmten und überall Verheerung und Zerstörung um sich verbreiteten, verbreiteten zugleich mit diesen Verheerungen eine solche Barbarey, daß die Menschheit viele Jahrhunderte bedurfte, um nur wieder einen Pfad zu finden, auf welchem sie zur Möglichkeit einer bessern Verfassung und einer bessern Geistesentwickelung gelangen konnte. Alle Staaten wurden umgestürzt und bekamen neue Gestalten. Das schöne Italien, welches bis dahin ein Hauptsitz der Europäischen Cultur war, kam in die Hände der Langobarden, hernach an die Fränkische Monarchie, und zuletzt unter Otto dem Großen, an Deutschland. Unter allen diesen Erschütterungen war es der beständige Tummelplatz wilder und ungesitteter Krieger, und mußte nothwendig nach und nach alles verlieren, was es in Sitten, Künsten und Wissenschaften vor andern gleichzeitigen Ländern voraus hatte. Eben so war es in Gallien, Spanien, Portugall und in den nördlichen Staaten beschaffen. Ueberall war Umsturz der Reiche, neue Völker verdrängten die alten aus ihren Wohnsitzen, oder unterjochten sie wenigstens, verbreiteten barbarische Sitten und Gebräuche, nebst allem, was den Geist des Menschen niederdrücken, nichts aber, was ihn veredeln und erheben konnte. Die alte Philosophie Griechenlands und Roms ging in diesem allgemeinen Kampfe der Menschheit verloren. Die christliche Religion artete in Aberglauben, Unwissenheit und Herrschsucht aus, und die Künste folgten diesem allgemeinen Falle.

So wie aber der einzelne Mensch durch große Unglücksfälle oft zu Anstrengungen bewogen wird, die seinen vorigen Zustand nicht nur wieder herstellen, sondern ihn noch weit glücklicher machen können, so erging es auch hier mit den Unglücksfällen ganzer Völkerschaften. Die Kräfte der Menschen wurden aufgeregt, und das allgemeine Bestreben, sich aus einem so traurigen Zustande heraus zu reissen, brachte bald Wirkungen hervor, die sich in der Folge über ganz Europa verbreitet, und genau genommen nicht nur den Grund zu der heutigen Verfassung der Europäischen Staaten, sondern auch zu der höhern Art von Cultur neuerer Zeiten gelegt haben. Das umgestürzte Gebäude wird zwar in diesem Zeitraume noch nicht völlig wieder hergestellt, aber doch schon so weit gebracht, daß man sehen kann, was daraus werden könnte; wenn dessen Vollendung nicht durch neue Unglücksfälle verhindert würde. So wie ein Kranker sich in gewissen Augenblicken erholt, in anderen wieder zurückfällt, und mit diesem veränderlichen Zustande gar oft abwechselt, ehe Tod oder Leben die Oberhand gewinnt, so ging es es auch hier mit den Staaten, mit den Wissenschaften und mit den Künsten. Sie waren krank, erholten sich, bekamen Rückfälle, und erholten sich abermals; aber zur

völligen Gesundheit konnten sie nur sehr spät gelangen. Die Hoffnung dazu war alles, was dieser Zeitraum gewähren konnte.

§. 2.

Mitten unter allen Verwirrungen und Verwüstungen, welchen alle Europäische Völker um diese Zeit unterliegen mußten, erhielt sich dennoch der Römische Stuhl so in Ansehen, daß er für die Ausbreitung der christlichen Religion ununterbrochen thätig seyn konnte. Die Ueberreste von Kenntnissen und Künsten, welche der allgemeinen Zerstörung entkamen, hatten in der Kirche eine Zuflucht gefunden, und wurden nun gleichsam ein Eigenthum der Geistlichen. So gering und unbedeutend diese Kenntnisse und Künste auch gewesen seyn mögen; so waren sie doch nun ein wahrer Schatz für die Kirche, der ihr nicht nur bey den Barbaren Achtung und Ansehen, sondern auch sogar bey den gebildeten Völkern Einfluß in weltliche Geschäfte verschaffte. Die Geistlichen waren nun nicht mehr bloß Lehrer der Religion, sondern überhaupt Lehrer und Erzieher des Menschengeschlechts geworden. Wir können nicht bestimmen, ob dieser Gang der Dinge dem Wachsthume der Wissenschaften nachtheilig oder vortheilhaft war: aber wahrscheinlich ist es, daß sie noch tiefer gesunken, und noch schwerer wieder aus ihrem Verfall heraus zu reissen gewesen seyn würden, wenn sich die Geistlichen ihrer nicht angenommen, und künftigen Jahrhunderten die Mittel zu ihrer Wiederherstellung nicht aufbewahrt hätten.

§. 3.

Neben anderen Kenntnissen und Künsten, die nun ein Eigenthum der Kirche geworden waren, und zu deren Aufnahme und immer größern Ausbreitung benutzt wurden, hat auch die Musik einen vorzüglichen Schutz bey ihr gefunden. Die Feyerlichkeit, Schönheit und Wirksamkeit, welche der öffentliche Gottesdienst durch den Kirchengesang erhielt, wurde sehr bald eines der kräftigsten Mittel zur Ausbreitung der christlichen Religion. Wir finden daher, daß die ersten Bekehrer zum Christenthum in diesem Zeitraume entweder selbst Sänger waren, oder doch Sänger zu Gehülfen hatten. Die erste Sendung eines solchen Bekehrers ging nach England, und wurde von Gregor dem Großen selbst, noch bey seinem Leben veranstaltet.

Dieser Apostel der Engländer hieß Augustin, und war ein Mönch aus Rom. Er soll im Jahre 596. seine Mission angetreten haben. Die wahrscheinliche Veranlassung dazu gab die Königin Bertha, die die einzige Tochter Cariberts, Königs zu Paris, (eines Abkömmlings des Clovis, welcher Gallien erobert hatte) war, und bey ihrer Vermählung mit Ethelbert die Bedingung einer freyen Religionsübung machte. Da ihr diese Bedingung zugestanden wurde, so brachte sie einen Französischen Bischof mit an den Hof zu Canterbury, und war hernach eifrigst für die Ausbreitung ihrer Religion besorgt. Diese Lage der Dinge mochte der Römische Hof gewußt, und zu benutzen gesucht haben. Da nun die Königin Bertha sowohl die Liebe des Volks als ihres Gemahls durch untadelhaftes Betragen zu erwerben wußte, so war sie im Stande die Absichten Gregors aufs kräftigste zu unterstützen und zu befördern.

Beda Venet erzählt außer der obigen Veranlassung noch eine andere, welche zwar ein wenig fabelhaft klingt, aber dem Geiste jener Zeiten sehr angemessen, und deßwegen nicht unglaublich ist. Als nehmlich Gregor, da er noch im Privatstande lebte, auf dem Marktplatze zu Rom einst einige Sächsische Jünglinge bemerkte, die zum Verkauf angestellt waren, und welche Römische Kaufleute auf ihren Reisen nach Britannien von ihren Aeltern erhandelt hatten, fiel ihm ihre Schönheit und blühende Jugend so sehr auf, daß er sich mit ihnen in ein Gespräch einließ, und sie fragte, aus welchem Lande sie wären. Auf die Antwort, daß sie Angeln wären, sagte er, sie könnten ei-

gentliche Engel genannt werden, und es sey Schade, daß der Fürst der Finsterniß eine so herrliche Beute haben, und in einem so schönen Leibe eine Seele wohnen sollte, welcher immer Gnade und Gerechtigkeit fehle. Auf weiteres Befragen nach dem Namen ihrer Provinz, erfuhr er, daß sie Deiri (ein Stück von Northumberland) heiße. Das ist gut, rief er aus, sie sind zur Gnade Gottes von seinem Zorn (de ira) gerufen. Aber wie heißt der König dieser Provinz, fragte er endlich; man antwortete ihm: Aella oder Alla. Alleluja, rief er aus, wir müssen machen, daß das Lob Gottes in ihrem Lande gesungen werde [1]). Diese Anspielungen schienen dem Gregor von so glücklicher Vorbedeutung zu seyn, daß er die Mission selbst vorzunehmen gedachte; auch schon die Erlaubniß des Papstes dazu hatte. Als er aber Anstalten zu dieser gefährlichen Reise machte, wurde er vom Römischen Volke davon abgehalten, dessen Liebe gegen ihn so groß war, daß es ihn nöthigte, alle Gedanken zur Ausführung dieses zwar frommen, aber gefährlichen Vorhabens fürs erste fahren zu lassen.

Nachdem er aber selbst den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, war sein Eifer für die Ausbreitung der christlichen Religion noch feuriger geworden, und sein Ehrgeiz spornte ihn an, seine Regierung durch die Bekehrung Englands zu verherrlichen. Er sandte also im Jahre 596 den Mönch Augustin mit vierzig Gehülfen dahin ab. Allein diese Missionarien bemerkten die Gefahr, welcher sie sich aussetzten, erst recht, als sie schon auf dem Wege waren; sie warteten daher eine Zeit lang in Frankreich, und sandten den Augustin wieder zurück, um dem Papst die Gefahr und Schwierigkeit einer solchen Unternehmung vorzustellen, und ihn zu bewegen, daß er davon abstehen möge. Aber Gregorius blieb bey seinem Vorhaben; rieth den Missionarien aber, sich aus Frankreich Dollmetscher mitzunehmen; und empfahl sie zugleich der Königin Brunehild, die zwar eine sehr lasterhafte Prinzessin, aber doch für die Ausbreitung der christlichen Religion sehr eifrig war. Nach diesen Veranstaltungen ging die Reise vor sich, und Augustinus kam mit seinen 40 Gehülfen im Jahre 597 glücklich in England an.

§. 4.

Unter diesen 40 Gehülfen des Augustinus waren mehrere Sänger, deren Namen in den Geschichtbüchern der Englischen Kirche zwar nicht aufbehalten sind, von denen man aber doch weiß, daß sie den Kirchengesang zuerst in Kent eingeführt, und ihn so beliebt gemacht haben, daß er hernach von diesem Orte aus auch an andern Orten angenommen und verbreitet wurde. Beda erzählt nicht nur dieß, sondern nennt auch verschiedene Namen von Sängern, die theils durch die ersten gebildet, theils aufs neue wieder von Rom aus von einigen Päpsten nach England geschickt waren. Johannes Diakonus bestätigt diese Erzählung ebenfalls [2]). Was aber in der Erzählung des Johann Diak. dem Papste Vitalian zugeschrieben wird, schreibt Beda dem Papste Agathon zu, welcher der Nachfolger Vitalians war. Besonders soll sich Johann, welcher päpstlicher Obersänger (Archicantor) war, viele Mühe gegeben haben, den Kirchengesang in England nicht nur von ein-

1) Gentis Anglorum Histor. ecclesiast. Lib. II. cap. 1.

2) Huius *Gregorii* tempore cum *Augustino* Britannias adeunte, per Occidentem quoque Romanae institutionis cantores dispersi, Barbaros insigniter docuerunt. Quibus defunctis, occidentales ecclesiae ita susceptum modulationis organum vitiarunt, ut *Joannes* quidem Romanus cantor cum *Theodoro*, aeque cive Romano, sed Eburaci Archiepiscopo, per Gallias in Britannias a *Vitaliano* sit Praesule destinatus: qui circumquaque positarum ecclesiarum filios ad pristinam cantilenae dulcedinem revocans, tam per suos discipulos multis annis Romae doctrinae regulam conservavit. *Vita S. Gregorii*, Lib. II. cap. 8.

eingeſchlichenen Mißbräuchen zu ſäubern; ſondern auch die Geiſtlichen ſo eifrig darin zu unterrichten, daß ſie dadurch in den Stand geſetzt wurden, wiederum andere darin unterrichten zu können. Der Ruf ſeiner Geſchicklichkeit war ſo groß, daß nach Beda's Bericht (*Hiſt. Gent. Angl.* lib. IV. cap. 18.) alle Sänger und Singmeiſter aus den umliegenden Klöſtern zu ihm kamen, um ihn zu hören, und von ihm zu lernen. Wir finden daher beym Beda die Namen verſchiedener einheimiſcher Sänger angeführt, die ſich durch ihre vorzügliche Geſchicklichkeit ſehr berühmt unter ihren Zeitverwandten gemacht haben. Von dieſer Art war ums Jahr 620 ein Diakonus zu Northumberland, mit Namen Jakob; ein anderer aus Kent ums Jahr 664 Eddi mit dem Zunamen Stephan, welcher von dem Biſchof Wilfrid nach Northumberland gerufen wurde, um daſelbſt den Kirchengeſang einzurichten und zu lehren; ein dritter Namens Putta, welcher in der Römiſchen Singart ganz vorzüglich erfahren geweſen ſeyn ſoll, und in eben der Zeit gelebt hat, in welcher der vorerwähnte Johann und Theodor aus Rom nach England geſchickt wurden. Ob dieſer Johann wieder zurück nach Rom ging, nachdem er den Endzweck ſeiner Sendung in England ausgerichtet hatte, wird nicht ausdrücklich gemeldet; von ſeinem Begleiter Theodor wird aber berichtet, daß er Biſchoff zu Canterbury geworden iſt. Ferner nennt Beda einen ſehr geſchickten Sänger, mit Namen Maban, welcher am Ende des ſiebenten Jahrhunderts gelebt hat, und von den erſten Nachfolgern der mit Auguſtin nach England gekommenen Sänger unterrichtet worden war. Ebenfalls im ſiebenten Jahrhundert lebte der Biſchoff Acca zu Kent, der ein vorzüglicher Sänger war, (erat enim cantor peritiſſimus) und ſich kein Bedenken machte, in ſeiner Kirche das Amt eines Vorſängers ſelbſt zu verwalten. Er machte ſogar bloß in der Abſicht eine Reiſe nach Rom, um daſelbſt den Römiſchen Geſang recht an der Quelle zu erlernen. (*Bed. Hiſt. Gent. Angl.* lib. V. cap. 21.) Von einigen dieſer Sänger erzählt Beda, daß ſie nicht bloß ſingen konnten, ſondern noch andere gute Eigenſchaften beſaßen, wodurch ſie der Kirche und der Ausbreitung der chriſtlichen Lehre nützlich wurden. So hat der Diakonus Jakob ſowohl durch ſeinen guten Lebenswandel, als durch ſeine vorzügliche Geſchicklichkeit im Geſang, der Kirche viele Anhänger verſchafft [3]). Er wurde von ſeinen Zeitverwandten ſo geehrt und geachtet, daß ſogar das Dorf, welches er bewohnte, nach ſeinem Namen genannt wurde. Vom Eddi erzählt Mabillon, daß er auch ein guter Schriftſteller geweſen ſey, und das Leben des h. Wilfrid beſchrieben habe [4]). Endlich war auch Theodor ſelbſt in allen damaligen Kenntniſſen Griechenlands und Roms ſo bewandert, daß man ſeine Ankunft in England als die Zeitperiode angiebt, in welcher außer der Muſik, Arithmetik, Aſtronomie ꝛc. auch die Griechiſche und Lateiniſche Sprache unter den Brittiſchen Angelſachſen bekannt zu werden anfingen [5]).

Aus allem dieſem erhellet deutlich, daß man ſich in England ſehr viele Mühe gegeben habe, den Römiſchen Geſang theils rein und unverfälſcht zu erhalten, theils ihn immer mehr und mehr zu

3) — qui multo exhinc tempore in eccleſia manens, magnas antiquo hoſti praedas docendo et baptizando eripuit. — Qui quoniam cantandi in eccleſia peritiſſimus, recuperata poſtmodum pace in provincia, creſcente numero fidelium, etiam magiſter cantionis eccleſiaſticae iuxta morem Romanorum ſeu Cantuariorum multis coepit exſiſtere. *Hiſt. Gent. Angl.* Lib. II. cap. 20.

4) *Hæddius* Stephanus cognominatus natione Anglus, Ordinis S. Benedicti, Monachus Cantuarienſis, congregationis *Giruennae*, a teneris annis ita in bonarum litterarum ſtudiis enutritus, ut iam vir factus, omnium ſcientiarum genere evaſerit inſtructiſſimus. Multa quidem, quantum invenire potui, non ſcripſit; ſed illa tamen pauca puro, terſo et elegante ſtilo exarata. Muſicus inſignis et primus, teſte Beda, praeter unum *Jacobum*, cantandi magiſter in Nordhanhumbrorum eccleſiis. Illuc enim ex *Cantia* vocatus a *Wilfrido* venit, et Pſalmodiam docuit. *Acta S. O Bened. Sacc. IV* P I. pag. 676.

5) S. *Miltons* Hiſt. of England, Lib. IV. p. 65.

verbreiten. Es wurde daher schon im Jahre 747 auf der Kirchenversammlung zu Cloveshoven in England zum Gesetz gemacht, ihn unverändert in allen Kirchen des Landes zu erhalten[6]), und nicht nur unverändert an sich selbst, sondern auch in allen Kirchen und Klöstern auf eine und eben dieselbe Art. Einer der ersten und wichtigsten Beförderer dieses Gesangs war der Bischoff von York, Stifter des Klosters Weremouth, mit Namen Benedictus. Er war selbst fünfmal zu Rom gewesen, hatte beym Papst Agathon eine sehr gute Aufnahme gefunden, und sich bey dieser Gelegenheit von den Römischen Kirchengebräuchen eine so vollkommene Kenntniß erworben, daß er dadurch in den Stand gesetzt wurde, sie ganz unverändert in England, wenigstens in seinem Kirchsprengel einzuführen. Er war es auch, welcher, nachdem der Römische Gesang, den die ersten Missionarien von Gregor dem Großen eingeführt hatten, wieder verfallen und ausgeartet war, im Jahre 678 aufs neue Römische Sänger kommen ließ, und dadurch sein Kloster-Weremouth zur allgemeinen Singschule vom nördlichen England machte. Er war auch der Lehrer des Beda, welcher nicht weniger zur Aufnahme des Gregorianischen Gesangs in seinem Vaterlande beygetragen, und uns nicht nur die beste Nachricht von dessen Beschaffenheit in seinem Zeitalter gegeben, sondern auch einige Schriften über die Musik hinterlassen hat, welche in der Cöllnischen Ausgabe seiner sämmtlichen Werke abgedruckt sind. Die Aechtheit des einen Werks: de musica mensurata ist zwar mit Recht bezweifelt worden, weil Dinge darin enthalten sind, von welchen in seinem Zeitalter die ganze übrige Welt noch nichts wußte; die musica theorica mag ihm aber wohl gehören; weil sie mit Subtilitäten angefüllt ist, mit welchen man sich zu seiner Zeit überhaupt gerne beschäftigte. In der Folge wird näher von diesen Schriften geredet werden.

§. 5.

So groß nun aber das Bestreben der angeführten Männer gewesen ist, den Gregorianischen Gesang völlig rein zu erhalten, so hat es doch nicht an Personen gefehlt, welche Veränderungen damit vorzunehmen versucht haben. Die ersten Jahrhunderte hindurch scheint zwar alles in der einmal eingeführten Ordnung geblieben zu seyn; aber im Anfange des eilften Jahrhunderts erscheint ein Mönch aus Caen in der Normandie, welchen Wilhelm der Eroberer zum Abt des Klosters Glastonbury gemacht hatte, der eine ganz neue Singart einführen wollte. Dieser Abt hieß Turstin, und die Geschichte seiner Veränderung wird sowohl beym Mabillon (*Annal. Benedict.* T. II. lib. 63. p. 21.) als auch bey den Verfassern der *Histoire litteraire de la France* (Tom. VII. pag. 34—35.) erzählt. Beym Mabillon hat die Erzählung die Ueberschrift: Glastoniae turbae ob cantum. Als nehmlich Turstin eine neue Art von Gesang im Kloster Glastonbury einführen wollte, entstand unter den Mönchen eine Empörung. Sie hatten eine so große Achtung und Ehrerbietung für alles, was unter dem Namen Gregors bey ihnen eingeführt war; daß sie hartnäckig die neue Art des Turstinischen Gesangs anzunehmen verweigerten. Es kam ihnen vor, als wenn durch eine solche Neuerung der Gregorianische Gesang zu Grunde gehen müßte. Als aber Turstin dessen ungeachtet darauf bestand, daß die Mönche seinen neuen Gesang annehmen sollten, sie sich aber noch immer weigerten, brauchte er mit Hülfe seiner Laien Gewalt gegen sie, so daß deren einige sehr geschlagen, andere aber tödtlich verwundet wurden[7]). Ein Englischer Geschichtschreiber, Heinrich

6) *Mabillonii* Acta S. Ord. Bened. Lib. XXIII. an. 758. Tom. II. pag. 185.

7) Hic, ut protervus erat, suos Glastonios cantum, quem a beati Gregorii papae discipulis acceperant, relinquere, sibique ignotum nec auditum antea cantum, a Flandrensibus et Nortmannis edisceré coëgit.

von Knygton, in seinem *Chronic. de eventibus Angliae* (von 950 bis 1395.) ist der Meinung, die Singart, welche Turstin in seinem Kloster habe einführen wollen, stamme von einem gewissen Wilhelm aus Dijon her, welcher nach der Bemerkung der Verf. der Hist. litter. de la France nicht nur überhaupt im Gesang und in der Musik damaliger Zeit sehr erfahren war, sondern auch eine ganz neue, vom Gregorianischen sehr verschiedene Art von Gesang erfunden zu haben scheine, die sich nicht nur in den unter ihm stehenden Klöstern, sondern überhaupt in der Normandie verbreitet habe [8]). Was für eine Art des Gesangs aber eigentlich hierunter zu verstehen sey, läßt sich aus diesen Erzählungen nicht begreifen. Gerbert (*de Muſ. ſacr.* T. I. p. 262.) sagt: es erhelle aus dem Leben des h. Wilhelm, daß es eine Verbesserung des Römischen Gesangs gewesen sey. Die Worte, welche zum Beweis angeführt werden, sind merkwürdig, und zeigen, daß Wilhelm nichts weniger als ein Neuerer, sondern nur ein sehr accurater Musicus war [9]). Unter solchen Umständen würden also die Mönche von Glastonbury mit unseren heutigen musikalischen Stümpern in einerley Fall gewesen seyn, die sich ebenfalls gerne empören, wenn sie jemand zu größerer Genaulgkeit anhalten will.

§. 6.

Neben dieser großen Sorgfalt, welche auf den Kirchengesang gewendet wurde, und neben dem Bestreben der Geistlichen dieses Zeitalters, alle Kenntnisse und Künste bloß auf die Kirche einzuschränken, erhielt sich doch bey den Engländern die alte Nationalmusik, so wie die alten Nationalinstrumente, und deren Anwendung zu weltlichen Ergetzlichkeiten von aller Art. In dem Concilio zu Cloveshoven vom Jahre 747 wird sehr dagegen geeifert, daß sich diese Arten von Ergetzlichkeiten auch in die Klöster eingeschlichen haben. Die Klöster sollen (heißt es im 20sten Canon) Wohnungen stiller, ruhiger, mit Gott beschäftigter Menschen seyn, nicht aber den Poeten, Cythariſten, Musikern und Possenreißern zum Aufenthalte dienen. (Non vero ludicrarum artium, hoc eſt poetarum, cythariſtarum, muſicorum, ſcurrarum receptacula.) Die Minstrels waren damals, wenigstens in Wallis, in vollem Flor; und aus dem Gebrauche verschiedener Instrumente bey den Engländern, die vorzüglich in Wallis einheimisch gewesen zu seyn scheinen, läßt sich schließen, daß sie dieselben auch auf eine ähnliche Art zur Begleitung gewisser Nationalgesänge gebraucht haben werden. Verschiedene dieser Instrumente sollen um diese Zeit sogar schon in der Kirche gebraucht worden seyn. Man nennt als solche die Orgel, die Vio-

Hinc orta lis eſt acerrima, quam mox ſacri ordinis contumelia ſubſecuta eſt. Cum enim nova inſtituta recipere detrectarent monachi, et nihilominus contumacis pertinacia magiſtri perſiſteret, laici abbati ſuffragati monachis vim intulere; quorum alii crudeliter percuſſi, alii letaliter ſauciati ſunt. *Annal. Bened.* loc. cit.

8) A *St. Benigne* on donnoit auſſi une application particuliere au chant eccleſiaſtique et à la Muſique. *Le B. Guillaume* poſſedoit ſi parfaitement l'un et l'autre, qu'il avoit la reputation de ſurpaſſer en ce point tous les maitres de l'art en ſon temps. Une de ſes occupations litteraires etoit de corriger les antiennes, les repons, les Hymnes et autres parties de l'office divin, en quoi il reuſſit heureuſement. Il ſemble meme, qu'il introduiſit dans le chant une nouvelle methode, differente du chant Gregorien, laquelle ſe communiqua aux monaſteres de ſa dependance, et autres de Normandie. On en juge ainſi ſur ce que *Turſtin*, Moine de St. Etienne de Caen, ou l'on ſuivoit la nouvelle methode etc. Tom. VII. pag. 34—35.

9) Cum ſupernae dulcedinis nectare artificialis etiam muſica perdoctus ac comtus dogmate, quidquid in pſallendo choris ſuorum pſalliebatur die ac nocte tam in antiphonis, quam in reſponſoriis, vel Hymnis corrigendo et emendando ad tantam direxerit rectitudinem, ut nullis decentius ac rectius pſallere contingat in tota eccleſia Romana. Pſalmorum nihilominus concentum dulciſſimo ultra omnes diſtinguens decorzvit melodimate.

line, Harfe, Citela und den Pſalter, nebſt einigen noch jetzt gebräuchlichen Blasinſtrumenten. Der Pſalter, ein Saiteninſtrument, hatte die Geſtalt eines Triangels, wurde mit den Fingern, wie eine Cythar, berührt, war aber nach der Beſchreibung Iſidors darin von der Cyther verſchieden, daß der Pſalter den Reſonanzboden oben, die Saiten aber unten, die Cyther hingegen den Klangboden unten, die Saiten aber oben hatte [10]). Beym Gerbert *de cant. et muſ. ſacr.* T. II. Tab. VIII.) findet man eine Zeichnung von dem Pſalter, die einen ganz andern Begriff von dieſem Inſtrumente giebt, als man gewöhnlich davon hat. Die Orgeln waren in jenen Zeiten noch gar einfach, und beſtanden bloß aus einer kleinen Reihe ungleicher Pfeifen, die durch verſchiedene Blaſebälge zur Anſprache gebracht wurden. Man bewunderte ſie hauptſächlich ihres lärmenden Geräuſches wegen. Sie wurden aber in dieſem Lande ſehr früh verbeſſert, wie man aus der Beſchreibung des Wilhelm von Malmesbury ſehen kann, welche er von der Orgel macht, die der H. Dunſtan ſchon im zehnten Jahrhunderte in ſeine Kirche brachte. Die Harfe war unter den Sachſen das allergebräuchlichſte Inſtrument, und wurde bey allen ihren weltlichen Feſten gehört. Wahrſcheinlich haben ſie dieſes Inſtrument von den Walliſern bekommen, bey welchen es ſo allgemein gebraucht und geachtet wurde, daß es kein Knecht ſpielen durfte, auch in ihren Geſetzen ausdrücklich beſtimmt war, daß es keinem Schuldner genommen werden konnte. Dieſes Inſtrumentes bediente ſich Alfred, König in England, um unter der Verkleidung eines Harfenſpielers das Däniſche Lager zu kundſchaften. Alfred muß gut geſpielt haben; denn ſeine Muſik gefiel im Lager ſo ſehr, daß er nicht nur überall frey herum gehen, und alles beobachten konnte, ſondern auch ſogar ins Zelt des Königs Guthrum geführt wurde, und einige Tage daſelbſt bleiben mußte. Außer der Harfe und den ſchon angegebenen übrigen Inſtrumenten war noch die Citela und das Crwth (crota) in dieſer Zeit üblich. Beyde ſind der heutigen Violine ähnlich. Des letztern erwähnt ſchon Venantius Fortunatus als eines Brittiſchen Inſtruments, ſoll auch unter den Walliſern ſehr gebräuchlich geweſen, nun aber ſeinem Untergange nahe ſeyn, weil es nach dem Berichte des Daines Barrington [11]) nur noch eine einzige Perſon im ganzen Fürſtenthume ſpielen kann. Das Crwth hat ſechs Saiten, davon zwey außer dem Griffbret liegen, und von dem Daumen berührt werden. Der Steg deſſelben iſt platt, ſo daß alle ſechs Saiten mit einem Strich bewegt werden. Dieſes Inſtrument iſt in eben dem Zeitalter auch in Frankreich und Deutſchland unter dem Namen Rota, Rote bekannt geweſen, wie man aus manchen alten Gedichten und Chroniken, ſo wie auch aus alten Gloſſarien ſehen kann.

Ueberhaupt ſcheinen die wenigſten dieſer Inſtrumente bey den Brittiſchen Sachſen, eigentlich einheimiſch geweſen zu ſeyn. Ihre Aehnlichkeit mit verſchiedenen Inſtrumenten der alten Griechen und Römer, ſo wie der Gallier und Deutſchen macht es wahrſcheinlich, daß ſie mit den Römiſchen Eroberungen in dieſes Land gebracht worden ſind, und daß die Eingebornen ſodann die Art ihres Gebrauchs von den Römern angenommen haben. Von welcher Art nun dieſer Gebrauch war, läßt ſich in unſern Zeiten auf keine Weiſe beſtimmen, da weder von Inſtrumentalmuſik, noch von weltlichen Geſängen ſich auch nicht das geringſte Ueberbleibſel erhalten hat. Da man aus Mangel an muſikaliſcher Schreibekunſt die Geſänge nicht anders fortpflanzen konnte, als daß ſie einer dem andern abhörte, ſo mußten ſie nothwendig verloren gehen, ſo bald andere Melodieen aufkamen, und die alten aus dem Gedächtniß verdrängten. Dieß thaten ohne Zweifel die Gregorianiſchen Geſänge. Das

10) Pſalterii et Citharae haec differentia eſt, quod pſalterium lignum illud concavum, unde ſonus redditur, ſuperius habet, et deorſum feriuntur chordae, et deſuper ſonant: cithara autem e contra concavitatem ligni inferius habet.

11) Account of two Welſh muſical inſtruments, in der *Archaeolog. Brit.* V. 3.

Volk bekam ſie ſo häufig zu hören, daß ſie ſich nothwendig dem Gedächtniſſe deſſelben einprägen, und alle andere Art von Geſang völlig vertilgen mußten. Daher finden wir, daß in dieſen Jahrhunderten in Italien, Gallien und Deutſchland ſelbſt auf Volksgedichte Gregorianiſche Melodien geſungen wurden. Eben ſo wird es um dieſe Zeit in England beſchaffen geweſen ſeyn. Denn der Kirchengeſang war ſo allgemein geworden, daß man einen Tag wie den andern vom Morgen bis an den Abend, und vom Abend bis an den Morgen nichts anderes zu hören bekam.

§. 7.

Außer den vielen Beförderern des Gregorianiſchen Geſangs, welche in vorhergehenden §§. namhaft gemacht worden ſind, hat aber England in dieſer Zeitperiode noch einen Beförderer der muſikaliſchen Wiſſenſchaften überhaupt gehabt, der in dieſer Rückſicht für ſein Land ungefähr das nehmliche that, was noch vor ihm Carl der Große für Frankreich und Deutſchland gethan hat. Ein ſolcher Beförderer war der König Alfred, welcher am Ende des neunten Jahrhunderts regierte. In ſeinem zwölften Jahre kannte er noch keinen Buchſtaben, machte aber in der Folge, als ihm ſein Vater Ethelwolf Lehrer verſchafft hatte, (die in jenem Zeitalter noch ſchwer in dieſem Lande zu finden waren), deſto geſchwindere Fortſchritte in allen damals vorhandenen Kenntniſſen. Das größte Vergnügen machte ihm das Leſen Sächſiſcher Gedichte, zu welchen er auch die Melodien auswendig ſingen lernte. Daß er auch auf Inſtrumenten, beſonders auf der Harfe ſpielen lernte, ergiebt ſich aus der bekannten Geſchichte, daß er als verkleideter Harfenſpieler ins Däniſche Lager ging, wie ſchon erzählt worden iſt. Was ihn aber vorzüglich zu einem Platz unter den Beförderern der Muſik berechtigt, beſteht darin, daß er durch eine allgemeine Entwickelung ſeiner großen Geiſtesanlagen ſo weit kam, auch die Muſik mit anderen Augen zu betrachten, als ſie gewöhnlich von weniger gebildeten Menſchen betrachtet wird. Er lernte einſehen, daß ſie eine große Kunſt ſey, die nicht der willkührlichen Behandlung eines jeden überlaſſen werden könne, wenn ſie das leiſten ſoll, was ſie leiſten kann. In ſolchen Geſinnungen und mit ſolchen Begriffen errichtete er im Jahre 886 zu Oxford die erſte Profeſſur, um vermittelſt derſelben die Muſik in ſeinem Lande nicht bloß praktiſch, ſondern hauptſächlich wiſſenſchaftlich behandeln zu laſſen. Der erſte Profeſſor der Muſik an dieſem Orte, wurde aus Gallien verſchrieben. Sein Name war Johannes. Ihn begleitete Grimbald. Beyde waren, nebſt noch zwey anderen, die erſten Lehrer auf der neuen Univerſität [12]); Grimbald unterrichtete in der Gottesgelahrtheit, Johannes aber in der Muſik, Arithmetik und Dialektik [13]). In der praktiſchen Muſik war Alfred ſelbſt ſehr erfahren, und ſeine Anſprüche an die Tonkünſtler ſeiner Zeit waren nicht gering. Keiner wurde bey ihm geduldet, der bloß aus dem Gedächtniß ſin-

12) Quos inter legatos ultra mare ad Galliam magiſtros acquirere direxit; indeque advocavit *Grimbaldum* ſacerdotem et monachum venerabilem videlicet virum cantorem optimum et omnimodo eccleſiaſticis diſciplinis et in divina ſcriptura eruditiſſimum et omnibus bonis moribus ornatum. *Joannem* quoque aeque presbyterum et monachum acerrimi ingenii virum, et in omnibus diſciplinis litteratoriae artis eruditiſſimum, et in multis aliis artibus artificioſum. *Aſſerius* in Vita Alfredi, inter SS. rer. Anglic. *Cambdeni*.

13) Igitur anno Incarnat. 886. anno ſecundo adventus *S. Grimbaldi* in Angliam incepta eſt univerſitas *Oxoniae* primitus in ea regentibus ac in ſacra Theologia legentibus *S. Neoto* abbate, nec non in theologia doctore egregio: et *S. Grimbaldo*, ſacrae paginae ſuaviſſimae dulcedinis excellentiſſimo profeſſore. In grammatica vero et rhetorica regente *Aſſero* monacho, et in arte litteratoria viro eruditiſſimo. In dialectica vero, muſica et arithmetica legente *Joanne* monacho, et Collega *S. Grimbaldi*, viro acutiſſimi ingenii et undecumque doctiſſimo, praeſente gloriſiſſimo et invictiſſimo rege *Alfredo*. *Bulaei* Hiſt. acad. Pariſ. Tom. I. pag. 224.

gen oder spielen konnte, sondern nur wahre Kunstverständige hatten sich seines Beyfalls zu erfreuen[14]). Ueberhaupt zeugte alles, was dieser König that, von seinen vorzüglichen Geistesfähigkeiten. Er war Held, und hatte 56 Schlachten zu Wasser und zu Lande persönlich beygewohnt; er war nicht nur Beförderer der Wissenschaften, sondern selbst Gelehrter und Dichter[15]); kurz er machte sich um sein Land so verdient, daß seine Einrichtungen und persönliche große Eigenschaften ihm den Namen des Großen, und des Stifters der Englischen Monarchie erwarben. Er starb im Jahre 901, nachdem er neun und zwanzig und ein halbes Jahr regiert hatte.

§. 8.

Was der König Pipin in Frankreich zur Verbesserung des Kirchengesangs, vorzüglich aber zur Aufnahme des Gregorianischen gethan hat, ist schon im vorhergehenden Kapitel zum Theil erzählt worden. Seine Einrichtungen hierin waren aber so wenig von langer Dauer, als es die früheren Einrichtungen dieser Art unter der Regierung des Clodoväus gewesen waren. Das Volk fiel immer wieder in seine alte Art von Nationalgesang zurück. Pipin mußte daher von Stephans Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl, nehmlich vom Papst Paul neue Hülfe suchen. Dieß geschah im Jahre 758. Paul sandte auf des Königs Bitte einen gewissen Simeon nach Frankreich, welcher Secundicerius bey der Römischen Singschule war. Dieser fing seinen Unterricht im Römischen Gesang hauptsächlich mit den Mönchen des h. Remigius an; ehe er aber damit völlig zu Stande kommen konnte, wurde er vom Papst wieder zurück gerufen, weil unterdessen der Primicerius der Römischen Schule, mit Namen Georg, gestorben war, dessen Stelle nun durch den Simeon wieder besetzt werden sollte. Sein musikalischer Unterricht in Gallien blieb also unvollendet, welches sowohl dem König als dem h. Remigius sehr unangenehm war. Paul entschuldigte sich desfalls beym König in einem besondern Schreiben, welches hier eingerückt zu werden verdient. Es befindet sich in der Sammlung von Briefen der Römischen Päpste an die Könige von Frankreich, welche Gretser zuerst unter dem Namen Codex Carolinus heraus gegeben hat. Nachher sind sie auch im dritten Bande der Scriptor. Histor. Francor. des *du Chesne* abgedruckt worden.

Epist. XLIII.

„Domino excellentissimo filio, et nostro spiritali compatri, *Pipino* regi Francorum, et Patricio Romanorum, *Paulus* Papa.

— — Susceptis in praesenti a Deo protectae Excellentiae vestrae syllabis, atque relectis, protinus cuncta, quae ferebantur in illis, libenter adimplevimus. In eis siquidem comperimus exaratum, quod praesentes Deo amabilis Remedii Germani vestri monachos Simeoni scholae cantorum priori contradere deberemus, ad instruendum eos in psalmodiae modulatione, quam ab eo adprehendere, tempore, quo illic in vestris regionibus exstitit, nequiverant. Pro quo valde ipsum vestrum asseritis Germanum tristem effectum, in eo, quod non eius perfecte instruxisset monachos. Et quidem, benignissime rex, satisfacimus Christianitati tuae, quod nisi *Georgius*, qui eidem scholae praefuit, de hac migrasset luce, nequaquam eumdem Simeonem a vestri Germani servitio abstrahere niteremur. Sed defuncto praefato Georgio, et in eius idem *Simeon*, utpote sequens illius, accedens locum, ideo pro doctrina scholae eum ad nos accersivi-

14.) Ex *Spelmanó* discimus *Alfrēdum* musices studiosissimum non admisisse apud se qui *tantum usu vel memoriter* cantare didicerant, verum ipsius artis peritos. S. Gerbert *de cant. et mus. sacr.* T. I. p. 382.

15) S. David Hume in der Geschichte von Großbritanien, B. 1. S. 181.

mus. Nam abſit a nobis, ut quippiam, quod vobis, veſtrisque fidelibus oneroſum exſiſtit, peragamus quoquo modo: potius autem, ut praefatum eſt, in veſtrae caritatis dilectione firmi permanentes, libentiſſime, in quantum virtus ſuppetit, voluntati veſtrae obtemperandum decertamus. Propter quod et praefatos veſtri Germani monachos ſaepe dicto contradidimus Simeoni; eosque optime collocantes, ſolerti induſtria eamdem pſalmodiae modulationem inſtrui praecipimus, et crebro in eadem, donec perfecte eruditi efficiantur, pro ampliſſima veſtrae excellentiae atque nobiliſſimi Germani veſtri dilectione, eccleſiaſticae doctrinae cantilena diſpoſuimus efficaci cura permanere. "Auf dieſe Weiſe wurde alſo der Römiſche Geſang dießmal durch die Mönche des h. Remigius in Gallien verbreitet. Von dieſer Zeit an, bis auf den Tod Pipins, welcher 768 erfolgte, findet man keine weiteren Anſtalten des Geſangs wegen erwähnt; aber die Gallier müſſen dennoch wieder auf Abwege gerathen ſeyn: denn als Carl der Große zur Regierung kam, fand er den Kirchengeſang aufs neue ſo verdorben und ausgeartet, daß abermals Verbeſſerungen damit vorgenommen werden mußten.

§. 9.

Carl der Große ſtand mit dem Römiſchen Hofe in ſehr gutem Vernehmen, und beförderte die politiſchen und geiſtlichen Abſichten deſſelben nach aller Möglichkeit. Da nun dem Römiſchen Hofe allerdings daran gelegen ſeyn mußte, die Art ſeines Gottesdienſtes überall ausgebreitet zu ſehen, ſo konnte ſich Carl durch ſeine Verbeſſerungen des geſammten Kirchenweſens, ſo wie des damit in der genaueſten Verbindung ſtehenden Geſangs ſehr verdient um ihn machen. Daß dieß eine ſeiner Veranlaſſungen geweſen ſey, ſagt er ſelbſt: Quod factum ob unanimitatem apoſtolicae ſedis, et ſanctae Dei eccleſiae pacificam concordiam. (Capitul. Aquisgranenſ.) Er war aber auch ſelbſt Liebhaber, und ſogar, wie es ſcheint, Kenner der Muſik genug, um ſich einer ſolchen Verbeſſerung ohne alle andere Rückſichten, mit Ernſt und Eifer anzunehmen. Seine Veranſtaltungen ſind daher auch weit umfaſſender geworden, als die ſeiner Vorgänger waren, ſo daß ihre nützlichen Folgen ſich noch auf viele Jahrhunderte nach ihm verbreitet haben.

Den Anfang ſeiner Veranſtaltungen machte er im Jahre 774. Er ſandte zwey Geiſtliche nach Rom, in der Abſicht, daß ſie den ächten Römiſchen Geſang daſelbſt erlernen, und ſodann die Gallier darin unterrichten ſollten[16]). Im Jahre 790, da die früheren Anſtalten zur Erreichung ſeiner Abſichten entweder noch nicht hinreichend befunden worden, oder, wie ſich Sigebert darüber ausdrückt, im Galliſchen Geſang aufs neue Abweichungen von dem Römiſchen eingeſchlichen waren, ließ er abermals Sänger aus Rom kommen, um ihn durch ſie wieder herſtellen zu laſſen[17]). Er ſoll ſich zu dieſem Geſchäft des Paul Warnefried, ſonſt Winfried genannt, bedient haben, welchen Carl ſeiner großen Gelehrſamkeit wegen aus der Lombardie nach Frankreich hatte kommen laſſen. Nach anderen Geſchichtſchreibern dieſes Zeitalters iſt dieſes Geſchäft aber nicht durch eine Sendung ſondern bey der Anweſenheit Carls ſelbſt in Rom verrichtet worden. Carl war mehrere Male in Rom. Bey ſeiner erſten Anweſenheit ließ er zwey von ſeinen Clerikern daſelbſt zurück, um ſie im Römiſchen Geſange unterrichten zu laſſen; als ſie hinlänglich unterrichtet waren, kamen ſie nach Metz,

16) Carolus rex offenſus diſſonantia eccleſiaſtici cantus inter *Romanos* et *Gallos*, et iudicans, iuſtius eſſe de puro fonte, quam de turbato rivo bibere, duos clericos *Romam* miſit, ut authenticum cantum a Romanis diſcerent, et *Gallos* docerent. *Sigeberti* Chron. ad an. 774.

17) Carolus rex, honeſtati eccleſiaſticae omnino intentus, legendi et pſallendi diſciplinam diligenter correxit. Perpendens enim, iterum *Gallos* a *Romanis* in cantando discrepare, *Metenſes* vero ſola naturae levitate paululum quid diſſonare, per Cantores, rurſum ſibi ab *Adriano* Papa a Roma directos, diſſonantiam cantus correxit. *Ibid.* ad an. 790.

und stellten daselbst den alten schönen Kirchengesang wieder her. Nach dem Tode dieser neu unterrichteten Sänger, verfiel aber die gute Singart abermals, und nun erst ließ Carl vom Papst Adrian zwey Sänger kommen, die eine nochmalige Verbesserung damit vornehmen mußten [18]). Bey der zweyten Anwesenheit Carls in Rom entstand zwischen seinen mitgebrachten Gallischen Sängern und den Römischen ein Rangstreit, so wie in spätern Jahrhunderten noch öfter solche Streitigkeiten zwischen den Sängern beyder Nationen entstanden sind. Die Französischen Sänger stützten sich nehmlich auf das große Ansehen, in welchem Carl zu Rom stand, und glaubten daher beym gottesdienstlichen Gesang im Osterfeste den Vorzug vor den Italiänern verlangen zu können. Sie behaupteten, besser und angenehmer zu singen als die Römer. Die Römer hingegen hielten sich im Kirchengesang, den sie vom h. Gregor gelernt hatten, für geschickter, und machten den Franzosen den Vorwurf, daß sie den wahren Gesang verdürben und entstellten. Der Streit kam vor den König, und die Franzosen, welche sich seines Schutzes versichert hielten, beleidigten die Römer. Die Römer aber trotzten auf ihre größere Kenntnisse, verglichen die Lehre des h. Gregorius mit dem plumpen Gallischen Gesang, und behandelten die Franken als Unwissende, Narren und grobe Barbaren. Da diese Zänkereyen kein Ende nehmen wollten, sprach Carl zu seinen Sängern: Sagt mir doch, welches Wasser ist das reinste und beste, das was aus der Quelle selbst geschöpft wird, oder das aus einem Bach, der schon weit von seiner Quelle entfernt ist? Sie antworteten alle, das Quellwasser sey allerdings das reinste, und werde desto unreiner, je weiter es sich in Bächen von der Quelle entferne. So kehrt dann, erwiederte Carl, zur Quelle des h. Gregors zurück, dessen Gesang ihr offenbar verdorben habt. In der Folge bat Carl den Papst Adrian um einige Sänger, die den Französischen Gesang wieder herstellen könnten, und erhielt von ihm den Theodor und Benedikt, zwey sehr gelehrte und vom Papst Gregor selbst unterrichtete Sänger: er erhielt auch Antiphonarien, so wie sie der h. Gregor selbst mit Römischen Noten geschrieben hatte. Nach seiner Zurückkunft in Frankreich sandte Carl den einen dieser Sänger nach Metz, und den andern nach Soissons, befahl auch den Singmeistern aller Französischen Städte, die vorhandenen Antiphonarien durch sie verbessern zu lassen, und den Gesang von ihnen zu lernen. Auf diese Weise wurden nun alle Französische Antiphonarien wieder hergestellt, die vorher durch willkührliche Zusätze oder Abkürzungen eines jeden verstümmelt waren, und alle Französische Sänger lernten den Römischen Gesang, welchen sie nun den Französischen nannten. Was aber die Manieren oder Auszierungen des Gesangs betrifft, so konnten sie die Franzosen nie recht herausbringen, denn die natürliche Unbiegsamkeit ihrer Kehle hinderte

18) Sed et *Carolus* noster Patricius, rex autem Francorum, disonantia *Romani* et *Gallicani* cantus *Romanae* offensus, cum Gallorum procacitas cantum a nostratibus quibusdam naeniis argumentaretur esse corruptum, nostrique e diverso authenticum Antiphonarium probabiliter ostentarent, interrogasse fertur, quis inter rivum et fontem limpidiorem aquam conservare soleret? Respondentibus fontem, prudenter adiecit: ergo et nos qui de rivo corruptam lympham usque hactenus bibimus, ad perennis fontis necesse est fluenta principalia recurramus. Mox itaque duos suorum industrios clericos *Adriano* tunc episcopo dereliquit: quibus tandem satis eleganter instructis, Metensem metropolim ad suavitatem modulationis pristinae revocavit, et per illam totam *Galliam* suam correxit. Sed cum multa post tempora defunctis his, qui Romae fuerunt educati, cantum *Gallicanarum* ecclesiarum a *Metensi* discrepare prudentissimus regum vidisset, ac unumquemque ab alterutro vitiatum cantum iactantem adverteret: Iterum, inquit, redeamus ad fontem. Tunc regis precibus, sicut hodie quidam veridice adstipulantur, *Adrianus* Papa permotus, duos in *Galliam* cantores misit: quorum iudicio rex omnes quidem corrupisse dulcedinem *Romani* cantus levitate quadam cognovit: *Metenses* vero sola naturali feritate paululum quid disonare praevidit. *Joannes* Diacon. in vita *Gregorii M.* Lib. II. cap. 9. 10.

hinderte ſie daran. Die beſte Singſchule blieb aber immer zu Metz; und ſo weit der Geſang dieſer Schule vom ächten Römiſchen Geſang übertroffen wurde, ſo weit übertraf dieſer den Geſang aller andern Schulen Frankreichs. Die Römiſchen Sänger unterrichteten die Franzöſiſchen auch in der Kunſt, mit zwey Stimmen zu ſingen (in arte organandi); und König Carl, welcher auf ſeiner dritten Reiſe nach Rom auch Lehrer der Grammatik und Arithmetik mit nach Frankreich gebracht hatte, verordnete nun, daß die Wiſſenſchaften überall gelehrt werden ſollten; denn vor ſeiner Zeit hatte man in Frankreich nicht die mindeſte Kenntniß von den freyen Künſten [19]).

§. 10.

Es finden ſich manche Unrichtigkeiten in dieſer Erzählung, z. B. daß die beyden Sänger Theodor und Benedikt vom h. Gregor ſelbſt unterrichtet ſeyn ſollen, der im Jahre 604 geſtorben iſt, ſie aber unter Papſt Adrian I. der 772 auf den päpſtlichen Stuhl kam, noch leben. Sie müßten auf dieſe Weiſe ſehr alt geworden ſeyn. Auch andere Umſtände werden von andern Geſchichtſchreibern des Mittelalters ſo verändert erzählt, daß man kaum weiß, welcher Erzählung man glauben ſoll. So erzählt z. B. Waſſeburg (Antiquit. Galliae Belgic. 1549), Carl habe den Wunſch gehabt, den reinen Römiſchen Geſang in allen Kirchen Frankreichs und Deutſchlands einzuführen, und zur Erreichung ſeiner Abſicht im Jahre 760 (in dieſer Zeit lebte aber Pipin noch) zwey gelehrte Geiſtliche nach Rom zum Papſt Adrian, (der um dieſe Zeit noch nicht Papſt war) geſandt, um Sänger nach Gallien zu holen, welche hinlängliche Geſchicklichkeit in der Muſik hätten, um den Galliſchen Geſang verbeſſern und nach Römiſcher Art einrichten zu können. Der Papſt habe hierauf

19) Et reverſus eſt rex piiſſimus Carolus, et celebravit Romae Paſcha cum Domino Apoſtolico. Ecce orta eſt contentio per dies feſtos Paſchae inter Cantores Romanorum et Gallorum. Dicebant ſe Galli melius cantare et pulchrius quam Romani. Dicebant ſe Romani doctiſſime cantilenas eccleſiaſticas proferre, ſicut docti fuerant a S. Gregorio Papa, Gallos corrupte cantare, et cantilenam ſanam deſtruendo dilacerare. Quae contentio ante Dominum Regem Carolum pervenit. Galli vero propter ſecuritatem Domini regis Caroli valde exprobrabant Cantoribus Romanis. Romani vero propter auctoritatem magnae doctrinae eos ſtultos, ruſticos et indoctos velut bruta animalia aſſirmabant, et doctrinam S. Gregorii praeferebant ruſticitati eorum et cum altercatio de neutra parte finiret, ait Dominus piiſſimus Rex Carolus ad ſuos Cantores: Dicite palam quis purior eſt, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli eius longe decurrentes? Reſponderunt omnes una voce, fontem, velut caput et originem, puriorem eſſe; rivulos autem eius quanto longius a fonte receſſerint, tanto turbulentos et ſordibus ac immunditiis corruptos, et ait Dominus rex Carolus: Revertimini vos ad fontem S. Gregorii, quia manifeſte corrupiſtis cantilenam eccleſiaſticam. Mox petiit Dominus Rex Carolus ab Adriano Papa Cantores, qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum doctiſſimos Cantores, qui a S. Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios S. Gregorii, quos ipſe notaverat nota Romana: Dominus vero Rex Carolus revertens in Franciam miſit unum Cantorem in Metis civitate, alterum in Sueſſonis civitate, praecipiens de omnibus civitatibus Franciae Magiſtros ſcholae Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis diſcere cantare. Correcti ſunt ergo Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro ſuo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; et omnes Franciae Cantores didiceruut notam Romanam, quam nunc vocant notam Franciſcam: excepto quod tremulas vel vinnulas, ſive colliſibiles vel ſecabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces, quam potius exprimentes. Magiſterium autem Magiſterium cantandi in Metis remanſit; quantumque magiſterium Romanum ſuperat Metenſe in arte cantandi, tanto ſuperat Metenſis cantilena caeteras ſcholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores ſupradictos Cantores Francorum in arte organandi; et Dominus rex Carolus iterum a Roma artis grammaticae et computatoriae magiſtros ſecum adduxit in Franciam, et ubique ſtudium litterarum expandere iuſſit. Ante ipſum enim Dominum regem Carolum in Gallia nullum ſtudium fuerat liberalium artium. *Vita Caroli Magni* per monachum Egolismens. in *Du Chesne* SS. Hiſt. Franc. T. II. p. 75.

mehrere Sänger nach Gallien gesandt, unter andern auch einen mit Namen **Austrannus**, welcher seiner großen Kenntnisse wegen von **Carl** außerordentlich geschätzt und geliebt wurde, und in seinen spåten Jahren noch das **Bischofsthum zu Verdun** erhielt. **Diesen Austrannus** findet man bey keinem der übrigen Geschichtschreiber dieses Zeitraums genannt. Man sieht aus allem, daß diese Verwirrungen meistens von der **Verwechselung der Könige Pipin und Carl**, und der **Päpste Stephan und Adrian** entstanden sind, und daß sich die Geschichtschreiber mehr an die Sache, als an die Namen gehalten haben.

Eben so ist es mit der **Erzählung** beschaffen, die sich beym **Mönch von St. Gallen** (*de ecclesiastica cura Caroli M.* cap. 10. und 11.) findet. Nach ihm wollte **Carl** den Kirchengesang in seinem ganzen Reiche auf einerley Art eingerichtet wissen, zu welchem Ende ihm der Papst **Stephan** (muß Adrian heißen) **zwölf vortreffliche Sänger**, nach der Zahl der zwölf Apostel sandte. Diese päpstlichen Sänger waren aber, wie es alle Römer und Griechen von jeher gewesen sind, auf den Ruhm der Franzosen neidisch, und verabredeten bey ihrer Abreise aus Rom unter einander, den Gesang so verschieden einzurichten und zu lehren, daß die Franzosen nie zu einer Uebereinstimmung darin gelangen könnten. So bald sie demnach nach ihrer Ankunft und guten Aufnahme an **Carls Hofe** an mehrere Oerter des Landes vertheilt waren, um die Römische Singart überall zu lehren und einzuführen, lehrte ein jeder, ihrer Verabredung gemäß, den Gesang auf eine andere Art. **Als** nun **Carl** in einem gewissen Jahre Weihnachten und das Fest der h. drey Könige zu **Trier** und zu **Metz**, wo ihm der Römische Gesang vorzüglich viel Vergnügen machte, zugebracht hatte, und im folgenden Jahre die nehmlichen Feste zu **Paris** und zu **Tours** feyerte, und einen ganz andern Gesang hörte, als er ihn im vorhergehenden Jahre zu **Metz** gehört hatte, wurde er begierig, auch den Gesang der übrigen Oerter zu hören, wo noch päpstliche Sänger waren. **Als** er nun alles verschieden fand, beklagte er sich desfalls beym **Papst Leo**, dem Nachfolger **Srephans**, (muß wieder Adrian heißen) welcher hierauf die Sänger nach Rom zurück rief, einige derselben mit der Landesverweisung bestrafte, die anderen aber zu einem ewigen Gefängniß verurtheilte. Der Papst meldete nachher **Carln**, daß er ihm zwar gerne andere Sänger schicken wolle, er fürchte aber, daß sie es, ebenfalls durch Neid verblendet, nicht besser, als die ersten machen möchten; wenn es ihm indessen gefallen sollte, zwey Cleriker aus seiner Kapelle nach Rom zu schicken, die aber verständig seyn und sich nicht merken lassen möchten, daß sie aus seiner Kapelle wären; so wollte er dafür sorgen, daß sie mit Gottes Hülfe den Römischen Gesang in kurzer Zeit vollkommen gut lernen sollten. **Diesen Vorschlag nahm Carl an**, sandte zwey Cleriker nach Rom, und erhielt sie nach kurzer Zeit sehr wohl unterrichtet wieder zurück; den einen behielt er bey sich, den andern aber sandte er auf Bitte seines Sohns **Drogo** nach **Metz**, durch dessen Fleiß der Römische Gesang in ganz Frankreich so verbreitet wurde, daß von dieser Zeit an der schönste und vollkommenste Kirchengesang nur der **Gesang von Metz** genannt wurde [20]).

20) Referendum hoc loco videtur, quod tamen a nostri temporis hominibus difficile credatur; cum et ego ipse, qui scribo, propter nimiam dissimilitudinem nostrae et Romanorum cantilenae non satis adhuc credam: nisi quia patrum veritati plus credendum est, quam modernae ignavae falsitati. Igitur indefessus divinae veritatis amator *Carolus*, voti sui compotem, quantum fieri potuit, in litterarum scientia effectum se gratulatus, sed adhuc omnes provincias imo regiones vel civitates in laudibus divinis, hoc est in cantilenae modulationibus ab invicem dissonare perdolens, a beatae memoriae *Stephano* Papa, qui depositio et decalvato ignavissimo Francorum rege *Hilderico* se ad regni gubernacula antiquorum Patrum more perunxit, aliquos minimum divinorum peritissimos clericos impetrare curavit: qui bonae illius vel nati et studiis divinitus inspiratis assensum praebens, secundum numerum XII. Apostolorum de sede Aposto-

Dieſer Neid der Römiſchen Sänger hat wahrſcheinlich ſeinen Grund in dem ſchon erzählten Streit gehabt, welchen die Italiäniſchen und Franzöſiſchen Sänger in dem Oſterfeſte mit einander hatten, welches Carl zu Rom feyerte. Denn obgleich Carl, nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme, den Römiſchen Sängern beytrat, ſo hatte doch ſein Primicerius oder Kapellmeiſter, nach Fouchets Erzählung, den Sieg davon getragen, und das hohe Amt am Oſterfeſte geſungen [21]). Carl wurde erſt von der Sache unterrichtet, als die Römer ſchon beleidigt waren. Wäre er früher davon unterrichtet geweſen, ſo würde es wahrſcheinlich nicht ſo weit gekommen ſeyn, und er würde das Anſehen und die Achtung, die man in Rom für ihn hatte, nicht durch ſeinen Kapellmeiſter haben mißbrauchen laſſen. Dieß ſieht man deutlich daraus, daß er, wie Faucher ebenfalls berichtet, ſeinen Kapellmeiſter augenblicklich aus Rom entfernte und nach Frankreich zurück ſchickte, ſo bald er den Streit erfahren hatte. Als er hierauf ebenfalls bald abreiſete, nahm er eine ganze Geſellſchaft Italiäniſcher Sänger mit ſich nach Frankreich, um ſeine Franzoſen im Gregorianiſchen Geſange von ihnen unterrichten zu laſſen. Die Hälfte dieſer Geſellſchaft ſoll er nach Metz, die andere Hälfte aber nach Soiſſons geſchickt haben. Ce qui déplut fort aux François, ſagt Faucher.

§. 11.

So verſchieden aber auch die Erzählungen in einigen Umſtänden ſeyn mögen, die bisher von Carl's Bemühungen zur Verbeſſerung des Franzöſiſchen Kirchengeſangs angeführt worden ſind, ſo kommen ſie doch in der Hauptſache alle mit einander überein, nehmlich darin, daß Carl ſehr eifrig für die Verſchönerung des Kirchengeſangs geſorgt hat. Bisher mußte er aber noch allzu häufig auswärtige Hülfe ſuchen, als daß er ſeine Abſichten im Großen, das heißt für ſein ganzes Land, hätte erreichen können. Die wenigen Oerter, an welchen bisher der Geſang gelehrt wurde, waren nicht

ſtolica XII. clericos doctiſſimos cantilenae ad eum direxit in *Franciam* (Franciam vero cum interdum nominavero omnes Cisalpinas provincias ſignifico) quod, ſicut ſcriptum eſt, in die illa apprehendent decem viri et omnibus linguis gentium fimbriam viri *Judaei*. In illo tempore propter excellentiam glorioſiſſimi *Caroli*, et *Galli* et *Aquitani*, *Hedui* et *Hiſpani*, *Alamanni* et *Boivarii* non parum ſe inſignitos gloriabantur. Cum ergo ſupradicti clerici Roma digrederentur, ut ſupra ſemper omnes *Graeci* et *Romani* invidia *Francorum* gloriae carpebantur: conſiliati ſunt inter ſe, quomodo ita cantum variare potuiſſent, ut numquam unitas et conſonantia eius in regno et provincia non ſua laetarentur. Venientes autem ad Carolum honorifice ſuſcepti, et ad praeminentiſſima loca diſperſi, et ſinguli in locis ſingulis diverſiſſime et quam corruptiſſime poterant excogitare, et ipſi canere, et alios docere laborabant. Cum vero ingenioſiſſimus *Carolus* quodam anno feſtivitates Nativitatis et Apparitionis Domini apud *Trevirenſe* vel *Metenſe* oppidum celebraſſet, et vigilantiſſime imo acutiſſime vim carminum deprehendiſſet, vel potius penetraſſet, ſequenti vero anno easdem ſolemnitates *Pariſiis* vel *Turonis* ageret, et nihil illius ſoni audiſſet, quem priori anno in ſupradictis locis expertus fuerat; ſed et illos, quos ad alia loca direxerat, cum et ipſe procedente ab invicem discordare comperiſſet, ſanctae recordationis *Leonis* Papae ſucceſſori *Stephano* rem detulit, qui vocatos *Romam* vel exſilio vel perpetuis damnavit ergaſtulis. Et dixit illuſtri Carolo: *ſi alios tibi praeſtitero, ſimili ut anteriores invidia caecati non praetermittent illudere tibi: ſed hoc modo ſtudiis tuis ſatisfacere curabo. Da mihi de latere tuo duos ingenioſiſſimos clericos, ut non advertant, qui mecum ſunt, quod ad te pertineant; et perfectam ſcientiam, Deo volente, in hac re, quam poſtulas, aſſequentur.* Factumque eſt ita. Et ecce, poſt modicum tempus optime inſtructos remiſit ad *Carolum*, qui unum ſecum retinuit, alterum vero petente filio ſuo (*Trogone*) *Metenſi* epiſcopo ad ipſam direxit eccleſiam: cuius induſtria non ſolum in eodem loco pollere, ſed et per totam *Franciam* in tantum coepit propagari, ut nunc usque apud eos, qui in his regionibus Latino ſermone utuntur, eccleſiaſtica cantilena dicatur *Metenſis*. Apud nos autem, qui *Theutonica* ſive *Teutiſca* lingua loquimur, aut vernacula *Mett* aut Mette, vel ſecundum Graecam derivationem uſitato vocabulo *Metiſca* dicatur.

21) *Antiquit. Gauloiſ.*

hinreichend, alle Gegenden des Landes mit Sängern oder mit Lehrern des Gesangs zu versorgen; besonders da Carl nach und nach nicht bloß von Frankreich, sondern auch von ganz Deutschland, den Niederlanden, einem Theil von Ungarn, Spanien und Italien Herr wurde. Die bisherigen Singschulen zu Metz und Soissons blieben daher nun nicht länger die einzigen; sondern es wurden ihrer nach und nach immer mehrere angelegt. Orleans und Sens scheinen nach Metz und Soissons am ersten solche Einrichtungen bekommen zu haben [22]); nach ihnen folgten Lyon, Toul, Cambray, Dijon und Paris. Die Singschule zu Lyon wurde auf Carl's Anordnung von dem Erzbischoff Leidradus angelegt, über deren Erfolg sich der Erzbischoff in einem Schreiben an Carl auf folgende Weise ausdrückt: „In Lugdunensi ecclesia est ordo psallendi instauratus, ut iuxta vires nostras secundum sacri palatii ritum omni ex parte agi videatur quidquid ad divinum persolvendum officium ordo exposcit. *Nam habeo scholas cantorum, ex quibus plerique ita sunt eruditi, ut alios etiam erudire possint.*"

§ 12.

Was aber die Absichten Carls am allermeisten beförderte, und dem Gregorianischen Gesang vollends empor half, waren die Verordnungen, nach welchen endlich alle Bischöffe und Aebte in allen seinen Ländern solche Singschulen anlegen und unterhalten mußten, und zwar mit dem ausdrücklichen Zusatze, daß nur der Gregorianische Gesang darin gelehrt werden sollte. Fast in allen Concilien, die er veranstaltete, werden diese Verordnungen erneuert. Im Jahre 788 erging desfalls der erste Befehl. Er ist in Hartzheims Sammlung von Deutschen Concilien unter dem Titel: Constitutio de Scholis per singula Episcopia et Monasteria instituendis, abgedruckt. In den Aachener Kapitularen von 789. Nr. 80. heißt es: Monachi, ut cantum Romanum pleniter et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragant, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pipinus rex decertavit, ut fieret, quando Gallicanum cantum tulit, ob unanimitatem apostolicae sedis, et S. Dei ecclesiae pacificam concordiam. Die Synode von Aachen im Jahre 803. enthält zwey Verordnungen den Kirchengesang und die Singschulen betreffend: Psalmodiae Romanae Commendatio pro omnibus Episcopis et Presbyteris in omni imperio Caroli, und Scholae Cantorum constituendae in omnibus Monasteriis. Im Jahre 804 werden die Presbyter erinnert, daß sie das ganze Psalterium auswendig wissen, und Gesang und Rechenkunst verstehen sollen. Das Capitulare Dominicum vom Jahre 805 zu Thionville verordnet Nr. 11. „Vt cantus discatur, et secundum ordinem et morem Romanae ecclesiae fiat: et ut Cantores de Metis revertantur." Im Jahre 806 wurde zu Nimwegen in den Niederlanden verordnet, daß kaiserliche Commissarien zur Untersuchung der Kirchen und Klöster herumreisen, und unter andern auch darauf sehen sollten, wie es überall mit dem Gesang beschaffen sey. „Et de lectione et cantu, heißt es, an eo modo serventur, quo praecedenti capitulari sancitum est. Alle diese und noch mehrere Verordnungen ähnlichen Inhalts zusammen genommen, nebst dem Beyspiel, welches Carl selbst in seiner Hofkapelle und Hofsingschule gab, mußte nothwendig den Gregorianischen Gesang in den Klöstern und Kirchen seiner Länder so allgemein machen, daß man am Ende nichts anderes, als diese Art von Gesang zu hören bekam.

22) Tres scholas pro Gregoriano Officio addiscendo ultra montes Carolus instituit. Primam posuit Metis, secundam Senonis, tertiam Aurelianis. *Galvanei* Manipulus Florum, sive Chronic. Mediolanens. in *Muratorii* SS. Italiae Tom. XI.

§. 13.

Dieſe Angelegenheit lag ihm ſein ganzes Leben hindurch ſo ſehr am Herzen, und er fand ſelbſt am Geſang ſo viel Vergnügen, daß, wenn er auf ſeinen Reiſen in irgend eine Stadt kam, er ſtets in die Kirchen ging, ſelbſt mit ſang, und ſeinen Söhnen, ſo wie auch anderen Fürſten, die ihn begleiteten, angab, was ſie ebenfalls ſingen ſollten [23]). Er war ſelbſt im Leſen und Singen ſehr geübt, wie Eginhard von ihm ſchreibt [24]); er wußte daher ſolche Eigenſchaften auch bey anderen deſto richtiger zu ſchätzen. Kein Geiſtlicher durfte es wagen, ihm vor Augen zu kommen, der im Geſang unerfahren war. Der Mönch von St. Gallen erzählt einige Begebenheiten, die ſich auf Carls Reiſen mit verſchiedenen Geiſtlichen zugetragen haben, welche zur Beſtätigung des Obigen dienen können. In ſeiner Hofſingſchule war er oft gegenwärtig, und half ſelbſt unterrichten. Man hat ein Bildniß von ihm, nach welchem er ſingend unter Chorknaben vorgeſtellt iſt. In ſeiner Hofkapelle ordnete er alles, was den Geſang betraf, ſelbſt an. Er hatte die Gewohnheit, diejenigen, welche ſingen ſollten, mit dem Finger oder mit einem kleinem Stöckchen zu bezeichnen; auf dieſe Weiſe mußten alle Cleriker theils äußerſt aufmerkſam, theils auch im Geſang ſo bewandert ſeyn, daß ſie vor ihm beſtehen konnten, wenn ſie unvermuthet aufgefordert wurden. Daher konnte kein ungeſchickter im Geſang in ſeine Kapelle aufgenommen werden [25]). Seine Töchter ließ er täglich drey Stunden in der Muſik unterrichten.

§. 14.

Wenn große Fürſten, oder andere große Männer in irgend einer Sache viel geleiſtet haben, und der Welt dadurch nützlich geworden ſind, ſo begnügt ſich die Nachwelt ſelten damit, ihnen nur das zuzuſchreiben, was ſie wirklich gethan haben; der Ruf ihrer guten Handlungen wird mit dem Lauf der Jahrhunderte allmählich ſo vergrößert, daß man endlich glaubt, ſolchen Menſchen alles, was in verfloſſenen Zeiten zur Aufnahme der Wiſſenſchaften, Künſte und anderer menſchlichen Angelegenheiten geſchehen iſt, zuſchreiben zu müſſen. Eben ſo iſt es mit dem ergangen, was Carl für den Gregorianiſchen Kirchengeſang gethan hat. Man ſchreibt ihm außer der allgemeinen Einführung deſſelben in allen ſeinen Ländern, außer der Errichtung der Singſchulen, worin er aufs beſte gelehrt werden ſollte, auch noch Einrichtungen zu, die er im Innern der Muſik gemacht haben ſoll. Er ſoll nehmlich die Griechiſchen Tonarten mit den Römiſchen oder Gregorianiſchen zu verbinden geſucht, oder vielmehr die plagaliſchen Töne den vier authentiſchen beygefügt haben. Aventinus (*Annal. Boior.* Lib. IV.) und Curio in ſeiner Chronik, erzählen dieß mit dem Zuſatze, daß zu Gregors Zeiten nur die vier ſo genannten authentiſchen Tonarten, nehmlich die Phrygiſche, Do-

23) Quandocumque fuit in urbibus, accessit ad Psalmodiam, et una cecinit ipse, ac filiis ac Principibus distribuit lectiones canendas. *Melanchton.* Chronic. Lib. 4. pag. 70.

24) Legendi atque psallendi disciplinam diligentissime emendavit. Erat enim utriusque admodum peritus, quamquam nec publice legeret, nec nisi submissum, et in commune cantaret. *Eginhardi* Vita Caroli M.

25) Digito, vel baculo protento, vel ex latere suo, ad procul stantes, aliquo directo demonstravit, quem legere voluisset; finem vero lectionis signo gutturis designavit, ad quem universi ita intente suspensi erant, ut sive finita sententia, sive in media distinctione significaret, nullus sequens, aut inferius incipere praesumeret, quantumcumque incongrua fieris, aut initium videretur, et hoc modo factum est, ut etiam si non intelligerent, omnes in eius Palatio Lectores optimi fuissent, nullus alienus, nullus etiam notus, nisi legere sciens, et canere, chorum eius ausus est intrare. *Monach. S. Gallenſ.* Lib. I. cap. 7.

riſche, Lydiſche und Myxolydiſche in Gebrauch geweſen ſind, die aber Carl noch nicht für hinreichend gehalten habe, alle Arten von gottesdienſtlichen Geſängen darnach einzurichten. Die Magdeburgiſchen Centuriatoren wollen ſogar den Sängern Gregors nur den Gebrauch von zwey Tonarten zuſchreiben, nehmlich der Doriſchen und Phrygiſchen; ſie führen aber keine Zeugniſſe darüber an. Da nun Zeugniſſe vorhanden, und ſchon im vorhergehenden Kapitel angeführt ſind, daß der Gebrauch der vier authentiſchen Tonarten ſchon vom Ambroſius, der Gebrauch der vier plagaliſchen aber vom Gregor eingeführt iſt, ſo muß Carl entweder noch andere hinzu geſetzt haben, oder ſeine neue Einrichtung muß überhaupt von anderer Art geweſen ſeyn. Jede dieſer Vermuthungen läßt ſich wenigſtens mit einem Zeugniſſe belegen. Das erſte findet ſich bey einem alten muſikaliſchen Schriftſteller aus dem neunten Jahrhundert, welcher alſo dem Zeitalter Carls ſehr nahe war, und von dieſen Dingen allenfalls noch etwas aus der erſten Hand wiſſen konnte. Dieſer ſagt im achten Kapitel ſeines Werks de Muſica diſciplina, nachdem er vorher von den acht Tonarten gehandelt hat, daß einige Sänger behaupten wollten, es gebe verſchiedene Antiphonen, die nicht in den hergebrachten Tonarten geſungen werden könnten. Carl habe daher befohlen, ſie noch mit vier neuen zu vermehren, die folgende Namen erhielten: Ananno, Noëane, Nonannoëane, Noëane. Weil ſich auch die Griechen berühmten, daß ſie die acht vorher gebräuchlichen Tonarten erfunden hätten, ſo wollte er lieber die Zahl zwölf voll machen [26]). Eben dieſer Aurelianus erzählt ferner, daß hierauf die Griechen ebenfalls, um nicht weniger geſchickt zu ſcheinen, vier neue Tonarten unter den Namen: Neno, teneano, noneano, annoannes, hinzu geſetzt haben; er iſt aber der Meinung, daß die Modulation derſelben dennoch ſtets den Modulationen der erſten acht Tonarten ähnlich werde und werden müſſe. Denn ſo (fährt er fort) wie niemand die acht Redetheile vermehren kann, ſo kann auch niemand die acht Tonarten vermehren, er müßte denn neue Arten von Modulation für neue Tonarten halten.[27]). Man ſieht hieraus wenigſtens ſo viel, daß wenn auch Carl wirklich den alten Gregorianiſchen noch vier neue Tonarten beygefügt hätte, die Sache doch von keiner Wirkung war; denn alle Muſiklehrer von Carls Zeitalter an bis auf den Glarean haben ihre alten acht Tonarten beybehalten. Selbſt Alcuin oder Albin, Carls Lehrer, ſpricht in ſeiner auf uns gekommenen Muſica nur von vier authentiſchen und plagaliſchen Tonarten [28]).

Das Zeugniß für die zweyte und wahrſcheinlichſte Vermuthung giebt der Mönch von St. Gallen (*de geſtis Caroli M.* Lib. II. cap. 10.), nach deſſen Erzählung Carl ſich zu Aachen heimlich in die Kirche einſchloß, um den Gottesdienſt der Griechiſchen Geſandten recht genau zu hören, und beſonders an der Schönheit der Griechiſchen Geſänge ſo viel Vergnügen fand, daß er ſeinen Clerikern befahl, nicht eher zu Tiſche zu gehen, bis ſie ihm dieſe Griechiſchen Geſänge ins Lateiniſche überſetzt bringen würden. Daher kommt es, (ſetzt dieſer Geſchichtſchreiber hinzu) daß alle dieſe Antiphonen aus einerley Ton gehen und daß in einer derſelben ſtatt *contrivit*, *conteruit*, geſetzt worden iſt [29]). Wer kann aus dieſer Er-

26) *Aurelianus Reomenſis* in *Gerberti* SS. de Muſ. eccleſ. Tom. I. „Exſtitere etenim nonnulli cantores, qui quasdam eſſe antiphonas, quae nulli earum regulae poſſent aptari, aſſeruerunt. Vnde pius Auguſtus Avus veſter (er redet hier mit dem h. Bernhard, der ein Enkel Carls war) Carolus paterque totius orbis, quatuor augere iuſſit, quorum hic vocabula ſubter tenentur inſerta: *Ananno*, *noëane*, *nonannoëane*, *noëane*. Et quia gloriabuntur Graeci, ſuo ingenio octo indeptos eſſe tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum.“

27) Loco cit.

28) *Alcuini*, *ſeu Albini Muſica*. In *Gerberti* SS. de muſ. eccleſ. T. I. pag. 26.

29) Cum igitur *Graeci* poſt matutinas laudes, imperatori celebratas in octava die Theophaniae ſecreto in ſua lingua pſallerent, et ille occultatus in proximo carminum dulcedine delectaretur, praecepit clericis ſuis, ut nihil ante guſtarent, quam easdem antiphonas in Latinum converſas ipſi praeſentarent. Inde eſt, quod omnes eiusdem ſunt toni, et quod in una ipſarum pro *contrivit*, *conteruit* poſitum inveniatur.

zählung schließen, daß Carl Griechische Tonarten mit den acht Gregorianischen verbunden habe? Es ist nur die Rede von einer Uebersetzung des Griechischen Textes, die der Eile wegen nicht einmal völlig rein wurde. Daß diese Gesänge alle aus einerley Ton gingen, hat vermuthlich seinen Grund ebenfalls in der Eile, mit welchen die Cleriker ihre Uebersetzung verfertigen mußten. Sie waren froh, mit den Worten zu rechter Zeit zu Stande zu kommen, und konnten wahrscheinlich nicht mehr als eine einzige Melodie im Gedächtniß behalten, welche daher auf alle übersetzte Texte gesungen werden mußte.

Ueberhaupt war Carl für den ächten unverfälschten Gregorianischen Gesang viel zu sehr eingenommen, als daß es ihm hätte einfallen können, durch Hinzusetzung neuer Tonarten etwas daran zu verändern. Ein solcher Zusatz würde allen seinen Verordnungen widersprochen haben, worin überall bemerkt ist, daß er den Gesang in seinen Ländern nach Römischer Art gelehrt und eingerichtet wissen wollte.

§. 15.

Wahrscheinlicher ist es, (was ebenfalls von vielen Geschichtschreibern erzählt wird) daß Carl sich viele Mühe gegeben habe, den Ambrosianischen Gesang zu unterdücken. Er soll selbst nach Mayland gereiset seyn, und dort alle Ambrosianische Gesangbücher theils aufgekauft theils weggenommen, und sie hernach entweder verbrannt, oder in fremde, entfernte Gegenden geschickt haben [30]). Bloß der Bischoff Eugenius soll es durch vieles Bitten noch dahin gebracht haben, daß der Ambrosianische Gesang wenigstens in Mayland beybehalten werden durfte. Er suchte nach dieser erhaltenen Erlaubniß alles auf, was Carl von Ambrosischen Gesängen in Mayland übrig gelassen hatte; fand aber nur ein einziges Missale, welches von einem frommen Mönche heimlich auf die Seite gebracht war. Weil aber viele Ambrosianische Gesänge den Geistlichen noch im Gedächtnisse waren, so wurde er durch ihre Hülfe dennoch in den Stand gesetzt, ein vollständiges Ambrosianisches Gesangbuch wieder herzustellen. Hieraus wird es auch erklärlich, warum man so viele Jahrhunderte hindurch geglaubt hat, der Ambrosianische Gesang bestehe noch immer unverändert in der Mayländischen Kirche, obgleich der Gregorianische schon längst an dessen Stelle getreten ist.

Die Veranlassung zu dieser Unterdrückung der Ambrosianischen Singart mag wohl vorzüglich in Carls Vorliebe für den Gregorianischen Gesang zu suchen seyn: außerdem aber wollte er in allen Kirchen Uebereinstimmung in der Art des Gottesdienstes eingeführt wissen. So lange nun noch verschiedene Singarten in den Kirchen herrschten, vielleicht gar, wie es nach der Erzählung des Guaguinus (in vita Caroli M.) besonders in Mayland der Fall gewesen seyn soll, Ambrosianische und Gregorianische Gesänge unter einander gemisch wurden, konnte eine so gewünschte Uebereinstimmung nicht erhalten werden. Es ist daher nicht zu verwundern, daß Carl den Ambrosianischen Gesang zu vertilgen suchte, um so weniger, da er auch, wie die Bollandisten erzählen, von den Bischöffen dazu aufgefordert wurde [31]). Dennoch hat er seine Absicht nicht erreichen können. Denn in den folgenden Zeiten, als Frankreich, nach erloschenem Carolingischen Stamme, wieder von Deutschland getrennt wurde, machten sich die Bischöffe kein Bedenken mehr, sich neben dem Gregorianischen Gesang auch des Ambrosianischen zu bedienen, und beyde Arten mit einander zu

30) Quamobrem Mediolanum profectus, omnes libros Ambrosiano titulo sigillatos, quos vel dono, vel pretio, vel vi habere potuit, alios combussit, al[illegible]rans montes, quasi in exsilium misit. Apud *Bollandist.* 28. Januar. nr. 26.

31) — Vt quidquid in cantu et ministerio divino inveniret, a Romano diversum, totum deleret, et ad unitatem mysterii Romani redigeret. *Loc. cit.*

verbinden. Die Kirche zu Regensburg sandte noch unter der Regierung Conrads II, Salicus genannt, im Anfang des eilften Jahrhunders zwey Mönche nach Mayland, um die Ambrosianischen Gesänge aus der Quelle recht ächt und rein zu holen. Die Stelle des Briefes an den Presbyter Martinus zu Mayland, welche diese Sache betrifft, verdient hier angeführt zu werden: "Schikken Sie uns, schreibt die Regensburgische Kirche, das Antiphonarium mit den Noten; das Sacramentarium aber allein mit den Gebeten und Präfationen ohne Noten. Die Lebensgeschichte der Heiligen, die beym Gottesdienste gesungen werden, brauchen wir aber nicht, weil wir schon einen Ueberfluß daran haben [32])." Indessen blieb auch selbst in Mayland der Ambrosianische Gesang nicht lange mehr rein: denn schon gegen das zwölfte Jahrhundert fingen die Chorherren daselbst an, Gallische Gesänge darunter zu mischen, die sie melodias Francigenas nannten [33]). So wurde denn so lange gemischt, bis nichts mehr zu mischen war, und bis endlich die beyden zweckmäßigsten Singarten, nehmlich der Choral- und Collectengesang, sich in der Art daraus entwickelte, wie er noch in unseren Zeiten besteht.

§. 16.

Unter Carls erstem Nachfolger in der Regierung, Ludwig dem Frommen, wurden die Angelegenheiten der Kirche, und des damit verbundenen Gesangs nicht minder eifrig betrieben, als vorher geschehen war. Es müssen aber um diese Zeit schon wieder Veränderungen mit dem Gregorianischen Gesang vorgegangen seyn, weil Amalarius, ein Diakonus zu Metz, oder wie andere wollen, Abt zu Hornbach bey Metz, abermals nach Rom geschickt wurde, um von dort Rath und Hülfe zu holen. Amalarius erzählt dieß selbst in dem Prolog zu seinem Buche: de ordine Antiphonarii. Der Papst Gregorius IV. konnte ihm aber nicht helfen, sondern erwiederte auf die Bitte des Amalarius: „Ich habe keine Antiphonarien, die ich meinem Sohn und Herrn, dem Kaiser, schicken könnte; die letzten, die ich noch übrig hatte, sind mit Walla, der als Gesandter hier war, nach Frankreich gekommen." Amalarius erzählt ferner, er habe in dem Kloster zu Corbie in der Picardie vier Gesangbücher entdeckt, und daraus bemerkt, wie verschieden die jetzige Singart von der Singart der Vorfahren sey; er habe eine Menge Responsorien und Antiphonen darin gefunden, die man jetzt nicht singe; er wisse, daß diese Bücher älter seyen, als das Gesangbuch, nach welchem man in Rom singe, und ob dieß letztere gleich in einigem Betrachte besser eingerichtet sey, so bedürfe es doch ebenfalls noch einiger Verbesserungen; er habe daher einen Mittelweg eingeschlagen, und ein Buch durch das andere verbessert. Dieser Verbesserungen des Amalarius ungeachtet, soll doch der Kirchengesang damals so verdorben gewesen seyn, daß es äußerst schwer gehalten hat, etwas Gregorianisches daran zu erkennen [34]). Der Erklärer des Hugo von Reutlingen schreibt diese Ausartung hauptsächlich der Gewohnheit zu, die um jene Zeit besonders bey den Benediktinern aufkam, alles auswendig zu singen, wodurch nothwendig die vorher übliche Notation nicht nur verloren gehen, sondern auch die Melodien selbst immer mehr und von einander abweichen, und ihre ursprüngliche Be-

32) Mitte ergo Antiphonarium cum notulis, et sacramentarium cum solis orationibus et praefationibus Ambrosianis. Nam gestis Sanctorum, quae Missarum celebrationibus apud vos interponi solent, non indigemus, quoniam his abundamus. S. *Gerberti* de cant. et mus. sacr. Tom. I. Lib. II. c. 1. pag. 257.

33) *Puricelli* monument. Basilic. Ambros.

34) *Nivers* Disert. sur le Chant Gregorien.

Beſchaffenheit verlieren mußten [35]). Er ſpricht zwar von Linien und Schlüſſeln, deren Gebrauch man in den Zeiten, von welchen hier die Rede iſt, wahrſcheinlich noch nicht kannte; wenn man ſich aber ſtatt der angegebenen Linien und Schlüſſel überhaupt nur eine Notation denkt, die man doch von Gregors Zeiten an gewiß gehabt hat, ſo konnte die Vernachläſſigung derſelben allerdings im damaligen Geſang viele Unordnung, Verwirrung und Abweichungen hervorbringen. Das bloße Gedächtniß iſt immer ein ungetreuer und unzuverläſſiger Bewahrer unſerer Kenntniſſe, ſie mögen ſeyn von welcher Art ſie wollen, und ohne Schreibkunſt läßt ſich nichts rein und unverfälſcht auf die Nachkommen fortpflanzen.

Amalarius erntete übrigens für ſeine Verbeſſerung des Antiphonarii wenig Dank ein. Er beſchuldigte auch die Kirche zu Lyon, daß ſie ſich viele Abweichungen vom Gregorianiſchen Geſang erlaube, und gerieth darüber mit dem Erzbiſchoff Agobard daſelbſt in einen Streit, in welchem er ſehr unſanft behandelt wurde. Agobard ſchrieb nehmlich ein Werk: *de correctione Antiphonarii*, welches in der *Biblioth. Patrum* Tom. XIV. abgedruckt iſt; in der Vorrede dieſes Werks, welche de divina Pſalmodia handelt, vertheidigte er ſich gegen die Beſchuldigungen des Amalarius, nannte ſeinen Gegner zwar nicht mit Namen, machte ihn aber doch ſo kenntlich, daß jedermann wiſſen konnte, wer eigentlich gemeint ſey. Damit der Leſer ſehe, in welchem Tone die Erzbiſchöffe des neunten Jahrhunderts ihre gelehrten Streitigkeiten führten, mag der Anfang dieſer Vorrede einen Platz hier finden: „Quia nuper (fängt Agobard an) ſtultus et improbus, ipſaque ſtultitia et improbitate ſua omnibus notus, calumniator erupit, qui ſanctam eccleſiam noſtram, id eſt Lugdunenſem, non ſolum verbo, ſed etiam ſcriptis lacerare non ceſſat, quaſi non recte, nec more paterno ſive uſu, divinae decantationis ſolemnia peragentem, neceſſe fuit omnem ſacrorum officiorum ſeriem, quae ſolito cantorum miniſterio per totum anni circulum in eccleſiaſticis conventibus exhibetur, ſicut in eadem eccleſia favente Dei gratia cuſtoditur, diligentius et plenius in libello, quem uſitato vocabulo antiphonarium nuncupant, colligere.“ Amalarius wurde nach einiger Zeit Vorſteher der Hofſchule, welcher zuerſt Alcuin vorgeſtanden hatte; in dieſer Schule wurde nebſt anderen Wiſſenſchaften auch die Muſik gelehrt.

§. 17.

Die folgenden Fränkiſchen Könige haben nicht minder Künſte und Wiſſenſchaften zu befördern geſucht, als ihre Vorfahren in der Regierung; es traten aber ihren Abſichten allzu ungünſtige äußere Umſtände in den Weg, als daß ſie allen den Nutzen hätten hervorbringen können, der unter günſtigern Verhältniſſen davon zu erwarten geweſen ſeyn würde. Unter Carl dem Kahlen waren die Einfälle der Normänner das mächtigſte Hinderniß wiſſenſchaftlicher Kultur; diejenigen Perſonen, deren Lage und Stand es erlaubte, den Künſten und Wiſſenſchaften obzuliegen, mußten jetzt

35) Proceſſu tamen temporis quidam Alemanni, et praecipue canonici ordinis S. Benedicti, qui cantum muſicalem non ſolum ex arte, verum etiam ex uſu et conſuetudine perfecte et cordetenus didicerant, ipſum omiſſis clavibus et lineis, quae in neuma ſeu nota muſicali requiruntur, ſimpliciter in libris eorum notare coeperunt, et ſic decantaverunt deinde juniores et ſuos diſcipulos ſine arte et frequenti uſu, et ex magna conſuetudine cantum informare, qui cantus per conſuetudinem doctus ad diverſa pervenerit loca. Vnde jam non Muſica, ſed uſus eſt denominatus. In quo tamen cantu diſcipuli deinde a Doctoribus, et Doctores a diſcipulis multiformiter discrepare coeperunt. Ex qua discrepantia et artis ignorantia uſus dictus eſt confuſus. Quo uſu confuſo ſpreto nunc vero omnes Alemanni hactenus miſerabiliter per cantum ſeducti ad veram artem muſicae revertuntur. *Flores muſ. omnis cant. Gregor. in Prooemio.*

vielmehr auf Mittel denken, Leben und Vermögen zu retten, als auch Bücher und Kunstwerke. An Wachsthum solcher Kenntnisse war also gar nicht zu denken, und alles was unter diesen unglücklichen Umständen gewünscht und gehofft werden konnte, war die Erhaltung derjenigen Kenntnisse, in deren Besitz man einmal war. Diese scheinen sich nun wirklich erhalten zu haben; und so gering sie auch mögen gewesen seyn, so ist doch dadurch den zunächst folgenden Zeiten der Weg gebahnt worden, auf welchem man wieder um einige Schritte in der Ausbildung der Kunst weiter kommen konnte, anstatt daß im entgegen gesetzten Fall vielleicht Jahrhunderte erforderlich gewesen seyn würden, um nur das Verlorne wieder zu erhalten. Die neuen Fortschritte, welche nun gemacht wurden, führten ins Gebiet der musikalischen Theorie. Man hatte sich nehmlich vor, während und nach der Regierung Carls des Großen hauptsächlich auf den praktischen Theil der Musik eingeschränkt, und sich im theoretischen Theil höchstens nur auf die Lehre von den Tonarten eingelassen; jetzt aber fing man nach und nach an, auch die Gründe aufzusuchen, nach welchen die Ausübung eingerichtet werden müsse. Die erste Veranlassung zu dieser neuen Wendung hat nach aller Wahrscheinlichkeit die von Carl errichtete Universität zu Paris gegeben, wo nach damaliger Art die sieben so genannten freyen Künste, unter welchen auch die Musik einen Platz einnahm, gelehrt wurden. Die Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie wurden zusammen genommen Quadrivium, die Grammatik, Rhetorik und Dialektik aber Trivium genannt. Dieser Eintheilung zu Folge wurde die Musik nun als eine mathematische Wissenschaft betrachtet, und damit der erste Schritt zur theoretischen Behandlung derselben gethan. Da die Verhältnisse der Töne allerdings das erste sind, was in Ordnung gebracht werden muß, wenn sie zu regelmäßigen Tonarten vereinigt werden sollen, und in jenen Zeiten bey dem Mangel einer guten Notation und anderer Hülfsmittel diese Verhältnisse unmöglich schon gehörig bestimmt seyn konnten, so war diese Wendung, welche nun das Studium der Musik nahm, der Natur der Sache, wenigstens in jenen Zeiten, völlig angemessen. Man nahm nun das Monochord, und maß und rechnete so lange, bis man den Tönen in bloß melodischer Beziehung ihr wahres Verhältniß gegeben zu haben glaubte.

Obgleich dieß nur ein sehr kleiner Theil der eigentlichen musikalischen Theorie ist, der nur die Materie der Kunst betrifft, auch in diesen ersten Zeiten unmöglich so behandelt werden konnte, wie er in spätern Jahrhunderten mit vermehrten Hülfsmitteln behandelt worden ist, so hat doch diese Wendung der Kunst unendliche Vortheile gebracht. Man sah, daß es nicht hinreichend sey, nur nach dem Gehör zu singen, wie es einen jeden gut und recht dünkte; man bemerkte, daß Gesetze der Natur vorhanden waren, nach welchen die Gesänge eingerichtet werden mußten, und fing nun an, die Musik nicht bloß als eine Belustigung der Ohren, sondern auch als eine Beschäftigung des menschlichen Geistes anzusehen. Mit dieser doppelten Eigenschaft wurde nun im neunten Jahrhunderte die Musik nicht nur allen übrigen schönen Künsten vorgezogen, sondern es trat auch eine Menge Schriftsteller auf, welche die Grundsätze derselben nach bestem Vermögen zu lehren versuchten. Im zehnten Jahrhundert war diese Achtung und der Fleiß der Schriftsteller noch eben so groß. Wenn man von den Verdiensten eines großen Gelehrten oder andern großen Mannes sprach, so war die Kenntniß und Geschicklichkeit in der Musik stets in der Reihe der angerechneten Verdienste. Es gab keine Schule, in welcher sie nicht mit eben dem Eifer und Fleiß gelehrt wurde, wie andere Wissenschaften[36]). Die Verfasser der Histoire litteraire de la France schließen aus dieser

36) L'attention singuliere que l'on donna à cultiver la Musique, fait croire qu'on la regardoit comme un des arts liberaux le plus necessaire et qu'elle étoit beaucoup au-dessus de l'idée, que nous en avons aujourd'hui. L'on peut se rappeller le grand nombre d'ecrts, qui furent faits au siecle precedant sur ce

großen Achtung und aus dem allgemeinen Eifer, mit welchem die Muſik in dieſem Jahrhundert getrieben wurde, daß ſie von ganz anderer Beſchaffenheit geweſen ſeyn müſſe, als man ſich in neueren Zeiten gemeiniglich vorſtelle. Sie wünſchen, daß ein geſchickter Kenner des Alterthums der Welt doch ein für allemal erklären möchte, worin dieſe ſo geachtete und ſo eifrig ausgeübte Muſik eigentlich beſtanden habe. Sie ſind der Meinung, ſie ſey vom Choralgeſang ganz verſchieden geweſen, und man habe ſich bey der theoretiſchen Bearbeitung derſelben nicht bloß auf die Verhältniſſe der Töne eingeſchränkt. Man habe, fahren ſie fort, den Choralgeſang und die Muſik ſorgfältig von einander unterſchieden, und was die Schriftſteller vom Choralgeſang ſagen, komme eigentlich der Muſik nicht zu. Als Carl der Große den Gallicaniſchen Geſang gegen den Römiſchen vertauſcht habe, ſey die Rede nicht von einer Veränderung der Muſik geweſen, die nach wie vor unverändert geblieben ſey [37]). Und doch iſt dieſe Muſik nichts anderes als Choralgeſang geweſen; wie wir aus den ſämmtlichen Schriftſtellern des Mittelalters, und ſelbſt aus den auf unſere Zeiten gekommenen Ueberbleibſeln alter Melodien nicht bloß auf geiſtliche, ſondern auch auf weltliche Gedichte deutlich ſehen können. Die große Achtung und der Eifer, mit welchem dieſe Muſik gelehrt und getrieben wurde, muß alſo in andern Urſachen, als in der vorzüglichen Beſchaffenheit derſelben zu ſuchen ſeyn, und die nächſte und wahrſcheinlichſte iſt wohl die, daß dieſe Kunſt in dieſer Zeit hauptſächlich in den Händen angeſehener und geachteter Männer war. Alle Muſiklehrer und alle muſikaliſche Schriftſteller dieſes Zeitalters waren geiſtlichen Standes, deſſen Anſehen nicht bloß ſeines großen Einfluſſes wegen auf weltliche Geſchäfte, ſondern auch der Kenntniſſe wegen, die er ſich faſt ausſchließend zum Eigenthum gemacht hatte, aufs höchſte geſtiegen war. Ein ſo geachteter und ein ſo mächtiger Stand konnte auch wohl einer Kunſt, wie die Muſik ſelbſt in ihrer Unvollkommenheit iſt, Achtung verſchaffen, und würde wohl noch weit unbedeutendern Beſchäftigungen Achtung haben verſchaffen können, wenn es ihm beliebt hätte. Außerdem aber war auch die Muſik die beliebteſte Beſchäftigung der übrigen Großen des Reichs, und ſelbſt der Fränkiſchen Könige. Von Pipins Zeiten an, war ſtets beym königlichen Hauſe eine eigene Capelle, unter der Aufſicht eines Muſikmeiſters, welcher damals Meneſtrel genannt wurde. Ludwig der Fromme ließ von ſeiner Capelle ſogar bisweilen auf öffentlichen Plätzen eine Art von Romanzen ſingen und mit Inſtrumenten begleiten, um dem Volke damit ein Vergnügen zu machen. Es durften aber nur große, merkwürdige und gute Handlungen beſungen werden, damit, nach dem Ausdruck des Fauchet, die Sitten des Volks durch ſolche öffentliche Vergnügungen nicht verdorben würden. Carl der Kahle machte ſelbſt Verſe, und ſoll die Muſik nach damaliger Art ſehr gut verſtanden haben. Als Carl der Dicke von

ſujet. Le X Siecle n'en vit gueres moins eclore ſur la meme matiere, et les Ecrivains des ſiecles poſterieurs ne donnent presque point d'eloge des hommes de Lettres de ce tems la, qu'ils n'y faſſent entrer comme un titre d'honneur, la connoiſſance qu'ils avoient de la Muſique. Il n'y avoit point d'ecole ou l'on n'en donnat des leçons, et les plus grands maitres tels que *Remi* d'Auxerre, *Hucbald* de S. Amand, *Gerbert* et *Abbon* l'enſeignoient avec le meme ſoin, que les plus hautes ſciences. *Hiſt. litter. de la France*, T. VI. pag. 71.

37) Il ſeroit à ſouhaiter que quelque habile connoiſſeur de l'antiquité nous fit connoitre une bonne fois, ce que c'étoit que cette Muſique ſi eſtimée et ſi ſoigneuſement cultivée chés les anciens. Pour nous, nous ſommes perſuadés, que le but, qu'on s'y propoſoit, ne ſe bornoit point à regler les tons de la voix, et qu'elle étoit fort differente, contre l'opinion d'un ſçavant moderne de ce que nous appellons le plein-chant. Cela eſt ſi vrai, que les anciens auteurs, qui ont eu occaſion de parler du chant eccleſiaſtique et de la Muſique, ne les confondoient point enſemble. Ce qu'ils diſent de l'un, ne convient point identiquement à l'autre; et lorsqu'au tems de *Charlemagne* on changea le chant *Gallican* contre le *Romain*, il ne fut point queſtion du changement de Muſique, qui demeura la meme qu'elle étoit auparavant. *Ibid.*

allen seinen Unterthanen so verlassen war, daß es ihm sogar an dem nothwendigen Lebensunterhalt fehlte, war es sein Musikmeister, der ihn so lange unterhielt, bis sich der Bischoff von Maynz Luitberg seiner annahm, und ihm die Einkünfte von vier Dörfern zu seinem Unterhalte gab. Von einigen der folgenden Könige, die entweder unfähig zur Regierung waren, oder nur sehr kurze Zeit regierten, läßt sich zwar in musikalischer Rücksicht nichts sagen; daß aber die Großen auch in diesem Zeitraume Musik ausübten, beweist die Geschichte, welche sich unter Ludwig IV. Ultramarinus genannt, mit einem Grafen von Anjou, Fouque II, zu Tours zutrug. Als nehmlich der König, ums Jahr 940 mit seinem ganzen Hofe zu Tours war, gingen einige Hofleute in die Kirche St. Martin, da eben die Messe gesungen wurde. Sie verwunderten sich sehr, den Grafen Fouque mitten unter den Sängern zu finden, und berichteten den König bey ihrer Rückkunft, der Graf von Anjou sey ein Geistlicher geworden. Der König spottete ein wenig über diese Andacht des Grafen. Der Scherz mißfiel aber dem Grafen so sehr, daß er dem König am folgenden Tage einen Brief schrieb, worin es unter andern heißt: Sachez, Sire, qu'un Roi sans Musique est un Ane couronné. Der König nahm diese Lehre so wenig übel, daß er vielmehr seinen Höflingen laut gestand, der Graf habe recht, und ein Regent müsse eigentlich von allen Dingen mehr verstehen, als seine Untergebenen. Vom König Robert im Anfang des eilften Jahrhunderts ist es bekannt, wie sehr er sich in der Musik auszeichnete. Als er eine Reise nach Rom machen wollte, suchte er sich zu Begleitern nur lauter solche Männer aus, die ihrer musikalischen Geschicklichkeit wegen am berühmtesten waren [38]). Er ist auch selbst Verfasser mehrerer Hymnen gewesen, die bis auf unsere Zeiten gekommen sind, und von welchen besonders einer: O constantia Martyrum etc. noch jetzt in Französischen Kirchen gesungen wird [39]). Peyrat erzählt von ihm, daß er in Rom, als er die Messe in der Peterskirche hörte, ein von ihm selbst verfertigtes Responsorium auf den Altar gelegt habe. Die päpstlichen Sänger, welche dieß sahen, glaubten, er habe eine Summe Geldes dahin gelegt, und kamen herbey, um sie in Empfang zu nehmen. Als sie aber sahen, daß es ein in Noten gesetztes Responsorium sey, bewunderten sie seine Geschicklichkeit und baten den Papst, es in der Folge zum Andenken eines so frommen Königs singen zu lassen [40]). Von der Gemahlin dieses Königs, Constantia, die eine Tochter, Wilhelms, Grafen von Provence, war, und 998 nach Paris kam, wird erzählt, daß sie eine Art von Comödianten (Farceurs) mit dahin gebracht habe. Man hält die Ankunft dieser Prinzessin für den Zeitpunkt, in welchem der Geschmack der Nation angefangen hat, sich zu entwickeln. Wenn aber diese Farceurs nichts anderes als eine Art von Possenreissern waren, wie es sehr wahrscheinlich ist, so kann wohl diese erste Entwickelung des National-Geschmacks nicht von dem nützlichsten Einfluß auf die wahre Vervollkommung der Musik gewesen seyn.

38) Je ne dis rien du Roy Robert: personne n'ignore combien ce prince se signala de ce coté-là, et que voulant aller à Rome, il choisit pour l'accompagner ceux de son Royaume qui avoient le plus de reputation dans la science de la Musique et des Offices divins. *Le Beuf etat des Sciences en France depuis Charlemagne jusqu'au Roi Robert*, pag. 101.

39) *La Borde* essai sur la Musique ancienne et moderne, Tom. I. pag. 108. Not. b. n. 9.

40) — — et qu'un jour etant à Rome et oyant la Messe du Pape, il presenta à S. Pierre avec grande devotion à l'offertoire, ce repons: *Cornelius Centurio*. Ceux qui servoient sa Sainteté à l'Autel, accoururent incontinent, croyans que ce grand Roy eut presenté une grande somme d'or, et trouvants que c'etoit ce repons ecrit et noté, ils admirerent grandement son esprit, et sa devotion, et à leur priere le Pape en memoire de ce Roi de tres sainte vie, ordonna que ce repons seroit desormais chanté en l'honneur de S. Pierre. *Hist. eccles. de la cour du Roi de France*, pag. 812.

§. 18.

So wie noch die heutigen Franzosen unter den übrigen Europäischen Nationen einen vorzüglichen Hang zu kleinen Liedern haben, und fast beständig irgend eine Melodie singen, so scheinen es auch schon ihre Vorfahren, die alten Gallier, gemacht zu haben. Solche Lieder machten bey ihnen eben so wie bey den alten Deutschen eine Art von National-Geschichte aus; die Thaten und Handlungen der Großen wurden darin entweder gerühmt oder verspottet, und so dem Andenken der Nachkommen zur Nacheiferung oder zur Vermeidung überliefert. An Spottliedern müssen sie vorzüglich reich gewesen seyn: denn es ist in ihrer Sprache sogar der Ausdruck Chanson und chansonner in eine spöttische Bedeutung übergegangen, so daß nun chansonner nichts anderes heißt, als Lieder auf jemand machen, um seiner zu spotten oder ihn zu beschimpfen. Sie haben aber auch andere Gattungen von Liedern gehabt, deren Inhalt sich über mehrere Angelegenheiten des menschlichen Lebens erstreckte. Auch Schlacht- und Siegesgesänge waren bey ihnen schon sehr frühe vorhanden, womit sie das Andenken ihrer tapfern Helden feyerten, und sich dadurch, wenn es ins Treffen ging, zu gleicher Tapferkeit anspornten. Der älteste noch übrige Gesang dieser Art ist aus den Zeiten Chlotarius II., welcher am Ende des sechsten Jahrhunderts zur Regierung kam. Ein von diesem König erfochtener Sieg über die Sachsen hat die Veranlassung dazu gegeben. *M. de la Ravaliere* (les Poesies du Roy de Navarre, T. I. p. 193.) hat uns einige Strophen davon aufbehalten.

I.

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Fato de gente Burgundionum.

II.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat Princeps, missi Saxonum,
Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur a Rege Francorum.

„Laßt uns den König der Franken Chlotarius besingen, der gegen die Nation der Sachsen in den „Krieg zog. Die Sächsischen Gesandten würden ein strenges Schicksal erfahren haben, wenn sich „Faro aus Burgund ihrer nicht angenommen hätte. Als die Gesandten in Frankreich ankamen, „wo Faro Fürst war, gab ihnen Gott ein, durch die Stadt Meaux zu gehen, um sie von dem „Tode zu retten, welchen ihnen der König bestimmt hatte". Ob dieß gleich nur gereimte Prose, und nicht in der Nationalsprache der Franken abgefaßt ist, die später, nehmlich erst von den Normannen ausgebildet und zur Poesie brauchbar zu werden anfing, so sieht man doch aus dieser alten Probe, daß die Franzosen dieses Zeitalters schon gereimt und gesungen haben. Alle Gedichte dieser Zeit waren lateinisch. Der Abt le Beuf (S. Disert. sur l'Hist. eccles. et civile de Paris, T. I. in dem Supplement à la Disert. sur l'etat des sciences en France sous Charlemagne, pag. 370.) hat einige alte Manuscripte entdeckt, worin eine ganze Anzahl solcher Gedichte enthalten waren, die er, theils Carl dem Großen selbst, theils dem Alcuin, dem Paul Warnefried und einigen anderen zuschreibt. Eines dieser Gedichte, welches ein Trauergesang auf dem Herzog Erich von Friaul ist, der im Jahre 789 als Gefangener starb, ist sogar im Manuscripte mit musikalischen

Noten begleitet, wie de la Ravaliere am angeführten Orte bemerkt. Es ist Schade, daß le Beuf diese Noten nicht hat abdrucken lassen, die aus einem so frühen Zeitraume eine große Seltenheit seyn würden. Er hat aber nicht nur dieß nicht gethan, sondern sogar der Noten in seiner Abhandlung nicht einmal erwähnt. De la Ravaliere muß sich also entweder geirrt, und die Noten, welche er in einem neuen Manuscript gesehen, einem ältern zugeschrieben haben, oder le Beuf hat nichts als den gewöhnlichen Choralgesang in diesen Noten gefunden, und es daher der Mühe nicht werth gehalten, ihrer besonders zu erwähnen.

Noch einige Strophen aus einer Elegie dieses Zeitalters, worin man schon eine gewisse Leichtigkeit im Reimen, auch einige Spielereyen mit einigen Buchstaben bemerken kann, verdienen hier beygebracht zu werden. Diese Elegie ist von Gottschalk, einem gebornen Sachsen, der sich mit dem berühmten Rhabanus Maurus entzweyte, und vermeinter Irrlehren wegen zu einer ewigen Gefangenschaft in einem Französischen Kloster verurtheilt wurde, worin er im Jahre 868. starb. Ein Gesellschafter in seiner Verbannung bittet ihn um ein angenehmes Lied. Gottschalk dichtet hierauf:

Vt quid jubes pusiole,
Quare mandas filiole,
Carmen dulce me cantare,
Cum sim longe exsul valde:
Intra mare,
O cur jubes canere?
Magis mihi miserale!
Flere libet puerale,
Plus plorare, quam cantare,
Carmen tale, jubes quare;
Amor care,
O cur jubes canere? &c.

„Liebes Kind, warum verlangst du von mir, daß ich ein angenehmes Lied singe? Aufs Meer verbannt, warum befiehlst du mir, daß ich singe? Ich Armer! Thränen und Klagen, lieber Freund, schicken sich für mich besser, als der Gesang. Ach! wie kannst du verlangen, daß ich singe?“

So wurde nun in der Lateinischen Sprache fort gedichtet, bis man in der Normandie und in der Provence anfing, die Landessprache, welche damals nur die Romanische genannt wurde, auszubilden, und bis nachher die Troubadoren erschienen, von welchen in der Folge geredet werden wird.

§. 19

Einer der berühmtesten Gesänge in und kurz nach Carl des Großen Zeitalter war das so genannte Rolands-Lied (Cantilena Rolandi). Man weiß zwar nicht genau, wer dieser Roland eigentlich gewesen sey, weil seine Geschichte als häufiger Gegenstand der Poeten jenes Zeitalters mit zu vielen Fabeln untermischt worden, als daß nun das Erdichtete vom Wahren abgesondert werden könnte. Daß er aber ein tapferer Held und einer von Carls Feldherrn war, der viele kriegerische Thaten verrichtet und sich dadurch überall berühmt gemacht hat, ist wahrscheinlich, und wird durch allzu viele historische Umstände bestätigt, als daß man mit einigem Grunde daran zweifeln könnte. Der Gesang, von welchem hier die Rede ist, wurde auf diesen tapfern Helden gemacht, als er nebst vielen andern Rittern in den Thälern von Ronceval umgekommen war. Einige haben

geglaubt, daß ihn Carl der Große ſelbſt gemacht habe. Er mag nun aber zum Urheber haben, wen er will, ſo iſt ſo viel immer gewiß, daß er ſehr bald der Lieblingsgeſang der damaligen Nationen wurde, und die vorher üblichen Geſänge eben ſo verdrängte, als in neuern Zeiten das bekannte Marſeiller Lied alle vorher üblichen Vaudevillen in Frankreich verdrängt hat. Er war in ſo großer Achtung, daß es für eine beſondere Ehre gehalten wurde, wenn ihn jemand von einer Armee anſtimmen durfte. Du Cange (Gloſſarium med. et inf. Latinit. voc. Cantilena Rolandi) bringt eine Stelle aus einem alten Roman von *Wace* mit dem Titel: Rou d'Angleterre, und eine andere aus Wilhelm von Malmesbury: de geſtis regum Anglorum, bey, woraus man ſieht, daß ihn ein Normanniſcher Edelmann Taillefer vor der Schlacht bey Haſtings mit einer ſo ſtarken und durchdringenden Stimme intonirte, daß er auf das ganze Heer einen tiefen Eindruck machte, und daß Taillefer zur Belohnung von Wilhelm dem Eroberer die Erlaubniß bekam, den erſten Angriff auf die Feinde thun zu dürfen. Die Stelle des Wilhelm von Malmesbury iſt folgende: Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut Martium viri exemplum pugnatores accenderet, inclamatoque Dei auxilio, praelium conſertum, bellatumque acriter. (Lib. 3. ad an. 1066.) Und die des *Wace*:

Taillefer qui moult bien chantoit,
Sus un cheval qui toſt alloit,
Devant eus alloit chantant
De l'Allemagne et de Rollant,
Et d'Olivier, et de Vaſſaux,
Qui moururent en Rainſohevaux.

Du Cange führt am angezeigten Orte noch eine andere Stelle aus der *Hiſtor. Scotor.* lib. 15. des *Hector Boethius* an, nach welcher man beſtimmen kann, wie lange der Rolandsgeſang ungefähr im Gebrauche geblieben ſeyn mag. Der König Johann von Frankreich, der kein Glück im Kriege hatte, und 1356 bey Poitiers gefangen wurde, machte ſeinen Soldaten Vorwürfe, daß ſie dieſen Geſang noch ſängen, da es es doch keine Rolande mehr gebe. Einer ſeiner Krieger erwiederte aber: es würde noch Rolande geben, wenn es noch einen Carl gäbe. (Joanni Francorum Regi conquerenti, *nullos modo ſe Rolandos aut Gavinos reperire*, unus ex maioribus natu, cujus aliquando virtus in juventa claruerat, reſpondit: *non defuturas Rolandos, ſi adſint Caroli.*)

So allgemein dieſer Rolandsgeſang bis ins vierzehnte Jahrhundert auch geſungen ſeyn mag, ſo hat er ſich doch nicht bis auf unſere Zeiten erhalten. Der Marquis de Paulmy hat zwar einige Ueberbleibſel deſſelben in alten Romanſchreibern aufgefunden, ſie geſammelt, verſchönert, neue Strophen im ähnlichen Geiſte hinzu geſetzt, und daraus ein ſo vortreffliches Lied gemacht, daß, wenn das alte Rolandslied ſo beſchaffen geweſen wäre, man ſich über deſſen große Wirkung nicht zu verwundern hätte. Graf Treſſan, welcher ebenfalls Nachforſchungen dieſes Liedes wegen angeſtellt hat, aber nirgends etwas auffinden konnte, kam endlich auf die Vermuthung, daß vielleicht bey den Bauern auf den Pyräneen noch einige Spuren deſſelben zu finden ſeyn möchten. Roland ſoll freylich nach der fabelhaften Erzählung des Turpin auf den Pyräneen geſtorben ſeyn; allein der Geſang auf ihn iſt erſt nach deſſen Tode zum Andenken ſeiner Thaten gemacht, und nicht bloß auf den Pyräneen, ſondern überall in Europa, wo es Soldaten gab, geſungen worden, ſo daß man eigentlich nicht einſehen kann, warum ſich das Rolandslied länger auf den Pyräneen, als anderwärts, erhalten haben ſollte. Dennoch will Graf Treſſan durch den Marquis von Viviers Lanſac, deſſen Familie länger als ſechshundert Jahre hindurch Güter auf den Pyräneen beſeſſen hat, einige Ueberbleibſel die-

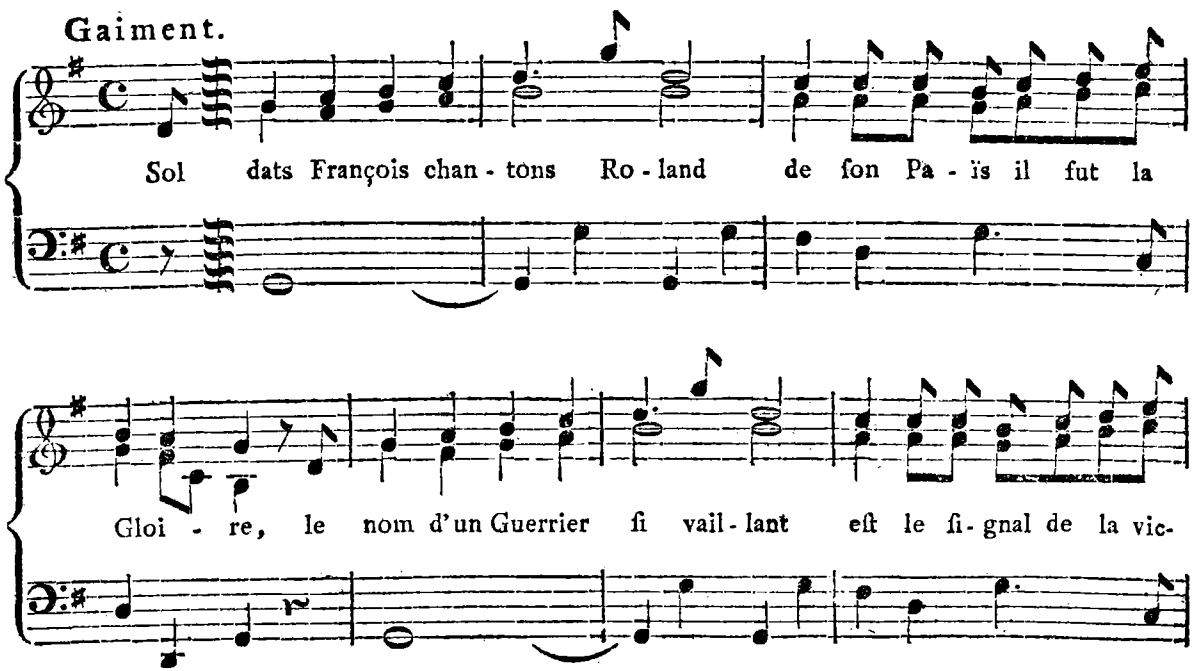
ſes Liedes erhalten haben, die noch im Munde der Bergbauern ſeyn ſollen. Nach einer Ueberſetzung in die neuere Franzöſiſche Sprache ſollen dieſe Ueberbleibſel folgenden Inhalts ſeyn:

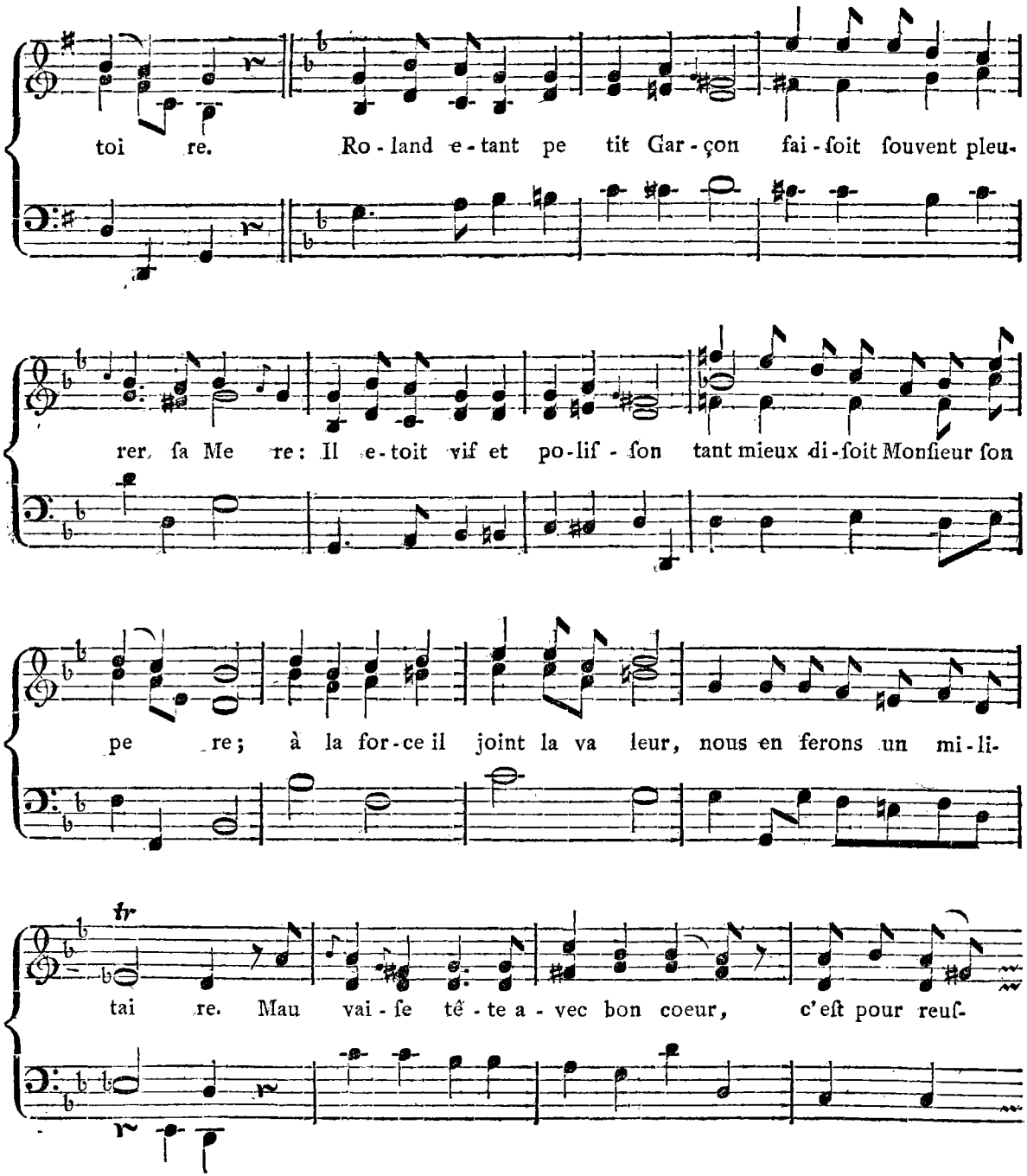
O Roland! honneur de la France,
Que par toi mon bras ſoit vainqueur!
Dirige le fer de ma lance
A percer le front, ou le coeur
Du fier ennemi qui s'avance!

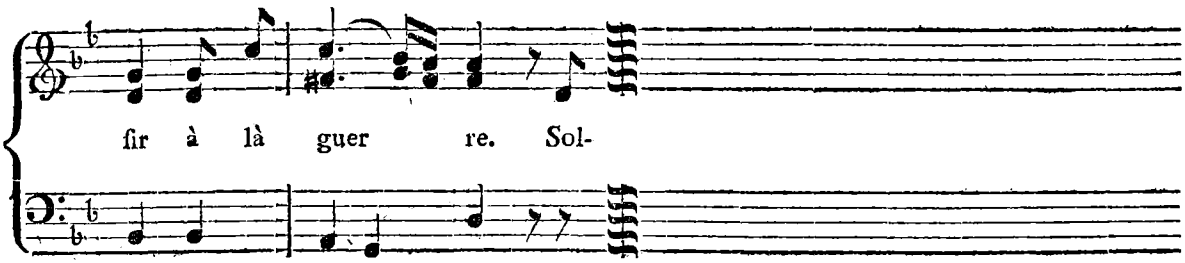
Que ſon ſang coulant à grands flots
De ſes flancs, ou de ſa viſiere,
Bouillone encore ſur ſa pouſſiere,
En baignant les pieds des chevaux!
O Roland! &c.

So ſchön dieſe Fragmente auch ſind, ſo ſind doch die Ueberbleibſel, nach welchen der Marquis de Paulmy ſeinen neuern Rolandsgeſang eingerichtet hat, noch weit ſchöner, und es iſt kaum zu glauben, daß der alte ächte ſo wirkſam, ſo kraftvoll, und dabey ſo belehrend für den Soldaten geweſen ſey, als dieſer neuere. Er verdient daher hier einen Platz nebſt der dazu gehörigen Melodie, die zwar auch von neuerer Hand, aber in ihrer Art nicht minder vortrefflich iſt, als der Text.

Chanſon de Roland.




toi re. Ro-land e-tant pe tit Gar-çon fai-ſoit ſouvent pleu-
rer ſa Me re: Il e-toit vif et po-lif-ſon tant mieux di-ſoit Monſieur ſon
pe re; à la for-ce il joint la va leur, nous en ferons un mi-li-
tr
tai re. Mau vai-ſe tê-te a-vec bon coeur, c'eſt pour reuſ-



I.

Soldats François, chantons Roland,
De ſon païs il fut la gloire,
Le nom d'un Guerrier ſi vaillant
Eſt le ſignal de la victoire.
Roland etant petit garçon
Faiſoit ſouvent pleurer ſa mere:
Il etoit vif et poliſſon —
Tant mieux diſoit Monſieur ſon pere —
A la force il joint la valeur,
Nous en ferons un militaire.
Mauvaiſe tête avec bon coeur,
C'eſt pour reuſſir à la guerre.
Soldats François etc.

II.

Le pere penſoit juſtement,
Cas dès que Roland fut en age,
On vit avec étonnement
Briller ſa force et ſon courage;
Perçant eſcadrons, bataillons,
Renverſant tout dans la melée
Il faiſoit tourner les talons
Lui tout ſeul a toute une armée;
Soldats François etc.

III.

Dans le combat particulier
Il n'etoit pas moins redoutable,
Qu'on fut geant, qu'on fut ſorcier,
Que l'on fut monſtre, ou que l'on fut diable
Rien jamais n' arretoit ſon bras,

Il ſe battoit toujours ſans crainte,
Et s' il ne donnoit le trépas
Il portoit quelque rude atteinte.
Soldats François etc.

IV.

Quand il falloit donner l' aſſaut,
Lui meme il appliquoit l' echelle;
Il etoit le premier en haut,
Amis, prenez le pour modèle.
Il paſſoit la nuit au bivac,
L' eſprit gaillard, l' ame contente;
Ou dormoit ſous un avreſac,
Mieux qu'un general ſous ſa tente.
Soldats François etc.

V.

Pour l' ennemi qui reſiſtoit
Reſervant toute ſon audace,
A celui qui ſe ſoumettoit
Il accordoit toujours ſa grace.
L' humanité dans ſon grand coeur
Renaiſſoit, apres la victoire;
Et le ſoir meme le vainqueur
A vaincu propoſoit à boire.
Soldats François etc.

VI.

Quand on lui demandoit pourquoi
Les François etoient en campagne,
Il repondit de bonne foi,
C' eſt par l' ordre de Charlemagne.
Ses miniſtres, ſes favoris
Ont raiſonné ſur cette affaire;
Pour nous, battons ſes ennemis,
C' eſt ce que nous avons à faire.
Soldats François etc.

VII.

Roland vivoit en bon Chretien,
Il entendoit ſouvent la meſſe,
Donnoit aux pauvres de ſon bien,
Et meme il alloit au confeſſe;

Mais de ſon confeſſeur Turpin
Il tenoit que c'eſt oeuvre pie
De battre, et de mener grand train
Les ennemis de ſa patrie.
Soldats François etc.

VIII.

Roland à table etoit charmant,
Buvoit du vin avec delice;
Mais il en uſoit ſobrement
Les jours de garde et d'exercice;
Pour le ſervice il obſervoit
De conſerver ſa tête entiere,
Ne buvant que quand il n'avoit
Ce jour-la rien de mieux a faire.
Soldats François etc.

IX.

Il corrigeoit avec rigueur
Tous ceux qui lui cherchoient querelle,
Mais il n'etoit point querelleur
Bon camarade, ami fidele:
L'ennemi ſeul dans les combats
Trembloit, voyant briller ſa lance,
Et pour le dernier des Soldats
Il ſe ſeroit mis dans la flame.
Soldats François etc.

X.

Roland aimoit le cotillon,
(On ne peut guere s'en defendre)
Et pour une reine, dit-on,
Il eut le coeur un peu trop tendre:
Elle l'abandonne un beau jour
Et lui fait tourner la cervelle:
Aux combats, mais non en amour:
Que Roland ſoit notre modèle.
Soldats François etc.

XI.

Roland fut d'abord Officier,
Car il etoit bon gentilhomme;

Il eut un regiment entier
De son oncle, Empereur de Rome.
Il fut Comte, il fut General
Mais vivant comme à la Chambrée.
Il traitoit de frere, et d' egal
Chaque brave homme de l'armée.
Soldats François etc.

§ 20.

Es sind zwar schon im vierten Jahrhundert in dem westlichen Theile Deutschlands, nehmlich zu Maynz, Worms, Speier, Strasburg und Cölln Bisthümer errichtet worden, wie man aus den Namen der Bischöffe sehen kann, welche aus den benannten Oertern auf dem Concilio zu Sardica (344) erschienen sind, und es ist zu vermuthen, daß mit der Errichtung dieser Bisthümer auch zugleich eine Art gottesdienstlichen Gesangs wird eingeführt worden seyn. Allein, weder die christliche Religion, noch der damit verbundene Gesang konnte sich um diese Zeit weiter in Deutschland verbreiten, weil die Einfälle der Barbaren und die Verheerungen des Kriegs theils die weitere Verbreitung hinderten, theils auch das wieder zerstörten, was schon geschehen war. Diejenige Art von Bildung, welche die Bewohner der Rheingegenden durch ihren frühern Umgang mit den Römern und Galliern vielleicht erhalten hatten, konnte daher unter solchen Umständen für das übrige Deutschland noch von keinem Nutzen seyn, und die Bewohner desselben blieben in ihren Sitten und in ihrer Lebensart noch immer, was sie zu den Zeiten des Tacitus gewesen waren. Jagd und Krieg waren noch ihre Hauptneigungen, zwey Beschäftigungen, die das Aufkommen der Künste und Wissenschaften am allerwenigsten befördern können. Nach der Sprache der Thüringischen Gesetze waren Lanze und Mann gleichbedeutende Worte, und ein Jagdhund galt mehr als eine Kuh oder Pferd. Wenn der Deutsche dieses Zeitraums auch nicht mehr mit seinem Vieh unter einem Dache schlief, wie es zu den Zeiten des Tacitus geschah, wenn er sich auch schon bequemere Wohnungen bauen konnte, und überhaupt schon mehrere Gemächlichkeiten des Lebens kennen gelernt hatte, so war dieses alles doch noch nicht hinreichend, den Geist desselben für Künste und Wissenschaften zu wecken, die nur eine Frucht des höhern Wohlstandes, der Ruhe und des Friedens sind und seyn können. Zu einem solchen Zustande scheint der Deutsche eben so wie andere Europäische Völkerschaften erst durch die christliche Religion gebracht worden zu seyn, durch deren Annahme er die ersten Schritte zu einer bessern Bildung gethan, und ihr überhaupt alles zu danken hat, was er in der Folge nach und nach geworden ist.

§. 21.

Obgleich in dieser Zeit ganz Deutschland, Sachsen allein ausgenommen, den Franken unterworfen war, die die christliche Religion schon angenommen hatten, so thaten sie doch für die Ausbreitung derselben, wenigstens in den diesseitigen Gegenden des Rheins, fast gar nichts. Man sollte denken, als Neubekehrte hätten sie sich die Ausbreitung ihrer Religion mit dem größten Eifer angelegen seyn lassen, und die ersten Versuche dieser Bekehrung Deutschlands hätten nothwendig von Gallien aus gemacht werden müssen; dieser natürliche Gang sey nun aber durch den gegenseitigen Haß der Sachsen und Franken, oder durch andere Umstände gehindert worden; so viel ist immer gewiß, daß es weder Franken noch Römer, sondern Ausländer waren, die das Bekehrungsgeschäft in Deutschland zuerst unternahmen, und die neue Aufklärung nach und nach dahin verpflanzten. Be-

sonders war Hibernia, worunter man damals Irland und Schottland begriff, eine Pflanzschule solcher Männer geworden, die die christliche Religion mit dem größten Eifer überall zu verbreiten suchten. Eine große Neigung zu Wallfahrten, die dieser Nation allgemein eigen war, und die große Armuth ihres Vaterlandes in damaligen Zeiten, die sie zu Auswanderungen zwang oder doch geneigt machte, war diesem Religionseifer ungemein beförderlich; es ist daher nicht zu verwundern, daß Deutschland seine ersten christlichen Apostel aus diesem Lande bekam. Die ersten Versuche zu dieser Bekehrung wurden schon im siebenten Jahrhunderte gemacht. Der heilige Kilian, ein Irländischer Mönch, predigte im Jahre 686 zu Wirzburg die christliche Lehre, und wurde daselbst der erste Bischoff, mußte aber schon 689 auf Befehl der Geila, der Gemahlin des Herzogs Gosbert, nebst seinen Gehülfen den Märtyrertod leiden. Noch vor ihm hatte der heil. Emmeran († 652) in Bayern gepredigt, welchem in eben diesem Geschäfte und in eben der Gegend der heil. Rupert († 718), ein Bischoff zu Salzburg, nachfolgte. Der heil. Wilibrord verrichtete dieses Geschäft in Friesland in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts († 739) und dehnte seine Sorgfalt auch auf Thüringen aus, wo zwar das Christenthum schon früher, nehmlich unter den letzten Thüringischen Königen eingeführt worden, aber zu Wilibrords Zeiten ganz wieder verfallen war. Diese Versuche bewirkten aber noch keine allgemeine Verbreitung der christlichen Lehre in Deutschland. Es erforderte größere Kräfte und Gaben, als die erwähnten Männer vielleicht besaßen, um eine so allgemeine Verbreitung zu bewirken. Diese größern Kräfte scheint Bonifacius besessen zu haben, welcher sich des Bekehrungsgeschäftes bey den Deutschen mit ungleich größerm Nachdruck annahm, als es einer seiner Vorgänger vermocht hatte. Bonifacius, genannt Winfried, war aus Wessex in England, aber eigentlich in der Irländischen Schule gebildet. Er hatte seine ersten Versuche in dem Bekehrungsgeschäfte neben dem heil. Wilibrord unter den Friesen gemacht, aber ohne glücklichen Erfolg. Die Schwierigkeiten, welche er hier gefunden hatte, belehrten ihn indessen, daß die Sache anders angegriffen werden müsse, wenn sie gelingen solle, und er wußte sich aus seinen gemachten Erfahrungen für künftige Fälle so gute Verhaltungsregeln abzuziehen, daß sein Geschäft desto besser von Statten ging, als er einige Jahre später, nehmlich im Jahre 722, in Thüringen als Apostel der christlichen Lehre auftrat. In eben diesem Jahre wurde er von dem Papst Gregorius II. zum zweyten Mal nach Rom gefordert, mußte sich der Römischen Kirche eidlich verpflichten, wurde sodann zum Bischoff geweiht, und mit päpstlichen Schreiben an Carolus Martellus, an die Geistlichkeit, an die Reichsbeamten und an die gesammten Nationen Deutschlands wieder zurück gesandt. Der Papst Gregorius III. ertheilte ihm das Pallium und die Würde eines Erzbischoffs und Vicarius über alle Kirchen Deutschlands.

Was für Schwierigkeiten dieser Apostel der Deutschen bey seinem Geschäft zu überwinden hatte, wie er alles so klug einzuleiten wußte, daß seine Absicht nicht fehlschlagen konnte, wie er die Achtung und das Vertrauen so wilder Völker in einem so hohen Grade zu erwerben wußte, daß sie geduldig ihre Haine und Götzenbilder zerstören, sich haufenweise in die Ströme zur Taufe treiben, ihre liebsten Gewohnheiten, ihre Opfermahle, das Pferdefleisch ꝛc. entziehen ließen, gehört mehr in eine Religionsgeschichte, als in eine Geschichte der Musik, so sehr auch beyde mit einander zusammen hängen. Daß er aber der Stifter der Abtey Fulda (im Jahr 744) ist, die bald nachher eine der berühmtesten Schulen Deutschlands, nicht allein für die Wissenschaften überhaupt, sondern auch insbesondere für Musik oder (welches in dieser Zeit fast einerley war) Kirchengesang wurde, auf Zucht, gute Ordnung und gute Sitten seiner untergebenen Geistlichen das wachsamste Auge hatte, überhaupt in allem Betrachte ein wahrer Wohlthäter der Deutschen war, und doch am Ende nebst 52 seiner Gehülfen im Jahre 754 den Märtyrertod leiden mußte, verdient hier wenigstens noch angeführt zu werden.

Daß Bonifacius mit der chriſtlichen Religion auch zugleich den Römiſchen oder Gregorianiſchen Kirchengeſang in Deutſchland eingeführt habe, leidet gar keinen Zweifel. Denn der Geſang war ein weſentliches Stück des Römiſchen Gottesdienſtes, konnte alſo unmöglich davon getrennt werden. Bonifacius hat zwar in ſeinen vielen Briefen an drey Päpſte, ſo wie in den Concilien, die er in Deutſchland veranſtaltete, des Kirchengeſangs nie ausdrücklich gedacht; er hatte aber wahrſcheinlich noch mit andern Schwierigkeiten zu ſehr zu kämpfen, als daß er es mit dieſem Punkt gleich anfänglich ganz genau nehmen konnte. Seine nächſten Nachfolger nahmen es deſto genauer, ſo daß man daraus ſchließen kann, er habe wenigſtens keine Vernachläſſigung des Kirchengeſangs geſtattet, wenn er auch deſſelben nicht ausdrücklich erwähnt.

§. 22.

Man hat aber wahrſcheinliche Vermuthungen, daß der Gregorianiſche Geſang lange vor dem Bonifacius vom Gregorius dem Großen ſelbſt in Deutſchland eingeführt worden iſt. Ein ungenannter Schriftſteller aus dem eilften Jahrhundert, welchem Montfaucon den Namen Johann giebt, und ihn einen Presbyter nennt, hat verſchiedenes über Muſik in longobardiſcher Schrift compilirt, und darin einiges angeführt, welches zu einer ſolchen Vermuthung berechtigen kann. Die Sprache dieſes Ungenamten iſt zwar äußerſt barbariſch; man ſieht aber doch daraus, daß die Deutſchen ſchon zu Gregorius Zeiten nach Rom gekommen ſind, um den Römiſchen Geſang daſelbſt zu lernen. Als ſie aber ſchon recht geſchickt zu ſeyn glaubten, brachten ſie die Töne dennoch ſo ſchlecht heraus, daß es klang, als wenn die ſchönen Römiſchen Geſänge von Wölfen geheult würden. Als Gregorius M. dieß bemerkte, ſandte er ihnen zwey von ſeinen Schülern, die ſie im Geſang unterrichteten, es aber nur mit ſehr vieler Mühe bewerkſtelligen konnten. Dennoch lernten ſie den Römiſchen Geſang nun ordentlich, und brachten ihn ſo in ihr Vaterland. [41]) Ob der Nachricht dieſes Ungenannten zu trauen iſt, läßt ſich aus dem Grunde nicht mit völliger Gewißheit beſtimmen, weil keine Gegend Deutſchlands darin angegeben iſt; wäre dieſes geſchehen, ſo könnte man wenigſtens wiſſen, ob überhaupt die chriſtliche Religion zu Gregorius Zeiten ſchon in der angegebenen Gegend eingeführt war, woraus dann von ſelbſt folgen würde, daß es auch der Gregorianiſche Geſang geweſen ſey. Auch Gregor II., welcher 715 auf den päpſtlichen Stuhl kam, hat ſchon ſeinen Miſſionarien, die er nach Bayern ſandte, um daſelbſt Geiſtliche anzuſtellen und zu ordiniren, ausdrücklich befohlen, Rückſicht darauf zu nehmen, daß der Kirchengeſang völlig nach Römiſcher Art eingerichtet werde. [42])

§. 23.

Aber vor Carl des Großen Zeiten ſcheint es mit dem Kirchengeſang in Deutſchland doch immer noch nicht recht gut beſtellt geweſen zu ſeyn. Als er nach einem dreyßigjährigen Kriege die Sachſen überwunden, und nun Herr von ganz Deutſchland geworden war, ſuchte er in den neu ero-

41) „Hoc ritum compoſuit beatiſſimus *Gregorius* in eccleſia *Romana*, atque per totam *Italiam*, et tenuerunt eam usque dum ſtudia litterarum fruebatur apud *Romam*. Venerunt *Theotonici* et compoſuerunt in regionem ſuam cantum per muſicam artem ſecundum hoc ritum. Et ſicut illorum eſt barbarica *Theotonica*, et *Guandalia*, qui docti iam eſſe ſperabant, frendebant vocibus barbarice, et pro dulciſſima carmina coeperunt ululare ſicut lupi. Poſtquam cognovit eos beatus *Gregorius*, miſit ad eos duo ex diſcipulis ſuis, qui librum ex genere vocum eos inſtruxerunt, quamvis permagno labore. Recte et ordinate ſubtiliſſime iam docti doctrinam perfecte tenent in regionibus ſuis.“ ſ. *Gerbert.* de muſ. ſacra, T. I. p. 274.

42) „Miniſtris quorum canonicam adprobaveritis prornotionem, ſacrificandi et miniſtrandi, ſive etiam *pſallendi* ex figura et traditione apoſtolicae et Romanae ſedis ordine tradetis poteſtatem“ etc.

berten Ländern eben die Anstalten zur Bildung seiner Unterthanen zu machen, wie er sie vorher schon in Frankreich und in seinen übrigen Besitzungen gemacht hatte. Es ist schon erzählt worden, wie viele Mühe er sich gegeben hat, den Römischen Gesang ächt und rein in Frankreich einzuführen, und daß er zur Erreichung dieser Absicht bey allen Klöstern und Hauptkirchen Schulen anlegen ließ, in welchen die Musik eben so sorgfältig gelehrt werden mußte, als man die übrigen zum Trivium und Quadrivium gehörigen Wissenschaften lehrte. Alle seine Verordnungen, die er in dieser Rücksicht für Frankreich gegeben hatte, erstreckten sich nun auch auf Deutschland, und außer den Bisthümern und Schulen, welche schon Bonifacius vorzüglich zu Fulda, nachher auch zu Wirzburg, Buraburg und zuletzt zu Eichstädt errichtet hatte, kam nun noch eine große Anzahl neue hinzu, die in der Folge der Aufklärung der Deutschen sehr zu Statten gekommen sind. Die berühmtesten Schulen dieser Art und dieses Zeitraums waren die zu Fulda, St. Gallen, Reichenau (Augiense coenobium s. Augia dives, s. maior), Hirschau, Hirschfeld, Corvey an der Weser, St. Emmeran zu Regensburg, Weissenburg, Prüm, Maynz und Trier. Am allerberühmtesten wurde aber die Schule zu Fulda, welche von 813 an den Rhabanus Maurus aus Maynz, einen Schüler des Alcuin, zum Vorsteher hatte. Dieser Rhabanus Maurus, der zuletzt Erzbischoff zu Maynz wurde, war der größte Deutsche Gelehrte damaliger Zeit, und hat uns vom Zustande und von der Beschaffenheit der Studien seines Zeitalters den besten Begriff hinterlassen. Von der Musik war er ein großer Freund, und sagt (*de institutione Clericorum, L. 3. cap. XVIII.*) von ihr, sie sey eine so edle und nützliche Wissenschaft, daß man ohne sie nicht im Stande sey, den Gottesdienst zu halten. Er muß auch sehr gute Schüler in dieser Kunst gebildet haben, denn Trithemius (*Vita Rhabani Mauri, Lib. I. cap. 3.*) lobt einen derselben, mit Namen Johannes, der ein Mönch zu Fulda war, als den ersten, welcher unter den Deutschen Kirchengesänge componirt habe.[43]) Aehnliche Liebe zum Gesang, und ähnlicher Eifer ihn zu lehren und auszuüben, fand sich auch in den übrigen Klosterschulen. Fast in allen sind Männer gebildet worden, welche sich entweder als Praktiker, oder als Schriftsteller über Musik ausgezeichnet haben. Und so ging es auch noch nach Rhabans Zeiten fort. In der Schule zu Corvey an der Weser blühte im zehnten Jahrhundert ein gewisser Meynholt, welcher als ein guter Theolog, Philosoph, Musicus, Poet, Schulmeister, angenehmer Declamator und als ein andächtiger Mönch gerühmt wird.[44]) In der Lebensbeschreibung des Bischoffs Meinwerc von Paderborn wird erzählt, daß zur Zeit dieses Bischoffs in der dasigen Schule Musiker und Dialektiker, berühmte Redner und Grammatiker waren, und daß diese Meister der Künste das Trivium und Quadrivium daselbst gelehrt haben.[45]) Es ist unnöthig, hierüber mehr anzuführen; wer aber Lust hat sich zu überzeugen, daß die Musik in diesem Zeitraume überall in Deutschland mit großem Eifer gelehrt, gelernt und geliebt wurde, darf nur die alten Chroniken bey verschiedenen Sammlern Deutscher Alterthümer durchblättern, so wird er überall Namen von Männern bemerkt finden, die sich auf irgend eine Art darin ausgezeichnet haben. §. 24.

43 *Ioannes* monachus Fuldensis, patria Francus orientalis, poeta et musicus insignis; qui et plura scripsit, *et cantum ecclesiasticum primus apud Germanos varia modulatione composuit.*

44) Claruit etiam *Meynholtus* in varia literatura: erat enim Theologus, Philosophus, Musicus, Poeta, bonus scholae magister, facundus Declamator, et devotus Monachus. Quam pulcrum hoc septenarium! *Annal. Corbeienses* in *Paullini* Syntag. rer. et antiq. Germ.

45 Quando ibi Musici fuerunt et Dialectici, enituerunt Rhetorici, clarique Grammatici. Quando Magistri artium exercebant trivium, quibus omne studium erat circa quadrivium etc. *Vita Meinwerci* apud *Leibnitz*, SS. Brunsvic.

§. 24.

Diese große Liebe zum Gesang wollte nun überall befriedigt seyn, so daß nach und nach kaum eine Angelegenheit, wenn sie nur auf irgend eine Weise mit der Religion in Verbindung gebracht werden konnte, ohne ihn verrichtet wurde. Man ließ es nicht dabey bewenden, während der Communion in der Kirche zu singen, man sang auch außer der Kirche, während das Brot zum Meßopfer bereitet und gebacken wurde. In den frühern Zeiten mußten sich die Mönche mit mancherley Handarbeiten in ihren Klöstern beschäftigen, und während der Arbeit einen beständigen Gesang unterhalten. Während den Mahlzeiten geschah das nehmliche, ein Gebrauch, der noch bis auf unsere Zeiten in den Klöstern beybehalten worden ist. Bey der Taufe nicht allein, sondern auch bey der Einweihung des Taufwassers (vielleicht gar beym Schöpfen desselben) wurde gesungen. Kurz es wurde so viel gesungen, daß nothwendig theils schädliche, theils thörichte Mißbräuche daraus entstehen mußten. Unter diese können hauptsächlich folgende Anwendungen des Gesangs gerechnet werden:

1) Wenn ein Kranker mit dem Tode rang, und wenig Hoffnung zu dessen Wiedergenesung übrig war, kamen die Geistlichen vor sein Sterbebette, und sangen ihm so lange Lieder vor, bis er seinen Geist aufgab. Während dem Singen nahmen sie ihn aus dem Sterbebette heraus, legten ihn auf ein im Zimmer ausgebreitetes haarichtes Tuch (cilicium) und fuhren so lange mit ihrem Gesange fort, bis ihm die Seele ausfuhr. Wenn sie zu lange verweilte, entfernte sich zwar ein Theil der geistlichen Sänger, einige aber mußten beständig bey dem Kranken bleiben und ihren Psalmengesang ununterbrochen fortsetzen. Man hatte besondere Gesänge, die zu diesem Gebrauche ausdrücklich vorgeschrieben waren. Ein Kranker, der sich vielleicht wieder erholt hätte, wenn er in Ruhe geblieben wäre, konnte auf diese Weise leicht zu Tode gesungen werden.

Wenn er gestorben war, wurde bis zu seiner Beerdigung noch immer fortgesungen. Gewöhnlich wurde der Leichnam in die Kirche gestellt und ebenfalls dabey gesungen. Gerbert (*de cantu et muſ. ſacra*, Lib. 2. P. 1. cap. 6. n. 11.) führt eine Ordnung aus dem eilften Jahrhundert an, worin genau bestimmt ist, wie lange eine Leiche in der Kirche stehen, und wie die Eintheilung der singenden Mönche gemacht werden mußte. Einiges von diesen Gebräuchen hat sich noch bis in die neueren Jahrhunderte, sogar in der protestantischen Kirche erhalten; man hat aber das Schädliche und Thörichte fahren lassen, und fing bald an, nur dem Gestorbenen zu singen, dem Sterbenden aber vorzubeten, oder ihn gar nicht zu beunruhigen.

2) Man hatte in diesen Zeiten die abergläubische Gewohnheit, gewisse zweifelhafte Fälle durch die so genannten gemeinen Proben (Probationes vulgares) zu entscheiden, und bediente sich dazu des Feuers, glühenden Eisens, siedenden Wassers, des Zweykampfs ꝛc. Wenn nun eine solche Probe vorgenommen wurde, so standen die Geistlichen den dabey interessirten Personen zur Seite, und jeder Theil suchte für seinen Helden den Sieg herbey zu singen. Nach geendigter Probe wurde dem Sieger ein Lobgesang gesungen. Als die Clerisey zu Toledo im eilften Jahrhundert nach dem Willen der Königin Constantia ihre Mozarabische Liturgie nicht gegen die Gallische vertauschen wollte, wurden zwey solche Proben zur Entscheidung der Sache angestellt, die eine mit dem Zweykampfe, die andere mit dem Feuer. Jede der beyden Liturgien hatte ihren Ritter, mit dem sie siegte, oder unterlag. Eben so wurden beyde Liturgien in einen brennenden Holzstoß geworfen; welche nun unversehrt aus dem Feuer kam, sollte angenommen werden. Beyde Proben wurden unter feyerlichen Gesängen angestellt. Der Geschichtschreiber versichert zwar, die Gallische Liturgie sey verbrannt; sie ist aber doch durch Zureden der Königin hernach in Spanien eingeführt worden.

3) Man bediente sich auch des Gesangs in diesen Zeiten, um sich ein Unglück oder Feinde vom Halse zu singen, und hatte dazu einen besondern Gesang, welcher anfing: „media vita in morte su-

mus", den man gleichsam als einen Verwünschungspsalm gebrauchte. Dieser Gesang ist nachher nach der lutherischen Uebersetzung: Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen ꝛc. in die protestantische Kirche übergegangen, und enthält gar nichts, was zu einer so sonderbaren Anwendung in den frühern Zeiten Anlaß geben konnte. Dennoch wurde er auf die beschriebene Art gemißbraucht, denn die Synode zu Cölln vom Jahre 1316 gebot, daß er nicht ohne besondere Erlaubniß des Erzbischofs gesungen werden sollte. Aus den in diesem Verbot enthaltenen Ausdrücken: media vita contra aliquas personas, läßt sich schließen, daß dieser Gesang wirklich gegen Feinde als eine Art von Verwünschung gebraucht worden ist.

4) Man begnügte sich in diesen Zeiten noch nicht einmal damit, daß man bey so vielen Gelegenheiten singen konnte, man wollte sogar ewig singen. Es wurden daher ordentliche Stiftungen gemacht, um einen solchen ewigen Gesang in gewissen Kirchen und Klöstern einzuführen. Es wurden so viele Mönche und Geistliche angestellt, daß sie einander im Psalmsingen Tag und Nacht ablösen konnten. In Burgund wurde schon im sechsten Jahrhundert ein solcher ewiger Chorgesang vom König Sigismund gestiftet, wie Labbe (Tom. 4. Concil. p. 1559.) berichtet. Die Wuth zu singen war so groß, daß sich gewisse Personen gar nicht satt singen konnten. Die heil. Radegunde, eine Königin von Frankreich im sechsten Jahrhundert, war ein merkwürdiges Beyspiel hievon. Ihr Lebensbeschreiber bey Mabillon (Act. Ord. S. Bened. Saec. I. pag. 332.) rühmt von ihr, daß sie ganze Nächte hindurch, und so lange gesungen habe, bis sie einschlief, und daß sie selbst im Schlafe noch fortsang, welches wir hätten hören mögen. Es wäre (sagt ein neuerer Schriftsteller) besser gewesen, wenn die Königin ihre Zeit geschlafen und ihre Zeit gesungen hätte.

§. 25.

So wie man in Klöstern und Kirchen des Singens nicht müde werden konnte, so mußte nun nothwendig die Liebe zum Gesang bey den Deutschen auch im gemeinen Leben immer ausgebreiteter werden. Die Einfachheit des Gesangs in diesem Zeitalter (denn es war nichts andres als Gregorianischer Gesang) erleichterte dessen Verbreitung ungemein, so daß auch solche Stände Theil daran nehmen konnten, deren übrige Beschäftigungen nicht erlaubten, ein besonderes Studium daraus zu machen. Man hatte nur solche Lieder, die jedermann verstehen, folglich auch singen konnte.

Die Deutschen haben zwar schon in den frühesten Zeiten, da sie noch nichts als Krieg und Jagd kannten, ihre Volksgesänge gehabt, deren Inhalt meistens die Thaten tapferer Helden betraf. Von Carls des Großen Zeiten an wurde der Inhalt dieser Volksgesänge mannigfaltiger. Seine Verordnungen, daß dem Volke in Deutscher Sprache gepredigt werden mußte, seine Bemühungen, die alten Deutschen Volksgesänge, die nur noch mündlich vorhanden waren, sammeln, aufschreiben und in die Mundart seines Zeitalters übersetzen zu lassen, so wie seine übrigen Bestrebungen der Deutschen Sprache aufzuhelfen, gaben ihr nach und nach so viel Biegsamkeit, Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, daß sie allmählich aufhörte, eine bloße Bergwerks- und Jagdsprache zu seyn, wie sie Leibnitz genannt hat, sondern auch zum Ausdruck anderer Gegenstände, zur Darstellung menschlicher Gefühle und Empfindungen gebraucht werden konnte. Daher wurde nun auch der Inhalt der Deutschen Volksgesänge mannigfaltiger, und erstreckte sich über alles, was in den damaligen Zeiten für das Volk auf irgend eine Art Interesse haben konnte. Liebe, Haß, Tapferkeit und Feigheit, Tugend und Untugend, Schande und Ehre, Lob und Tadel, alles wurde besungen. Das Volk machte auf solche Weise seinem Herzen Luft, und wenn ein solches Volkslied so faßlich eingerichtet war, daß es jedermann leicht begreifen konnte, oder wenn es einen Gegenstand betraf, der für jedermann merkwürdig war, so ging es durch alle Gegenden Deutschlands, und wurde, so wie es auch noch in unseren Zeiten

geschieht, von jedermann gepfiffen und gesungen. Es ist Schade, daß von solchen Stücken auch nicht ein einziges aus Carls Zeitalter auf uns gekommen ist, und daß auch selbst die ältern Volkslieder, die er sammeln und aufschreiben ließ, verloren gegangen zu seyn scheinen. Goldast (Paraenet. vet. Vol. pag. 361.) und Lambeck (Lib. II. comment. de Biblioth. Vindobonensi.) erwähnen zwar eines alten Deutschen Werks, welches von den Thaten Carls des Großen und des berühmten Roland handelt, und die Ueberschrift hat: *diz Puech ist von Chunich Karl und von Ruland gemacht, wie sie diu heidenschaft uberchomen;* allein, wer die so genannten Borhornischen Glossen, oder die zwey kleinen Vocabularia kennt, welche Borhorn nach zwey alten Handschriften aus Carls Zeiten hat abdrucken lassen, sieht bald, daß die Sprache viel zu jung ist, als daß sie ins neunte Jahrhundert gehören könnte. Auch hat schon Goldast die Bemerkung gemacht, dieß Buch von den Thaten Carls und Rolands sey zu seiner Zeit nicht über 550 Jahre alt g wesen, und von einem gewissen Striker verfertigt worden. Außerdem wird weder vom Goldast, noch vom Lambeck bemerkt, ob es in Versen verfaßt ist und in Liedern besteht, oder ob es bloß eine Erzählung in Prosa ist.

§. 26.

Aus Ueberbleibseln Deutscher Volkslieder aus Carls Zeitalter können wir daher auf keine Weise zu einem Begriff von der Beschaffenheit derselben gelangen. Wer sich aber damit begnügen will, wenigstens zu wissen, wie vielerley Gattungen solcher Lieder in diesem Zeitraume gebräuchlich waren, kann in den damaligen Capitularien und Beschlüssen der Concilien einigen Unterricht finden. Aus diesen ergiebt sich, daß man hauptsächlich sechserley Gattungen solcher Lieder hatte, nehmlich:

1) Minnelieder, oder Liebeslieder (Vúinileodes). In den damaligen Gesetzen wurde den Nonnen verboten, dergleichen Lieder abzuschreiben, oder jemand zu schicken. (Cap. III. A. 789. C. 3. pag. 575. apud Heinecc.)

2) Spottlieder (Cantica in Blasphemiam). Auch diese wurden häufig verboten, konnten aber doch nicht abgebracht werden, wie die öfters wiederholten Verbote beweisen. [46]) Sie sind an die Stelle der alten Gesanglichter gekommen, von welchen Aventinus erzählt, daß sie schon vom Deutschen König Laber herstammen, welcher dadurch bewirken wollte, daß sich seine Unterthanen schlechter Handlungen schämen sollten. Auch durch diese neuern Spottlieder sind manche schlechte Handlungen der Großen unter dem Volke allgemein bekannt und mit verdienter Verachtung belohnt worden. Der berühmte Deutsche Alterthumsforscher Eckart ist der Meinung, der Name Isengrin, den man im Mittelalter in Fabeln und Volksliedern dem Wolf beylegte, habe seinen Ursprung von einem solchen Spottliede genommen, das damals auf den Oestreichischen Grafen Isengrin, der sich gegen den Kaiser Arnulph empört hatte, gemacht und überall gesungen wurde. Mit eben so vieler Wahrscheinlichkeit vermuthet Eckart [47]), der Held des berühmten Deutschen Gedichtes Reinecke Voß sey der Lothringische Herzog Reginarius oder Reinhard gewesen, und habe seiner Handlungen wegen seinen Namen dem Fuchs beylegen lassen müssen.

46) Qui in blasphemiam alterius cantica composuerit, vel qui ea cantaverit, extra ordinem judicetur. Nam lex hujusmodi praecepit exiliari. *Capitulare* incerti anni circa an. 744. s. Bartzheims *Concilia Germ.* Tom. I. pag. 55. Bonifacius war bey diesem Concilio als päpstlicher Legat, und Zacharias III. war Papst.

47) Tom. II. Comment. p. 767 sq.

3) Schändliche und unzüchtige Lieder. Von diesen wurde verordnet, daß sie nicht in der Nähe einer Kirche gesungen werden sollten.[48]) Auch sollten sie nach eben diesem Verbot überall vermieden werden.

4) Lob- und Ehrenlieder (cantica in honorem), um gute Handlungen dadurch im Andenken zu erhalten, und zur Nacheiferung anzureitzen. Außerdem geschieht noch Erwähnung der

5) Teufelslieder (Carmina diabolica), die zur Nachtzeit auf den Gräbern der Todten gesungen wurden, um den Teufel davon zu verscheuchen. Sie waren besonders bey den Sachsen vor ihrer Bekehrung sehr im Gebrauch, die sich dieselben in der Folge nicht nehmen lassen wollten; daher sie auch noch einige Jahrhunderte hindurch fortgedauert haben. Die Römische Synode unter Leo IV. in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts beschloß daher, daß sie die *Carmina diabolica, quae nocturnis horis super mortuos vulgus facere solet, et cachinnos quos exercet, sub contestatione Dei omnipotentis* abgeschafft wissen wolle.[49]) Schmidt (Gesch. der Deutschen, B. 1. S. 510.) macht die Bemerkung, diese Teufelslieder möchten auch wohl von einigen gesungen worden seyn, nicht um den Teufel damit zu verscheuchen, sondern etwas von ihm zu erhalten. — Endlich

6) Schlacht- und Siegsgesänge. Dieß ist die einzige Gattung, von welcher eine Probe bis auf unsere Zeiten sich erhalten hat. Dieses Ueberbleibsel ist ein Siegeslied auf König Ludwigs III. in Frankreich im Jahr 882 über die Normannen erhaltenen Sieg. Schilter gab es zuerst 1696 einzeln heraus; ließ es aber hernach auch in seinem Thesaurus etc. abdrucken, aus welchem es in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. III. pag. 684,) und in Langnbeck's Scriptor. rer. Danicar. (Th. 2.) gekommen ist. Adelung (Lehrgebäude der Deutschen Sprache, Einl. S. 46.) erklärt es für das erste und älteste Deutsche Gedicht, in welchem sich einige Funken dichterischen Geistes befinden. Die früheren Gedichte Ottfrieds von Weissenburg hält er dagegen für bloße Reimerey. Der Seltenheit wegen mögen wenigstens die ersten Strophen dieses Siegesliedes, nebst der lateinischen Uebersetzung von Schilter, einen Platz hier finden:

1.

Einen Kuning weiz ich,
Heisset herr Ludwig,
der gerne Gott dienet,
weil er ihms lohnet.

2.

Kind wart er vaterlos
diss warth ihme sehr boss.
Holoda nan Truhtin.
Magaczogo warth her sin.

3.

Gab her ihme Dugidi,
froniſc githigini,

48) Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus. Quod et ubique vitandum est. Concilium Moguntinum Caroli M. an. 813.

49) *Concil. Labb.* Tom. VIII. p. 117.

Stuel hier in Vrankon.
ſo bruche her es lango.

4.

Das gedeild er thanne,
far mit Karlomanne
Bruder ſinemo,
Thia czala vvanniano: etc.

1. Regem novi,
vocatur Dominus Ludovicus,
Qui lubens Deo ſervit,
quippe qui eum praemiis afficit.

2. Minorennis orbabatur patre,
id quod ipſi erat valde noxium.
Suscepit ipſum Dominus,
ductor fiebat ipſius.

3. Dedit ei Heroës:
Illuſtres comites,
Sedem hic in Francia.
Sic utatur illis diu.

4. Haec diviſit poſtea
cum Carolomanno
Fratre ſuo,
Portionibus fraude absque. etc.

Wenn uns nun auch die Melodie zu dieſem Liede aufbehalten worden wäre, ſo würden wir daraus auf die Beſchaffenheit der damaligen Muſik eben ſo ſchließen können, wie man aus dem Gedichte auf die Beſchaffenheit der damals gebräuchlichen Deutſchen Sprache ſchließen kann. Allein man hatte in jenem Zeitraum kaum angefangen, die Deutſche Sprache ſchreiben zu lernen; da nun die Sprachſchrift der Notenſchrift ſtets um beträchtliche Zeiten vorgegangen iſt, ſo läßt ſich kaum eine Möglichkeit gedenken, daß man in dieſer Zeit ſchon eine Melodie gehörig hätte aufſchreiben können, um ſie ächt und unverfälſcht auf die Nachkommen zu bringen. Es iſt aber ſchon mehrere Male erinnert worden, daß die Melodien auf weltliche Gedichte in ſpätern Jahrhunderten noch bloßer Choralgeſang waren; ſollten ſie es nicht noch weit mehr in dieſem Zeitalter geweſen ſeyn, in welchem die Muſik noch nicht einmal den Grad von Ausbildung hatte den ſie einige Jahrhunderte ſpäter erhielt? Man hat ſogar Spuren, daß noch im funfzehnten Jahrhundert geiſtliche Gedichte auf weltliche Melodien, und umgekehrt wieder weltliche Gedichte auf geiſtliche oder in der Kirche gebräuchliche Melodien gemacht worden ſind; warum ſollte man nicht ein gleiches Verfahren in ſo frühen Zeiten annehmen,

in welchen das Vermögen, neue Melodien zu erfinden, gewiß noch eingeschränkter war, als es in den nachherigen Jahrhunderten wurde? Man sah die Töne, an sich betrachtet, für so unschuldig an, daß man sich kaum träumen ließ, es sey ein Unterschied unter ihrer geistlichen und weltlichen Anwendung. Es war genug, wenn man nur eine Art von Melodie hatte, sie mochte nun ursprünglich auf ein Buhllied oder auf ein Kirchenlied gemacht worden seyn. Der einzige Unterschied, den man damals fühlen und begreifen konnte, lag im Inhalte des Textes.

§. 27.

Während in England, Frankreich und Deutschland der Kirchengesang mit dem größten Eifer befördert wurde, scheint er von den Italiänern, die ihn zuerst unter den übrigen Nationen verbreitet hatten, weit mehr vernachlässigt worden zu seyn, als man glauben sollte. Es hat zwar in dieser Zeitperiode, zwischen Gregorius dem Großen und Johann XIX. noch viele Päpste gegeben, von welchen die Geschichtschreiber rühmen, daß sie nicht nur sehr gute musikalische Kenntnisse besessen, sondern auch manche Veranstaltungen getroffen haben, die zur Erhaltung, Verbesserung und Beförderung des religiösen Gesangs dienen sollten. Manche derselben, deren Bemühungen aber hauptsächlich auf die Beförderung des Kirchengesangs außerhalb Italien gingen, sind schon in vorhergehenden §§. genannt worden. Außer ihnen zeichneten sich noch mehrere in musikalischer Rücksicht aus. Vom Vitalian sagt man nicht nur, daß er nach Gregor dem Großen den Römischen Gesang, der vielleicht schon wieder ausgeartet war, aufs neue hergestellt, sondern daß er auch zuerst den Gebrauch der Instrumente in der Kirche eingeführt habe. Bey den Lebensbeschreibern dieses Papstes heißt es: composuit regulas ecclesiasticas, et instituit cantum adhibitis instrumentis, quae vulgari nomine organa dicuntur. Ballaus setzt dieß ins Jahr 660 (*Vitalianus patria Signius vel Campanus*, insignis musicus, cantum in templis circa an. Dom. 660 et organa per consonantias humanis vocibus adhibuit) und führt den Dichter Joh. Bapt. Mantuanus zum Zeugen an:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

Leo II. wird ebenfalls sehr gerühmt und von dem Bibliothar Anastasius cantilena ac psalmodia praecipuus, et in earum sensibus subtilissima exercitatione limatus, genannt; und nach dem Platina (Vitae summor. Pontificum) war er der gelehrteste Mann, in der Musik erfahren, hat Lieder komponirt und verbessert, und die Kunst durch Uebung befördert. (Vir doctissimus, uti ejus scripta indicant, musices peritus, psalmodiam composuit, hymnosque ad meliorem concentum redegit, artem exercitatione confirmans.) Seine Nachfolger Benedikt, Sergius, Hadrian II, Gregorius V. ꝛc. werden nicht minder ihrer musikalischen Kenntnisse und des Schutzes wegen gerühmt, den sie während ihrer Regierungen der Kunst angedeihen ließen. Dem Gregor V. wird sogar die Einführung des eigentlich musikalischen Gesangs zugeschrieben, das heißt: desjenigen Gesangs, der von gelehrten Sängern und von geübten Chorknaben gesungen wurde. (Id etiam singulariter *Gregorio* V. circa annum 735. tribuitur, quod invexerit cantum, qui musicalis dicitur, *ubi sunt cantores, et pueri symphoniaci.*) Man sieht hieraus, daß die musikalischen Schulanstalten Gregors des Großen um diese Zeit ebenfalls schon wieder verfallen gewesen seyn müssen, weil sonst diese Einrichtung nicht neu hätte seyn können.

Aber aller dieser und anderer Beförderungen ungeachtet (deren Erzählung hier zu weitläuftig seyn würde) ist doch während dieser Zeit in Italien nichts Merkwürdiges im eigentlich musikalischen Sinne geschehen. Die Singschulen dauerten fort, der Kirchengesang wurde verrichtet; anstatt aber, daß die am besten gebildeten Sänger nun zu immer größerer Vervollkommnung des religiösen Gesangs im Innern ihres Vaterlandes hätten wirken sollen, zogen sie aus, um die musikalischen Heiden

anderer Länder zu lehren, und ließen es zu Hause gehen, wie es konnte, oder wollte. Dieser Zustand der Dinge mag nun durch die Eroberungen der Longobarden, oder durch die meistens allzu kurzen Regierungen der Päpste dieses Zeitraums veranlaßt worden seyn; genug er war vorhanden, und obgleich unter solchen Umständen die Musik und der Kirchengesang nicht verloren ging, so wurde er doch auch nicht vorwärts gebracht, so daß auch beynahe kein einziger merkwürdiger Mann in diesem Zeitraume in Italien gelebt hat, von welchem man sagen könnte, er habe sich ausgezeichnet, bis Guido von Arezzo auf den Schauplatz trat.

§. 28.

Unter allen Reformatoren der Musik aus den ältern und neuern Zeiten hat keiner sich ein so ausgebreitetes Ansehen sowohl bey seinen Zeitverwandten, als bey seinen Nachkommen erworben, als dieser Guido von Arezzo. Die meisten Verbesserungen, welche viele seiner Vorfahren in musikalischen Dingen machten, verbreiteten sich selten weiter als auf die Gegenden, in welchen ihre Urheber lebten, aber das, was Guido gethan haben soll, verbreitete sich in kurzer Zeit über ganz Europa, und wurde überall mit Bewunderung auf- und angenommen. Wenn man sich diese Erscheinung richtig erklären und wissen will, wie es zugegangen sey, daß Erfindungen von der Art, wie sie dem Guido zugeschrieben werden, die nach den Begriffen aufgeklärter Jahrhunderte theils höchst mangelhaft an sich, theils in früheren Zeiten schon besser vorhanden waren, dennoch ein so großes Glück in der Welt haben machen können, so muß man vor allen Dingen an die Beschaffenheit des Zeitalters, in welchem Guido gelebt hat, und an den Mangel alles wahren Wissens denken, worin sich vorzüglich das eilfte Jahrhundert auszeichnete. Die alte Lateinische Sprache war in Mönchslatein verwandelt; alte klassische Schriften in dieser Sprache, wodurch Wahrheit und Geschmack hätte erhalten und verbreitet werden können, wurden nicht, oder konnten nicht mehr gelesen werden. Die Griechische Sprache war so fremd geworden, daß sogar das bekannte Sprichwort: Graeca sunt, non possunt legi, aus diesen Zeiten seinen Ursprung genommen haben soll. Mit diesen beyden Quellen ächter Kenntnisse, waren auch zugleich diejenigen Quellen verstopft, woraus man in den Jahrhunderten vor Guido die musikalischen Kenntnisse zu verbessern gesucht hatte. Es war daher auch hierin eine solche Unwissenheit entstanden, man hatte alles, was vorher einzeln zur Verbesserung und Vervollkommnung der Kunst geschehen war, wieder so ganz in Verfall gerathen lassen, daß nun ein Mann, der kaum das A B C der Musik verstanden und seine Zeitverwandten darin unterrichtet hätte, schon Aufsehen erregt haben würde; wie viel mehr mußte es nun Guido thun, der zwar ebenfalls noch kein Meister der Kunst war, aber vor seinen Zeitverwandten wenigstens so viel voraus hatte, daß er besser als sie wußte, was verschiedene Männer vor ihm zur Verbesserung der Musik gethan hatten? Wenn er auch nur ein Schielender unter Blinden war, so ist es doch besser zu schielen, als blind zu seyn; und wenn auch die Mittel, wodurch er dem Studium der Musik einen neuen Schwung gab, theils trivial, theils an sich unzweckmäßig gewesen seyn sollten, so daß man vielleicht nicht mit Unrecht sagen könnte, er habe dadurch das Studium der Musik, oder vielmehr die Fortschreitung derselben zu einem höhern Grade der Vollkommenheit mehr gehemmt als befördert, so müssen wir ihm doch schon bloß dafür verbunden seyn, daß er der Sache einen neuen Schwung gab, und die Aufmerksamkeit der Welt auf sie lenkte. Seine gewiß gut gemeinte, aber noch unvollkommene Methode ist zwar in der Gestalt, in welcher sie nach allem Anschein mehr durch andere als durch ihn selbst auf die Nachwelt gekommen ist, eine wahre Marter aller Singschüler (Crux tenellorum ingeniorum) gewesen, und mancher Musiklehrer der spätern Jahrhunderte, der ihre Unzulänglichkeit für die erweiterte Kunst, und die damit verbundenen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten fühlte, mag sie wohl oft in seinem Herzen ver-

flucht haben; dennoch ist sie der Kunst nützlich geworden, weil sie Aufmerksamkeit, Fleiß, Anstrengung, und dadurch zugleich eine größere Verbreitung derselben bewirkt hat. Mancher lernte nun singen, der ohne die Guidonische Methode vielleicht nicht daran gedacht haben würde. Von der Beschaffenheit dieser Methode sowohl, als der übrigen Erfindungen, die dem Guido von seinen dankbaren Nachkommen recht im Ueberfluß zugeschrieben worden sind, soll nach der Ordnung geredet werden, wenn erst das Wichtigste von seinen Lebensumständen beygebracht seyn wird. Ein solcher musikalischer Patriarch, in welchem sich alle musikalische Erfindungen, wie einzelne Ströme in einem Meere vereinigen, verdient es wohl, daß man Alles von ihm wisse, was die Geschichtschreiber von ihm aufbehalten haben.

§. 29.

Ueber das Vaterland des Guido ist nie gestritten worden. Er war aus Arezzo, einer kleinen Stadt im Großherzogthum Toskana, gebürtig, und führt eben deßwegen den Beynamen Guido von Arezzo oder *Guido Aretinus*. Aber die Zeit seines Lebens, des eigentlichen Anfangs seiner musikalischen Reformation, und der Ort seines Aufenthaltes wird von den Geschichtschreibern verschieden angegeben. Indessen schadet diese verschiedene Angabe wenig, weil Guido selbst in einem Schreiben an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa die Hauptumstände seines Lebens und seiner musikalischen Erfindungen so angiebt, daß man wenigstens mit Wahrscheinlichkeit die Zeit bestimmen kann, in welcher er gelebt und nach seiner Art zum Besten der Musik gewirkt hat. Dieß Schreiben ist zuerst in den Kirchen-Annalen des Baronius (ad an. 1022.), hernach in Mabillons Annalen des Benedictiner-Ordens (Tom. IV ad an. 1026), ferner in den Annalen des Camaldulenser-Ordens von Mittarelli und Costadoni (Append. ad Tom. II. pag. 4 sq.) und im Tom. VI. des Thesaur. Anecdot. von Bernh. Pez abgedruckt, bis es endlich in die Gerbertsche Sammlung musikalischer Schriftsteller (Tom. II.) gekommen ist. Aus diesem Schreiben sieht man, daß Guido ein Benedictinermönch des Klosters Pomposa im Herzogthum Ferrara war, aber wegen seiner neuen Lehre den Neid und den Verfolgungsgeist seiner Mitmönche so erregt hatte, daß er das Kloster verlassen und sich einen andern Wohnort suchen mußte. Der Anfang des Schreibens: Beatissimo atque dulcissimo Fratri Michaeli Guido, per anfractus multos dejectus et anctus etc. beweist dieß deutlich, und aus der Folge: aut dura sunt tempora, aut divinae dispositionis obscura discrimina, dum et veritatem fallacia et caritatem persaepe conculcet invidia, quae nostri Ordinis vix deserit sanctitatem etc. wird es klar, daß er nicht nur mit seinem Freund Michael eines Ordens (nostri ordinis) nehmlich Benediktinerordens war, sondern auch durch den Neid der übrigen Mönche veranlaßt worden, sein Kloster Pomposa zu verlassen. Denn er führt fort: Vnde est, quod me vides prolixis finibus exulatum, ac te ipsum, ne vel respirare quidem possis, invidorum laqueis suffocatum. Daß Guido seinen Freund Michael zuerst in seiner neuen Lehre unterrichtet, sodann wahrscheinlich mit ihm gemeinschaftlich auch die andern Mönche darin habe unterrichten wollen, sieht man aus folgender Stelle: Vnde ego, inspirante Domino caritatem, non solum tibi, sed et aliis quibuscumque potui summa cum devotione ac festinatione ac sollicitudine a Deo mihi indignissimo datam contuli gratiam, ut quia ego et omnes ante me summa cum difficultate ecclesiasticos cantus didicimus, ipsos posteri summa cum facilitate discentes, *mihi et tibi*, et reliquis adjutoribus meis aeternam optent salutem etc. Er hat also eine ordentliche Singschule gehalten, und den Michael nebst einigen anderen Mönchen des Klosters Pomposa dabey zu Gehülfen gehabt. Sein Unterricht im Gesang muß sich sehr ausgezeichnet, und seine Schüler in kurzer Zeit weit gebracht haben, denn er fährt fort in seinem Schreiben zu sagen: wenn schon diejenigen für das Wohl ihrer Lehrer andächtig zu Gott beten, die kaum in zehn Jahren eine vollkommene Wissenschaft des Gesangs erlangen können, was

würde

würde nicht erſt einer für uns und unſere Gehülfen thun, die wir in einem Jahre, und wenn es hoch kommt, in zwey Jahren einen vollkommenen Sänger bilden? Er hat ein ſo großes Vertrauen zu dem Nutzen ſeiner Methode, daß er hofft, endlich doch noch den Lohn zu finden, den ſie verdiene, und daß er ſich vornimmt, auch ſeinen Freund dazu ermahnt, dabey zu beharren. (Securi ergo de ſpe retributionis inſiſtamus operi tantae utilitatis.)

Zu noch größerer Ermunterung erzählt er nun ſeinem Freunde, daß der große Ruf ihrer Singſchule auch dem Papſt Johann XIX. (einige nennen ihn Johann XX.) zu Ohren gekommen ſey, und daß er (Guido) drey Boten von demſelben erhalten habe, mit dem Auftrage ihn nach Rom einzuladen. (Summae ſedis apoſtolicae *Johannes*, qui modo Romanam gubernat eccleſiam, audiens famam noſtrae ſcholae, et quomodo per noſtra antiphonaria inauditos pueri cognoſcerent cantus, valde miratus, tribus nuntiis me ad ſe invitavit.) Er habe daher die Reiſe in Geſellſchaft des Abt Grunoald und des Präpoſitus Peter aus Arezzo unternommen. Der Papſt habe ſich über ſeine Ankunft ſehr gefreut, ſich viel über mancherley Dinge mit ihm unterhalten, ſein Antiphonarium als ein Wunder oft durchgeblättert, die vorgeſetzten Regeln aufmerkſam betrachtet, und ſey nicht eher von der Stelle gegangen, bis er ſelbſt ein Verſikul, welches er vorher noch nicht gekannt, nach ſeiner Methode ſogleich habe treffen können. Auf dieſe Weiſe habe der Papſt an ſich ſelbſt erfahren, was er bey einem andern kaum würde geglaubt haben. (Multum itaque Pontifex meo gratulatus eſt adventu, multa colloquens et diverſa perquirens: noſtrumque velut quoddam prodigium ſaepe revolvens antiphonarium, praefixasque ruminans regulas, non prius deſtitit, aut de loco, in quo ſedebat, abſceſſit, donec unum verſiculum inauditum ſui voti compos ediſceret, ut quod vix credebat in aliis, tam ſubito in ſe recognoſceret.) Guido konnte indeſſen in Rom nicht lange verweilen, weil die drückende Sonnenhitze ſeiner ſchwächlichen Geſundheit nachtheilig war; es wurde daher verabredet, daß er nächſten Winter wieder kommen, und ſodann ſowohl dem Papſt als ſeinen Clerikern die neue Methode ausführlich erklären ſollte.

Auf der Rückreiſe beſuchte unſer Guido ſeinen ehemaligen Abt des Kloſters Pomposa, der mit ihm gleichen Namen führte. Dieſer Abt Guido war ebenfalls ein Feind unſers Mönchs geweſen, und hatte zu ſeiner Entfernung aus dem Kloſter Pomposa beygetragen. Jetzt mochte ſich wohl der alte Haß gelegt haben; als er daher nun das neue Guidoniſche Antiphonarium ſah, fand er es ſehr gut, bedauerte nur ſich einſt den Neidern des Guido beygeſellt zu haben, und lud ihn ein, wieder nach Pomposa zurück zu kehren. (Qui et ipſe vir perſpicacis ingenii noſtrum antiphonarium ut vidit, extemplo probavit et credidit, noſtrisque aemulis ſe quondam conſenſiſſe poenituit, et ut Pompoſiam veniam, poſtulavit.) Guido nimmt dieſe Einladung an, und will mit Gottes Hülfe durch ſeine Erfindung nicht nur das Kloſter verherrlichen, ſondern ſich auch den Mönchen deſſelben recht zeigen; (Tanti itaque Patris orationibus flexus, et praeceptis obediens, prius auxiliante Deo volo hoc opere tantum et tale monaſterium illuſtrare, meque monachum monachis praeſtare etc.) aber er kann nicht ſogleich kommen, ſendet daher vorläufig ſeinem Freunde Michael eine ſchriftliche Anweiſung, mit welcher er bis zu ſeiner Ankunft ſich behelfen muß. (Sed quia ad praeſens venire non poſſum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum; nuper nobis a Deo datum, et utillimum comprobatum.) Er läßt übrigens den Prior Martin aus eben demſelben Kloſter grüßen, der im Singunterricht ein Hauptgehülfe von Guido und Michael geweſen zu ſeyn ſcheint, (de reliquo D. Martinum Priorem ſacrae congregationis, noſtrumque maximum adjutorem plurimum ſaluto etc.) und geht ſodann auf die Lehre ſelbſt über, nach welcher ein noch unbekannter Geſang nach Noten geſungen und bey erſter Anſicht getroffen werden müſſe. Guido iſt alſo Benediktinermönch im Kloſter Pomposa geweſen, nicht aber, wie die Camaldulenſer wollen, ein

Mönch ihres Ordens zu Avellano, oder in einer dazu gehörigen nahe bey Arezzo liegenden Einsiedeley. (s. *Annal. Camald.* Tom. II. pag. 44.) Der Umstand, daß noch am Ende des verflossenen Jahrhunderts (wie die Annalisten des Camaldulenserordens erzählen) ein Bildniß des Guido im Kloster zu Avellano mit der Unterschrift: Beatus *Guido* Aretinus, *inventor musicae*, befindlich war, beweist noch nicht, daß er ein Mönch, oder (wie die nehmlichen Geschichtschreiber vermuthen wollen) Abt desselben war, sondern kann vielleicht bloß ein Zeichen seyn, daß seine neue Lehre unter den Camaldulensern eben so wie in mehreren Orden Beyfall, Aufnahme und Achtung gefunden habe. Wenn jemand behaupten wollte, alle Musikgelehrte und verdiente Tonkünstler, deren Bildnisse jetzt in dem Hause eines Musikliebhabers befindlich sind, müßten einst darin gewohnt, oder einen Antheil daran gehabt haben, so würde man ihn eines großen Irrthums beschuldigen können, weil man weiß, auf welche Art und aus welcher Ursache sie hinein gekommen sind. Das Bildniß des Guido kann aus eben der Ursache ins Kloster Avellano gekommen seyn, aus welcher viele andere Bildnisse in das Haus eines Musikfreundes gekommen sind. Aber (wird man vielleicht fragen) wo hat denn nun Guido während seiner Verbannung oder Entfernung aus dem Kloster Pomposa gelebt? Wohin ist er geflohen, um sich vor dem Neide und vor der Verfolgung seiner Mitmönche zu verbergen? Dieser Zufluchtsort könnte vielleicht Avellano oder die dazu gehörige Einsiedeley bey Arezzo gewesen seyn, und in der Folge Anlaß gegeben haben zu glauben, Guido habe dem Orden der Camaldulenser selbst angehört, oder sey ein Einsiedler des Orts gewesen. Die letzte Meinung wollen die Geschichtschreiber dieses Ordens mit der Versicherung unterstützen, daß sich in den Registern des Klosters Avellano ein Guido als Camaldulenser-Einsiedler unter dem Jahre 1033 angemerkt finde. Die vorhergehenden eigenen Berichte des Guido beweisen aber allzu deutlich, daß er weder Abt zu Avellano, noch Einsiedler desselben Klosters, sondern ein Benediktinermönch zu Pomposa, nahe bey Ravenna, gewesen ist, und aus seiner vor dem Microloge befindlichen Zuschrift an Theodald, welcher zwischen den Jahren 1023 und 1037 Bischoff zu Arezzo war, so wie auch durch die beyden Reisegefährten aus Arezzo Grunoald und Peter, in deren Gesellschaft er nach Rom ging, wird es mehr als wahrscheinlich, daß er nach seiner Verbannung aus Pomposa weder Avellano noch die dazu gehörige Einsiedeley, sondern vielmehr seine Geburtsstadt Arezzo zu seinem Zufluchtsort gewählt habe.

Ueber das Alter des Guido läßt sich nur muthmaßen. Der Papst Johannes XIX oder XX, welcher ihn nach Rom kommen ließ, hat neun Jahre, zwischen 1024 — 1033 regiert. Als Guido seine Reise nach Rom machte, scheint er zwar schon eine leichtere Methode des musikalischen Unterrichts, aber noch keine andere schriftliche Anweisung dazu fertig gehabt zu haben, als diejenige, welche seinem neuen Antiphonario vorgesetzt war, und nach welcher Johannes auf der Stelle ein unbekanntes Versett singen lernen konnte. Sein Microloge, so wie seine übrigen musikalischen Schriften scheinen erst nach seiner Rückkehr in das Kloster Pomposa verfertigt worden zu seyn. Aus einer Note, welche dem Original-Manuscript des Microloge beygeschrieben seyn soll, will man wissen, dieses Werk sey vom Guido in seinem 34sten Lebensjahre geendigt worden. (Joanne XX. gubernante ecclesiam, micrologum suum edidit *Guido*, anno trigesimo quarto aetatis. Baron. Annal. ad an. 1022.) Wenn nun dieser Angabe zu trauen wäre, und man die Zeit damit vergleicht, in welcher Johannes XIX. auf dem päpstlichen Stuhle saß, so würde der Anfang des musikalischen Rufs unsers Guido ungefähr ins Jahr 1028 zu setzen seyn, wie auch Sigebert, der diesem Zeitalter am nächsten war, in seiner Chronik gethan hat. [50]) Die spätern Angaben des Trithemius und Vossius,

50) Claruit hoc tempore in Italia *Guido Aretinus* praeferendus, quod ignotos cantus etiam pueri facilius discant per ejus regulam, quam per vocem magi-multi inter musicos nominis. In hoc enim prioribus

nach welchen dieſe Zeit ins Jahr 1070 geſetzt, und Guido gar zu einem Mönch des h. Leufried in der Normandie gemacht wird, ſind alſo offenbar falſch; denn daß Guido's muſikaliſcher Ruhm ſchon zu des Biſchoffs Theodald Zeit, nehmlich zwiſchen 1024 — 1037 (Gerbert nimmt 1014 — 1037 an) ſehr groß war, bezeugt auch Donnizon aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts in ſeiner gebundenen Lebensbeſchreibung der Gräfin Mathildis:

Muſica ſeu cantus iſtum laudare *Tedaldum*
Non ceſſant: ſemper renovantur eo faciente.
Micrologum librum ſibi dictat *Guido*, peritus
Muſicus, et monachus, nec non eremita beandus.

§. 30.

Nicht minder ſtimmen mit dieſer Angabe die Nachrichten von den Reiſen überein, welche Guido in mehrere Gegenden außer Italien gemacht hat, um nicht nur den Kirchengeſang zu lehren und zu verbeſſern, ſondern auch die hin und wieder verfallene Kloſterzucht wieder herzuſtellen. Adam von Bremen, welcher ſelbſt Canonikus und Schullehrer (ums Jahr 1067) zu Bremen war, folglich von dieſen Sachen ſehr gut unterrichtet ſeyn konnte, da ſie beynahe vor ſeinen Augen geſchehen ſind, deſſen Hiſtoria eccleſiaſtica eccleſiarum Hamburgenſis et Bremenſis etc. ab an. 788 ad 1072, noch außerdem für äußerſt zuverläſſig gehalten wird, iſt der erſte, welcher erzählt, daß Guido auch in Deutſchland, und namentlich in Bremen geweſen iſt. (Muſicum Guidonem (Hermannus Archiepiſcopus) Bremam adduxit, cujus induſtria melodiam et clauſtralem diſciplinam correxit. Lib. II. cap. 102. pag. 30.) Albert Krantz [51]) und andere haben ihm dieß bloß nachgeſchrieben. Nach Helmolds Slaviſcher Chronik beym Leibnitz (*Scriptor. rer. Brunsvic.* Tom. II. pag. 745.) hat ihn ein gewiſſer Macko (welcher von Krantz Marco genannt wird) unter dem Erzbiſchoff Hermann nach Bremen gerufen, um den Geſang und die Kloſterzucht daſelbſt durch ihn verbeſſern zu laſſen. (Quemdam *Gwidonem* muſicum Bremam adduxit, cujus induſtria melodiam et clauſtralem diſciplinam emendavit.) Dieß muß zwiſchen 1032 und 1035 geſchehen ſeyn, in welcher Zeit Hermann die beyden mit einander vereinigten Erzbisthümer Hamburg und Bremen beſeſſen hat. Macko war ſein Vicedominus, und mag wohl das meiſte bey der Sache gethan haben, ob ſie gleich von Krantz dem Hermann ſelbſt zugeſchrieben wird. „Nam Hermannus horum temporum archiepiſcopus Hamburgenſis, et cantum chori et diſciplinam per Guidonem muſicum dicitur

ſtri, aut per uſum alicujus inſtrumenti: dum ſex litteris vel ſyllabis modulatim appoſitis ad ſex voces, quas regulariter muſica recipit, hisque vocibus per flexuras digitorum levae manus diſtinctis per integrum diapaſon ſe oculis et auribus ingerunt intentae et remiſſae elevationes vel diſpoſitiones earundem ſex vocum. *Sigebert.* Gemblac. ad an. 1028.

51) Quo tempore floruit Guido muſicus per Italiam, qui multas luſtrabat provincias, emendans corruptam et adulteratam muſicam, quum traderet pueris per flexuras articulorum in manibus diſcernere cantum. *Metropol.* Lib. IV. ad an. 1039. Dieſer Krantz hat das muſikaliſche Verdienſt des Guido recht richtig zu würdigen gewußt, denn nach ihm iſt er kein Inventor muſicae, ſondern nur, *muſicorum elementorum autor*, welches zwar für ſein Zeitalter ſchon Ehre genug, aber doch bey weitem das noch nicht iſt, was ſowohl ſeine Zeitverwandten, als ſpätere Jahrhunderte aus ſeinen Erfindungen haben machen wollen. Als Krantz ſeine Kirchengeſchichte ſchrieb, nehmlich im funfzehnten Jahrhundert, war nach einer am Schluß der obigen Nachricht befindlichen Bemerkung ſchon wieder ein neuer Guido in Niederſachſen nöthig, um den verdorbenen Geſang wieder zu verbeſſern: „Opere precium eſſet, renaſci alium Guidonem, aut quemlibet magiſtrum, qui corruptiſſimam noſtris temporibus modulationem emendaret.“

reformaſſe.“ Von der großen Einfalt dieſes Erzbiſchoffs ſind alle alte Chroniken voll. In einer Plattdeutſchen Chronik der Stadt Bremen von Joh. Renner wird dieſe Einfalt ſogar in Verſen beſchrieben, und ſeine veranſtaltete Verbeſſerung des Geſangs ſo dagegen geſtellt, daß man faſt glauben ſollte, der Verfaſſer habe ſie als eine Folge jener Einfalt anführen wollen:

He was Praveſt tho Halverſtadt, [52])
Dit Erz-Stifft dre Jahr beſat.
Ein Mann van groter Simpelheit,
Hadde nicht der Schlangen Weieheit;
Den Sang he hefft gerichtet an,
Dorch Guidon, de den erſt began ꝛc.

Elvericus, Biſchoff zu Osnabrück, hat ſich des **Guido** ebenfalls bedient, um den Geſang ſeines Kirchenſprengels einrichten und verbeſſern zu laſſen, und es iſt überhaupt wahrſcheinlich, daß **Guido**, da er einmal in dieſen Gegenden war, und das allgemeinſte Zutrauen der Biſchöffe beſaß, gewiß noch an vielen andern Orten gebraucht worden ſeyn wird, ob man gleich keine beſondern Nachrichten desfalls aufzuweiſen hat. Man ſieht indeſſen doch aus Allem, was bisher angeführt worden, daß die eigentliche muſikaliſche Thätigkeit des **Guido** genau in die Zeit fällt, welche **Sigebert** angegeben hat. Die vorher angeführten irrigen Angaben, beſonders die des **Voſſius** (*de ſcientiis mathem.* cap. XXII. §. 7.) rühren bloß von der Verwechſelung zweyer Namen her, wie **Bayle** (Dict. hiſt. et crit. Articl. *Aretin* (*Gui*) deutlich genug gezeigt hat. Es iſt daher unnöthig, noch weitere Zeugniſſe dagegen aufzuſuchen oder beyzubringen.

Auch in Frankreich iſt die Guidoniſche Lehre ſehr bald angenommen worden. Die Verfaſſer der Hiſtoire litteraire de la France ſagen: vermittelſt dieſer Lehre, die noch vor dem Ende des eilften Jahrhunderts in Frankreich allgemein angenommen worden ſey, habe ein Kind in wenig Monaten ſo viel ſingen lernen können, als vorher ein Mann in zehn Jahren nicht konnte.[53]) Der Abt des Kloſters **St. Tron** in der Diöces Lüttich, **Rodulphus** (Rodulfe), welcher auch ſelbſt über Muſik geſchrieben hat, ſoll der erſte geweſen ſeyn, der die Guidoniſche Methode zu St. Tron eingeführt und gelehrt hat.[54]) Im Jahr 1108 wurde er Abt ſeines Kloſters; die Einführung der Guidoniſchen Methode mag aber wohl früher Statt gefunden haben, weil er lange vorher, ehe er Abt wurde, ſchon Knaben unterrichtet hat.[55]) In anderen Europäiſchen Ländern iſt die Guidoniſche Methode ebenfalls,

52) Er war, ehe er Erzbiſchoff zu Hamburg und Bremen wurde, Präpoſitus in Halberſtadt.

53) Au moïen de cette methode, qui paſſa à l'uſage des François avant la fin de ce ſiecle, comme on l'a montré, un enfant apprenoit en peu de mois, ce qu'un homme pouvoit a peine apprendre en dix ans. Tom. VII. p. 143. CLXXIV. Die Verfaſſer dieſer Litterär-Geſchichte glauben, die erleichterte Methode des Guido ſey Urſache, daß in dieſem Jahrhundert in Frankreich nicht ſo viel über Muſik geſchrieben worden ſey, als in dem vorhergehenden. Seine Erfindung der Linien, oder Leitern mit den Schlüſſeln, auf welche er die ſchon vor ihm bekannten, und unſern heutigen faſt ähnliche Noten angewendet habe, ſoll dieſe Unthätigkeit der Schriftſteller bewirkt haben.

54) *Rodulfe* laiſſa lui-meme d'autres ecrits de ſa propre compoſition, et fut le premier, qui enſeigna à S. Tron la nouvelle méthode de Gui d'Arezzo pour le chant eccleſiaſtique. Ibid. pag. 30. Die Verfaſſer haben dieſe Nachricht aus einer beym Dacherius (Tom. II. f. 687.) befindlichen Chronik genommen, worin es von dieſem Abt heißt: „Inſtruxit etiam eos arte muſica ſecundum *Guidonem*, et primus illam in clauſtrum noſtrum introduxit: ſtupentibusque ſenioribus faciebat illos ſolo viſu ſubito cantare taeite arte magiſtra, quod numquam audiri didicerant.

55) — Poſtea ad monaſterium S. Trudonis perrexit, ubi rurſum pueros docuit, poſtea Decanus ſive Prior, tandem a 1108. Abbas fuit. *J. A. Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. Lib. XVII. Vol. VI. Edit. Schoettgen.

aber nicht ſo früh angenommen worden, als in Italien, Deutſchland und Frankreich. Wenigſtens haben wir keine Nachrichten davon. Da aber die Wißbegierde jener Zeiten in ganz Europa groß genug, auch ſchon Verkehr unter den verſchiedenen Völkern deſſelben war, ſo könnte es leicht ſeyn, daß ſie auch anderwärts eben ſo früh bemerkt und angenommen worden wäre. Eine Erfindung, welche die Zugänge zu einer ſo allgemein geliebten Kunſt öffnete, wie die Muſik in jenen Zeiten, ihrer großen Unvollkommenheit ungeachtet, dennoch war, mußte nothwendig eine allgemeine Aufmerkſamkeit und bey aller Welt die Begierde erregen, Gebrauch davon zu machen. Vorher mußte man ſich eine Melodie vielleicht hundertmal vorſingen laſſen, ehe man ſie behalten und nachſingen konnte. Bis ins neunte Jahrhundert waren nur wenig Geſänge, und wie man aus den älteſten Manuſcripten ſieht, nur diejenigen, welche auf hohen Feſttagen geſungen wurden, mit einer Art von muſikaliſchen Noten bezeichnet. Auch fehlte es nachher, als die Feſttage in der katholiſchen Kirche immer zahlreicher wurden, und mit ihnen das Bedürfniß einer größern Menge von Geſängen entſtand, noch bis auf Guido's Zeiten zu ſehr an Allgemeinheit und Uebereinſtimmung der Tonzeichen, ſo daß faſt jeder, der eine neue Melodie erdachte, ſich auch einer eigenen willkührlichen Art von Zeichen dazu bediente. Dieſe größere Uebereinſtimmung der Zeichen iſt Guido's Werk; jetzt durfte man nur die kleine Anzahl derſelben kennen lernen, um nicht nur eine, ſondern jede damit bezeichnete Melodie nach damaliger Art ſogleich, ohne alle Hülfe eines Lehrmeiſters ſingen zu können. Dieß war für jene Zeiten ſchon ſehr viel, und obgleich Guido genau genommen nichts als ein muſikaliſcher A B C Lehrer war, und in Beziehung auf die erweiterte Kunſt neuerer Zeiten nunmehr ein armer Sünder geworden iſt, ſo daß von ſeinen Erfindungen nach ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit durchaus nichts mehr gebraucht werden kann, ſo ſind wir ihm doch noch immer Dank ſchuldig, daß er die Bahn gebrochen, die Aufmerkſamkeit der Welt aufs neue auf dieſe ſchöne Kunſt gerichtet, Eifer und Liebe für dieſelbe erweckt, Uebereinſtimmung der Tonzeichen eingeführt, und dadurch Anlaß zur allmählichen Vervollkommnung derſelben gegeben hat.

§. 31.

Um genau zu wiſſen, was Guido eigentlich für die Vervollkommnung der Muſik gethan, und durch welche Art von muſikaliſchen Verdienſten er ſeinen Namen auf ſo ſpäte Jahrhunderte gebracht hat, darf man weder den vielen Sagen, noch den darauf gebaueten Nachrichten trauen, die ſich bey den Schriftſtellern der letztern Jahrhunderte finden, ſondern man muß ſich lediglich an ſeine eigene Schriften halten, die uns von ihm übrig geblieben ſind. Wären dieſe Schriften früher öffentlich bekannt geworden, ſo würde man ſchon längſt gewußt haben, wodurch Guido zu ſeiner Zeit das Studium der Muſik erleichtert, und ſich den Ruhm eines muſikaliſchen Reformators bey der Nachwelt erworben hat. Aber ſie lagen in Bibliotheken verborgen, konnten nur von wenigen ſelbſt geſehen und unterſucht werden, wurden noch außerdem durch Abſchriften häufig verfälſcht, wenigſtens hier und da verändert, und die mündliche Ueberlieferung ließ einem jeden ſo viele Freyheit, die Beſchaffenheit der darin enthaltenen Methode nach Willkühr einzurichten, und nach und nach ſo viel Fremdartiges hinzu zu ſetzen, daß ſie endlich nicht nur unkenntlich, ſondern auch mit einer Menge von Dingen vermiſcht werden mußte, an welche Guido bey ſeinem Leben wahrſcheinlich nie gedacht hat. Da nun nicht nur alles, was ein jeder hinzu ſetzte, ſondern auch ſelbſt die Erweiterungen, welche die Künſt durch das häufiger gewordene Studium derſelben nothwendig nach und nach von ſelbſt erhalten mußte, damit in Verbindung gebracht wurde, und alles unter Guido's Namen ging, ſo konnte es nicht fehlen, die Zahl ſeiner Erfindungen mußte endlich ſo groß werden, als ſie der gewöhnlichen Meinung nach wirklich geworden iſt. Dieſer übrigens natürliche Gang der Dinge, verbunden mit dem Hang

der frühern Jahrhunderte, einem einmal in Ruf gekommenen Mann nicht bloß dasjenige Verdienst, welches ihn mit Recht berühmt gemacht hatte, sondern auch alle mögliche andere Verdienste, zu deren Entwickelung er nur Anlaß gab, zuzuschreiben, ist es hauptsächlich, wodurch bisher die Welt verhindert wurde, die Verdienste des Guido genau zu bestimmen, sein wahres Eigenthum von dem neuen Erwerb, womit es seine Nachkommen durch die Nutzung desselben gar ansehnlich vermehrt haben, abzusondern, und einem jeden zu geben, was sein ist. Eine solche Unparteylichkeit war nicht eher möglich, bis die alten Urkunden, in welchen Guido's Lehre aufbewahrt ist, selbst aufgefunden und sowohl dem allgemeinen Gebrauch, als der allgemeinen Beurtheilung übergeben waren. Was darin enthalten ist, gehört unstreitig dem Guido zu; was nicht darin enthalten, ihm aber durch mündliche Sagen viele Jahrhunderte hindurch zugeschrieben worden ist, gehört seinen Nachkommen, und muß so lange in gewissenhafte Verwahrung genommen werden, bis die wahren Eigenthümer desselben entdeckt sind.

Von den Schriften des Guido, aus welchen man die Beschaffenheit seiner musikalischen Lehre kennen lernen kann, sind in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt:

I. Der *Micrologus*, *de disciplina artis musicae*, welcher für das Hauptwerk des Guido gehalten wird.

II. *Musicae Guidonis regulae rhythmicae* in antiphonarii sui prologum prolatae. Man hält dieß gewöhnlich für den zweyten Theil des Micrologs.

III. *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu* identidem in antiphonarii sui prologum prolatae.

IV. *Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa.*

V. *Tractatus Guidonis correctorius multorum errorum, qui fiunt in cantu Gregoriano in multis locis.* Dieser Traktat scheint eigentlich dem Guido nicht anzuhören. Der Fürstabt Gerbert hat ihn aber mit abdrucken lassen, weil er unter Guido's Namen in der Handschrift zu Tegernsee aus dem 14ten oder 15ten Jahrhundert hinter den übrigen Guidonischen Schriften befindlich war.

VI. *Quomodo de Arithmethica procedit Musica.* Findet sich ebenfalls in einer Handschrift zu St. Emeran in Regensburg hinter dem Microloge des Guido, gehört ihm aber wahrscheinlich nicht, so daß man von den sechs hier verzeichneten Schriften nur die vier ersten mit Sicherheit als ächt annehmen kann.

An diese vier ersten Schriften muß man sich daher auch vorzüglich halten, wenn man Guido's Lehre genau kennen lernen will.

Mit dem Inhalte derselben wollen wir nun den Leser näher bekannt machen, um sodann von der Guidonischen Lehre selbst ein sicheres Urtheil fällen zu können.

§. 32.

Dem Microloge hat Guido ein Acrostichon vorgesetzt, welches in den Anfangsbuchstaben seinen Namen enthält:

Gymnasio musas placuit revocare solutas,
Ut pateant parvis habitae vix hactenus altis,
Invidiae telum perimat dilectio caecum.

Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris,[56])
Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.

Das Werk ist unter den übrigen Schriften dieses Verfassers das ausführlichste, und in einer vorgesetzten Epistel dem Bischoff Theodald zu Arezzo zugeeignet. In dieser Epistel rühmt Guido die gute Aufnahme, welche der Bischoff seinen Bemühungen um die Musik hat widerfahren lassen, sagt, es sey hauptsächlich seinen Ermunterungen zuzuschreiben, daß er nicht ohne guten Erfolg in diesem Fache gearbeitet habe, und es sey allerdings zu verwundern, daß nun die Knaben in der Kirche zu Arezzo viel besser singen, als die Erwachsenen in den Kirchen anderer Oerter. Unter solchen Umständen habe er dem Befehl des Bischoffs nicht entgegen seyn können, und widme ihm nun seine Anweisung zur Musik so kurz und deutlich, als er sie habe machen können, nicht nach Art der Philosophen eingerichtet, sondern bloß zum Nutzen der Kirche und der Chorknaben. Diese Wissenschaft, schließt er, habe lange im Verborgenen gelegen, und sie sey, ob sie gleich sehr große Schwierigkeiten in sich enthalte, noch von niemand recht erklärt worden.

Auf diese Dedication folgt ein kurzer Prolog, worin Guido sagt, er habe aus angeborner Neigung und nach dem Beyspiel guter Menschen sich nützlich zu machen gesucht, und dazu den Weg erwählt, die Jugend in der Musik zu unterrichten. Er habe es endlich durch Gottes Gnade so weit gebracht, daß einige seiner Schüler durch die Uebung der von ihm erfundenen Noten in weniger als Einem Monat vorher nie gesehene und nie gehörte Gesänge beym ersten Anblick sogleich mit aller Sicherheit treffen konnten, welches bey Vielen ein großes Aufsehen erregt habe. Er begreife nicht, wie sich jemand ohne eine solche Kenntniß einen Musiker oder Sänger nennen könne, und beklagt, daß die Sänger seiner Zeit, wenn sie auch hundert Jahre mit dem Studium des Gesangs zubringen sollten, doch nicht in den Stand kommen würden, auch nur die kleinste Antiphone für sich zu singen. Er nennt sie ewige Lehrlinge, die nie zu einer vollkommenen Kenntniß der Kunst gelangen können. (Semper discentes, et numquam ad perfectam hujus artis scientiam pervenientes.) Er will daher zum gemeinen Nutzen von den vielen musikalischen Regeln, die er sich durch lange Zeit erworben hat, einige, die er den Sängern am nützlichsten zu seyn glaubt, so kurz als möglich abhandeln, alles andere aber, was nicht zu diesem Zwecke dient, weglassen, ohne sich darum zu bekümmern, ob einige neidisch werden oder nicht, wenn nur der Kunst dadurch geholfen wird.

Nach dem Prolog folgt das Verzeichniß der Kapitel, deren 20 folgenden Inhalts sind:

1) Quid faciat, qui se ad disciplinam musicae parat?
2) Quae vel quales sint notae, vel quot?
3) De dispositione earum in monochordo.
4) Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur?
5) De diapason, et cur tantum septem sint notae?
6) Item de divisionibus, et interpretatione earum.
7) De affinitate vocum per quatuor modos.
8) De aliis affinitatibus, et b. et ♮.
9) Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est.

56) Guido zielt hier auf die Pest, welche zu Rom unter Gregorius M. durch die großen Ueberschwemmungen der Tiber entstand, und um welcher willen die Litaneyen, oder öffentliche Bittgänge durch die Straßen der Stadt eingeführt wurden. Einige glauben, Gregorius M. sey überhaupt durch diese Pest zuerst veranlaßt worden, seine neue Art des Gesangs einzurichten.

10) Item de modis et falsi meli agnitione et correctione.
11) Quae vox, et cur in cantu obtineat principatum?
12) De divisione quatuor modorum in octo.
13) De octo modorum agnitione, acumine et gravitate.
14) Item de tropis et virtute musicae.
15) De commoda vel componenda modulatione.
16) De multiplici varietate sonorum et neumarum.
17) Quod ad cantum redigitur omne, quod dicitur.
18) De Diaphonia, id est, organi praecepto.
19) Dictae diaphoniae per exempla probatio.
20) Quomodo Musica ex malleorum sonitu sit inventa.

Da diese 20 Kapitel ihrem Inhalte nach für die gegenwärtige Absicht nicht von gleicher Wichtigkeit sind, so werden wir nur von denjenigen einige Auszüge geben, die uns von dem Lehrsystem des Guido den besten Begriff machen können.

Im ersten Kapitel: „was derjenige zu thun habe, welcher Musik lernen wolle?“ wird geantwortet: wer sich mit unserer Musik bekannt machen will, muß mehrere mit unsern Noten geschriebene Gesänge lernen, seine Hand im Gebrauch des Monochords üben, oft über unsere Regeln nachdenken, bis er die Kraft und Bedeutung der Noten recht erkannt hat, und sowohl unbekannte als bekannte Gesänge richtig singen kann. Weil aber die Töne, welche die Hauptsache bey der Musik sind, auf dem Monochord am besten unterschieden werden können, und wir dadurch lernen, wie sie die Kunst als Nachahmerin der Natur selbst, von einander unterscheidet, so wird nun im zweyten Kapitel gelehrt, was für welche, und wie viele Noten es gebe?

Zuerst soll das von den Neuern hinzu gethane Griechische Γ gesetzt werden; sodann folgen die ersten sieben Buchstaben des Alphabets in Capitalschrift, als A, B, C, D, E, F, G; nach ihnen eben diese sieben Buchstaben in kleiner Schrift. Die ersten sieben Buchstaben deuten die tiefe Octave, die kleineren aber die höhere Octave an. In dieser höhern Octave wird aber zwischen a und ♮ ein b eingeschoben, z. B. a, b, ♮, c, d, e, f, g. Diesen zwey Octaven wird noch ein Tetrachord der zweymal erhöheten Octave (Superacutarum) wiederum mit anderen Buchstaben beygefügt, in welchem das b ebenfalls doppelt vorkommt, z. B. $\frac{a,}{a,}\ \frac{b,}{b,}\ \frac{♮,}{♮,}\ \frac{c,}{c,}\ \frac{d,}{d,}$ Diese letzten Buchstaben werden von vielen für überflüssig gehalten; aber Guido will lieber Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Dieß würden also 21 Noten seyn, in folgender Ordnung: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, ♮, c, d, e, f, g, $\frac{a,}{a,}\ \frac{b,}{b,}\ \frac{♮,}{♮,}\ \frac{c,}{c,}\ \frac{d,}{d,}$ [57]) deren Ordnung und Folge bisher so verwirrt gewesen ist, daß man sie kaum begreifen konnte, die hier aber auch sogar Knaben deutlich und verständlich seyn muß.

Von ihrer Ordnung auf dem Monochord handelt das dritte Kapitel. [58]) Hier werden folgende Regeln gegeben: Wenn das Γ an das eine Ende des Monochords gesetzt ist, so theile man den Raum von diesem bis zum andern Ende der Saite in neun Theile, und an das Ende des ersten Neuntheils setze man das A, von welchem die Alten den Anfang machten. Vom A theile man den Raum der Sai-

57) In verschiedenen Handschriften vom Guidonischen Microlog geht diese Reihe von Noten weiter, in den ältesten, dergleichen ich eine vor mir habe, die nach allen Kennzeichen vielleicht eine der ältesten, und wahrscheinlich mit Guido gleichzeitig ist, nur bis zu dd.

58) Man sieht, daß Guido hier die Ausdrücke: Noten und Töne als gleichbedeutend gebraucht. Man kann ihn indessen doch wohl verstehen.

Saite wiederum in neun Theile, und ſetze auf die nehmliche Art das B. Nachher gehe man zum Γ zurück, und theile die ganze Saite in vier Theile, ſo wird man am Ende des erſten Theils das C finden. Auf eben die Art, wie man durch eine Theilung in vier Theile vom Γ das C fand, wird man nun vom A das D, vom B das E, vom C das F, vom D das G, vom E das a (A acutum), und vom F das runde b finden. Das Uebrige iſt durch eine ähnliche Theilung der noch übrigen Saite leicht zu finden, z. B. zwiſchen B und das Ende ſetze man ♮. Auf gleiche Art findet man vom C ein anderes c, vom D ein anderes d, vom E ein anderes e, vom F ein anderes f, vom G ein anderes g, vom a ein anderes a ꝛc. bis zum letzten dd. Man kann auf dieſe Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortſchreiten, wenn keine andere Kunſtregel daran hindert. Von den vielen und mancherley Eintheilungen des Monochords, fährt Guido fort, habe er nur dieſe gewählt, weil ſie leicht zu begreifen, und einer, der ſie einmal begriffen habe, ſie nicht leicht wieder vergeſſen könne. Hierauf folgt eine andere Eintheilung des Monochords, die zwar nicht ſo leicht im Gedächtniſſe bleibt, aber geſchwinder geht, nehmlich: man mache vom Γ bis zu Ende der Saite neun Theile. Der erſte Theil endigt mit A, der zweyte bleibt leer; der dritte endigt in D, der vierte bleibt leer; der fünfte endigt in a, der ſechſte in d, der ſiebente in aa, die übrigen bleiben leer. Eben ſo giebt, wenn vom A bis zum Ende der Saite neun Theile gemacht werden, das Ende des erſten Theils B und der zweyte bleibt leer; der dritte giebt E, der vierte bleibt leer; der fünfte giebt ♮, der ſechſte e, der ſiebente ♮♮ und die übrigen bleiben leer ꝛc. Es iſt nicht nöthig, dieſe Theilung hier weiter zu verfolgen, da wir ſie in unſeren Zeiten beſſer kennen. Es kommt nur darauf an, ungefähr zu wiſſen, wie Guido zu ſeiner Zeit dabey zu Werke gegangen iſt. Sonſt ſagt er noch am Ende des Kapitels, dieſe beyden Arten von Eintheilung des Monochords ſeyen hinlänglich, die erſte, um ſie leicht im Gedächtniß zu behalten, die zweyte, um geſchwind damit fertig zu werden.

Im vierten Kapitel wird gezeigt, daß die Töne der Muſik auf ſechſerley Arten mit einander verbunden werden. Es iſt eigentlich die damalige Intervallen-Lehre. Es wird geſagt, der Raum zwiſchen einem Tone ſey größer als zwiſchen einem andern. Wo ſich der größere Raum finde, werde das Intervall Tonus, beym kleinen Raum aber Semitonium genannt, weil es keinen vollen oder ganzen Ton ausmache. So geht er von den Secunden zu den Terzen, deren er die große und kleine, unter dem Namen ditonus und ſemiditonus annimmt; von den Terzen zu den Quarten, deren er nur eine kennt, nehmlich die reine, die zwey ganze und einen halben Ton zwiſchen ſich hat; von der Quarte zur Quinte, deren er ebenfalls nur eine kennt. Er nimmt alſo nur ſechs Intervalle an, nehmlich die große und kleine Secunde, die große und kleine Terz, die Quarte und Quinte.[59]) In keinem Geſange können (nach Guido's Theorie) mehrere Verbindungen der Töne Statt finden, als die angegebenen; jedoch führt er auch noch die Octave an, von welcher er aber ſagt, daß ſie von zu wenigem Gebrauche ſey, um in der Reihe der Intervallen einen ordentlichen Platz einzunehmen. Da die ganze Harmonie (heißt hier Melodie) nach dem Zeugniß des Boethius aus ſo wenigen Intervallen gebildet werde, ſo ſey es nöthig und außerordentlich nützlich, (ſagt Guido am Ende dieſes Kapitels) ſie recht ins Gedächtniß zu bringen, und nicht eher von ihrer Uebung abzulaſſen, bis man ſie mit völliger Sicherheit treffen könne.

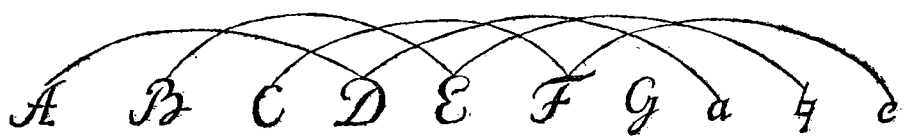
Das fünfte Kapitel handelt von der Octave, und warum nur ſieben Töne ſind. Die Octave entſteht, wenn (nach Guido's Lehre) die Quarte und Quinte mit einander verbunden werden. Die

59) In neueren Abſchriften des Microlog iſt hier auch die große und kleine Sexte, nebſt der Octave hinzugeſetzt, es wird aber dabey bemerkt, daß ſich dieſer Intervallen nur einige Sänger bedienen, und daß ſie ſelten gebraucht werden.

Nothwendigkeit der sieben Töne, oder Noten wird auf folgende Art erklärt: So wie nach sieben geendigten Tagen eben dieselben wiederholt werden, und stets der erste und der achte mit einerley Namen benannt wird, so muß auch der erste und der achte Ton mit einerley Zeichen angedeutet werden, weil wir fühlen, daß sie in einer natürlichen Uebereinstimmung mit einander stehen, wie D — d. (Es ist wunderbar, daß Guido hier nothwendige sieben Töne, und doch nur sechs Intervallen annimmt. Man sieht hieraus, daß es zwar heller in seinem Kopfe, als in den Köpfen mancher seiner Zeitverwandten gewesen seyn mag; aber Licht ist doch noch nicht in dem seinigen gewesen, weil er sonst unmöglich in solche Widersprüche hätte verfallen können. Septem discrimina vocum, sagt er dem Dichter selbst nach, und nimmt doch nur sechs Intervallen an?) Es giebt zwar mehrere Töne (fährt Guido fort), aber es sind keine neuen, sondern nur eine Erneuerung und Wiederholung der erstern. Aus dieser Ursache bezeichnen wir nach dem Beyspiel des Boethius und der alten Musikgelehrten alle Töne mit sieben Buchstaben, anstatt daß einige unvorsichtige Neuere nur vier Zeichen gebrauchen, den fünften Ton aber immer und überall mit eben demselben Zeichen andeuten. [60])

Im sechsten Kapitel kommt Guido noch einmal auf die Eintheilung des Monochords, und sagt, daß bey der Octave die Saite stets in zwey gleiche Theile, bey der Quinte in drey, bey der Quarte in vier, bey dem ganzen Ton in neun, und so weiter in desto mehr Theile getheilt werde, je kleiner die Töne sind. Sodann folgen Erklärungen der Namen Diapasen, Diapente, Diatessaron ꝛc.

Im siebenten Kapitel werden die Verwandtschaften der Töne oder die Consonanzen erklärt, wobey Guido zur Vorstellung der Quarten und Quinten sich folgender Figur bedient.



Das andere Kapitel handelt von anderen Verwandtschaften und von b und ♮. Der Gebrauch, welchen man zu Guido's Zeiten vom runden b und ♮ machte, ist dem unsrigen völlig gleich, man wollte nehmlich durch das hinzu gesetzte b dem F eine reine Quarte verschaffen.

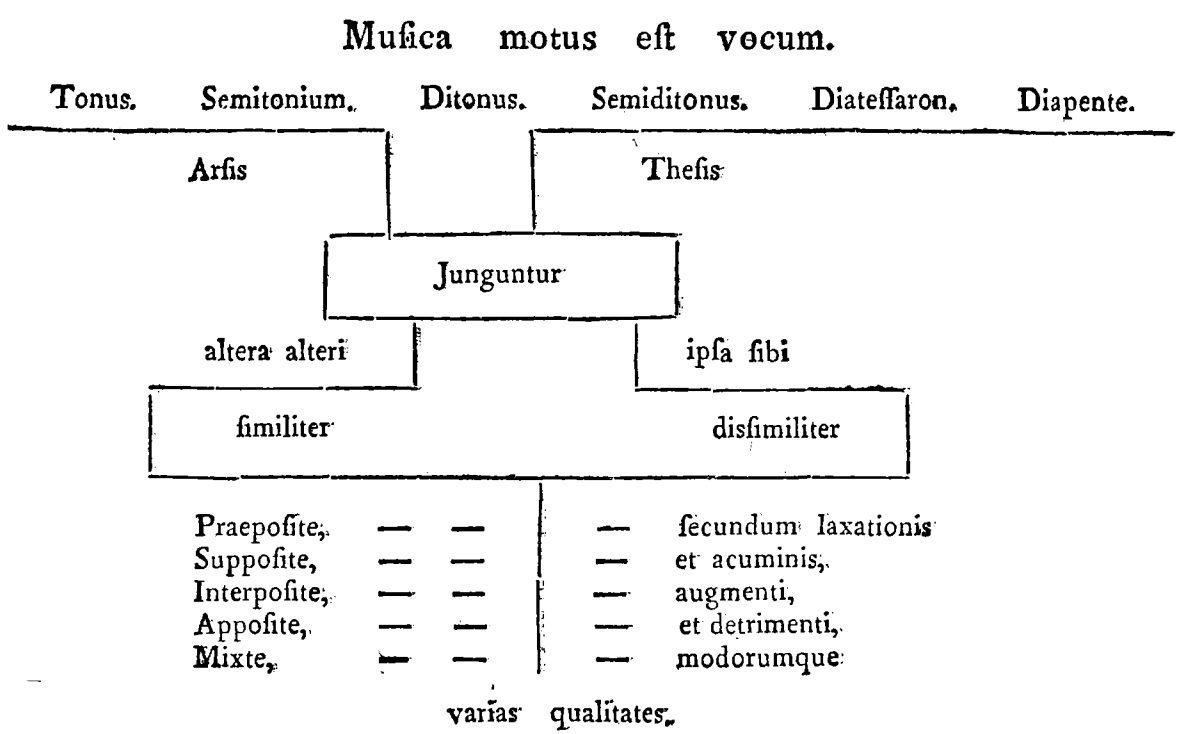
Im neunten, zehnten und eilften Kapitel wird von der Aehnlichkeit der Töne im Gesang, von den Modis, von der Erkenntniß und Verbesserung eines falschen Gesangs und von dem Hauptton einer Melodie gehandelt. — Im zwölften und dreyzehnten von der Theilung der vier Tonarten (modorum) in acht, und von der Höhe und Tiefe derselben. Es ist die gewöhnliche Lehre von den Tonarten und ihrer Eintheilung in authentische und plagalische. Das vierzehnte Kapitel beschäftigt sich mit den Tropen und mit den Wirkungen der Musik. Der Unterschied der Tropen (man muß Tonarten darunter verstehen) sey so groß (sagt Guido), daß sie ein Geübter eben so deutlich und sicher von einander unterscheiden könne, als jemand, der viele Nationen kennen gelernt habe, beym ersten Anblick den Griechen, den Spanier, den Römer, den Deutschen und den Franzosen von einander zu unterscheiden wisse. Von den Eigenschaften der Tropen sagt er, sie seyen der Verschiedenheit der menschlichen Gemüther angemessen, so daß der eine Mensch durch den gebrochenen Gang (fractis saltibus) des zweyten Authentischen, ein anderer durch das Angenehme des dritten Plagalischen, ein

60) Aus dem Inhalt dieses Kapitels läßt sich schliessen, daß die Melodien im Guidonischen Zeitalter nur auf den Umfang einer Quinte eingeschränkt gewesen seyn müssen, und daß von der Octave kein anderer Gebrauch bekannt war, als der, welcher durch die Vereinigung einer Männer- und Knabenstimme entsteht.

dritter durch das Geschwäzige des vierten Authentischen, und ein vierter durch die Süßigkeit des vierten Plagalischen ꝛc. vorzüglich ergezt werde. Als Beweise der großen Wirkung der Musik werden die bekannten Erzählungen der Alten angeführt, wobey auch David und Saul nicht vergessen ist.

In dem folgenden funfzehnten Kapitel de commoda componenda modulatione, wird gesagt: so wie es in der Poesie Buchstaben, Sylben, Theile, Füße und Verse gebe, so gebe es in der Harmonie Klänge oder Töne, deren einer, zwey, drey auf eine Sylbe gebracht, und wieder einzeln oder doppelt zu Neumen oder zu Theilen des Gesangs werden; einer oder mehrere solcher Theile machen sodann eine Distinction oder einen bequemen Platz zum Athemholen aus. Dieß ist eigentlich die musikalische Rhythmik des Guido, worin von den Verhältnissen aller Theile eines Gesangs unter einander gehandelt wird. Er unterscheidet auch einen metrischen und prosaischen Gesang, und giebt überhaupt verschiedene Regeln, die allenfalls noch in unseren Zeiten brauchbar sind. Die Neumen und Distinctionen sollen mit einander im Verhältniß stehen, so wie es in den Ambrosianischen Gesängen sey. Er vergleicht die Neumen mit den poetischen Füßen, und die Distinctionen mit den Versen. Die Neumen sind entweder Daktylen, Spondeen oder Jamben, und die Distinctionen alsdann entweder Tetrameter, Pentameter oder Hexameter. Es soll auch jeder Gesang mit dem Gegenstand desselben übereinstimmen; bey traurigen Gegenständen sollen die Neumen ernsthaft, bey ruhigen heiter, und bey glücklichen fröhlich ꝛc. seyn. Zulezt giebt Guido noch die Regel, daß alles, was er in diesem Kapitel gesagt habe, weder zu selten noch zu häufig, sondern mit Verstand angewendet werde.

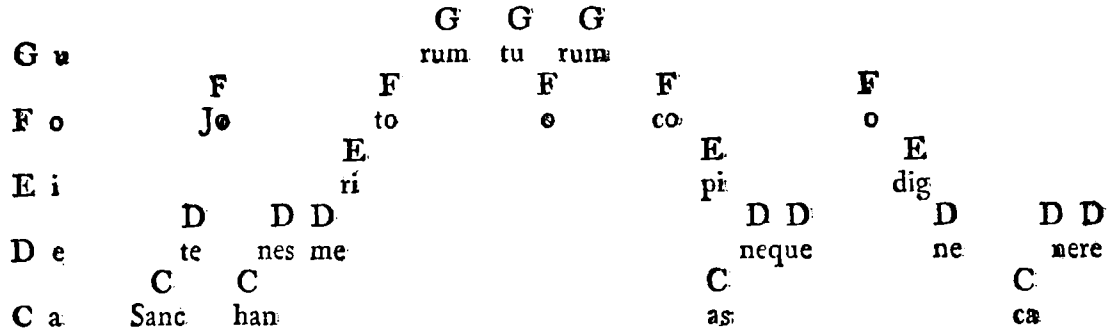
Von der großen Mannigfaltigkeit der Töne und Neumen handelt das sechzehnte Kapitel. Man verwundere sich nicht (fängt Guido an), daß eine so große Menge verschiedener Gesänge aus so wenigen, und nur auf sechserley Art mit einander zu verbindenden, Tönen gebildet werden kann. Aus den wenigen Buchstaben werden ebenfalls Sylben in großer Menge gebildet, und wie manches Versmaß entsteht aus wenigen Füßen, die alle unter sich wieder so großer Mannigfaltigkeit fähig sind? Hierauf zeigt er, wie mancherley Neumen durch die sechs Arten, nach welchen die Töne wohlklingend mit einander verbunden werden können, hervor zu bringen sind. Diese Verbindung geschieht entweder per arsin (aufsteigend), oder per thesin (absteigend), sodann auch so, daß beyde mit einander verbunden, das heißt: das die Intervallen in einer und eben derselben Melodie sowohl aufsteigend als absteigend, vermischt gebraucht werden. Die sämmtlichen verschiedenen Arten dieser Verbindung der Töne unter einander hat Guido in folgender Tabelle vorgestellt:



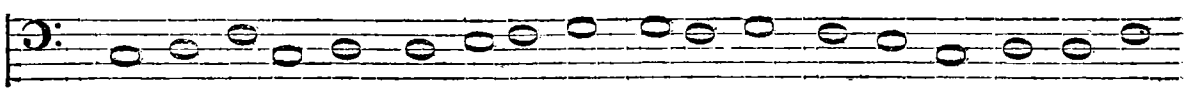
Im ſiebenzehnten Kapitel: Quod ad cantum redigitur omne, quod ſcribitur, wird eine Regel zu einer neuen Art von Compoſition aus dem Stegreiſe gegeben, von welcher Guido ſelbſt ſagt, daß ſie ſehr nützlich zu gebrauchen, aber bisher unerhört (inauditum argumentum) geweſen ſey. Er nimmt an, daß ſo wie alles, was geſagt wird, auch geſchrieben werden könne, ſo müſſe auch alles mit Buchſtaben bezeichnet werden können, was geſungen wird. Im Singen könne kein Ton ohne Hülfe eines der fünf Vokale hervorgebracht werden, und durch ihre Veränderung entſtehe eine angenehmer Wohllaut, eben ſo in den Geſängen und Neumen, wie in den Wörtern der Sprache. Dieſe fünf Vokale ſollen daher unter die Buchſtaben des Monochords geſetzt, und weil ihrer nur fünf ſind, ſo oft wiederholt werden, bis jeder Buchſtab ſeinen Vokal erhalten hat, auf folgende Weiſe:

Γ A B C D E F G a b c d e f g a
a e i o u a e i o u a e i o u a

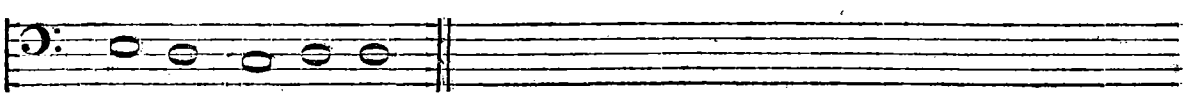
Nun ſoll man irgend einen Vers nehmen und nach den darin enthaltenen Vokalen die Töne ſuchen, um auf dieſe Weiſe eine neue Melodie zu bekommen. Guido wendet ſeine Lehre auf das „Sancte Joannes meritorum tuorum copias nequeo digne canere“ an, und bringt nach der Folge der darin liegenden Vokale folgende Melodie heraus:



Man ſieht leicht, daß auf eine ſolche Art ſtets nur eine fünftönige Melodie hervor zu bringen iſt, daß folglich der Vorſchlag des Guido, die fünf Vokale unter alle Buchſtaben der ganzen Scala zu ſetzen völlig unnütz war. Dennoch giebt dieſe Lehre, ſo unvollkommen ſie auch an ſich iſt, einen Beweis von dem Erfindungsgeiſt des Guido, und die Melodien, welche dadurch entſtehen konnten, mögen ſeinem Zeitalter angemeſſen genug geweſen ſeyn. Damit der Leſer urtheilen könne, wie eine ſolche Melodie ungefähr klingen würde, wollen wir die eben angegebene in neuere Noten ſetzen, in welchen ſie folgendes Anſehen bekommt:



Sancte Jo-an-nes me-ri-to-rum tu-o-rum co-pi-as ne-que-o



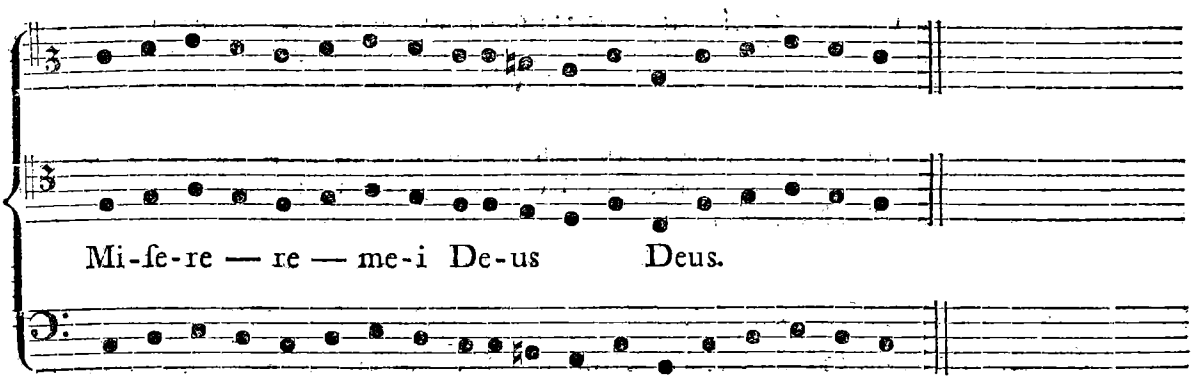
di-gne ca-ne-re.

Die Eingeſchränktheit dieſer Methode erkannte aber Guido ſchon ſelbſt; denn er ſchlägt einen veränderten und vermehrten Gebrauch der Vokale vor, um dadurch Melodien von größerem Umfang, und überhaupt mehrere Freyheit in der Fortſchreitung zu erhalten. Das bisher Angeführte iſt aber ſchon hinreichend, die wahre Beſchaffenheit dieſer Art zu komponiren, zu beurtheilen, die zu Guido's Zeiten wohl brauchbar ſeyn konnte, aber in unſerer vollkommener ausgebildeten Kunſt durchaus nicht mehr anwendbar iſt.

Im achtzehnten Kapitel wird de *Diaphonia*, id eſt, Organi praecepto gehandelt. In der vor mir liegenden alten Handſchrift heißt es nur: *de Organo*. Iſt eines der merkwürdigſten Kapitel im ganzen Microlog, weil es uns einen Begriff von den erſten Verſuchen giebt, die man in der gleichzeitigen Verbindung der Töne, oder in der Harmonie, nach der neuern Bedeutung dieſes Wortes gemacht hat. Diaphonie iſt nach der Erklärung des Guido eine Abſonderung der Töne, welche Organum genannt wird, weil die abgeſonderten Töne wohlklingend diſſoniren, und diſſonirend wohlklingen (cum diſjunctae ab invicem voces et concorditer diſſonant, et diſſonanter concordant.). Sie entſteht, wenn einer Melodie die Quarte von unten und ſodann deren höhere Octave oder die Ober-Quinte des Geſangs beygefügt wird, ſo daß nun drey ſolche Töne zugleich mit einander fortſchreiten. Von einer ſolchen Diaphonie giebt Guido folgendes Exempel:

Diapason.	c	d	e	c	d	e	d	c	c	c	♮	a	g	c	d	e	d	d	c.
Diapente.	F	G	a	F	G	a	G	F	F	F	E	D	C	F	G	a	G	G	F.
	M	i	s	e	r	e	r	e	m	e	i	D	e	u	s				
Diatessaron.	C	D	E	C	D	E	D	C	C	C	B	A	Γ	C	D	E.	D	D	C.

In der Mitte ist die Hauptmelodie, unten das so genannte Organum, und oben die Verdoppelung des Organum. In Noten wird der Leser sogleich sehen, daß diese Harmonie in lauter Quinten, Quarten und Octaven fortschreitet:



Doch diese Art von Diaphonie erklärt Guido selbst für hart, und schlägt eine weichere vor, die er die seinige nennt, (noster vero mollis) und worin er weder das Semitonium noch die Quinte, sondern nur den ganzen Ton, die große und kleine Terz und die Quarte aufnimmt. Der kleinen Terz giebt er indessen unter diesen Intervallen den letzten, der Quarte aber den ersten Platz. Von den Tonarten, die er Tropen nennt, hält er einige zur Diaphonie für bequem, andere für bequemer und noch andere für die bequemsten. Diese mehrere oder mindere Brauchbarkeit der Tonarten zur Diaphonie hängt von der größern oder geringern Anzahl consonirender Intervallen ab, die sie in ihrem Umfange zulassen. In dieser Rücksicht ist nach Guido's Erklärung der Tritus, wodurch man unter den acht Kirchentönen den fünften und sechsten, beyde in die dritte Klasse gehörig, zu verstehen hat, der bequemste von allen, und eben deßwegen von Gregorius am meisten gebraucht worden.

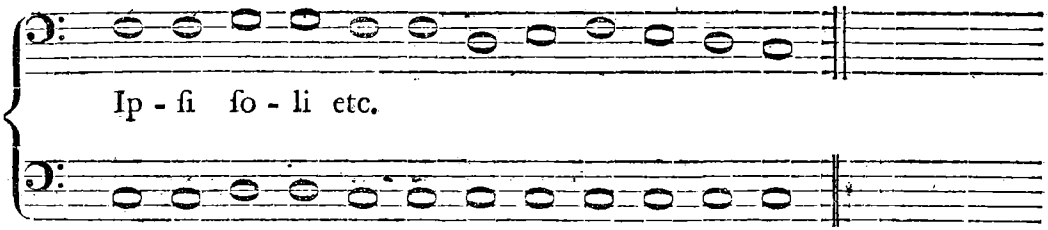
Nach den erläuterten Vorschriften von der Diaphonie werden nun im neunzehnten Kapitel zu noch besserer Erkenntniß derselben mehrere Beyspiele gegeben, von welchen einige angeführt zu werden verdienen, weil man am besten daraus sehen kann, daß Guido im Gebrauch der Harmonie zwar noch nicht weit, aber doch schon weiter als seine Vorfahren gegangen ist. Die Diaphonie in Quarten, Quinten und Octaven, welche Guido hart nennt, war schon hundert Jahre früher, zur Zeit des Hucbald bekannt, der sie auch zuerst beschrieben hat; aber den gleichzeitigen Gebrauch der Terzen und Secunden, scheint Guido zuerst eingeführt zu haben. Vor seiner Zeit wurde die Terz allgemein für ein dissonirendes Intervall gehalten, er hat es aber (wenigstens öffentlich) zum Rang eines consonirenden erhoben. Von den noch frühern Arten der Diaphonie oder des Organum, welche die Franken schon unter Carl dem Großen von den Römischen Sängern gelernt haben (Similiter

erudierunt Romani cantores ſupradictos; Cantores Francorum in arte organandi, worunter nicht die Kunſt auf der Orgel zu ſpielen, ſondern bloß dieſe Diaphonie im Geſang verſtanden werden muß) können wir uns jetzt keinen Begriff machen; es iſt aber wahrſcheinlich, daß ſie noch unvollkommener, als ſelbſt die Hucbaldiſche war, und an die Guidoniſche bey weitem nicht reichte.

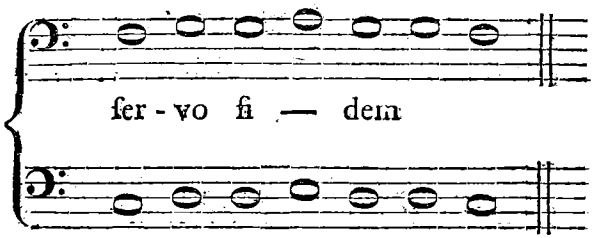
Das erſte Beyſpiel, welches Guido von ſeiner Art von Diaphonie oder Organum giebt, iſt aus dem Tritus genommen:

F	F	G	G	F	F	D	E	F	E	D	C
Ip ſi	ſi ſo	lo li									
C	C	D	D	C	C	C	C	C	C	C	C

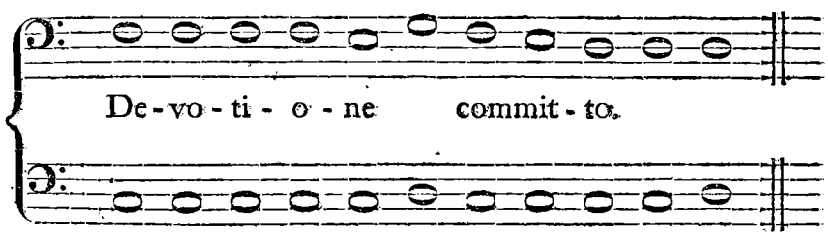
und ſieht in Noten ſo aus:



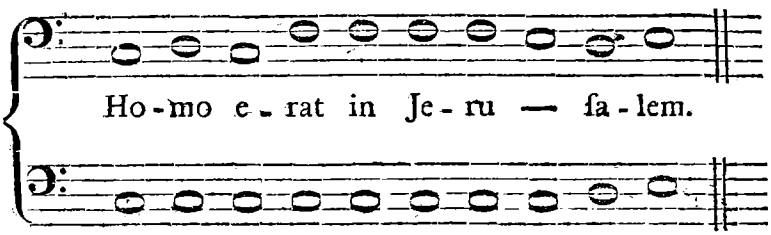
Die Verſchiedenheiten dieſer Diaphonie, die Guido auch Diſtinctionen nennt, ſind wirklich groß. Einmal geht ein ſolcher Geſang vom Anfang bis zu Ende in lauter Quarten fort, z. B.



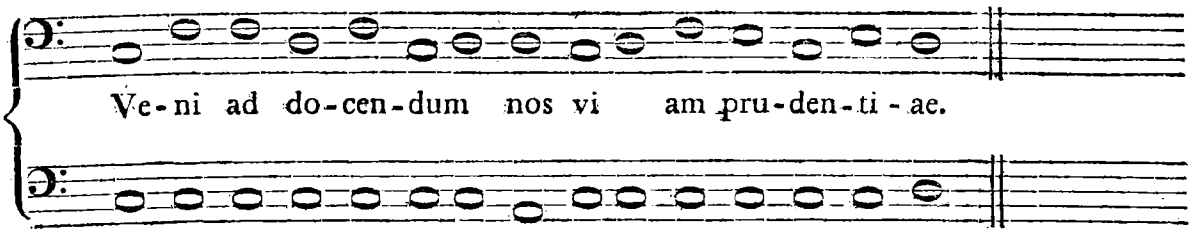
Sodann laufen die Stimmen gegen das Ende in den Einklang zuſammen, welches nach der Sprache des Guido ein *Occurſus* heißt, z. B.



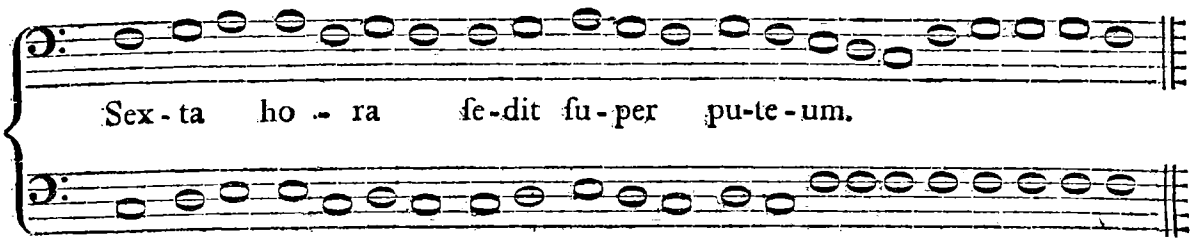
Dieſer Occurſus iſt ſehr mancherley und meiſtens ſo ſonderbar, daß ihn neuere Ohren gewiß nicht ſchön finden würden. Um den Begriff dieſer Materie vollſtändig zu machen, wollen wir noch einige Beyſpiele des Guido in neueren Noten geben, ohne Rückſicht auf ſeine Notation zu nehmen, die ſich hier überall gleich und nur die gewöhnliche Buchſtaben-Notation iſt.



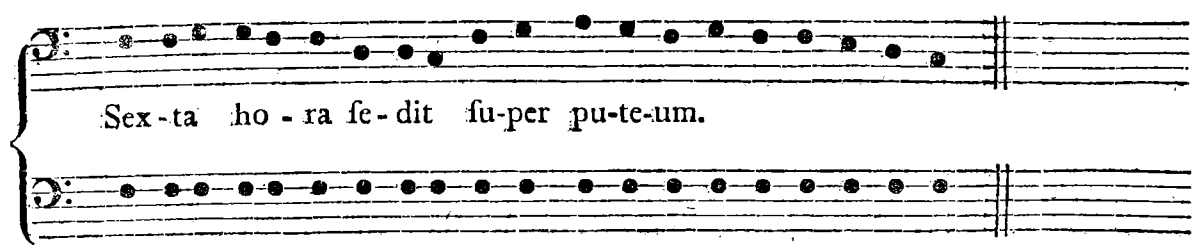
Die folgende Diſtinction iſt im Deutero E, worin nach Guido's Meinung das Zuſammenlaufen der großen Terz ſchön klingt:



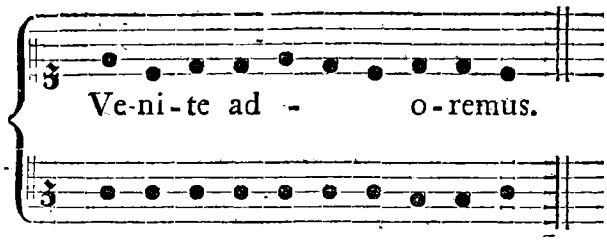
Noch ſonderbarer klingt das folgende Beyſpiel, worin das Organum die Oberſtimme übersteigt:



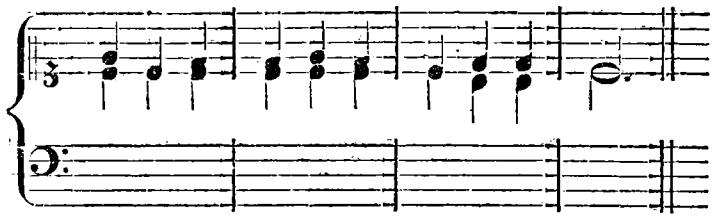
Es wird aber dennoch durch das folgende an Mißklang übertroffen, in welchem die Singſtimme ſtets die tiefern Töne hat, und das Organum vom Anfang bis ans Ende auf einerley Ton bleibt:



Das erträglichſte Beyſpiel dieſer Art iſt das letzte in dieſem Kapitel, worin von der großen und kleinen Terz ein ſolcher Gebrauch gemacht wird, wie er allenfalls noch in unſern Tagen Statt finden könnte:



Wenn man diesem Beyspiel eine Art von Takteintheilung geben wollte, so würde es in folgender Gestalt erscheinen, und sodann allen vorhergehenden Beyspielen weit vorzuziehen seyn:



Diese Proben zusammen genommen, werden hoffentlich hinreichend seyn, uns einen Begriff von der Art von Melodie und Harmonie zu geben, die man zu Guido's Zeiten hatte und ertragen konnte. Was Gerbert von der Harmonie des Hucbald sagt: Melotheti noſtris ſtomachum moverem, ſi iis hic aliquid adderem etc. kann man auch noch von der um hundert Jahre spätern Harmonie und Melodie des Guido sagen, und ob man ihm gleich das Verdienst nicht absprechen kann, den Gebrauch einiger neuen Intervallen zuerst gewagt zu haben, so ist doch unter seinen Händen alles noch so roh geblieben, daß man sich wundern muß, wie ein solcher Componist das Aufsehen unter seinen Zeitverwandten machen konnte, welches er wirklich gemacht hat.

Das zwanzigste und letzte Kapitel des Micrologs handelt endlich von der Erfindung der Consonanzen durch die Schmiedehämmer, nach der bekannten von Boethius erzählten Geschichte. Pythagoras soll diese Erfindung gemacht haben, indem er vor einer Schmiede vorbey ging: Es ist aber nicht der Mühe werth diese Fabel hier zu wiederholen, da es längst erwiesen ist, daß Pythagoras so wenig durch die Schmiedehämmer, als durch seine mit verschiedenem Gewichte angespannten Saiten die Verhältnisse der Consonanzen finden konnte, weil neuere Erfahrungen gelehrt haben, daß Saiten, wenn sie auch durch ein den musikalischen Verhältnissen angemessenes Gewicht ausgedehnt werden, dennoch nicht den Ton von sich geben, den das Gewicht erwarten ließ. Die Sache ist und bleibt daher eine Fabel.

§. 33.

II. Der zweyte Traktat des Guido unter dem Titel: Regulae muſicae, ist in Versen, und wird in vielen Abschriften als der zweyte Theil des Micrologs gefunden. Er ist aber von Guido seinem Antiphonario als Prolog vorgesetzt worden, und enthält eben deßwegen hauptsächlich die Art von Unterricht, die zum Notenlesen, oder zum Treffen eines Gesangs gehört. Jedoch hat Guido auch Dinge mit einfließen lassen, die überhaupt zur Kenntniß des Wesens der Kunst führen können, die auch bisweilen von solcher Beschaffenheit, oft sogar so fein sind, daß man sie ihm kaum zutrauen sollte, und daß man sie wenigstens nicht mit seinen rohen Melodien und Harmonien reimen kann. Man muß daraus schließen, daß seine Wissenschaft größer war als seine Kunst, und daß er Begriffe von der Kunst hatte, die er noch nicht praktisch anwenden konnte.

Dieſem Prolog hat Guido wiederum ein Acroſtichon vorgeſetzt, worin die Buchſtaben ſeines Namens enthalten ſind:

*G*liſcunt corda meis hominum mollita Camenis,
*U*na mihi virtus numeratos contulit ictus,
*I*n coelis ſummo gratiſſima carmina fundo,
*D*ans aulae Chriſti munus cum voce magiſtri,
*O*rdine me ſcripſi, primo qui carmina finxi.

Den Anfang macht er mit einer richtigen, aber etwas derben Vergleichung eines Sängers und Muſikers:

Muſicorum et cantorum magna eſt diſtantia,
Iſti dicunt, illi ſciunt, quae componit Muſica.
Nam qui facit, quod non ſapit, definitur beſtia.
Caeterum tonantis vocis ſi laudent acumina,
Superabit philomelam vel vocalis aſina.
Quare eis eſſe ſuum tollit dialectica.
Hac de cauſſa ruſticorum multitudo plurima,
Donec fruſtra vivit, mira laborat inſania,
Dum ſine magiſtro nulla diſcitur antiphona.

Freye Ueberſetzung.

Ein Singer und ein Muſicus
Sind himmelweit verſchieden.
Der Eine lehrt, was er gelernt,
Und iſt damit zufrieden:
Der Andre weiß, was ſeiner Kunſt
Geſetze ihm befehlen;
Sie lehrt durch ſtumme Zeichen ihn,
Und nicht durch fremde Kehlen. —
Kann einer Donnerſtimme Schall
Eu'r Kennerohr vergnügen,
So muß bey Euch die Nachtigall
Dem Eſel unterliegen. —
Mechaniſch handelt nur das Thier,
Der Menſch verfährt nach Gründen;
Wo iſt nach dieſem Maßſtab nun
Eu'r Singervolk zu finden?
Die einz'ge Ehre, die ihm bleibt,
Sind ein Paar gute Lungen;
Gleich Gimpeln lernt es nur, was man
Ihm zehnmal vorgeſungen.

Hierauf giebt er den Rath, die von ſchlechten Sängern verſchmäheten Noten zu lernen, die hier nichts andres als die ſieben nach Verſchiedenheit der Octaven groß oder klein, geſchriebenen erſten Buchſtaben des Alphabets ſind, welchen aber, wie er hier wiederholt ſagt, einige das Griechiſche Gamma vorſetzen:

Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Sodann folgt die Eintheilung des Monochords, genau ſo, wie ſie ſchon im Microloge beſchrieben worden iſt. Nach dieſen Verhältniſſen wird am Ende dieſer Lehre geſagt, müſſen Cymbala, Orgeln und alle muſikaliſche Inſtrumente eingerichtet werden:

At ſi cymbala formantur muſicorum opere,
Hae menſurae ſunt cavendae maxime in pondere.
His menſuris comparantur et canora organa,
Et quaecunque rite fiunt muſicorum vascula.

Von der Verbindung der Intervallen, von der Erhöhung und Erniedrigung der Töne, vom Unterſchied der Töne, von den vier Arten der Töne (Tonarten), von ihrer Nachbarſchaft und Verwandtſchaft, von den vier in acht vertheilten Tropen, von den authentiſchen und plagaliſchen Tönen, wird nur in ſehr kurzen Abſätzen gehandelt. Von den authentiſchen und plagaliſchen Tönen heißt es:

Alti cantus ſunt authenti, graves plagas nominant.
Dumque quatuor in tonis hoc utrumque ſupputant,
Octo formulas tonorum vel modorum indicant.

An den Schlüſſen, von welchen zunächſt gehandelt wird, erkennt man die Tonart eines Geſangs:

Quamvis omnes voces cantus atque modos habeat,
Eius tamen erit modi, quem finalis reſonat.

Hierauf kommt Guido abermals auf die Buchſtaben-Notation und ſagt, daß er ſie als die beſte befunden habe:

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad diſcendum cantum nihil eſt facilius,
Si adſidue utantur ſaltem tribus menſibus.

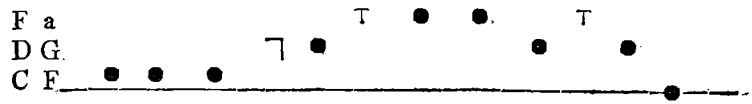
Er giebt hierauf ein Beyſpiel dieſer Notation, die wir aber ſchon auf ähnliche Art im Microloge gehabt haben, nehmlich mit über den Text geſchriebenen Buchſtaben.

Aber nun ſagt Guido, daß man, um der Kürze willen, auch Neumen ſtatt der Buchſtaben [61]) gebrauchen könne, wenn ſie mit Buchſtaben und Linien verbunden werden:

61) So wie das Wort Neuma bisher von Guido gebraucht worden iſt, hat es einen kurzen melodiſchen Satz oder eine Paſſage bedeutet; hier aber verſteht er eine Note darunter, eine Bedeutung, die dieß Wort ſchon lange vor ſeiner Zeit hatte. Der ungenannte Erklärer des Hugo von Reutlingen ſagt vom Gregorius M. in ſeinem Werk: Flores muſicae omnis cantus Gregoriani: Antiphonarium et Graduale collegit, dictavit, et *neumavit* ſeu notavit. Und bald darauf: Omiſſis clavibus et lineis quae in *neuma* ſeu nota muſicali requiruntur. Daß alſo *neumare* heiße, notas verbis muſice decantandis ſuperaddere, iſt kein Zweifel, aber ob nicht unter dem Worte Neuma eine beſondere Art von Noten verſtanden werde, iſt eine andere Frage. Gregorius hat der allgemeinſten Meinung nach ſein Antiphonarium mit Buchſtaben notirt, und die Geſchichtſchreiber nannten dieß neumare, Guido aber unterſcheidet hier die Neumen von den Buchſtaben, und giebt für ſie beſondere Zeichen an.

Cauſa vero breviandi neumae ſolent fieri,
Quae ſi curioſae fiant, habentur pro litteris,
Hoc ſi modo disponantur litterae cum lineis.

Die Probe dieſer Notation iſt beym Gerbert nicht angegeben; ſie findet ſich aber in der alten vor mir liegenden Handſchrift auf folgende Art:

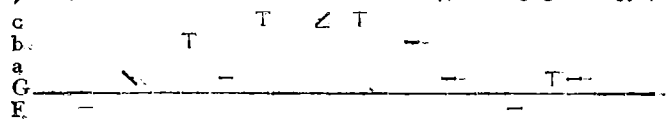


Spera in domino et fac bo-ni-tatem.

Die Linie und die drey vorderſten Buchſtaben CDF ſind roth, zwey Dinge, die ſich der Leſer leicht hinzu denken kann, ohne daß beyde hier ebenfalls roth abgedruckt zu werden brauchen. Die Linie iſt höchſt wahrſcheinlich unſer C Schlüſſel, nur eine Octave tiefer. Im folgenden Beyſpiel, welches ebenfalls nicht beym Gerbert zu finden iſt, von welchem aber der Text ſagt, daß dieſe Art Notation durch Erweiterung der Kunſt entſtanden ſey:

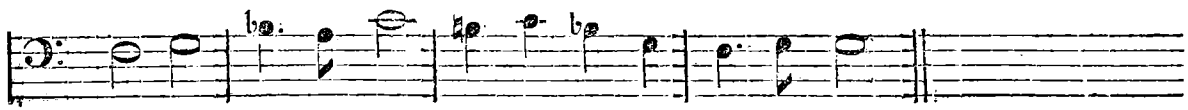
Dehinc ſtudio creſcente inter duas lineas,
Vox interponatur una, nempe quaerit ratio,
Variis ut ſit in rebus varia poſitio

ſcheint auch unſer G Schlüſſel (nur wieder eine Octave tiefer) angegeben zu ſeyn. Z. B.



Sancti ſpiritus adſit nobis gratia.

Es iſt zwar hier ebenfalls nur eine Linie beſtimmlich, aber zu vermuthen, daß von den andern Buchſtaben aus die Zeichen in gerader Linie ſtehen und berechnet werden müſſen. Nach einer ſolchen Theorie könnte dann die letzte Melodie ungefähr auf folgende Art in neuere Noten übertragen werden:



Sancti ſpi - ri - tus ad - ſit no - bis gra - ti - a.

Daß Guido den C und F Schlüſſel erfunden und eingeführt habe, wird aus der Folge deutlich, wo geſagt wird, daß zu beſſerer Unterſcheidung der Töne einige Linien mit Farben bezeichnet werden:

Vt proprietas ſonorum discernatur clarius,
Quasdam lineas ſignamus variis coloribus:
Vt quo loco quis ſit tonus, mox discernat oculus.

Die Farben, womit dieſe Linien bezeichnet werden, ſind beſtimmt angegeben, nehmlich die gelbe und die rothe:

Ordine tertiae vocis ſplendens crocus radiat,
Sexta ejus ſed affinis flavo rubet minio:
Eſt affinitas colorum reliquis indicio.

Die dritte Stimme vom A, von welchem eigentlich die Scala anfängt, (da nach der eigenen Erklärung des Guido das Gamma von Neueren hinzu gesetzt ist) ist also die Terz C und wird als ein Schlüssel zu den übrigen Linien gelb gezeichnet; die sechste Stimme vom A ist unser F, und wird ebenfalls als ein Schlüssel zu den anderen Linien, oder auch zu den Zeichen, die in gleichen Richtungen hinter einander stehen, roth bezeichnet. Von dieser Einrichtung scheinen unser C und F Schlüssel ihren Ursprung genommen zu haben. Wenn sich bey diesen Neumen weder Buchstabe noch Farbe findet (fährt Guido fort), so sind sie wie ein Brunnen ohne Schöpfeimer, dessen Wasser, wenn es auch noch so reichlich seyn sollte, niemand nutzen kann:

At si littera vel color neumis non intererit,
Tale erit, quasi funem dum non habet puteus.
Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.

Dieß ist der Hauptinhalt dieses versificirten Prologs, in so weit er zur Kenntniß dessen dienen kann, was Guido nach dem Geiste seines Zeitalters in der Musik geleistet hat. Das Uebrige enthält außer einigen näheren Erläuterungen zum Gebrauch der Buchstaben, Linien und Neumen ꝛc. noch eine Selbstschätzung seiner Arbeit:

Feci regulas apertas, et antiphonarium
Regulariter perfectum contuli cantoribus,
Quale numquam habuerunt reliquis temporibus.

und zuletzt eine Bitte an seine geistlichen Brüder, daß sie ihn und seine Gehülfen bey seiner großen Arbeit in ihr Gebet mit einschließen mögen. Auch für den Abschreiber des Werks sollen sie beten:

Operis quoque scriptorum adiuvate precibus.

§. 34.

III. Auf diesen Prolog in Versen folgt in der vor mir liegenden Handschrift unmittelbar ein anderer in Prosa, welcher ursprünglich dem ersten beygefügt gewesen zu seyn scheint, in dem Gerbertschen Abdruck aber die besondere Ueberschrift hat: *Regulae de ignoto cantu.* Beym Gerbert sind auch noch ein Epilog, de modorum formulis et cantuum qualitatibus und folgende Kapitel:

De motione et vocis acumine, seu gravitate;
De integritate et diminutione;
De consonantia, seu minus convenientia vocum earumdem;
De affinitatibus diversarum vocum;
De proprio vel adiectivo accidenti unicuique;
De modorum quatuor generibus, eorumque partitione cum differentibus distinctionibus;
De formulis differentiarum, et earum proprietatibus;

befindlich, die aber dem Guido nicht zu gehören scheinen, und dem Prolog wahrscheinlich von einer spätern Hand beygefügt sind.

Der Prolog ist daher hier unser Hauptaugenmerk, um so mehr, da Guido seine Lehre von der Rotation darin ausführlicher und deutlicher entwickelt, als im Micrologus und im versificirten Prolog geschehen ist. Den Anfang macht Guido abermals mit Klagen über die Sänger seiner Zeit: Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores. Ihre Unwissenheit muß entweder sehr groß, oder ihr neidisches Betragen und ihre ungünstige Aufnahme seiner Lehre außerordentlich drük-

kend für ihn gewesen seyn. In jeder Kunst (sagt er daher) nehmen wir zu, und lernen mit der Zeit mehr, als uns von einem Meister gelehrt worden ist. Ein Knabe, der das Psalmbuch einmal durchgelesen hat, kann hernach auch andere Bücher lesen; der Landmann erwirbt sich durch Uebung eine Kenntniß im Feldbau; wer einen Weinstock beschneiden, einen Baum pflanzen, einen Esel beladen gelernt hat, kann das nehmliche stets, und lernt es noch immer besser. Aber mit unsern Sängern ist es ganz anders. Wenn sie auch hundert Jahre hindurch täglich singen, so lernen sie doch ohne Lehrmeister nicht die kleinste Antiphone treffen, und verlieren damit so viele Zeit, daß sie in derselben die ganze geistliche und weltliche Gelehrsamkeit hätten lernen können. Sie vernachlässigen sogar den Gottesdienst, um sich stets im Singen zu üben, und lernen es doch nie vollkommen. Wenn sie dann in der Kirche singen, so stimmen weder Schüler noch Lehrer mit einander überein; daher es denn gekommen ist, daß es nicht nur eines oder einige Antiphonarien, sondern so vielerley giebt, als sich Lehrer bey den einzelnen Kirchen finden. Das Antiphonarium Gregors wird jetzt nicht mehr genannt; man hat nun Antiphonarien von Leo, Albert oder von irgend einem andern. Wenn es nun schon so schwer ist, eines recht zu lernen, so muß es bey so vielen völlig unmöglich seyn. Guido will daher durch seine Lehre nach ordentlichen Kunstregeln solche Verschiedenheiten abschaffen, und den Gesang überall zur Einförmigkeit zurückführen.

Um dieß zu bewerkstelligen, erklärt er nun seine Notation. Jeder Ton, so viel ihrer auch in einem Gesange vorkommen können, muß stets seine gewisse und bestimmte Stelle erhalten. Um diese Stellen desto besser unterscheiden zu können, werden Linien gezogen, und einige Töne auf die Linien selbst, andere aber zwischen sie in die Spatia gesetzt. Alle Töne, welche auf einer Linie oder in einem Spatio stehen, klingen überein. Damit man auch wisse, was für Linien oder Spatia einerley Ton haben, so werden sowohl den Linien als den Spatiis Buchstaben vorgesetzt, und Farben beygefügt, wodurch angedeutet wird, daß alle Linien und Spatia, die einerley Buchstaben und einerley Farbe haben, auch einerley Ton haben müssen, und so umgekehrt. Wenn auch die Stellung der Neumen oder Noten noch so richtig ist, so ist sie doch unverständlich und taugt nichts, wenn nicht die Buchstaben und Farben hinzu kommen.

Hiezu gebrauchen wir (fährt Guido fort) zwey Farben, nehmlich die gelbe und die rothe, die ein sehr nützliches Hülfsmittel sind, sowohl den Ton als den Buchstaben des Monochords zu finden, mit welchem jedes Neuma im Verhältniß steht; man muß aber das Monochord und die Verschiedenheiten der Töne (tonorum formulas) sehr in seiner Gewalt haben. Wir haben auf dem Monochord sieben Buchstaben. Die gelbe Farbe zeigt den dritten Buchstaben nehmlich C, und die rothe den sechsten, nehmlich F an, die Farben mögen sich nun auf oder zwischen den Linien finden. Auf der dritten Stelle unter der gelben Linie ist also das A und deutet den ersten oder zweyten Ton an;[62]) über diesem A zunächst der gelben Linie das B für den dritten oder vierten Ton; auf der gelben Linie selbst das C für den fünften oder sechsten Ton. Ueber der gelben Linie oder auf der dritten Stelle unter der rothen findet sich der vierte Buchstabe D für den ersten oder zweyten Ton. Die der rothen Linie zunächst befindliche Stelle hat den fünften Buchstaben E für den dritten und vierten Ton. Auf der rothen Linie selbst ist der sechste Buchstabe F für den fünften und sechsten Ton; zunächst über der rothen Linie der siebente Buchstabe G für den siebenten und achten Ton. Die übrigen Töne werden

62) Diese Angabe zweyer Töne für eine Stelle oder für einen Buchstaben entsteht daher, weil Guido zugleich für jeden Buchstaben die damit in Beziehung stehende authentische und plagalische Tonart andeuten will. Es ist indessen nicht ganz verständlich. Doch kann man in Rücksicht auf die Hauptsache wohl begreifen, was Guido eigentlich sagen will.

sodann auf ähnliche Art fortgesetzt, weil sie den vorhergehenden in allem gleich sind. Zu größerer Deutlichkeit dieser Lehre giebt Guido folgende Figur:

VII.	G	VIII.	I	dd	II.
			V	cc	VI.
V.	F	VI.	III	♮♮	IV.
III.	E	IV.	I	aa	II.
I.	D	II.	VII	g	VIII.
			V	f	VI.
V.	C	VI.	III	e	IV.
III.	B	IV.	I	d	II.
			V	c	VI.
I.	A	II.	III	♮	IV.
VII.	F	VIII.	I	a	II.

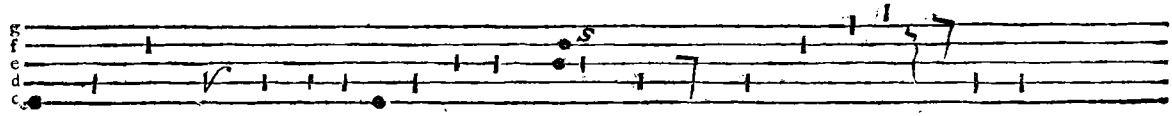
Wer indessen in dieser Notation recht fortkommen will, (sagt Guido am Schluß) muß einige Gesänge so auswendig lernen, daß er vermittelst der Neumen sogleich fühle, wie die Töne klingen müssen. Es sey ein großer Unterschied, etwas auswendig wissen, und etwas auswendig singen. Das erste sey nur Klugen und Geschickten, das zweyte aber oft den Unwissenden und Ungeschickten möglich. Zuletzt spricht Guido noch von einer Art von Vortrag, nehmlich wie die Töne fließend, gezogen, abgesondert, langsam, zitternd, geschwind ꝛc. vorgetragen werden sollen, wie ein Gesang in Theile abgetheilt wird, ob der folgende Ton gegen einen vorhergehenden höher, tiefer oder einklängig seyn muß; die Erklärung dieser Dinge spart er aber zu einer mündlichen Unterredung auf, und sagt, es sey leicht, sie durch die Figur der Neumen zu erklären, wenn sie, wie sichs gehört, mit Fleiß gemacht sind. Es wäre besser gewesen, wenn Guido diesen Unterricht sogleich schriftlich gegeben hätte.

§. 35.

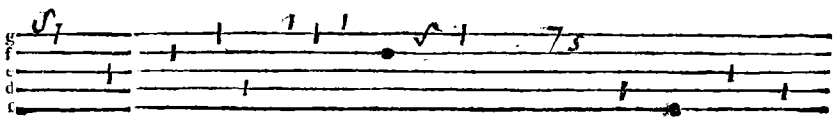
IV. Von der Epistel des Guido an seinen Freund Michael im Kloster Pomposa, de ignoto cantu, ist zwar schon in so weit geredet worden, als der Inhalt derselben auf historische Umstände Beziehung hat. Aber von dem darin enthaltenen neuen Unterricht in der musikalischen Zeichenlehre oder Notation ist noch nichts gesagt. Guido hat, wie man wohl sehen kann, Schwierigkeiten gefunden, seine Lehre recht begreiflich zu machen, und daher immer neue Mittel und Wege dazu aufgesucht. In dieser Epistel bedient er sich ebenfalls wieder einer neuen Lehrmethode, und sagt nebenher noch manches, was uns mit dem Zustande der Musik in seinem Zeitalter immer näher bekannt machen kann.

Zur Kenntniß des Unterschieds der Töne wird vor allen Dingen der Gebrauch des Monochords empfohlen. Wenn du die Buchstaben, welche jedes Neuma hat, auf dem Monochord anschlägst, so kannst du den Unterschied des Tons eben so gut von diesem Instrumente, als von einem lebenden Meister lernen. Jedoch ist diese Regel nur für Anfänger gut, taugt aber nichts, wenn man sich lange ihrer bedienen will. Ich habe, (fährt Guido fort) viele scharfsinnige Philosophen gekannt, welche zur Erlernung dieser Kunst nicht bloß Italiänische, sondern auch Französische und Deutsche, ja selbst Griechische Lehrmeister annahmen, die aber, weil sie sich bloß auf diese Regel verließen, nie (ich will nicht sagen Musiker, sondern nur) gute Sänger werden, und es nicht einmal unsern kleinen Psalmisten gleich thun konnten. Wir bedürfen daher nicht immer eines Lehrers oder eines Instruments, sondern wir müssen die Höhe und Tiefe nebst andern Verschiedenheiten der Töne unserm Gedächtniß

einprägen. Nachdem ich angefangen habe, den Knaben diese Regel zu geben, lernen sie, ehe drey Tage vergehen, schon unbekannte Melodien treffen, welches nach andern Regeln kaum in so vielen Wochen geschehen kann. Wenn Du daher jedes Neuma so im Gedächtniß hast, daß Du es, wo Du es auch finden magst, sogleich ohne Anstand angeben kannst, so bemerke es beym Anfang irgend eines bekannten Gesangs, und habe für jeden Ton einen solchen Gesang bereit, um dadurch dem Gedächtniß zu Hülfe zu kommen. Wir bedienen uns zum Unterricht der Knaben des folgenden Gesangs (Utpote sit haec Symphonia, qua ego docendis pueris inprimis utor.):



Vt queant laxis resonare fibris. Mira gestorum famuli tuorum.



Solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

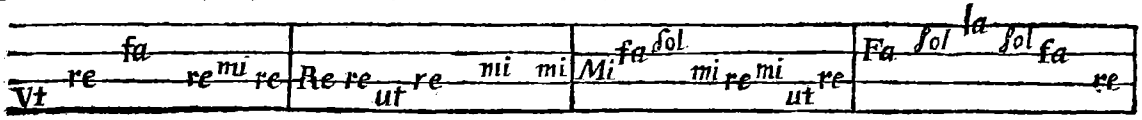
Dieß ist der berühmte Gesang, welcher dem **Guido** Anlaß zu der Erfindung der so genannten **Solmisation** gegeben haben soll, von welcher sich aber in seinen Schriften, wenigstens in der Art, wie sie in der Folge angenommen wurde, nicht die mindeste Spur findet. In der ältern Handschrift der Guidonischen Werke, die nach dem Urtheil eines Kenners aus dem eilften Jahrhundert und mit Guido vielleicht gleichzeitig ist,[63]) sind die Neumen oder Tonzeichen ohne alle Linien, bloß nach Anleitung der vorgesetzten Buchstaben geschrieben, so daß dasjenige Neuma, welches in einem Buchstaben in horizontaler Richtung über irgend einer Sylbe steht, allemal den Ton des besagten Buchstaben andeutet. In andern Handschriften findet man diesen Gesang theils mit einigen Linien, theils auch bloß mit über die Sylben gesetzten Buchstaben, ohne Neumen geschrieben, auf folgende Art:

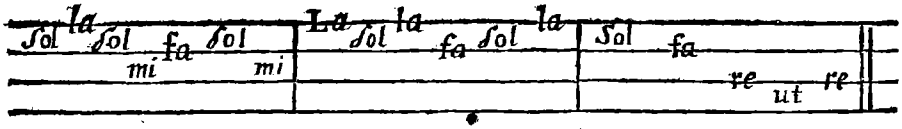
C D F D E D D D C D E E
Vt queant laxis *Re*sonare fibris
E F G E D E C D F G a G F E D D
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum.
G a G E F G D a G a F G a a G F D C E D
*Sol*ve polluti *La*bii reatum Sancte Johannes.

Bisweilen hat man auch diese Buchstaben in so verschiedenen Richtungen über die Sylben geschrieben, als wenn so viele Linien gezogen wären, als Töne im Gesang vorkommen, nehmlich so:

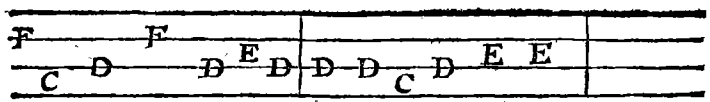
63) Dieser Codex gehörte zuerst dem Doct. Bernhard Rottendorf zu Münster, welcher neben andern gelehrten Werken auch die Monumenta Paderbornenſia herausgegeben hat. Von diesem wurde er dem berühmten Marcus Meibom zum Geschenk gemacht, bis er endlich im Jahr 1785 aus der Bibliothek des Abrah. Gronov auf die Göttingische Universitäts-Bibliothek kam.

Franchinus Gafor gebraucht dazu die Sylben ſelbſt auf 4 Linien:

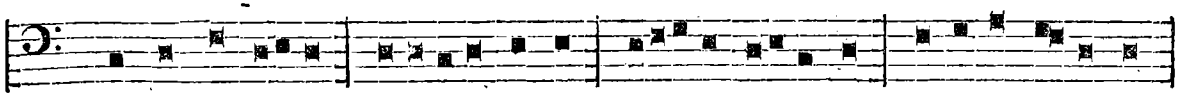


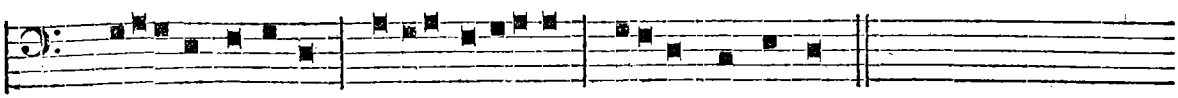


und ſagt dabey, die Melodie ſey urſprünglich mit Buchſtaben notirt geweſen. (Hujus quidem hymni concentum et modulationem, licet litteris primitus annotatum, ipſis ſyllabis imprimamus hoc modo. *Theor. Muſ.* Lib. 5. cap. 6.) Neuere muſikaliſche Schriftſteller, z. B. *Cerone* im Melopeo Lib. II. cap. 44. und *Berardi* in den muſikaliſchen Miſcellaneen, Th. 2. S. 55. haben ſich der Linien und des F Schlüſſels bedient, auf folgende Art:



Jeder hat durch ſolche Veränderungen die Guidoniſche Notation leichter und begreiflicher zu machen geſucht, ob ſie gleich an ſich ſchon leſerlich genug und leicht in gewöhnliche Choralnoten zu übertragen iſt. In dieſen würde die Melodie folgendes Anſehen haben:





Vom Gebrauch dieſes Geſangs zur Erlernung des Notenleſens wird nun folgende Erklärung gegeben. Du ſiehſt (ſagt Guido zu ſeinem Freund), daß dieſer Geſang (haec ſymphonia) in ſei-

nen sechs Abtheilungen mit sechs verschiedenen Tönen anfängt. Wenn nun jemand den Anfang einer jeden Abtheilung so gelernt hat, daß er einen jeden derselben, welchen er will, sogleich mit Sicherheit angeben kann, so wird er auch diese sechs Töne, wo er sie findet, nach ihren Eigenschaften leicht angeben können. Wenn Du irgend ein nicht in Noten gesetztes Neuma hörst, so untersuche, welche von den Partikeln mit dem Ende des Neuma am besten übereinstimmt, so daß die End-Note des Neuma mit der Partikel im Einklang steht, und glaube sicher, daß das Neuma aus demjenigen Tone geht, in welchem die damit übereinstimmende Partikel anfängt. Wenn Du aber einen unbekannten in Noten gesetzten Gesang singen willst, so siehe zu, daß Du jedes Neuma recht endigest, und das Ende eines jeden Neuma auf einerley Art mit dem Anfang der Partikel, die in der nehmlichen Note anfängt, in welcher das Neuma endigt, verbunden werde. Auf diese Art wirst Du im Stande seyn, nicht nur jeden neuen Gesang nach Noten zu singen, sondern du wirst auch einen, der nicht in Noten gesetzt ist, sogleich aufschreiben können; hierzu wird Dir diese Regel sehr behülflich seyn.

Ich habe auch einige kurze Symphonien für jeden Ton gesetzt. Wenn Du die Partikeln derselben aufmerksam betrachtet, so wirst Du das Vergnügen haben, die Höhe und Tiefe eines jeden Tons nach Ordnung des Anfangs dieser Partikeln zu finden. Wenn Du aber versuchen willst, gewisse Partikeln von verschiedenen Symphonien mit einander zu verbinden, so giebt es eine kurze und leichte Regel, vermittelst welcher Du alle schwere und mannigfaltige Verschiedenheiten der Neumen kennen lernen kannst. Diese Regel kann aber besser in einer freundschaftlichen Unterredung, als in einem Briefe erklärt werden.

Die kurzen Symphonien, von welchen hier die Rede ist, sind im Gerbertschen Abdruck nicht befindlich; in der oft erwähnten alten Handschrift sind sie aber mit eben der Art von Noten oder Neumen bezeichnet, wie die Melodie zum Vt queant etc. bezeichnet ist. Als Schlüssel sind auf der ersten Zeile D. F. a. auf den folgenden aber nur das F angegeben. Das ganze ist übrigens ohne Linien, so wie Guido denn überhaupt bey dieser Art von Notation der Linien gar nicht erwähnt, sondern voraus setzt, daß man sich dieselben von den Schlüsseln aus werde vorstellen können.

Hierauf spricht Guido wieder von den sieben Tönen in der Musik: „So wie in der Schrift 24 Buchstaben sind, so sind auch in jedem Gesang nur sieben Töne, und so wie die Woche nur sieben Tage hat, so hat die ganze Musik sieben Töne. Alle andern Töne, welche über diese Zahl hinzugefügt werden, sind mit den ersten einerley, und nur darin unterschieden, daß sie um eine Octave höher klingen. Daher nennen wir die sieben ersten tiefe, die sieben andern aber hohe Töne, welche aber nicht mit doppelten Buchstaben, sondern mit verschiedenen bezeichnet werden, nehmlich:

A B C D E F G. a b c d e f g.
1 2 3 4 5 6 7. 1 2 3 4 5 6 7.

Sodann folgt aufs neue eine Erklärung der Eintheilung und Einrichtung des Monochords, der Intervallen und der Kirchen-Tonarten, wobey wir nicht verweilen wollen, weil diese Materien schon im Microlog vorgekommen sind. Aber als eine Merkwürdigkeit kann angesehen werden, daß Guido hier, nachdem er obige Materien kurz abgehandelt hat, für die Geübtern in der Musik die Transposition einer Melodie in verschiedene Töne vorschlägt, eine Sache, deren in seinen andern Schriften nie Erwähnung geschah. Er sagt: die Geübtern können irgend eine Symphonie nach folgenden viererley Arten verändern, nehmlich: wenn sie zuerst eine Melodie auf dem ersten Ton A, sodann auf dem zweyten, auf dem dritten ꝛc. anfangen. Da bey dieser Versetzung die Lage der ganzen und halben Töne verschieden wird, so müssen sie überall nach den ihnen zukommenden Eigenschaften und Beschaffenheiten gesungen werden. Dieß ist sehr nützlich, und sehr leicht auf folgende Art zu bewerkstelligen:

D	F	G	G	G	G	a	F	E	D
Tu	Patris		ſempiternus			es	Filius.		
E	G	a	a	a	a	♮	G	F	E
Tu	Patris		ſempiternus			es	Filius.		
F	a	♮	♮	♮	♮	c	a	G	F
Tu	Patris		ſempiternus			es	Filius.		
G	♮	c	c	c	c	d	♮	a	G
Tu	Patris		ſempiternus			es	Filius.		

In der oft angezeigten alten Handſchrift der Guidoniſchen Werke iſt dieſe Transpoſition auf folgende Art gezeichnet:

d	c
c	b
b	a
a	G
G	F

Tu patris etc. Tu patris etc.

c	a
b	G
a	F
G	E
F	D

Tu patris etc. Tu patris etc.

Dieß iſt eine rein diatoniſche Transpoſition, in welcher nach Guido's eigener Erklärung die ganzen und halben Töne unverändert bleiben ſollen, ſie mögen bey der Verſetzung liegen, auf welcher Stufe ſie wollen.

Dieß wenige, ſagt Guido am Schluß dieſer Epiſtel, was er gleichſam als Prolog zum Antiphonarium rhythmiſch und proſaiſch von den Formeln der Tonarten und Neumen geſagt habe, werde den Eingang in die Kunſt der Muſik hinlänglich öffnen. Wer mehr wiſſen wolle, müſſe ſeinen Micrologen und das Enchiridion des Abts Oddo zu Hülfe nehmen, von welchem er um der Jugend willen bloß in den Figuren der Tonzeichen abgehe, weil er hierin dem Boethius folge, deſſen Buch nicht den Sängern, ſondern bloß den Philoſophen nützlich ſey.

§. 36.

V. VI. Die beyden Werke: Tractatus correctorius etc. und: Quomodo de Arithmetica procedit muſica, gehören dem Guido wahrſcheinlich nicht zu, ob ſie gleich in verſchiedenen Handſchriften hinter dem Micrologen gefunden werden, auch beſonders im erſten über die Ungeſchicklichkeit und den Neid der Sänger eine Sprache geführt wird, die der Sprache des Guido über eben dieſen Gegenſtand nicht unähnlich iſt. In der vor mir liegenden alten Handſchrift findet ſich dieſer Tractatus correctorius wenigſtens nicht, wohl aber ein kleines nur eine Seite langes Fragment eines Traktats über die Verhältniſſe der Intervallen, welches indeſſen von dem beym Gerbert abgedruckten

Traktat ähnlichen Inhalts völlig verschieden ist. Was in beyden eigentlich gelehrt wird, läßt sich aus den Ueberschriften sehen. Im ersten sollen nehmlich die Verfälschungen verbessert werden, welche sich nach und nach in die Gregorianischen Kirchenmelodien eingeschlichen haben, und im zweyten wird von den Proportionen, de vocibus VII, de tropis sive tonis, qualiter Diapason species constituuntur, de agnitione quatuor modorum, de inventione Synemmenon in Versen, de speciebus Diatessaron, de speciebus Diapente, de proprietatibus Troporum, ubi Tetrachordum et Diezeuxis, de VI Symphoniis, und de cognatione Proti et Tetrardi ebenfalls in Versen, aber überall nur fragmentarisch gehandelt. Alles ist übrigens so beschaffen, daß Auszüge daraus uns in der Kenntniß der Musik des Mittelalters nicht weiter bringen würden, als wir durch das bisher Angeführte schon gekommen sind.

Außer diesen beym Gerbert abgedruckten sechs Schriften werden dem Guido von einigen auch noch andere zugeschrieben. Der Pater Martini führt in seinem Saggio di Contrappunto, pag. 32. ein Werk unter dem Titel: *Tract. formul. tonor.* ex Codice Mediceo Laurent. XLIX. Plutei XXIX. an, und giebt daraus eine Stelle: Sunt praeterea et alia musicorum genera, aliis mensuris aptata etc. als dem Guido gehörig an. Martini, der selbst so viele Manuscripte besaß, und fast alles, was sich in Italiänischen Bibliotheken befand, mit einander vergleichen konnte, hätte bey aufmerksamer Untersuchung leicht finden können, daß die angeführte Stelle dem Abt Oddo von Clugny gehöre, dessen Werk de Musica er gekannt haben muß, weil es in dem Verzeichniß musikalischer Schriftsteller im ersten Bande seiner Storia della Musica pag. 462. mit angeführt ist. Indessen kann es auch dem Aufmerksamsten (deren Martini gewiß einer war) begegnen, zu vergessen, wohin gewisse oft gelesene Stellen gehören; wie aber Burney dazu gekommen ist, uns zu versichern, dieß Werk de formulis tonorum werde vom Guido selbst in seiner Epistel an Michael Antiphonarium genannt, auch von andern Schriftstellern häufig unter diesem Titel angeführt, ist völlig unbegreiflich. In der Epistel wird zwar vom Antiphonarium und von den Formeln der Töne geredet, aber von einem besondern Werk über diese Materie unter dem Titel eines Antiphonarii findet sich kein Wort. [64]) Uebrigens steht die dem Guido irrig zugeschriebene Stelle im 2ten Band der Gerbertschen Sammlung musikalischer Schriftsteller, S. 275.

Auf der Pariser Bibliothek finden sich außer drey Abschriften von dem Microlog, noch drey Traktate Nr. 7211. unter den Titeln:

1) *de sex motibus vocum a se invicem, et dimensiones earum.*
2) *Ejusdem* (Guidonis) *Rhythmus.*
3) *Ejusdem liber de Musica.*

Einige dieser Handschriften sollen nach Burneys Angabe aus dem eilften, und einige aus dem dreyzehnten Jahrhundert seyn.

Bey genauerer Untersuchung würde sich aber wahrscheinlich finden, daß Nr. 1. vielleicht ein einzelnes Kapitel aus dem Microlog ist; daß Nr. 2. die Regulae rhythmicae etc. sind und daß Nr. 3. irgend etwas anderes aus den bisher angeführten Werken des Guido seyn muß, oder daß alle drey Werke einen völlig unbekannten (wenigstens bisher noch nicht bekannten) Verfasser haben müssen. Das vierte Kapitel im Microlog: Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur, könnte der Hauptsache nach wohl Nr. 1. seyn. Die übrigen beyden Nummern würden sich, wenn man sie vergleichen könnte, ihren Platz ebenfalls leicht anweisen lassen. So ist z. B. das Werk, welches

64) *History of Mus.* Vol. II. p. 79.

Bernh. Pez (Cod. diplomatico-historico-epistolaris, Thesauro Tom. VI. P. I. p. 222.) unter dem Titel: *Mensura Guidonis* ex Cod. Benedictoburano hat abdrucken lassen, wörtlich im dritten Kapitel des Micrologs enthalten, wodurch wir allerdings in dem Glauben bestärkt werden, daß dieß der Fall mit andern Werken, die dem Guido noch hin und wieder zugeschrieben werden, ebenfalls seyn könne.'

Man hat also hinlänglichen Grund anzunehmen, daß außer dem Microlog, den rhythmischen Regeln, dem Prolog und der Epistel an den Michael, von Guido nichts vorhanden ist, was mit Gewißheit für ächt gehalten werden kann.

§. 37.

Durch die bisher gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken werden wir nunmehr im Stande seyn, die eigentlichen musikalischen Verdienste dieses berühmten Reformators der Musik zu bestimmen, und das was ihm mit Recht gebührt, von dem, was ihm die freygebige Nachwelt entweder aus Irrthum oder aus Dankbarkeit bloß zugeschrieben hat, gehörig von einander abzusondern. Man hat eben nicht Ursache sich zu verwundern, daß die eigentliche Lehrmethode des Guido im Lauf mehrerer Jahrhunderte durch mancherley Zusätze und Veränderungen allmählich immer mehr und mehr entstellt und endlich fast unkenntlich geworden ist. Die zu Guido's Zeiten und bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst einzig mögliche Art, wissenschaftliche Lehrsätze durch Abschriften oder durch mündlichen Unterricht zu verbreiten, mußte nothwendig solche Folgen hervorbringen und hat sie auch nicht bloß im musikalischen Fache, sondern auch in mehreren wissenschaftlichen Fächern hervorgebracht. Jeder Abschreiber, so wie jeder Lehrer hielt sich berechtigt, diejenigen Lehren seines Autors, welche entweder seiner eigenen, oder der Fassungskraft seiner Schüler nicht angemessen schienen, durch eine veränderte Darstellung deutlicher zu machen. Dieß konnte nicht ohne Abweichung von den ursprünglichen Ausdrücken und nicht ohne Veränderung der ursprünglichen Beyspiele geschehen. Veränderungen der Ausdrücke ziehen Veränderungen der Begriffe an sich, und Veränderungen der Beyspiele in einer Kunst, wie die Musik ist, die wie lebende Sprachen in jedem Jahrzehend in ihren Formen wechselt, mußten nun vollends Abweichungen hervorbringen, die die ursprüngliche Beschaffenheit der Guidonischen Lehre in das undurchdringlichste Dunkel verhüllen konnten. Da nun alle solche Zusätze, Veränderungen und Abweichungen in Ausdrücken und Beyspielen dennoch stets unter der Autorität des berühmten Guidonischen Namens als sein ächtes Eigenthum verbreitet wurden, so konnte es nicht fehlen, daß ihm in der Folge der Jahrhunderte mancherley Dinge zugeschrieben wurden, an die er bey seinem Leben nie gedacht hat. Die nothwendige Folge von diesem allen war, daß er für manche wirkliche Verbesserung, die etwa einer seiner Nachkommen in seinem Namen gemacht hatte, unverdientes Lob einerntete, aber auch dagegen auf der andern Seite für alle Irrthümer, die man auf seine Rechnung seinen Lehren beygemischt hatte, verantwortlich gemacht wurde. So geschah auf beyden Seiten zu viel, und Guido wurde entweder der Gegenstand einer übertriebenen Bewunderung, oder eines eben so übertriebenen Tadels. Um ihm völlige Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muß man seine Werke in den ältesten Handschriften kennen, und sodann den Zustand der Musik in seinem Zeitalter damit vergleichen; man wird alsdann finden, daß es zwar kein übertriebenes, aber doch mehr Lob als Tadel verdient, und daß der bittere Tadel, dem er besonders am Ende des verflossenen und im Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts ausgesetzt war, nicht ihm und seiner Lehre, sondern den spätern Verfälschern oder den abergläubischen Anhängern derselben gebühre.

Die gegebenen Auszüge aus den Guidonischen Werken zeigen deutlich, daß der Hauptzweck des Guido dahin ging, musikalisch Lesen zu lehren. Dieser Zweck war in einer Zeit, in welcher die

musikalische Schreibekunst noch so unvollkommen und mit so grosen Schwierigkeiten verbunden war, daß die meisten Melodien nur nach dem Gehör durch häufiges Vorsingen gelehrt und gelernt werden konnten, von der gröſten Wichtigkeit. Was nun zur Beförderung dieser musikalischen Lesekunst gehörte, z. B. gewisse Tonzeichen, Bestimmung ihrer Stellungen zur Andeutung der Höhe und Tiefe der Töne, Kenntniß der Tonreihen, des Verhältnisses der einzelnen darin enthaltenen Töne, der Tonarten ꝛc. kurz alles, wodurch Töne nach ihren Zeichen richtig erkannt, richtig angegeben und nach gewissen Arten unter einander verbunden werden konnten, mußte auch mit zum Unterricht des Guido gehören. Wer eine Sprache lesen lernen will, muß zuerst die Gestalt der Buchstaben, sodann ihre Aussprache und ihre mannigfaltige Zusammensetzung zu Sylben und Wörtern kennen lernen; von eben dieser Beschaffenheit sind die Erfordernisse der musikalischen Lesekunst, und wer sie mit Erfolg lehren will, muß auf ihre richtige Erörterung eben so viele Aufmerksamkeit verwenden, als man bey Erlernung einer Sprache auf die grammatischen Regeln derselben zu verwenden pflegt. So ungefähr hat auch Guido, in so weit es ihm die Kenntnisse und der Geist seines Zeitalters erlaubten, gehandelt. Sein Microlog ist ein musikalisches A B C Buch, enthält aber auch zugleich die ersten Gründe der musikalischen Grammatik nach dem im eilften Jahrhundert möglichen Umfang, und geht bisweilen sogar noch um etwas weiter.

Unter die hauptsächlichsten Erfindungen des Guido rechnet man das Gamma oder den Zusatz des dadurch angedeuteten Tons zur Scala, die Vermehrung der Scala überhaupt, die Punkte als Noten, die Linien und Schlüssel, die so genannte harmonische Hand, die Hexachorde und die Solmisation, die vielstimmige Musik und die Clavierinstrumente. Von allen diesen Erfindungen muß einzeln geredet werden.

§. 38.

Ueber den Zusatz des Gamma hat man in den späteren Jahrhunderten dem Guido den Vorwurf gemacht, er habe damit seines Namens Gedächtniß stiften und andeuten wollen, daß er der Erfinder der musikalischen Scala sey. Allein er hat weder diesen Zusatz gemacht, noch eine solche Absicht gehabt, sondern bloß das Gamma gebraucht, weil er es schon eingeführt fand. Im zweyten Kapitel des Microlog sagt er selbst: „in primis ponatur Γ Graecum a modernis adiunctum.“ Und in den rhythmischen Regeln bestätigt er dieß aufs neue:

Gamma Graecum quidam ponunt ante primam litteram.

Wenn indessen auch Guido diesen Zusatz wirklich gemacht hätte, so wäre die Sache doch kaum der Rede werth, weil, wenn man eine tiefere Octave zum G haben wollte, man sich zur Andeutung derselben unmöglich eines andern als eines ähnlichen Buchstabens bedienen konnte, so wie man auch bey der Andeutung der höheren Octaven gethan hat. Da nun das große G schon für das g unserer so genannten kleinen oder ungestrichenen Octave angewendet war, so mußte der Natur der Sache gemäß für die untere Octave desselben der Buchstabe G entweder verdoppelt, oder ein Buchstab aus einem fremden Alphabet gewählt werden. Man scheint aber den Gebrauch des fremden Buchstabens bequemer gefunden zu haben, als die Verdoppelung des schon vorhandenen G. Dieß betrifft indessen nur den Zusatz eines Buchstabens als Zeichen eines Tons, nicht aber den Zusatz des Tones selbst. Dieser ist aber nach dem Zeugniß Meiboms ebenfalls nicht erst von den Neuern hinzu gesetzt, sondern schon von den Griechen gebraucht, aber weil er seiner Tiefe wegen nicht hell und deutlich genug heraus

gebracht werden konnte, wieder vernachläſſigt worden.[65]) Auch iſt hier noch zu bemerken, daß Guido ſelbſt ſeine Scala vom A, nehmlich von dem Proslambanomenos der Griechen gewöhnlich anfängt, und vom Gamma nur bey der Eintheilung des Monochords Gebrauch macht. Unter dem Wort Gamma iſt in der Folge die ganze Scala oder das ganze Syſtem von brauchbaren Tönen verſtanden worden. Man nannte dieſe Scala ſodann Gammut oder *Gamma-ut*.

§. 39.

So wie Guido ſelbſt keinen Anſpruch auf den Zuſatz des Gamma macht, ſo verhält es ſich auch mit der ihm zugeſchriebenen Erweiterung der muſikaliſchen Scala. Die natürliche Verſchiedenheit der menſchlichen Stimmen mußte nothwendig ihren Umfang beſtimmen und begrenzen, ſo wie ſie es auch bey den Griechen und Römern ſchon gethan hatte. Guido folgte dieſer Vorſchrift der Natur ebenfalls, und wie hätte er auch anders gekonnt? Im dritten Kapitel des Micrologs redet er von der Zuſammenſtimmung dreyer verſchiedener Stimmen, die um eine Octave von einander abſtehen. Die unterſte heißt bey ihm vox gravis, die mittlere acuta und die oberſte ſuperacuta. Das Beyſpiel, welches er giebt, enthält für jede Stimme nur den Umfang einer Quarte, und iſt folgendes:

Superacutae.	a	a		a	a	♮	e	♮	a			a	a	
	g	a	a	g	a	♮	c	♮	a	g		a	a	
Acutae.	G	a	a	G	a	a	♮	c	♮	a	G	a	a	
Graves.	Γ	A	A	Γ	A	A	B	C	B	A	Γ	A	A	

Sum - mi re - gis archan - gele Mi - cha - el.

Wir haben zwar hier nur zwey volle Octaven und einige Töne, vom großen G bis zum zweygeſtrichenen $\bar{\bar{c}}$ nach unſerer Bezeichnung; aber in andern Stellen ſeiner Werke geht Guido über dieſe Grenzen hinaus, und erreicht meiſtens den gewöhnlichen Umfang, den auch noch in unſern Zeiten Männer- und Knaben-Stimmen haben. Da er überhaupt in ſeiner Notation am gewöhnlichſten vom A anfängt, und dreyerley Bezeichnung der Töne mit großen, kleinen und doppelten Buchſtaben annimmt, z. B. A. a. aa. ſo können wir wohl glauben, daß er dieſe drey Octaven voll gemacht haben werde, es müßte denn ſeyn, daß kein Italiäniſcher Knabe zu ſeiner Zeit bis ins $\bar{\bar{a}}$ hätte ſingen können. Er ſagt auch ſelbſt im Microlog, nachdem er die Verhältniſſe der Töne bis zum dd gezeigt hatte, daß man auf die nehmliche Art bis ins Unendliche rück- und vorwärts fortſchreiten könne, wenn kein anderes Hinderniß in den Weg trete. (Eodem modo poſſes in infinitum ita progredi ſurſum vel deorſum, niſi artis praeceptum ſua te auctoritate compeſceret. Cap. III.) Wie konnte nun Guido in einer Sache etwas erfinden, oder hinzu ſetzen, die gar kein Gegenſtand menſchlicher Erfindung iſt, ſondern von der Natur ſelbſt hervorgebracht wird? Daher ſagt auch Meibom mit Recht, es fehle ſo viel, daß Guido hierin etwas Neues erfunden habe, daß er vielmehr in ſeinem Syſtem das Griechiſche nicht einmal erreiche, und noch um eine volle Quarte davon

65) Porro tonum infimo loco a Guidone adſumtum eſſe ex antiquae muſicae ignorantia, vere adfirmare poſſumus, quamvis etiam hoc ab antiquis hauſiſſe videatur, ut docuimus in Notis ad Ariſtidem pag. 240. Hujus enim infimae notae ſonum, tamquam principium reliquorum omnium veteres adſumebant, ſed qui clare et canore exaudiri non poſſet. Quare etiam nullo peculiari nomine ipſum ſignarunt. *Meibomii* not. in *Euclidis* Introd. Harmon. pag. 51.

zurück stehe.[66]) Meibom nimmt nehmlich hier nach der gewöhnlichen Meinung das System des Guido zu zwey und einer halben Octave, von Γ — dd, oder nach unserer Bezeichnung von G — d, also von neunzehn Tönen an, hingegen das Griechische System, der gewöhnlichen Meinung entgegen, zu drey vollen Octaven und einen Ton darüber.

Alles, was daher Guido hierin thun konnte, bestand in der Berichtigung der Verhältnisse der vorhandenen und gebräuchlichen Töne. Dieß that er nach seinen besten Kräften vermittelst der Eintheilung des Monochords, die er im Micrologo, in den rhythmischen Regeln, im Prolog zum Antiphonarium und im Briefe an Michael lehrt. Das Hauptsächlichste dieser Lehre ist in den vorher gegebenen Auszügen schon angeführt, und bedarf hier keiner Wiederholung. Man sieht daraus, daß Guido zwar ein Monochord einzutheilen wußte, daß aber diejenigen Verhältnisse, welche spätere musikalische Schriftsteller den Tönen seines Systems geben, nicht sein Werk, sondern nur nach Vermuthungen ihm zugeschrieben worden sind. So weit war Guido in der musikalischen Rechenkunst noch nicht gekommen, und konnte auch zu seiner Zeit unmöglich schon so genau zu Werke gehen. Folgendes Schema soll die Guidonische Scala mit ihren Tonverhältnissen und mit der Scala der Griechen in Vergleichung gesetzt vorstellen. Es findet sich in Franchin Gafors Practica musica mit der Ueberschrift: *Diatonicum Guidonis Introductorium Pythagorea dimensione dispositum:*

Scala der Griechen.				Scala des Guido.		
				1536	ee	Von Guido hinzu gesetzte Töne.
				1728	dd	
				1944	cc	
				2048	♮♮	
				2187	bb	
Nete hyperbolâon.	—	—	—	2304	aa	
Paranete hyperbolâon.		—	—	2592	g	
Trite hyperbolâon.	—	—	—	2916	f	
Nete diezeugmenon.	—	—	—	3072	e	
Paranete diezeugmenon.		—	—	3456	d	
Trite diezeugmenon.	—	—	—	3888	c	
Parameſe.	—	—	—	4096	♮	
Trite ſynemmenon.	—	—	—	4374	b	
Meſe.	—	—	—	4608	a	
Lichanos hypaton.	—	—	—	5184	G	
Parypate meſon.	—	—	—	5832	F	
Hypate meſon.	—	—	—	6144	E	
Lichanos hypaton.	—	—	—	6912	D	
Parypate hypaton.	—	—	—	7776	C	
Hypate hypaton.	—	—	—	8192	B	
Proslambanomenos.	—	—	—	9216	A	
				10368	Γ	Ebenfalls von Guido hinzu gesetzt.

66) Tantum enim abeſt, ut aliquid novi hic reperit Guido, ut etiam a veterum ſyſtemate maximo non parvo intervallo abſit, quod reſtitutis modorum tabulis ſole meridiano clarius eſt, ut nulla id amplius probatione egeat. Acutiſſimi enim modi, Hyperlydii, nete hyderbolaeon, ſeu ultimus ſonus, a graviſſimi, Hypodorii proslambanomeno, diſtat ter diapaſon et toni intervallo; adeo ut integro diateſſaron hoc ſyſtema ſuperat Guidonianum. *Loc. cit.*

Mar-

Marpurg, der die dem Guido zugeſchriebene Vermehrung der muſikaliſchen Scala ebenfalls auf Glauben annimmt, führt dieſe große Zahlen auf folgende einfachere Verhältniſſe zurück:

9	8.	ē
9	8.	d̄
256	243.	c̄
2187	2048.	h
256	243.	b
9	8.	ā
9	8.	ḡ
256	243.	f
9	8.	e
9 :	8.	d
256	243.	c
2187	2048.	♮
256 :	243.	b
9	8.	a
9	8.	g
256	243.	f
9	8.	e
9	8.	d
256	243.	c
9	8	H
9	8.	A

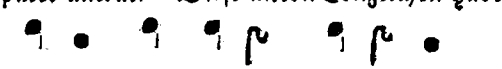
und ſagt dabey, ganz der gegebenen Scala entgegen, das Syſtem der Muſik habe zu Guido's Zeiten nur die beyden chromatiſchen Töne gis und dis oder as und es entbehrt, und die diatoniſch-chromatiſche Octave habe aus zehn Tönen, nehmlich: c cis d e f fis g a b h beſtanden.[67]) Davon findet ſich in den Werken des Guido kein Wort. Er hat ſowohl den Umfang als den Inhalt ſeiner Scala ſo genau und beſtimmt angegeben, daß man an den Gebrauch chromatiſcher Intervallen, das b und ♮ ausgenommen, in Guido's Zeitalter nicht denken kann. Seine Scala war rein diatoniſch und umfaßte nach ſeiner eigenen Angabe der Ordnung nach 19 Töne, nehmlich vom Γ bis zum dd, oder wenn man das runde b in den beyden höheren Octaven mitrechnen will, ein und zwanzig.

§. 40.

Von der Erfindung der Punkte als Noten iſt in den Guidoniſchen Werken ebenfalls nichts zu finden. Guido hat ſich am meiſten der Buchſtaben-Notation bedient, ſo wie ſie von Gregors Zeiten bis auf ihn gekommen war. Bey ſeinen ſo genannten Neumen kommen zwar außer andern Zeichen, wie wir §. 35. geſehen haben, auch Punkte vor; aber er macht mit keiner Sylbe Anſpruch auf die erſte Erfindung derſelben, und konnte es auch nicht, weil ſie ſchon vor ihm erfunden und ge-

67) Kritiſche Einl. in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik, Berlin, 1759. 4. S. 163 §

braucht, nur noch nicht allgemein verbreitet und angenommen waren. In den Annalen des Benedictiner-Ordens von Mabillon wird aus einer Chronik erzählt, daß diese Erfindung zuerst ums Jahr 986 im Kloster Corbie in Frankreich gemacht worden sey. Die Stelle, in welcher diese Nachricht gegeben wird, verdient hier angeführt zu werden. „Iisdem temporibus (heißt es in der Chronik des benannten Klosters) incoeptus est novus modus canendi in illo monasterio per flexuras et notas. (Unter diesen flexuris sind die Krümmungen der Noten, nicht aber nach dem Sinn des Sigebert die Gelenke der Finger (flexurae digitorum) zu verstehen. Sollte dieß anders verstanden werden, so müßte die ganze Stelle unzuverlässig, und nur aus einer Sage, die man in der Zeit des Verfassers hatte, entstanden seyn.) per regulas et spatia distinctas, cum nullae antea exstarent in libris antiphonariorum et gradualium ejus loci. Ejusmodi notas et flexuras, sed absque lineolis, exhibet praedictus Ratoldi codex, ex quo Menardus noster ectypum excudi curavit. Eaedem notae habentur in codice Sacramentorum Eligiano, quo Menardus itidem usus est in edendo Sacramentario. In aliis antiquioribus libris pro notis musicis ponantur alphabeti litterae, quarum usum ac significationem Notkerus Balbulus cuidam amico ipsum consulenti, scilicet Lantberto, explicavit. Guido Aretinus artem illustravit, claves et lineolas majoris facilitatis causa adjecit.„ (Tom. IV pag. 36. ad an. 986.) Da nun unter diesen Noten, von welchen im Anhang zum vierten Band der Annalen pag. 689. eine Probe gegeben wird, außer andern Figuren auch Punkte befindlich sind, so kann sie unmöglich Guido erst erfunden haben, der seine musikalische Laufbahn um funfzig Jahre später antrat. Diese ältern Tonzeichen haben übrigens folgendes Ansehen:



Tellus ac aethra jubilant.

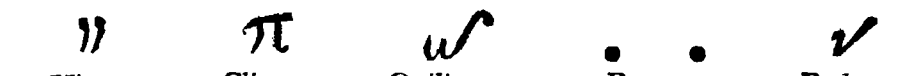
wozu noch zwey andere Figuren: ⌒ und ⌐ kommen, so daß die ganze Notenschrift aus fünferley verschiedenen Zeichen zu bestehen scheint. Man muß sich wundern, wie nahe diese Figuren der Gestalt unserer neueren Noten kommen, und wie leicht man auf diesem Wege hätte weiter gehen können, wenn zu Guido's Zeiten die Anhänglichkeit an die so genannten Neumen oder an die bloße Buchstaben-Notation nicht zu groß gewesen wäre.

Außer den Punkten wird dem Guido noch die Erfindung einer andern Art von Notenschrift zugeschrieben. Donius (s. Progymnast. musicae Tom. I. Opp. pag. 237.) will in der Handschrift eines ungenannten Verfassers, welche sich in der Vatikanischen Bibliothek findet, die Nachricht von einer solchen Erfindung gefunden haben, und giebt an, daß sie aus siebenzehn oder achtzehn Zeichen, theils mit Griechischen, theils mit lateinischen Benennungen bestanden habe. Die angegebenen Benennungen sind: Eucaphus, Strophicus, Punctus, Porrectus, Horriscus etc. Von diesen sagt der ungenannte Schriftsteller:

Haec finxit Guido, distinxit et ordine digno,
Musica quo vixit vivo, moriente refixit.

Die übrigen Benennungen, so wie die Noten selbst, erklärt Donius aber für äußerst ungeschickt, und dem Geist des Zeitalters so angemessen, daß er es für besser hielt sie nicht anzuführen. Jedoch ist er der Meinung, daß der Zweck dieser Zeichen nicht Andeutung einzelner Töne, sondern ganzer Sätze und des dazu gehörigen Zeitmaßes gewesen sey, so wie er auch den Noten des Notker Balbulus, von welchen in der Folge geredet werden wird, einen ähnlichen Zweck zuschreibt. Dieser Notenschrift, die allem Ansehen nach lange vor Guido erfunden worden, sich aber gar nicht verbreitet hat, und mit ihrem Erfinder zugleich in Vergessenheit gekommen zu seyn scheint, gedenkt auch Martini (Storia della Musica, Tom. I. p. 183. Note 62.) als einer Guidonischen Erfindung, und

führt das Zeugniß des Johann Cotton darüber an, in deſſen Muſica es heißt: Tertius neumandi modus a Guidone inventus. Hic ſit per

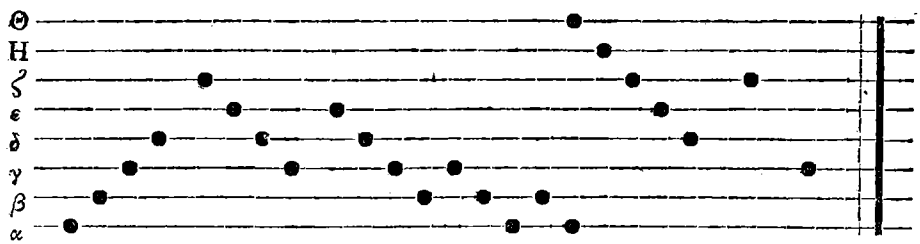


Virgas, Clines, Quilismata, Puncta, Podatus,

ceterasque hujuscemodi notulas ſuo ordine diſpoſitas. Die Stelle findet ſich im Gerbertſchen Abdruck (SS. eccleſ. de Muſ. Tom. II. p. 259.) dieſes Werks nur den Benennungen nach, aber ohne die dazu gehörigen Zeichen. Hingegen findet man in dem Werke de cantu et muſ. ſacra (Tom. II. p. 59.) eine Tabelle, worauf die ſämmtlichen Namen dieſer Art von Notenſchrift mit darüber geſetzten Zeichen befindlich ſind. Dieſe Notation mag indeſſen herrühren, von wem ſie will, ſo iſt doch immer ſo viel gewiß, daß ſie nicht von Guido erfunden ſeyn kann, weil ihrer in ſeinen Schriften mit keiner Sylbe gedacht wird.

§. 41.

Der erſte Gebrauch der Parallel-Linien kann dem Guido ebenfalls nicht zugeſchrieben werden. Hucbald bediente ſich ihrer ſchon bey ſeiner eigenen Art von Notation im zehnten Jahrhundert. Aber die Anzahl derſelben war vor den Zeiten Guido's noch ſo unbeſtimmt, daß jeder deren ſo viel gebrauchte, als er wollte, und als er für die in einem Geſang befindliche Anzahl von Tönen nöthig achtete. Ob daher gleich Kircher ſonſt kein zuverläſſiger Mann in ſeinen muſikaliſchen Nachrichten war, und durch ſeine Leichtgläubigkeit mit zu geringer Kenntniß verbunden, in auffallende Irrthümer gerieth, ſo kann er doch darin Recht haben, wenn er behauptet, ein altes geſchriebenes Hymnenbuch aus dem zehnten Jahrhundert geſehen zu haben, worin die Melodien mit Punkten auf acht Linien geſchrieben waren. Er giebt folgendes Beyſpiel:



68)

Vincentio Galilei führt ähnliche Beyſpiele von muſikaliſcher Notation an mit ſieben und mit zehn Linien, die ebenfalls nach ſeiner Verſicherung aus ſehr alten Manuſcripten genommen, und älter als Guido ſind. [69]) Die Spatia wurden noch gar nicht gebraucht, und das, was wir einen Schlüſſel (Clavis ſignata) nennen, wodurch die vielen den Linien vorgeſetzten Buchſtaben hätten geſpart werden können, war noch nicht bekannt.

68) Nam in itinere meo Melitenſi, Meſſanenſem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuſcriptis inſtructiſſimam, dum luſtrarem, manuſcriptis Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos ſcriptus, in quo multi Hymni muſicis notis expreſſi cernebantur; ductaeque erant octo lineae, quibus in principio totidem litterae reſpondebant, in lineis autem adſcenſus, deſcenſusque vocum nigris punctis vel potius circellis ſpectabatur. *Muſurg.* Tom. I. p. 213.

69) Si ſervirono i Muſici prattici che furono poco avanti à tempi di Guido Aretino, per ſignificare le corde delle cantilene loco degli iſteſſi caratteri che uſavano già gli antichi Greci, e di quelli ancora de Latini, ſegnandoli ſopra ſette linee in queſta maniera, ad imitazione forſe delle ſette corde dell' antica Cithara. *Dialogo della muſica antica e moderna*, p. 36.

So wie von dieser Seite die Anzahl der Linien zu groß war, und nothwendig beschwerlich zu übersehen seyn mußte, so scheint man auf der andern Seite in eben dem Zeitalter ihre Anzahl zu sehr vermindert zu haben. So erzählt ebenfalls Kircher an einem andern Orte seiner Musurgie, daß in dem Kloster Vallombrosa im Florentinischen Gebiet sehr alte ebenfalls vor Guido's Zeiten geschriebene Chorbücher vorhanden sind, worin die Melodien nur eine rothe Linie, und Punkte darüber und darunter haben.[70]) Burney hat ähnliche Missalbücher zu Florenz gesehen, worin zwey Linien, die eine roth und die andere gelb (also ganz nach Guidonischer Art) gebraucht waren. Bey einigen Melodien war nur eine einzige Linie vorhanden, welche alsdann die rothe Farbe hatte.[71]) Man sieht aus allem, daß um diese Zeit hierin noch keine Uebereinstimmung unter den Musikern eingeführt war. Die große Anzahl der Linien hat sich, besonders in der Instrumentalmusik, sogar bis in das siebenzehnte Jahrhundert erhalten, wie wir hauptsächlich aus Compositionen für Clavierinstrumente bis zu dem angegebenen Zeitpunkt sehen können. Der große Umfang dieser Instrumente gab wahrscheinlich die Veranlassung dazu, und man war noch nicht weit genug in der Kunst gekommen, um irgend einem Theil derselben den nach und nach entstandenen Ueberfluß mit Weisheit simplificiren zu können. Daher hatte man fast immer entweder zu viel oder zu wenig. Die weise Mittelstraße konnte man noch nicht treffen.

In Ansehung der Anzahl der Linien scheint es dem Guido noch nicht besser gegangen zu seyn, als seinen Vorfahren und zum Theil auch den Instrumentalisten unter seinen Nachkommen. Er ist hierin eben so unbestimmt, als man vor und nach ihm nur immer hat seyn können. Seine Notation ist bald ganz ohne Linien und besteht bloß aus den Buchstaben des Alphabets, welcher Notation er überhaupt am günstigsten war, wie wir aus dem schon angeführten Vers:

Solis litteris notare optimum probauimus etc.

gesehen haben; bald bedient er sich, wie bey seinen Neumen (s. §. 33.) bloß einer einzigen, sodann hat er ihrer aber wieder nach verschiedenen Veranlassungen bald vier, bald fünf, bald sieben oder acht, und bey seiner neuen Methode nach Vocalen zu komponiren (im 17ten Kap. des Microlog), sogar zwölf. Ich beurtheile dieß hauptsächlich nach der alten Handschrift der Guidonischen Werke, von welcher ich schon öfter geredet habe, und die gewiß älter als diejenige ist, welche Gerbert hat abdrukken lassen. In dieser findet sich ein so verschiedener noch unbestimmter Gebrauch der Linien; in dem Gerbertschen Abdruck zwar ebenfalls, aber nicht übereinstimmend damit.

Guido wird also auch von dieser Seite kein musikalischer Erfinder bleiben können, obgleich dieß gerade derjenige Punkt ist, dessen er sich in seinen Schriften am meisten zu berühmen scheint, da er sonst bey andern Punkten ganz und gar keine Ansprüche macht. Denn er sagt im Prolog zu seinem Antiphonario ausdrücklich: „er habe unter göttlichem Beystand eine so leichte Art von Notation erfunden, daß eine verständige und aufmerksame Person, wenn sie nur anfänglich ein wenig Hülfe habe, hernach das ganze Antiphonarium von selbst ohne Lehrmeister singen lernen könne. Wer an der Wahrheit (fährt er fort) meiner Versicherung zweifelt, der komme, sehe und erfahre selbst, daß un-

70) Inveniuntur quoque in Monasterio Vallis umbrosae antiquissimi libri in usum chori monastici conscripti paulo ante Guidonis tempora, in quibus unica tantum linea rubra ducitur, notas vero monstrant puncta quaedam supra vel infra lineam posita, juxta intervalla psalmi hymni aut antiphonae. Lineam vero Chordam vocant, ut quae monstret tonum in cantu servandum. *Musurg.* T. I. pag. 555.

71) — in the Magliabecchi library at Florence I found a MS. missal, said to be of the tenth century, in the old in ecclesiastical notation, with *two lines*, the *one red*, and the *other yellow*. Sometimes indeed there was but one line, which was red. *History of Music*, Vol. II. pag. 87.

ſere kleinen Knaben, die in den Pſalmen und im Leſen noch ſo unwiſſend ſind, daß ſie deßwegen manche Züchtigung erdulden müſſen, dennoch die Antiphonen, deren Worte und Sylben ſie kaum auszuſprechen wiſſen, ohne Lehrmeiſter völlig richtig ſingen können." [72]) Wenn ihm indeſſen die erſte Erfindung der Linien gleich nicht zugeſchrieben werden kann, ſo ſcheint er doch wenigſtens der erſte geweſen zu ſeyn, der von den Linien und Spatien zugleich Gebrauch gemacht hat, anſtatt daß man vor ſeiner Zeit die Tonzeichen entweder bloß auf die Linien oder bloß in die Spatia geſtellt hatte. Dieſen doppelten Gebrauch giebt er in ſeinen regulis de ignoto cantu ausdrücklich in folgenden Worten an: — „Quos ordines, ut melius poſſis discernere, ſpiſſae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipſis fiunt lineis, *quidam vero inter lineas, in medio intervallo et ſpatio linearum.*" Wenn der Nachricht des **Mabillon** (*Annal. Ord. Bened.* Tom. IV. in Append. pag. 688.) zu trauen iſt, ſo hat **Guido** noch außerdem auch bey den **Punkten**, oder rautenförmigen Notenzeichen zuerſt Gebrauch von den Linien gemacht. „Denique (heißt es am eingezeigten Orte) ſaeculo undecimo additis a Guidone Aretino lineolis inventi Rhombi, quibus etiam nunc utimur."

Die Einführung der Linien mußte nothwendig zur Einführung der ſo genannten Schlüſſel Anlaß geben. Durch die Linien allein konnte man nicht erkennen, welcher Ton einer jeden Linie zukomme, und da die Geſänge nicht alle von einerley Ton, ſondern nach Beſchaffenheit der Tonart, in welcher ſie geſetzt ſind, bald höher bald tiefer anfangen, ſo mußte nothwendig etwas erdacht werden, wodurch einer jeden Linie und einem jeden Spatio ein gewiſſer Ton unveränderlich angewieſen werden konnte. Anfänglich bediente man ſich hiezu der Buchſtaben, und gebrauchte ihrer ſo viele, als man Linien hatte. Sie wurden daher auch ſämmtlich **Claves** genannt, weil ſie gleichſam als Schlüſſel zu den richtigen Tönen anzuſehen waren. Allein ihre Ueberſchrift blieb immer ſchwer, ſo lange man ihrer noch eine zu große Anzahl hatte, nicht zu gedenken, daß es beſchwerlich war, bey einem etwas ausführlichen Geſang vor jede Linienreihe ſo viele Buchſtaben ſchreiben zu müſſen. Die Reduction dieſer vielen Schlüſſel auf einige wenige, die gleichſam als Merkzeichen anzuſehen waren, von welchen die zunächſt darüber oder darunter liegenden Töne auf eine leichte Art abgezählt werden konnten, ſchreibt man gewöhnlich ebenfalls dem **Guido** zu, und will die beyden von ihm durch die rothe und gelbe Farbe unterſchiedenen Linien als ſolche Schlüſſel anſehen. Man glaubt auch, daß unſer noch jetzt gebräuchlicher F und c Schlüſſel ſeinen Urſprung von dieſer Guidoniſchen Einrichtung genommen habe, weil **Guido** wirklich die beyden Töne ſeiner Scala c und f dieſen beyden gefärbten Linien zueignet. „Vbicumque (ſagt er in den regulis de ignoto cantu) ergo videris crocum, ipſa eſt littera tertia C. (Er rechnet ſeine Scala hier nicht vom Γ, ſondern vom A an.) et ubicumque videris minium, ipſa eſt littera ſexta F. ſive in lineis, ſive inter lineas ipſi ducantur colores." Das nehmliche ſagt er auch in ſeinen rhythmiſchen Regeln, wie ſchon §. 32. angeführt worden iſt.

Der Gebrauch der gefärbten Linien zu einer ähnlichen Abſicht iſt indeſſen offenbar ſchon vor **Guido's** Zeiten bekannt geweſen. Was vorhin aus dem **Kircher** von einer rothen Linie angeführt worden, beſtätigt ſich auch durch eine Probe, welche **Martini** (Storia della Muſica, Tom. I. pag. 184.) in einem alten Miſſalbuche (deſſen Alter ungefähr ins Jahr 900 geſetzt wird) gefunden, und am an-

72) Taliter etenim Deo auxiliante hoc antiphonarium notare diſpoſui, ut per eum poſthac leviter aliquis ſenſatus et ſtudioſus cantum diſcat; et poſtquam partem ejus per magiſtrum bene cognoverit, reliqua per ſe ſine magiſtro indubitanter agnoſcit. De quo ſi quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat, quod tale hoc apud nos pueruli faciunt, qui pro pſalmorum et vulgarium litterarum ignorantia ſaeva adhuc ſuſcipiunt flagella, qui ſaepe et ipſius antiphonae, quam per ſe ſine magiſtro recte poſſunt cantare, verba et ſyllabas neſciunt pronuntiare. *Regulae Guidonis de ignoto cantu.* ſ. *Gerberti* SS. eccl. de Muſ. T. II. pag. 35.

gezeigten Orte eingerückt hat. Dieſe rothe Linie iſt am Anfang mit einem F bezeichnet, nach welchem Tone die Entfernungen der übrigen über und unter der Linie befindlichen Tonzeichen berechnet werden ſollen, aber allerdings nur errathen werden können, beſonders wenn der Schreiber ihre Stellen nicht richtig und genau genug abgemeſſen haben ſollte. Aber ein Schlüſſel iſt dieſes F mit der rothen Linie auf alle Weiſe, folglich kann dem Guido die Erfindung der Schlüſſel, die wir jetzt *Claves ſignatæ* (bezeichnete Schlüſſel), um ſie von den allgemeinen Buchſtaben-Schlüſſeln zu unterſcheiden, nennen, nicht zugeſchrieben werden. Aber verbeſſert hat er dieſes Hülfsmittel der muſikaliſchen Leſekunſt durch den Zuſatz eines zweyten bezeichneten Schlüſſels, weil nun die übrigen Tonzeichen mit mehrerer Sicherheit und Leichtigkeit überſehen werden konnten. In der Folge der Zeiten hat man gefunden, daß die Schlüſſel allein ſchon hinreichend waren, dieſen Dienſt zu leiſten, und daß man die überflüſſige und immer beſchwerliche Linienmahlerey nicht mehr nöthig habe.

§. 42.

Unter allen Erfindungen, die dem Guido zugeſchrieben werden, iſt keine merkwürdiger geworden und hat mehr dazu beygetragen, ſeinen Namen auf die Nachwelt zu bringen, als die ſo genannte Solmiſation mit ihrem Anhange, der ebenfalls ſo genannten harmoniſchen Hand, und der Abtheilung der ganzen Scala in Hexachorde. Unter der Solmiſation verſteht man den Gebrauch der ſechs Sylben ut, re, mi, fa, ſol, la, zur Benennung der erſten ſechs Töne der muſikaliſchen Scala. Guido ſoll dieſe Erfindung gemacht haben, indem er einmal den Geſang:

Ut queant laxis
*Re*ſonare fibris
*Mi*ra geſtorum
*Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti
*La*bii reatum

Sancte Johannes.

ſingen hörte, welcher damals dem heil. Johannes zu Ehren geſungen und als ein Mittel gegen die Heiſerkeit angeſehen und gleichſam gebraucht wurde, weil Johannes in der Bibel vox clamantis, oder die Stimme eines Rufers genannt wird. Jeder Stand hatte in den damaligen Zeiten einen Patron unter den Heiligen. Johannes war der Schutzheilige der Sänger. Zacharias (ſ. Evang. St. Lucä, Kap. 1.) wollte nehmlich dem Engel Gabriel die angekündigte Geburt des Johannes nicht glauben, und verlor zur Strafe ſeines Unglaubens Stimme und Sprache, erhielt ſie aber nach der Geburt deſſelben wieder, als die Mutter von ihm verlangte, daß er einen Namen für den neu gebornen Sohn beſtimmen ſollte. Dieſer Umſtand hat dem Johannes in der katholiſchen Kirche zur Schutzpatronſchaft der Sänger verholfen. Wenn nun einer heiſer war, ſo wurde der Geſang: ut queant etc. angeſtimmt, in der Hoffnung, daß die Heiſerkeit davon vergehen und der h. Johannes ihm die Stimme wieder verſchaffen werde. Die Worte deſſelben werden dem Diakonus Paulus aus Aquilea zugeſchrieben, der nach Poſſevin (Biblioth. ſelecta) ums Jahr 770 lebte. Im Anfang der lutheriſchen Reformation wurde dieſer Geſang aber von dem Dr. Urb. Rhegius aus Lüneburg umgeändert, um auch in der proteſtantiſchen Kirche beybehalten werden zu können:

Vt queant laxis reſonare fibris
Mira Baptiſtae famuli precamur,
Solve pollutis labiis reatum
Tu Deus alme.

Nachher hat man aus Anhänglichkeit an die Sylben auch andere Verſe daraus gemacht, z. B.

Cur adhibes triſti numeros cantumque labori?
*Vt Re*levet *Mi*ſerum *Fa*tum *Sol*itosque *La*bores.

Und in den *Actis Eruditor.* an. 1695. pag. 223. findet man folgendes Diſtichon:

Corde Deum et fidibus gemituque alto benedicam
*Vt re mi fa*ciat *ſol*vere *la*bra ſibi.

Die Melodie dieſes Geſangs war, wie man aus den älteſten Handſchriften des Guidoniſchen Briefes an Michael geſehen hat, ſo beſchaffen, daß die ſechs erſten Abtheilungen der Verſe immer um einen Ton höher anfingen, ſo daß auf die Sylbe ut der Ton C, auf re, d, auf mi, e, auf fa, f, auf ſol, g, und auf la, e kam. Um ſich nun das Treffen dieſer 6 Töne zu erleichtern, giebt Guido ſeinem Freund den Rath, ihren Unterſchied vermittelſt dieſer Anfangsſylben ſeinem Gedächtniß recht einzuprägen; er ſagt aber kein Wort davon, daß dieſe 6 Töne überhaupt mit dieſen 6 Sylben benannt werden ſollen. Er will ſie bloß als ein Erinnerungsmittel gebraucht wiſſen, wie man offenbar aus dem Zuſammenhang ſeines Unterrichts über die Anwendung derſelben ſehen kann. Wie es nun zugegangen ſey, daß der Gebrauch dieſer Sylben als Benennung der Töne nach den Zeiten des Guido in einen ſo allgemeinen Umlauf gekommen, und nach und nach alle die Uebel hervorgebracht hat, die nothwendig aus ihrer Unzulänglichkeit für ſieben Töne entſtehen mußten, iſt nicht zu begreifen. Salinas iſt der Meinung, Guido habe nicht das Verhältniß einzelner Töne, ſondern die ſechs Harmonien oder Tonarten der Alten damit andeuten wollen, habe daher zur Benennung der Töne die Buchſtaben beybehalten, und wohl gewußt, daß es ſieben verſchiedene Töne von einer Octave bis zur andern gebe;[73]) aber Guido ſagt in ſeinen Werken, und namentlich in dem Briefe an Michael, worin einzig und allein von den Sylben geredet wird, kein Wort, welches zu einer ſolchen Meinung berechtigen könnte. Er ſpricht nicht von Tonarten, ſondern bloß von den einzelnen in einer einzigen Melodie enthaltenen ſechs Tönen. Hätten nicht bloß Töne, ſondern Tonarten mit den Sylben angedeutet werden ſollen, ſo hätte jede Abtheilung des Textes, die mit einer einem Tone entſprechenden Sylbe anfängt, in einem andern Modo geſetzt ſeyn müſſen, welches doch nicht denkbar, auch in der noch vorhandenen Melodie nicht zu finden iſt. So lange wir daher den Guido und ſeine ihm zugeſchriebenen Erfindungen gewiß immer am billigſten und richtigſten nach ſeinen eigenen Worten beurtheilen werden, ſo lange müſſen und können wir auch annehmen, daß das, wovon er ſelbſt ſchweigt, ihm nur aufgebürdet worden, daß er folglich an den Uebeln, die der mißverſtandene Gebrauch ſeiner Sylben in der Folge der Jahre veranlaßt hat, unſchuldig ſey.

73) Ex qua Guidonis poſitione non immerito conjectari licebit, eum vel intellexiſſe, vel ſaltem divinaſſe ipſa veritatis impellente natura, has ſex antiquorum harmonias; quandoquidem juxta earum numerum ac normam ſex voces muſicales, et in Hexachordis, in quibus illae inveniuntur, excogitavit a Γ ad E, et a C ad a, nec ſeptem poſuit, quamvis ſeptem eſſe ſonos intelligeret, namque vocum, et dierum aeque ſit hebdomada, ipſe rhythmice ſcriptum reliquit. Qui per litteras ſignificantur, quas ille tollere noluit, ut per eas diverſitatem ſonorum, et tonorum, et per voces harmoniarum, ac modorum indicaret. *De Muſica*, lib. IV. cap. IX. pag. 192.

In dieser Meinung wird man sehr durch den Umstand bestärkt, daß bey den musikalischen Schriftstellern der nächsten Zeiten nach Guido dieser Sylben nicht die mindeste Erwähnung geschieht. Berno, ein Abt zu St. Gallen und Reichenau, von Geburt ein Deutscher, der 1048 starb, folglich mit Guido fast zu gleicher Zeit gelebt hat, beobachtet in seinen in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten musikalischen Werken, das tiefste Stillschweigen darüber. Auch nicht eine einzige Sylbe findet sich darin, woraus man schließen könnte, daß ihr Verfasser von der so genannten Solmisation etwas gewußt habe. Hermannus Contractus, welcher bis 1054 lebte, also gewiß etwas davon hätte wissen können, schweigt nicht nur ebenfalls davon, sondern erklärt sogar eine eigene Art von Notenschrift. Der h. Wilhelm, Abt zu Hirschau ums Jahr 1068, erklärt und verbessert in seinem Werk von der Musik sogar die Lehrsätze des Guido; aber von der Solmisation weiß er nichts. Nicht minder schweigen alle folgende musikalische Schriftsteller davon, der einzige Johann Cotton ausgenommen, dessen Lebenszeit, Vaterland und sogar wahrer Namen aber nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann. Gerbert ist der Meinung, es sey ein Deutscher mit Namen Joannes Scholasticus darunter zu verstehen, der ums Jahr 1047. im Kloster St. Matthiä zu Trier gelebt habe. Andere musikalische Schriftsteller schreiben aber sein Werk dem Papst Johann XXII zu, dessen Regierung in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts fällt. Martini (Storia della Muſ. Tom. I pag. 377.) hält ihn für etwas älter, und setzt ihn ins zwölfte Jahrhundert. Nach allen Umständen scheint dieser Schriftsteller, er mag nun heißen wie er will, und gewesen seyn was er will, nicht nur nach Guido, sondern auch nach den oben genannten musikalischen Schriftstellern gelebt zu haben, und er ist der erste und einzige unter ihnen, welcher etwas von der Solmisation erwähnt. „Sex sunt syllabae (sagt er im ersten Kapitel) quas ad opus muſicae assumimus, diversae quidem apud diversos; verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis.“ Es ist merkwürdig, daß dieser Stelle zu Folge sich gerade die Italiäner dieser Sylben nicht bedient haben, da sie doch bey ihnen erfunden seyn müssen. Die Stelle des Sigebert, der außer dem Johann Cotton die erste Nachricht davon giebt, und 1113 starb, folglich ungefähr ein halbes Jahrhundert nach dem Guido lebte, ist schon Not. 50 angeführt. Spätere Geschichtschreiber scheinen das, was sie von dem Gebrauch dieser Sylben sagen, dem Sigebert nur nachgeschrieben und von ihm auf Treue und Glauben angenommen zu haben, obgleich einer unter ihnen die ausdrückliche und bestimmte Versicherung giebt, Guido habe diese Erfindung selbst noch bey seinem Leben gemacht. [74])

§. 43.

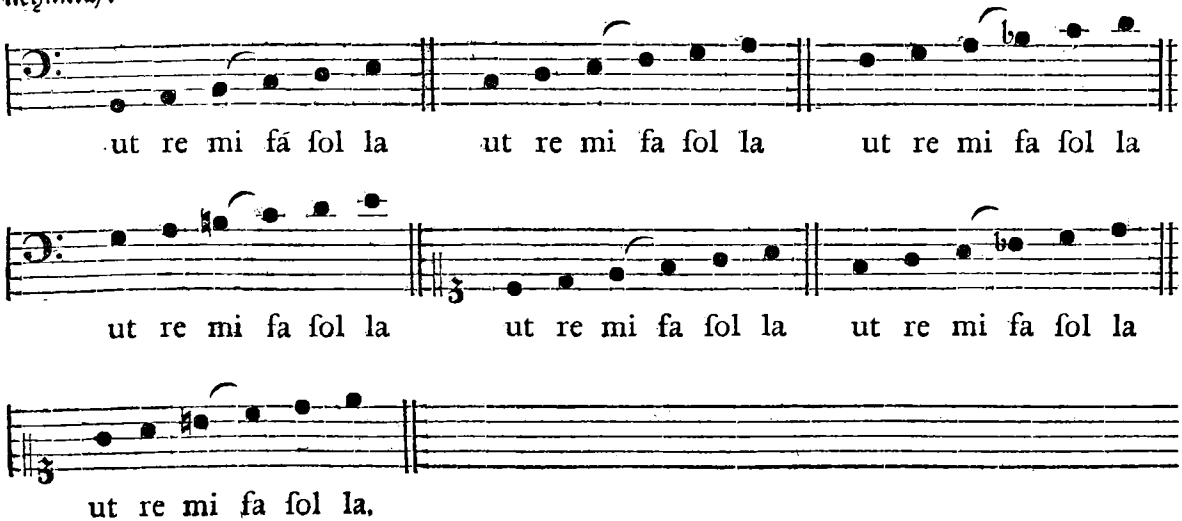
Was bisher gegen die Guidonische Erfindung der Sylben gesagt worden, gilt auch die damit in Beziehung stehende Erfindung der harmonischen Hand und die Abtheilung der musikalischen Scala in Hexachorde. Die Abtheilung in Hexachorde muß erst lange nach Guido aufgekommen seyn, weil die musikalischen Schriftsteller aus und zunächst nach seiner Zeit nie von Hexachorden, sondern immer nur von Tetrachorden reden, und Guido selbst in seinen Schriften eben so wenig ein Wort davon sagt. Um indessen dem Leser einen Begriff von dieser Eintheilung der Scala in Hexachorde

74) Ipse enim fecit Gamma ut, A re; B mi; C fa, ut; D sol, re; E la, mi; F fa, ut. Herrmann Corners Chronicon in Eccards Corpore histor. T. II. Wie konte dieser Lübeckische Mönch in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts so gewiß wissen, was Guido im Anfang des eilften Jahrhunderts selbst gemacht oder erfunden habe?

chorde zu geben, wollen wir bemerken, worauf es dabey ankam. Guido, oder wer dieſe Einrichtung ſonſt ausgedacht haben mag, hat nehmlich dabey die Tetrachorde der Alten vor Augen gehabt, in welchem das Semitonium ſtets zwiſchen der erſten und zweyten Stufe liegen mußte. Dieſer Lage wegen, welche das Semitonium immer haben mußte, konnten die Alten die Abtheilung ihres Syſtems auf dieſe Art nicht von ihrem unterſten Ton A (Proslambanomenos), ſondern erſt vom B oder unſerm H (Hypate Hypaton) anfangen, wie im erſten Band dieſer Geſchichte S. 324. gezeigt worden iſt. Der Erfinder des Hexachords wollte aber die Abtheilung ſeines Syſtems ſogleich vom unterſten Tone, nehmlich vom Γ anfangen, mußte daher dem Semitonio eine andere Lage geben, als es in den Tetrachorden hatte. Da es nun dreyerley Gattungen von Quarten giebt, nehmlich 1, wenn das Semitonium unten, wie im H — e; 2, wenn es in der Mitte, wie in d — g; und 3, wenn es oben liegt, wie in c — f, und die nehmlichen drey Gattungen von Quarten auch in den Sexten befindlich ſind, ſo glaubte man, die Abtheilung des Syſtems nach Hexachorden ebenfalls nach einem ſolchen Merkmale einrichten zu können; und gab nun dem Semitonio in den Hexachorden allemal die vierte Stelle, anſtatt daß es in den Tetrachorden allemal die zweyte gehabt hatte. Dieſe Lage des Semitonii wurde nothwendig, weil man die neue Eintheilung um zwey Töne tiefer anfing. Es kam demnach folgende Einrichtung, und nach dem ganzen Umfang des Guidoniſchen Tonſyſtems die Zahl von ſieben Hexachorden heraus:

1,	Γ	A	H	C	D	E.
2,	C	D	E	F	G	A.
3,	F	G	A	b	c	d.
4,	G	a	h	c	d	e.
5,	c	d	e	f	g	aa.
6,	f	g	aa	bb	cc	dd.
7,	g	aa	hh	cc	dd	ee.

Dieſen ſieben Hexachorden legte man nun die ſechs Sylben ut, re, mi, fa, ſol, ſo unter, daß das mi — fa allemal das Semitonium andeutete, folglich jederzeit auf die vierte Stufe kommen mußte, nehmlich:



und unterſchied ſie ihrer innern Eigenſchaft nach in natürliche, harte und weiche. Das Hexachord von Γ — e nannte man Hexachordum durale oder durum, weil das ♮ darin vorkam; das Hexachord von F — d, Hexachordum molle oder mollare, weil das weiche b darin vorkam; das Hexachord von c — a, wurde aber Hexachordum naturale oder permanens genannt, wahrſcheinlich weil weder b noch ♮ darin vorkam. Dieſe dreyerley Gattungen von Hexachorden unterſchied man durch die in folgendem Vers angegebenen Merkmale:

C. naturam dat: F, b molle tibi ſignat.
G. per ♮ durum dicas cantare modernum.

Ferner ſchob man ſie eben ſo in einander, wie die Alten ihre Tetrachorde in einander geſchoben hatten, nehmlich ſo:

ee	ē	—	—	—	—	—	—	la
dd	d̄	—	—	—	—	—	la	ſol
cc	c̄	—	—	—	—	—	ſol	fa
hh	h̄	—	—	—	—	—	—	mi
bb	b̄	—	—	—	—	—	fa	—
aa	ā	—	—	—	—	la	mi	re
g	ḡ	—	—	—	—	ſol	re	ut
f	f̄	—	—	—	—	fa	ut	7.
e	ē	—	—	—	la	mi	6.	
d	d̄	—	—	la	ſol	re		
c	c̄	—	—	ſol	fa	ut		
h	h̄	—	—	—	mi	5.		
b	b̄	—	—	fa	—			
a	ā	—	la	mi	re			
G	g̲	—	ſol	re	ut			
F	f̲	—	fa	ut	4.			
E	e̲	la	mi	3.				
D	d̲	ſol	re					
C	c̲	fa	ut					
♮	H	mi	2.					
A	A	re						
Γ	G	ut						

§. 44.

Wenn nun eine Melodie die Grenzen dieſer Hexachorde überſchritt, nicht erreichte, oder gar aus einem Hexachord in das andere griff, ſo daß das Semitonium nicht immer auf der vierten Stufe lag, ſo entſtand in den Benennungen der einzelnen Töne eine Ungewißheit und Vielſeitigkeit, die in der Folge zu vielen Verwirrungen Anlaß gegeben, und die Erlernung der Muſik nach dieſer Methode ſehr erſchwert hat. Nach der Beſchaffenheit und dem Gang einer Melodie mußte nehmlich ein und eben

derſelbe Ton nach ſeiner verſchiedenen Lage vom Semitonio bald mit dieſer, bald mit einer andern Sylbe benannt werden. Dieſes beſchwerliche, aber bey einer ſolchen Einrichtung nothwendige Uebel nannte man Mutation, und plagte ſich ſo lange damit, bis ſie durch den Zuſaß einer ſiebenten Sylbe entbehrlich gemacht wurde. Wenn man nehmlich das Hexachord

c d e ⌒ f g a
ut re mi fa ſol la

bis in die Octave erweitern wollte, ſo mußte des folgenden Semitonii wegen der Ton a nicht mehr la, ſondern nun re genannt werden. Z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa ſol re mi fa

Damit das mi — fa auf das h — c kommen konnte. Sollte aus dem h ein b gemacht werden. z. B. c d e ⌒ f g a ⌒ b
ſo bekam das a eine dritte Benennung, nehmlich wieder des Semitonii wegen:

c d e ⌒ f g a ⌒ b
ut re mi fa re mi fa.

Daher wird auch der Ton A bey den alten Lateiniſchen Schriftſtellern *A la mi re* genannt, aus keiner andern Urſache, als weil demſelben nach den verſchiedenen Lagen des Semitonii dieſe dreyerley Benennungen zukommen. Eben ſo verſchieden iſt es mit andern Tönen. Die Alten nannten z. B. unſer H, B, und gaben ihm die Sylbe mi:

g a h ⌒ c
ſol re mi fa

wurde aber ein b daraus gemacht, ſo hieß es nicht mehr mi, ſondern fa, z. B.

g a ⌒ b c
ſol mi ⌒ fa ut

Man nennt alſo dieſen Ton *B fa mi.*

Im C finden eben ſolche Verſchiedenheiten Statt. Es wird nehmlich nach der Lage des Semitonii bald *ut*, bald *fa*, bald *ſol*, genannt, z. B.

c d e ⌒ f g a h ⌒ c
ut re mi fa ſol re mi *fa.*

und: g a ⌒ b c
re mi ⌒ fa *ſol.*

folglich bekommt er überhaupt die Benennung *C ſol fa ut.*

Beym D kommen die Lagen des Semitonii ſo vor, daß es bald re, bald la, bald ſol genannt werden muß, z. B. d e ⌒ f g a h ⌒ c d
re mi fa ſol la mi fa *ſol.*

und: a ⌒ b c d
mi fa ſol la

folglich heißt es im Ganzen *D la ſol re.*

Das E kommt als mi und als la vor.

e ⌒ f g a h ⌒ c d e
mi fa ſol re mi fa ſol *la*

bekommt alſo die Benennung *E la mi.*

Das F wird auf zweyerley Art benannt, nehmlich:

c d e ⌒ f
ut re mi *fa*

und:

f	g	a ⌒	b	c
ut	re	mi	fa	sol

heißt daher *F fa ut.*

Das G endlich kommt in dreyerley Lagen gegen das Semitonium vor, bekommt also auch dreyerley verschiedene Benennungen, z. B.

1)	g	a	h ⌒	c.			
	ut	re	mi	fa.			
2)	c	d	e ⌒	f.	g.		
	ut.	re	mi	fa	*sol.*		
3)	c	d	e ⌒	f	g	a ⌒	b.
	ut.	re	mi	fa.	*re.*	mi	fa.

und heißt sodann im Ganzen *G sol re ut.*

Da man diese Einrichtung nothwendig kennen muß, wenn man die alten lateinischen, Italiänischen und Französischen musikalischen Schriftsteller verstehen will, so mag folgende kleine Tabelle ihren Platz hier finden

Bey Lat. Schriftstellern.	A.	la	mi	re.
	B.	fa	mi	
	C.	sol	fa	ut.
	D.	la	sol	re.
	E.	la	mi	
	F.	fa	ut	
	G.	sol	re	ut.

Bey It. Schriftstellern.	A.	la	
	B.	fa	mi.
	C.	sol	ut.
	D.	la	sol.
	E.	la	mi.
	F.	fa	ut.
	G.	sol	re.

Bey Fr. Schriftstellern.	A.	mi	la.
	B.	fa	fi.
	C.	sol	ut.
	D.	la	re.
	E.	fi	mi.
	F.	ut	fa.
	G.	re	sol.

Die letzten Benennungen bey den Franzosen sind indessen erst entstanden, nachdem die Sylbe fi eingeführt worden ist. Die älteren Schriftsteller aus diesem Volke bedienen sich mit den lateinischen oder Italiänischen einerley Benennungen.

Diese Mutationen nun, oder die vielfache Benennung eines einzigen Tones, nachdem seine Lage gegen das Semitonium beschaffen ist, hatte schon in den ältesten Zeiten, da nur noch die chromatischen Töne b und ♯ im System vorhanden waren, große Schwierigkeiten; wie viel größer mußten diese Schwierigkeiten nicht erst werden, nachdem allmählich mehrere chromatische Intervallen eingeführt wurden, und überhaupt das Tonsystem nicht nur mehrere Erweiterung, sondern auch eine ganz andere Art von Einrichtung bekam? Die Versuche, die man machte, solchen Schwierigkeiten abzuhelfen, und der Jugend die Erlernung der Musik durch einfachere, weniger verwickelte Mittel zu erleichtern, sind daher sehr zahlreich durch verschiedene Jahrhunderte hindurch gewesen. Aber alle diese Versuche blieben im Grunde fruchtlos, bis man endlich Muth genug bekam, diese ehrwürdige, so lange Zeit bewunderte und fast angebetete Reliquie gänzlich abzuschaffen, und zur alten Buchstaben-Benennung wieder zurück zu kehren.

§. 45.

Eine der ersten Bestrebungen, die Guidonische Solmisation zu erleichtern, scheint die Erfindung der so genannten harmonischen Hand gewesen zu seyn. Daß sie Guido nicht selbst erfunden hat, ist wenigstens wahrscheinlich. In seinen Schriften findet sich keine Sylbe, die auf ein solches Spielwerk gedeutet werden könnte, und verschiedene anders musikalische Schriftsteller sind ebenfalls

der Meinung, daß sie erst von den Nachkommen des Guido gemacht worden sey.[75]) Von den meisten wird sie ihm aber ohne Bedenken zugeschrieben, und deßwegen nicht bloß die harmonische, sondern oft auch die Guidonische Hand genannt.

Diese so berühmte Guidonische Hand sollte nun die Erlernung der Musik, welches hier nichts andres heißt, als das Treffen eines einfachen Gesangs, wie der Choralgesang ist, dadurch erleichtern, daß die Knaben von den verschiedenen Tönen der Scala, und den dazu gehörigen verschiedenen Benennungen eine Art von bildlicher Vorstellung bekamen. Hierzu bediente man sich der linken Hand (weil sie dem Herzen näher, folglich der Meinung einiger alten Schriftsteller nach bequemer als die rechte zum Unterricht war) und hatte bemerkt, daß an den Fingern derselben genau so viel Gelenke befindlich waren, als das Guidonische System Töne in sich enthält, nehmlich neunzehn. Dieß war gewiß eine Entdeckung, die in jenen dunkeln Zeiten für sehr wunderbar gehalten werden, und von sehr guter Vorbedeutung zu seyn scheinen konnte. Man theilte nun die neunzehn vorhandenen Töne so ein, daß jedes Gelenk an den fünf Fingern der linken Hand mit einem derselben bezeichnet wurde. Der Daumen als der stärkste bekam die drey tiefsten Töne des Systems, nehmlich an die Spitze des Tamma ut, auf das mittelste Gelenk das A re, und auf das unterste das B mi. Nun gingen die übrigen Töne der Reihe nach an den untersten Gelenken der übrigen vier Finger fort, drehten sich auf den Gelenken des kleinen Fingers auf die Spitzen der drey Vorderfinger, und von da in die Mittelgelenke herum, bis sie endlich alle einen Platz gefunden hatten. Auf der hier beygefügten Zeichnung sieht man diesen Gang durch Zahlen angedeutet, wobey nur noch zu bemerken ist, daß der zwanzigste Ton e la als ein Zusatz der Neuern keinen Platz mehr in der Hand finden konnte, und daß um seinetwillen der Mittelfinger um ein Glied verlängert werden mußte. Nun mußten die Knaben ihre Töne so lange an den Gelenken ihrer Finger hersingen, bis sie jede Stelle eines jeden Tons auswendig wußten, und sich dieselben auch außer der angenommenen Ordnung deutlich vorstellen konnten. Taf. I. fig. I.

Man sieht leicht, daß dieß alles ein bloßes Spielwerk war, und daß wohl hundert Methoden eben das noch besser und leichter hätten leisten können, was diese mit Tönen bezeichnete Hand leisten sollte. Aber keine andere wäre vielleicht so wunderbar gewesen, und hätte die Aufmerksamkeit der Welt so auf sich ziehen können, wie diese. Der Erfinder derselben, er mag gewesen seyn, wer er will, kannte also die Menschen seines Zeitalters, wußte ihnen durch sein Spielwerk Lust zur Erlernung der Musik zu machen, und schaffte vielleicht dadurch der Kunst weit mehr Vortheile, als wenn er etwas Klügeres erfunden hätte. Das Notentreffen hat selbst bey der leichtesten Lehrmethode seine großen Schwierigkeiten; es hält noch in unsern Tagen sehr schwer, einen Knaben oder einen andern Musikschüler so weit zu bringen, daß er ein musikalisches Stück mit einiger Leichtigkeit übersehen und die Noten desselben beym ersten Anblick treffen kann; wie viel schwerer mußte dieses Lesen nicht erst in jenen Zeiten werden, in welchen über den Gebrauch der Hülfsmittel noch so wenig Uebereinkunft unter den Musiklehrern herrschte, und in welchen man die leichtesten Wege dazu nur noch auf eine äußerst mangelhafte Art kannte und kennen konnte? Da nun das musikalische Lesen vor allen Dingen erlernt werden muß, wenn man in der Kunst weitere Fortschritte machen, und nicht immer bloß nachsingen will, was man von andern gehört hat; so ist gewiß der Eifer unserer Vorfahren, dieses Lesenlernen zu erleichtern, und selbst durch Spielereyen Lust dazu zu machen, mehr zu loben als zu tadeln. Wer weiß, ob nicht noch in unsern Tagen eine ähnliche neue Methode ihr Glück machen, und uns

75) Posteriores vero musici omnia haec ingenioso gratiam lectoris curiosi quoque apponendam duximus, ane compendio in manu exhibuerunt, quam hic in *Kircheri Musurg.* T. I. p. 115.

eine größere Anzahl von Treffern verschaffen würde, als wir jetzt wirklich haben. Die beschwerlichsten Lehrmethoden sind in Rücksicht ihres Nutzens nicht immer die schlechtesten, wenn nur etwas damit verbunden ist, wodurch Lust zur Sache erweckt und erhalten wird. Man hat sich mit der Guidonischen Hand und mit der Solmisation Jahrhunderte lang geplagt; man hat sie selbst in den verwickelten vielstimmigen Compositions-Arten des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts beybehalten, wobey die Schwierigkeiten derselben fast unübersehbar waren; dennoch ist man damit durchgekommen, und hat (wie wir uns durch die Beschaffenheit jener Compositionen überzeugen können) bessere Treffer gezogen, als man sie in unsern Zeiten bey einer bestimmtern Notenschrift und bey faßlichern und geordnetern Melodien ziehen kann. Man muß also die Guidonische Hand als eine Erfindung gelten lassen, die zu ihrer Zeit das Ihrige gut genug geleistet hat, und kann die Anhänglichkeit unserer Vorfahren an sie nicht tadeln, wenn sie gleich bisweilen ein wenig zu weit in ihren Vorstellungen von dem Nutzen derselben gegangen seyn, und keine bessere Erfindung für möglich gehalten haben sollten. Man hatte ihren Nutzen nach damaliger Art vor Augen, konnte also unmöglich umhin zu glauben, man könne ohne sie in der Musik zu nichts kommen, wie der alte Hugo von Reutlingen (*Flores Musi. omnis cantus Gregor.* cap. 1.) in folgendem Vers zu erkennen giebt, welchen er unter seine Guidonische Hand geschrieben hat:

Disce manum tantum, si vis bene discere cantum;
Absque manu frustra discis per plurima lustra.

So wahr diese Meinung in den Zeiten des Hugo (1332) noch gewesen seyn mag, so irrig ist sie in der Folge nach und nach geworden. Die Erweiterungen des Tonsystems, die verwickelteren Compositions-Arten seit der Erfindung der Harmonie und Figuralmusik mußten nothwendig die Guidonische Lehrmethode immer mehr und mehr unbrauchbar machen. Man besserte daran, man setzte hinzu, erfand ganz andere Sylben, ging wieder zur alten Buchstaben-Benennung zurück, bis sie endlich ihre ursprüngliche Gestalt gänzlich verlor, und genau genommen jetzt nur dem Namen nach und nur in alten musikalischen Schriften noch lebt. Mattheson gab ihr unter den Deutschen den letzten Stoß, von welchem sie sich hoffentlich nie wieder erholen wird. Er brachte sie (s. Orchestre 2.) zu Grabe, und setzte ihr nach seiner Art ein ehrenvolles Monument. Was es für Mühe und Arbeit gekostet hat, diese alte heilige Reliquie der Welt zu entreissen, und wie mancher ehrliche Cantor, der sie nicht mehr anbeten wollte, um ihrentwillen verfolgt, und um Ehre und Brot gebracht wurde, wird in der Folge erzählt werden.

§. 46.

Die bisher dem Guido zugeschriebenen Erfindungen haben sämmtlich bloß die musikalische Lesekunst betroffen, und gehören ins Kapitel der ersten Anfangsgründe. Er soll aber auch die vielstimmige Musik und die damit in genauer Beziehung stehenden vollstimmigen oder Clavier-Instrumente erfunden haben. Kircher behauptet beydes ohne Bedenken, und sagt: Guido sey nicht damit zufrieden gewesen, nur eine neue Art zu singen erfunden zu haben, sondern habe auch die vor seiner Zeit nie gehörte Musik mit vielen Stimmen zuerst ausgedacht.[76]) In den Guidonischen Schriften findet sich aber von einer solchen vielstimmigen Musik keine andere Spur, als die Vereinigung mehrerer Stimmen in Octaven, Quarten, Quinten und einigen Terzen, unter dem Namen der Diaphonie, die aber schon vor Guido vorhanden war, und von Guido nur, wie er selbst sagt, etwas weicher gemacht wurde. Die vor ihm vorhandene und gebräuchliche Diaphonie nennt er hart. Die

76) Porro Guido necdum contentus hac nova cantandi methodo inauditam ante hac plurium vocum symphoniam excogitavit primus. *Musurg.* Tom. I. pag. 215.

seinige ist indessen ebenfalls noch hart genug, wie der Leser §. 32. sehen kann. Ob man nun gleich gestehen muß, daß diese Diaphonie allerdings der erste Anfang der Vollstimmigkeit war, und die Veranlassung zur weitern Entwickelung derselben in der Folge der Zeit gegeben hat, so ist sie doch von Guido nicht zuerst erfunden, sondern nur eben so um etwas verbessert worden, wie sie viele nach ihm allmählich verbessert haben.

Mit der behaupteten Erfindung der vollstimmigen Instrumente ist es ebenfalls nicht richtig. Kircher will sie durch den Gebrauch beweisen, welchen Guido von dem Monochord bey seinem Unterricht im Singen gemacht hat.[77]) Allein lange vor ihm wurde schon ein ähnlicher Gebrauch von diesem Instrument gemacht. Wenn also auch die Clavierinstrumente von diesem Monochord entsprungen sind, wie wohl nicht geläugnet werden kann, und wie in der Folge näher erklärt werden wird, so hat es doch Guido nicht erfunden, folglich kann ihm auch das, was daraus entsprungen ist, nicht zugeschrieben werden. Hierzu kommt noch, daß er den Gebrauch des Monochords nur beym ersten Anfang im Singen gestattet, nachher aber denselben für schädlich hält, und darauf dringt, die Töne ohne eine solche Hülfe unterscheiden und treffen zu lernen. Durch ein solches Bestreben konnte er wohl zur Berichtigung der Intervallen-Verhältnisse beytragen, und Veranlassung zur richtigern Vergleichung derselben nach dem Gehöre geben; Harmonie aber konnte besonders nach dem Begriff, welchen man in unsern Zeiten mit diesem Worte verbindet, dadurch noch nicht erfunden werden. Daher sind auch die Beyspiele von Zusammenstimmung, welche Guido in seinem Microlog giebt, genau genommen noch eben so roh und ungenießbar, als sie vor seinem Zeitalter nur immer gewesen seyn mögen, ob er gleich schon ein Intervall mehr gebrauchte, als man vor ihm zu brauchen wagte.

Dennoch scheint Guido eigentlich nichts erfunden, sondern nur das, was er zu seiner Zeit fand, nach damaligen Kräften verbessert, mehr verbreitet, und überhaupt durch seinen Eifer, womit er auf die Erlernung der musikalischen Lesekunst drang, der Musik den meisten Nutzen geleistet zu haben. Aus allen seinen Schriften sieht man, daß er es deutlich einsah, wie viel auf diesen Punkt ankomme, und daß mit ihm der Anfang gemacht werden müße, wenn man in der Kunst je weit oder nur auf eine gewisse Stufe der Vollkommenheit gelangen wolle. Vor seiner Zeit wurde gerade dieser Punkt am meisten vernachlässigt, weil man entweder noch keine faßliche, oder allgemein bekannte und angenommene Notation hatte, oder weil es den meisten bequemer war, ihre ohnehin einfachen Gesänge bloß nach dem Gehör auswendig zu lernen. Dieses Singen nach dem bloßen Gehöre mußte aber nothwendig die auffallendsten Verfälschungen der vorhandenen Melodien zur unausbleiblichen Folge haben, und war noch außerdem der Reinigkeit und der Uebereinstimmung mehrerer Sänger hinderlich. Wenn daher Guido auch nichts weiter gethan hat, als das musikalische Lesen zu befördern, und dadurch nicht nur Uebereinstimmung in den Chorgesang zu bringen, sondern auch die ursprüngliche Beschaffenheit der Melodien zu sichern, so hat er schon sehr viel gethan, und verdient eines so nützlichen Bestrebens wegen von der Nachwelt noch immer mit Ehren genannt zu werden.

§. 47.

Nach einer so ausführlichen Beschreibung der musikalischen Verdienste des Guido muß der Leser nun auch erfahren, was andere Männer aus diesem Zeitraum für die Musik gethan haben. Da aber

77) Author etiam fuit instrumentorum polyplectorum, uti sunt clavicymbala, clavichordia, similiaque, quod et ipsum iam citata dedicatoria innuit, dum ad cantum adhibuit, monochordum quoddam harmonice constructum. Ex quibus igitur concludo, Guidonem exstitisse inventorem polyphonae musicae; cum ante ejus tempora ex nullis veterum monumentis possit colligi id genus musicae apud Veteres fuisse in usu. *Ibid.*

die wichtigsten Beförderer des Gesangs und der Musik überhaupt im Laufe dieses Kapitels schon angeführt worden, so ist hier bloß von Schriftstellern die Rede, deren Werke auf unsere Zeiten gekommen, und deren Lehrsätze von einigem Einfluß auf die künftige Entwickelung der Kunst gewesen sind. Der älteste unter diesen ist der Bischoff **Isidor** aus Sevilla in Spanien. Er hat Originum sive etymologiarum lib. 20. geschrieben, welches Werk eine Art von Encyklopädie aller Wissenschaften und Künste ist, folglich auch von der Musik handelt. Die Kapitel musikalischen Inhalts finden sich im dritten Buch des Werks nach der Ausgabe von 1577 fol. und haben folgende Ueberschriften: Cap. 1. de nomine Musicae; C. 2. de inventoribus Musicae. C. 3. quid sit Musica. C. 4. de tribus partibus Musicae. C. 5. de triformi Musicae divisione. C. 6. de prima divisione Musicae harmonica. C. 7. de secunda divisione organica. C. 8. de tertia divisione rhythmica. C. 9. de musicis numeris. Diese Kapitel hat **Gerbert** in seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller Tom. I. nach einem Mspt. aus der Wiener Bibliothek unter dem Titel: *S. Isidori* Hispalensis *Sententiae de Musica*, abdrucken lassen. In seinen Erklärungen scheint **Isidor** den **Augustinus**, **Boethius** und **Cassiodor** vor Augen gehabt zu haben, deren Werke schon im ersten Bande dieser Geschichte angeführt sind. Uebrigens ist nichts Ausgezeichnetes darin enthalten. Er starb im Jahr 636.

§. 48.

Beda mit dem Beynamen **Venerabilis** ist zwar in diesem Kapitel schon öfter angeführt worden, weil er uns in seiner Kirchengeschichte Englands die besten Zeugnisse von der Einführung des Römischen Gesangs in seinem Vaterlande hinterlassen hat. Hier muß aber seiner auch als Schriftsteller über Musik gedacht werden, ob es gleich so gut als ausgemacht ist, daß von den beyden hieher gehörigen Schriften, welche seinen Namen führen, und in der Cöllnischen Ausgabe seiner Werke vom Jahr 1688. (Tom. I. pag. 344 sqq.) abgedruckt sind, ihm höchstens die eine zugehören kann, die andere aber von einem weit jüngern Verfasser herrühren müsse. Da sie indessen einmal unter seinen Namen gehen, und man noch nicht weiß, wem man sie eigentlich zuzuschreiben hat, so mag auch unter seinem Namen der Inhalt und die Beschaffenheit derselben hier näher angegeben werden.

Beda wurde ums Jahr 672 zu Girwick, einem in der bischöflichen Diöces Durham gelegenen Dorfe geboren, und in einem nahe dabey liegenden Kloster Weremouth zuerst von dem Stifter des Klosters, dem Abt **Benedikt**, und hernach von **Ceolfried** erzogen und unterrichtet. Sein Unterricht fing schon im siebenten Jahre an. Dieß sagt er selbst am Ende seiner Geschichte von England (im dritten Bande seiner Werke), worin er überhaupt Nachricht von seinen Lebensumständen giebt. Ueber seinen großen Fleiß, und die Art seiner Beschäfftigungen muß man ihn selbst hören. „Cunctumque ex eo tempus vitae (sagt er) in ejusdem monasterii habitatione peragens, omnem meditandis scripturis operam dedi, atque inter observantiam disciplinae regularis, *et quotidianam cantandi in ecclesia curam*, semper aut discere, aut docere, aut scribere dulce habui.“ In seinem neunzehnten Jahr wurde er Diakonus, und im dreyßigsten Presbyter. Da er seine Zeit im Kloster unter beständigem Lernen, Lehren und Schreiben bis an seinen Tod, welcher 735. erfolgte, hinbrachte, so zog er eine große Menge Schüler, unter welche auch der Lehrmeister Carls des Großen, **Alcuin**, gehört.

In Rücksicht auf seine musikalischen Kenntnisse ist zu bemerken, daß er eine vertraute Bekanntschaft mit den Römischen Sängern unterhielt, welche der Papst Agatho nach England geschickt hatte, um daselbst den Gregorianischen Gesang wieder herzustellen. Diese Bekanntschaft und seine tägliche Uebung des Gesangs, welche er selbst von sich rühmt, mag ihn wohl zu einem bessern Kenner der Musik gemacht haben, als er ohne so günstige Umstände hätte werden können. Ueber

Ueber die Muſik ſind zwey Schriften unter ſeinem Nämen bekannt. Die erſte führt den Titel: *Muſica theorica*, und enthält, genau genommen, nur ſcholaſtiſche Spitzfündigkeiten, über welche zwar viel geſagt werden kann, die aber in der eigentlichen Muſik von wenig oder gar keinem Nutzen ſind. Zuerſt wird von den Sinnen gehandelt, und dabey die Frage aufgeworfen, ob die ſinnlichen Eindrücke von außen oder von innen entſtehen? Sodann kommt die Muſica coeleſtis, die als die wohlklingendſte angegeben wird. Nach mancherley ähnlichen Dingen kommt Beda erſt auf muſikaliſche Gegenſtände, z. B. Quid ſit tonus? Die Antwort darauf iſt: „Tonus eſt, quando vocula voculam tota ſui quantitate, ſuperaverit, et inſuper ipſius ſuperatae voculae octava parte, vel in intenſione acuminis, vel in remiſſione gravitatis.“ Hierauf folgen einige andere Erklärungen, z. B. „Semitonium eſt, quando tonus in duas non aequas ſed inaequales partes ſecatur. Alterum ſemitonium majus, alterum minus dici maluerunt. Dieſis eſt ſemitonium minus, in duas partes diviſum, minus ſemitonium dieſin dixerunt muſici. Melodia dicitur, quae et antiquior, qumvis ſubaſperior, quando conſonantia ex duobus tonis et ſemitonio, vel hemitonio et duobus tonis completur. Chromatica eſt quae et poſterior, et ad delectationem aurium ſua varietate permulcet animos, et nimiis minutiis tinnule fertur, conflatque ex tono et tribus ſemitoniis et tono. Enharmonium totam poſſidet harmoniam, et ſui dignitate alias praecellit: et conſtat ex duobus dieſis, et duobus tonis, vel duobus tonis et duobus dieſis.“ Sodann folgen die Berechnungen der Töne nach dem Monochord, wobey überall ſonderbare fremdartige Dinge mit eingemiſcht werden. Alles dieſes iſt indeſſen dem Zeitalter des Beda angemeſſen, und es könnte wohl ſeyn, daß er dieſen erſten Traktat ſelbſt geſchrieben hätte.

Ganz anders iſt es aber mit dem zweyten Traktat beſchaffen, der die Aufſchrift führt: *Muſica quadrata ſeu menſurata.* Hierin ſind Dinge enthalten, von welchen Beda unmöglich etwas gewußt haben kann, weil man noch mehrere Jahrhunderte nach ſeiner Zeit in ganz Europa nichts davon wußte, und weil ſie von ſolcher Beſchaffenheit ſind, daß ſie unmöglich unbekannt hätten bleiben können, wenn ſie ein ſo berühmter Mann gewußt hätte, wie Beda bey ſeinem Leben war. Sein Schüler Alcuin würde ſie ſehr bald in Frankreich bekannt gemacht, und ſo zur Verbreitung derſelben in ganz Europa Veranlaſſung gegeben haben. Damit aber der Leſer ſelbſt urtheilen könne, von welcher Art der in dieſem Traktat enthaltene muſikaliſche Unterricht ſey, und wie weit er von allem abweiche, was die muſikaliſche Welt nicht nur zu Beda's Zeiten, ſondern noch vier bis fünf Jahrhunderte nachher, kannte, müſſen wir das Weſentlichſte deſſelben in einen Auszug bringen.

Zuerſt wird die Muſik eingetheilt in inſtrumentalem, humanam, und rhythmicam. Die Muſica inſtrumentalis iſt wiederum harmonica, rhythmica und metrica. Die harmoniſche unterſcheidet die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe, und beſteht in Zahl und Maß. Harmonica discernit inter ſonum gravem et acutum, et conſiſtit in numeris et menſuris. Sie iſt

1) *localis* ſecundum proportionem ſonorum vocumque, alia
2) *temporalis* ſecundum proportionem longarum breviarumque figurarum.

Aus dieſen beyden entſteht die Wiſſenſchaft des modulirten und mannigfaltigen Geſangs. Die Muſica rhythmica iſt, quae in ſcanſione verborum requirit, utrum bene vel male cohaereant dictiones, quia cantando vitandum eſt, tamquam legendo. Die Muſica metrica endlich iſt, quae menſuram diverſorum metrorum oſtendit probabili ratione, ut patet in heroico, jambico et elegiaco metro.

Sogleich hierauf wird erklärt, was ein Muſikus ſey, und dabey die Stelle aus dem Guido:

Muſicorum et cantorum magna eſt diſtantia etc.

als eine metrische Definition angeführt. Man kann sich schon aus diesem Umstand allein überzeugen, daß dieser Traktat wenigstens erst nach dem Guido geschrieben seyn muß. In der Folge werden sich Dinge zeigen, die ihn unsern Zeiten noch näher bringen.

Nach diesem wird ziemlich scholastisch erörtert, was genus, materia, partes, species, instrumenta etc. in der Musik für Dinge sind; z. B.

Genus hujus scientiae est peritia modulationis harmonicae, quae ex concordantia plurimorum sonorum, vel ex compositione longarum breviumque figurarum perficitur.

Materia est sonus ordinatus secundum modum, pro quantitate longarum vel brevium figurarum, quae in vocis accentu et tenore consistit.

Partes alias habet theorica alias practica. *Practicae* sunt tres:

1) scientia de gravi sono,
2) — de medio et
3) — de acuto.

Aus diesen soll man lernen, wie Motetten oder Organa (Motetti, seu conducti vel organa) componirt werden.

Theoricae sunt tres:

1) de dispositionibus hujus artis inveniendi neumata etc.
2) de dispositionibus cognoscendi numeros eorum, et
3) — — declarandi proportiones quarundam etc.

Species sind die Verschiedenheiten der Gegenstände, aus welchen und für welche Neumata gemacht werden; z. B. die Stimme und verschiedene Instrumente.

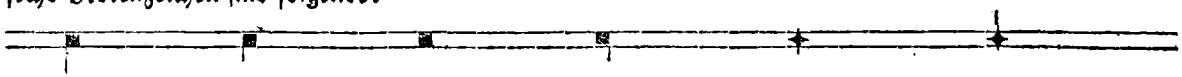
Instrumenta sind in der theoretischen und praktischen Musik verschieden. Das Instrumentum der theoretischen Musik ist die Untersuchung und Erklärung der Tonverhältnisse; der praktischen aber sind zweyerley, nehmlich natürliche und künstliche. Das natürliche Instrument ist die Menschenstimme mit den dazu gehörigen Theilen, der Lunge, Kehle, Gaumen, Zunge ꝛc. die künstlichen sind Orgeln, Geigen, Cythere, Psalter, Atola ꝛc.

Der Nutzen der Musik ist der nächste Gegenstand, von welchem Beda nun redet. Er ist groß und wunderbar, und muß es seyn, weil sie es hat wagen dürfen, sich in die Kirche einzudringen. Keine andere Wissenschaft außer der Musik habe dieß gewagt, sagt der Verfasser; daher sey sie auch unter den sieben freyen Künsten die vornehmste. Der Verf. überfließt hier vom Lobe der Musik, und schreibt ihr Wirkungen auf die Glückseligkeit der Menschen und überhaupt auf die Verschönerung des menschlichen Lebens zu, die ihr allerdings zukommen, und von keinem Sachkundigen abgesprochen werden können.

Von dem Unterschiede der praktischen und theoretischen Musik wird gesagt, die eine sey die Kunst Melodien zu componiren und menschliche Leidenschaften in Bewegung zu setzen; die andere aber begreife die Kenntniß der Musikgattungen und der Melodien, nebst der Wissenschaft, woraus, wozu, und wie sie componirt werden.

Man müsse aber (fährt der Verf. fort) hauptsächlich wissen, daß es nur drey Genera gebe, womit die ganze Mensural-Musik zu thun habe, nehmlich den Diskantus, den Hocetus und das Organum. Der Diskantus wird auf folgende Art erklärt: „Discantus est aliquorum diversorum „generum cantus duarum vocum seu trium, in quo termino consonantia scilicet diatessaron, dia„pente, diapason, per compositionem longarum breviumque figurarum, secundum dulcem men„suram, naturaliter proportionata manet.“ Was Hocetus und Organum ist, hat der Verfas-

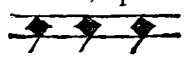
ser zu erklären vergessen. Dagegen beschreibt er nun den Werth und die Geltung der verschiedenen Notengattungen, die in der Mensural-Musik gebraucht werden. Er nennt sie sämmtlich figuras, und theilt sie in simplices und compositas seu ligatas et junctas, duabus figuris compositas ein. Der einfachen Noten nimmt er sechs an, deren immer zwey und zwey eine Aehnlichkeit mit einander haben sollen, welche nur in potestate, arte, regula et natura von einander verschieden sind. Die sechs Notenzeichen sind folgende:



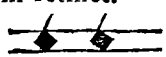
Perfecta longa.	Imperfecta longa.	Brevis recta.	Brevis altera.	Semibrevis major.	Semibrevis minor.

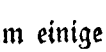
Nach der Erklärung des Verfassers sollte aber die perfecta longa den Strich nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite haben, und folglich von der Brevi altera, nur der Größe nach verschieden seyn. Diese Notenzeichen sind aber in der Cöllnischen Ausgabe theils unrichtig gedruckt, theils ganz weggelassen, so daß dadurch manche Stelle des Werks unverständlich wird. Man kann daher das, was der Verfasser zur nähern Erklärung seiner Notengfiguren sagt, auf keine Weise völlig deutlich machen. Von der Benennung der Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe in der musikalischen Leiter findet man keine Spur; es wird bloß von ihrer Dauer geredet. Bey den so genannten zusammen gesetzten oder verbundenen Noten ist es der nehmliche Fall; auch hier sind die meisten Exempel weggelassen. Doch muß noch einiges davon angeführt werden. Zuerst wird von der *Plica* geredet: „Est quaedam figura, quam plicam vocamus. Plica vero est signum dividens sonum in sono diverso per diversas vocum distantias, tam ascendendo, quam descendendo etc. Es giebt vielerley Arten derselben, nehmlich die perfecta, die imperfecta, die recta brevis und die altera brevis. Die Plica perfecta ist zweyerley:

1) perfecte descendendo plica habet tractus, quorum ultimus longior est primo.



2) perfecte ascendendo unum tractum retinet.



Die Plica imperfecta ist wiederum zweyerley: 1) descendendo 2) ascendendo 

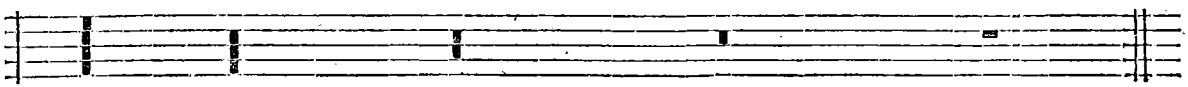
Von den beyden übrigen Arten, nehmlich der recta brevi und der altera brevi sind die Exempel weggelassen.

Nun folgen Ligaturen von zwey, drey, vier und fünf Figuren, wobey aber wiederum einige Exempel fehlen. Da überhaupt diese Figuren in der Folge ohnehin noch vorkommen werden, wenn von den Schriftstellern die Rede seyn wird, die den Mensural-Gesang zuerst gelehrt haben, so können sie hier unangeführt bleiben. Bey den vier und fünfgliederigen Figuren erinnert der Verf. noch, daß sie am bequemsten unterwärts zu nehmen sind, weil es leichter sey, mit der Stimme ab- als aufwärts zu gehen.

Zum Beschluß wird noch vom Zeitmaß und von den Pausen gehandelt. Auf die Frage, was das Zeitmaß sey, wird geantwortet: — tempus est quaedam proportio justa, in qua recta brevis habet figuram in tali videlicet proportione, quod possit dividi in duas partes non aequales, vel in tres tantummodo aequales et indivisibiles, ita quod vox non alterius in tempore discretionem habere possit. Was vox recta, vox cassa und vox demissa in Rücksicht auf Zeitmaß seyn soll,

läßt sich schwer begreifen und erklären. Der Verf. muß selbst keinen deutlichen Begriff davon gehabt haben, weil seine Erklärung derselben sonst begreiflicher seyn würde. Von den Pausen wird gesagt, daß sie durch fünferley lange und kurze Striche durch die Linien oder durch das Notensystem angedeutet werden, und eine Mensura tacita sind. Die erste ging durch alle fünf Linien und wurde perfecta genannt; die übrigen giengen durch vier, drey, zwey und die Hälfte des Raums von einer Linie zur andern; z. B.

Perfecta. Imperfecta. Suspirium breve. Semisuspir. majus. Semisuspir. minus.



1. 2. 3. 4. 5.

Die erste gilt so viel als die Longa perfecta, die zweyte so viel als die imperfecta etc. und so fort bis zur letzten, die so viel als die Semibrevis gilt, und untheilbar ist, das heißt: kleinere Noten und Pausen wurden in den Zeiten des Verf. nicht gebraucht. Aber wunderbar ist es, daß der Verf. sechs verschiedene Notengattungen und doch nur fünferley Pausen annimmt.

Zuletzt wird noch von den Modis gehandelt, worunter aber hier keine Tonarten, sondern genau genommen etwas unsern Taktarten Aehnliches zu verstehen ist. Nach der Erklärung des Verf. ist ein Modus „quicquid per debitam mensuram temporaliter longarum brevium que figurarum et semibrevium transcurrit.“ Ihrer sind neun. Der erste besteht nur aus vollkommenen Figuren (perfectis figuris); der zweyte aus der longa imperfecta und der brevi recta etc. Aus den Erklärungen sowohl, als aus den beygefügten Beyspielen sieht man, daß diese Modi nichts anderes, als bestimmte Zusammensetzungen verschiedener Notengattungen, folglich etwas sind, was unsern Taktarten (es sey so wenig als es wolle) ähnlich ist. So wird z. B. der neunte Modus aus drey Semibrevibus zusammen gesetzt, auf folgende Art:

Domine, Domine, Rex glo-riae etc.

So weit der Inhalt dieses dem Beda zugeschriebenen Werks. Außer dem im Inhalte desselben liegenden Beweisen, daß er es nicht geschrieben haben könne, weil es schon einen weit ausführlichern, obgleich noch nicht deutlichen Unterricht von allem, was zum Zeitmaß gehört, enthält, als man beym Franco und Johann de Muris findet, liegt auch noch ein Beweis in dem Umstand, daß es sich in den richtigsten Verzeichnissen der Schriften des Beda nicht angezeigt findet. Man kann daher als höchst wahrscheinlich annehmen, daß es einem Verfasser wenigstens aus dem dreyzehnten, wenn nicht gar aus dem vierzehnten Jahrhundert gehören muß.

§. 49.

Alcuin oder Albin (Flaccus), der gewöhnlich für den Lehrer Carls des Großen gehalten wird, hat ebenfalls etwas über Musik geschrieben. Er wurde zu Yorkshire in England 735 geboren, und in einem nahe bey York gelegenen Kloster erzogen; wurde darauf selbst Lehrer und Bibliothekar seines Klosters, sodann Diakonus zu York, machte eine Reise nach Rom, wurde auf dem Rückweg Carl dem Großen bekannt, und ging, nachdem er die Erlaubniß dazu eingeholt hatte, wieder

nach Frankreich zurück, um bey Carl zu bleiben. Von seiner Schule, worin auch Musik gelehrt wurde, ist schon geredet worden. Nachdem er des Hoflebens müde war, begab er sich in die Benediktiner-Abtey St. Martin zu Tours, legte daselbst abermals eine Schule an, und bildete darin mehrere vortreffliche Männer, die sich nachher in allen Arten von Kenntnissen außerordentlich hervorgethan haben. Unter vielen anderen Werken schrieb er auch eines de septem artibus, worin die Musik nach folgender Ordnung:

Philosophia.

Ethica. Physica. Logica.

Arithmetica. Musica. Geometria. Astronomia. Astrologia. Mechanica. Medicina.

den zweyten Platz einnimmt. Man kennt von diesem Werk nur zwey Kapitel, von welchem das eine die Musik betrifft, aber bloß von den acht Kirchentönen handelt, und nur ein Auszug aus dem Cassiodor zu seyn scheint. Ein späterer Schriftsteller hat das, was Alcuin von den Tonarten sagt, fast wörtlich wiederholt (s. *Aureliani* Musica, cap. 8.), und dadurch einigen neueren Schriftstellern Anlaß gegeben, die Aechtheit dieses Kapitels zu bezweifeln. Allein dieser Umstand kann, wie es mir scheint, keinen Zweifel gegen die Aechtheit dieses Kapitels, sondern vielmehr die Vermuthung erregen, daß es Aurelian gekannt und aus- oder abgeschrieben habe. Seine Lehre von den Kirchentonarten enthält übrigens nur das zu seiner Zeit Bekannte. Er starb 804.

§. 50.

Aurelian, ein Mönch von Reomé, oder Moutier St Jean im Bißthum Langres, nicht aber zu Rheims, wie Jöcher und mehrere sagen, muß nach alten Zeugnissen, die sich bey den besten Alterthumsforschern finden, ein guter Musikkenner nach Art seines Zeitalters gewesen seyn. Er gehört in die Mitte des neunten Jahrhunderts, ob ihn gleich *Hawkins* (s. History of Music, Vol. I. pag. 416.) ins Jahr 890 setzt, und ihn ebenfalls für einen Mönch von Rheims hält. Er muß es mit seinem Abt Bernhard verdorben haben; denn er wurde wahrscheinlich aus dem Kloster verbannt, weil er sich in der Zuschrift an diesen Abt Monachum abjectum nennt. Sein Abt Bernhard, den man ebenfalls nicht genau kennt, und über welchen die Meinungen sehr verschieden sind, wird Archicantor und künftiger Erzbischoff von ihm genannt. Sein Werk von der Musik unter dem Titel: Musica disciplina, ist von Martene und Durand zuerst in der Abtey St. Amand in Frankreich entdeckt worden, sie haben aber nur zwey Zueignungsschriften nebst dem Epilog daraus bekannt gemacht. Die Verf. der Histoire litteraire de la France (Tom. V.), die das Werk selbst gesehen zu haben scheinen, beurtheilen es sehr günstig, und sagen, Aurelian habe seinen Gegenstand, mit allem was wesentlich dazu gehöre, in sehr guter Ordnung behandelt, und man sehe, daß er schöne Kenntnisse und gute Gaben zur Schriftstellerey gehabt habe. Auch le Beuf (Etat des sciences en France depuis Charlemagne etc. im Recueil de divers ecrits etc. Tom. II. pag. 97.) zählt ihn unter die guten musikalischen Schriftsteller seines Zeitalters, und sagt, daß sein Werk einen Begriff von der Natur aller Gesänge und ihrer Verschiedenheiten gebe.

Dieses Werk ist nun auch in der Gerbertschen Sammlung musikalischer Schriftsteller aus dem Mittelalter nach einem MS. aus der Biblioth. Laurent. zu Florenz abgedruckt worden. Nach diesem Abdruck besteht es aus 20 Kapiteln folgenden Inhalts: Cap. I. de laude musicae disciplinae. C. 2. de nomine et inventoribus ejus, et quomodo numerorum formae inventae fuerint. (Die Verf. der Hist. litt. de la Fr. Tom. V. halten dieses Kapitel für eines der merkwürdigsten. Es enthält aber bloß die alte Sage, daß Pythagoras die Verhältnisse der Töne durch Schmiedehämmer erfunden habe. Dieß sind die formae numerorum, unter welchen sich die gedachten Verf. der Hist. litt.

de la Fr. ganz andere Dinge gedacht zu haben ſcheinen) C. 3. Quod Muſicae tria ſint genera. (Aurelian iſt überhaupt ein wahrer Pythagoräer. Er nimmt hier ſeine Weltmuſik (Muſica mundana) und ſeine menſchliche Muſik (Muſica humana) ganz im Sinn des Pythagoras an. Die dritte Gattung iſt die Inſtrumental-Muſik, bey deren Erklärung man ſieht, daß zu Aurelians Zeiten die Waſſerorgeln bekannter, als die Windorgeln geweſen ſeyn müſſen. Denn er ſagt: Sed iſtud, quod in inſtrumentis poſitum eſt, a muſicae ſcientia intellectuque ſejunctum eſt, adminiſtraturque aut intenſione, ut nervis; aut ſpiritu, ut tibiis; *vel his, quae aqua moventur, ut organa* etc.) C. 4. Quod habeat humana muſica partes. (Iſt meiſtens aus dem Caſſiodor und Iſidor genommen. Die Muſica humana hat nehmlich drey Theile, den harmoniſchen, rhythmiſchen und metriſchen.) C. 5. De vocum nominibus. C. 6. Quod habeat Muſica cum numero maximam concordiam. (Nach dieſem Kapitel werden ſechs Conſonanzen, funfzehn Töne und acht Tonarten angenommen. „Conſtat (heißt es) autem omnis muſica ſex ſymphoniis, ſonitibus quindecim, tenoribus octo.“ Die nähern Erklärungen ſind aus dem Boethius genommen. Die Quarte iſt die Haupt-Conſonanz [nam ſymphonia diateſſaron, quae princeps eſt etc.]). C. 7. Quid ſit inter muſicum et cantorem. (Dieſer Unterſchied iſt hier ein wenig höflicher erklärt, als es Guido in ſeinen rhythmiſchen Regeln gethan hat. Es heißt hier bloß: Tantum inter muſicum diſtat et cantorem, quantum inter grammaticum et ſimplicem lectorem, et quantum inter corporale artificium et rationem. Nach weiteren Erläuterungen dieſes Unterſchieds ſagt er: der Sänger ſtehe vor dem Muſikus, wie der Schuldige vor dem Richter. (Et ſicuti reus ante cenſorem, ita cantor ante muſicum adſtare videtur.) Beym Schluß des Kapitels iſt er der höflichen Meinung, daß es zwar noch recht gute Sänger gebe, aber ein ſolcher Muſikus, wie ſie die Alten hatten, werde nirgends mehr gefunden. (nobiliſſimi tamen inveniuntur cantores, ſed ut fuerunt priſci, nusquam, ut arbitror, invenitur muſicus.) C. 8. De tonis octo. (In dieſem Kapitel befindet ſich die §. 14. angeführte Stelle, worin geſagt wird, Carl der Große habe die acht Kirchentonarten noch mit vier neuen vermehren laſſen. Auch ſieht man daraus, daß der h. Bernhard, dem das Werk des Aurelian zugeſchrieben iſt, ein Enkel Carls des Gr. war.) C. 9. Quae ipſis inſcribuntur tonis. (Enthält die Benennungen der vier Tonarten, welche die Griechen ihren vorher gebräuchlichen acht Tönen auf Carls Veranlaſſung beyfügten, z. B. Nonaneane, Noeane ꝛc. Der Verfaſſer hat ſelbſt einen Griechen gefragt, was dieſe Namen eigentlich bedeuten ſollten, erhielt aber zur Antwort, daß ſie nicht erklärt werden könnten, und nur als Fröhlichkeits-Aeußerungen gebraucht würden (adverbia laetantis). Auf alle Weiſe ſcheinen ſie eine Art von Trallern zu ſeyn, und vielleicht nicht beſſer als unſer Tallaratallara ꝛc.) C. 10. De authentu proto. C. 11. De plagis proti. C. 12. De authentu Deutero. C. 13. De plagis Deuteri. C. 14. De authentu trito. C. 15. De plagis triti. C. 16. De authentu tetrardo. C. 17. De plagis tetrardi. C. 18. Deuterologium tonorum. (Hier werden die Verſchiedenheiten aufgezählt, die ſich in jedem authentiſchen und in jedem plagaliſchen Tone finden.) C. 19 Normae, qualiter verſuum ſpiſſitudo, raritas, celſitudo, profunditasque diſcernatur omnium tonorum. (Man lernt hier, wie die Sylben eines Verſes zu Aurelians Zeiten accentuirt werden ſollten. Dieſe Lehre iſt aber kaum zu begreifen, um ſo weniger, wenn ſie, wie es ſcheint, nicht bloße Recitation, ſondern wirklichen Geſang betreffen ſoll. Der Verf. nimmt die Worte: Gloria Patri et filio et ſpiritui ſancto, und ſagt nun: die erſte Sylbe Glo ſoll mäßig angefangen, die zweyte rí mit einem ſcharfen Accent hervorgebracht, die dritte a mit erhöheter Stimme gehalten werden ꝛc. Einige Sylben werden auch circumflectirt und circumvolvirt, Ausdrücke, unter welchen man ſich in dieſem Fall kaum etwas denken kann. Die Materie gehört in das Kapitel vom Vortrag, es ſey nun durch Recitation, oder durch Geſang, und für ſolche Gegenſtände ſind alle Sprachen zu arm. Man hat

wohl Worte dafür, und derjenige, der ſie braucht, denkt ſich etwas dabey; ein dritter aber wird nie den nehmlichen Begriff damit verbinden, wenn ihm die Sache ſelbſt nicht ſinnlich dargeſtellt wird.) C. 20. Quod ab hac diſciplina exſtant compoſita modulamina, quae die noctuque iuxta conſtitutionem patrum praecedentium praecinuntur in eccleſia. (Enthält die Namen einiger der vorzüglichſten Beförderer des Kirchengeſangs, einiger Arten der Kirchengeſänge, eine Lobrede auf die Muſik, und zuletzt eine nochmalige Dedikation an den Abt Bernhard, welchem der Verfaſſer ſein Werk zur Beurtheilung überſchickt hat.)

Man ſchreibt dem Aurelian noch ein anderes Werk zu, unter dem Titel: Tonarius regularis, ſ. de regulis modulationum, quas tonus ſive tenores appellant et de earum vocabulis. Die Abſchrift deſſelben ſoll ſich ebenfalls in der Abtey St. Amand finden. Wenn es aber dasjenige Werk iſt, aus welchem Martene und Durand die Zuſchriften haben abdrucken laſſen, und welches ihrer Nachricht zu Folge aus 20 Kapiteln beſtand, ſo iſt es wahrſcheinlich mit dem bey Gerbert abgedruckten einerley.

§. 51.

Remigius Altiſiodorenſis oder *Remi* d'Auxerre war ein Mönch des Kloſters St. Germain, Benediktiner-Ordens, wurde nach dem Jahr 882. von dem Erzbiſchoff Fulco nach Rheims berufen, um daſelbſt der Schule vorzuſtehen und die freyen Künſte zu lehren. Er wurde zu ſeiner Zeit für den gelehrteſten Mann in der Lateiniſchen Kirche gehalten, und hatte ſeine Wiſſenſchaft dem Unterricht eines gewiſſen Hericus zu danken, welcher nach le Beuf (ſ. Traité hiſt. et crit. ſur le chant eccleſ. pag. 8.) ein Schüler des Rhabanus Maurus und des Haimo zu Halberſtadt geweſen ſeyn ſoll. Nach Mabillon (Praef. in Saec. IV. Bened. n. 181.) hat Remigius auch in der Hofſchule (ſchola palatina) zu Paris die Dialektik und die Muſik gelehrt. In der Schule zu Rheims war Hucbald ſein College, und zu Paris der h. Oddo, nachheriger Abt zu Clügny, welcher letztere vorher ſein Schüler geweſen war.

Außer ſeinen vielen andern Schriften, die man in Mabillons Annalen, in *Fabricii* Bibl. Lat. medii aevi, und bey mehreren verzeichnet findet, hat Remigius auch einen Commentar über das Werk des Martianus Capella, de nuptiis philologiae lib. IX. geſchrieben, worin er von der Muſik nach Art der Griechen, und im Geſchmack des Boethius und Beda handelt, und ſich in der Behandlung ſeines Gegenſtandes von ſeinen Vorgängern ſchon ſehr unterſcheidet. Er nimmt ſchon 28 Töne oder Saiten an, theilt den Ton in vier Theile, nennt den vierten Theil Dieſis, und einer weitern Theilung unfähig. Er unterſcheidet ſehr richtig Klang und Ton von einander, ſo wie Rhythmus und Metrum. Er nimmt zwar nur eine gewiſſe Zahl von Tönen an, ſagt aber doch, daß ihre Anzahl unendlich ſey. Im diatoniſchen Klanggeſchlecht nimmt er ihrer 18 an, ſetzt aber noch fünf chromatiſche und fünf enharmoniſche hinzu, ſo daß nun die oben benannte Summe von 28 Tönen herauskommt. Uebrigens iſt Remigius in der Ordnung der Materien ganz dem Martianus Capella gefolgt, von deſſen Werk ſich eine Inhaltsanzeige im erſten Band dieſer Geſchichte findet. Nach dem Necrolog der Kirche zu Auxerre iſt Remigius im Jahr 883. geſtorben (ſ. Annal. Ord. S. Bened. *Mabillonii*, Tom. III p. 240.), welche Angabe aber mit dem Jahr, in welchem er nach Rheims berufen wurde, nicht recht übereinſtimmen will. Nach Wilh. Cave (de ſcriptor. eccleſ. pag. 474. edit. Genev.) iſt er erſt gegen 900 geſtorben. Sein Werk iſt in der Gerbertſchen Sammlung Tom. I. pag. 63—94 unter dem Titel: *Remigii Altiſiodorenſis Muſica*, abgedruckt. Sonſt führt es in mehreren Abſchriften auch den Titel: Collectio Gloſſarum in Martiani Capellae de nuptiis philologiae lib. IX.

In Polyc. Leysers Historia poetarum et poematum medii aevi wird Remigius auch nach Trithems Zeugniß unter die Dichter gesetzt, und *carmine* et prosa scriptor insignis, qui utroque stylo multa volumina scripsit, genannt.

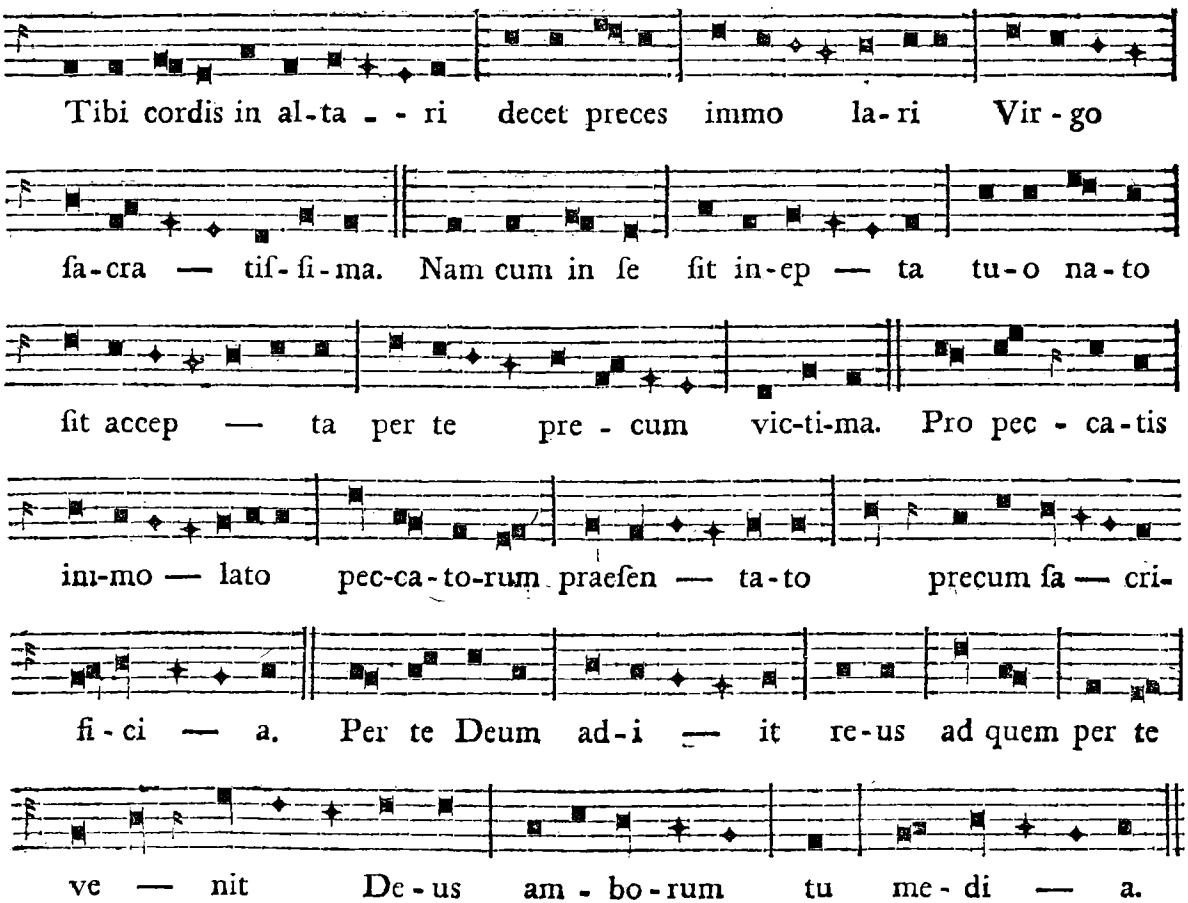
§. 52.

Notker, Notger oder Notheger, ist ein Namen, welcher in der Geschichte der Musik des Mittelalters häufig vorkommt. Das Benediktiner-Kloster St. Gallen hat besonders im zehnten und eilften Jahrhundert mehrere Mönche dieses Namens gehabt, welche sich sowohl durch ihre Frömmigkeit, als durch ihre Kenntnisse ausgezeichnet haben. Unter diesen sind auch einige musikalische Schriftsteller nach damaliger Art gewesen. Einer derselben, und wahrscheinlich der älteste, wurde seiner langsamen Sprache wegen Balbulus genannt, und muß in der Mitte des neunten Jahrhunderts geblüht haben. Dieß ergiebt sich daraus, daß der Papst Nicolaus im Jahr 860 die Erlaubniß gegeben hat, die von Notker verfertigten so genannten Sequenzen in der Römischen Kirche einzuführen. [78]) Diese Sequenzen sind mehr gereimte Prosa als Poesie, und werden in der Römischen Kirche nach dem Gradual, vor dem Evangelio, auch in Vespern vor dem Magnificat etc. gesungen, und deßwegen Sequenzen genannt, weil das Evangelium oder das Magnificat auf sie folgt. In den neuern Zeiten sind ihrer nur drey beybehalten worden, welche die Italiäner le tre Sequenze dell' anno nennen, nehmlich: Victimae Paschali laudes etc. für die Oster-Octav; Veni sancte spiritus etc. für die Pfingst-Octav, und Lauda Sion Salvatorem etc. für die Frohnleichnams-Octav. Unter Octav ist eine Zeit von acht Tagen zu verstehen, binnen welchen einerley Officium gehalten wird. Notker Balbulus wird für den ersten Erfinder dieser Art des Kirchengesangs gehalten. Er selbst nennt aber in der Vorrede zu einer Sammlung solcher Sequenzen, welche dem Bischoff Luitward zugeschrieben ist, einen andern Erfinder derselben, indem er sagt: „Contigit ut presbyter quidam de gimedia, nuper a Nortmannis vastata, veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati.“ Die Beschaffenheit dieser Sequenzen war übrigens von besonderer Art; denn man sieht aus der Lebensbeschreibung des Notker von Eckehard in Goldasts Tom. I. rer. Germanicar. S. 360. daß die Melodien dazu eher gemacht wurden, als der Text, daß folglich ursprünglich das nehmliche darunter zu verstehen ist, was man unter Tractus versteht, nehmlich eine Reihe von Tönen auf eine einzige Sylbe oder auf einen Vocal. Ein solches Melisma oder eine solche Passage wurde sodann ein Jubilus oder eine Jubilatio genannt. Man kann sich hieraus die Stelle in eben dieser Lebensbeschreibung erklären, worin gesagt wird, Carl der Große habe zwey Römische Sänger vom Papste Adrian erhalten, deren einer Petrus, der andere aber Romanus hieß. Der erste kam nach Metz, der zweyte aber wurde im Kloster St. Gallen krank, und mußte daselbst bleiben. Nach seiner Wiederherstellung bekam er von Carl die Anweisung, in diesem Kloster den Römischen Gesang zu lehren, so wie Petrus das nehmliche zu Metz that. Hierdurch entstand unter beyden Orten eine Nacheiferung, die nicht nur dem Gesang, sondern auch anderen Wissenschaften vortheilhaft wurde. Petrus machte zu Metz Jubilos, die Metenses genannt wurden, und Romanus that das nehmliche in St. Gallen nach seiner Art, wozu hernach Notker die

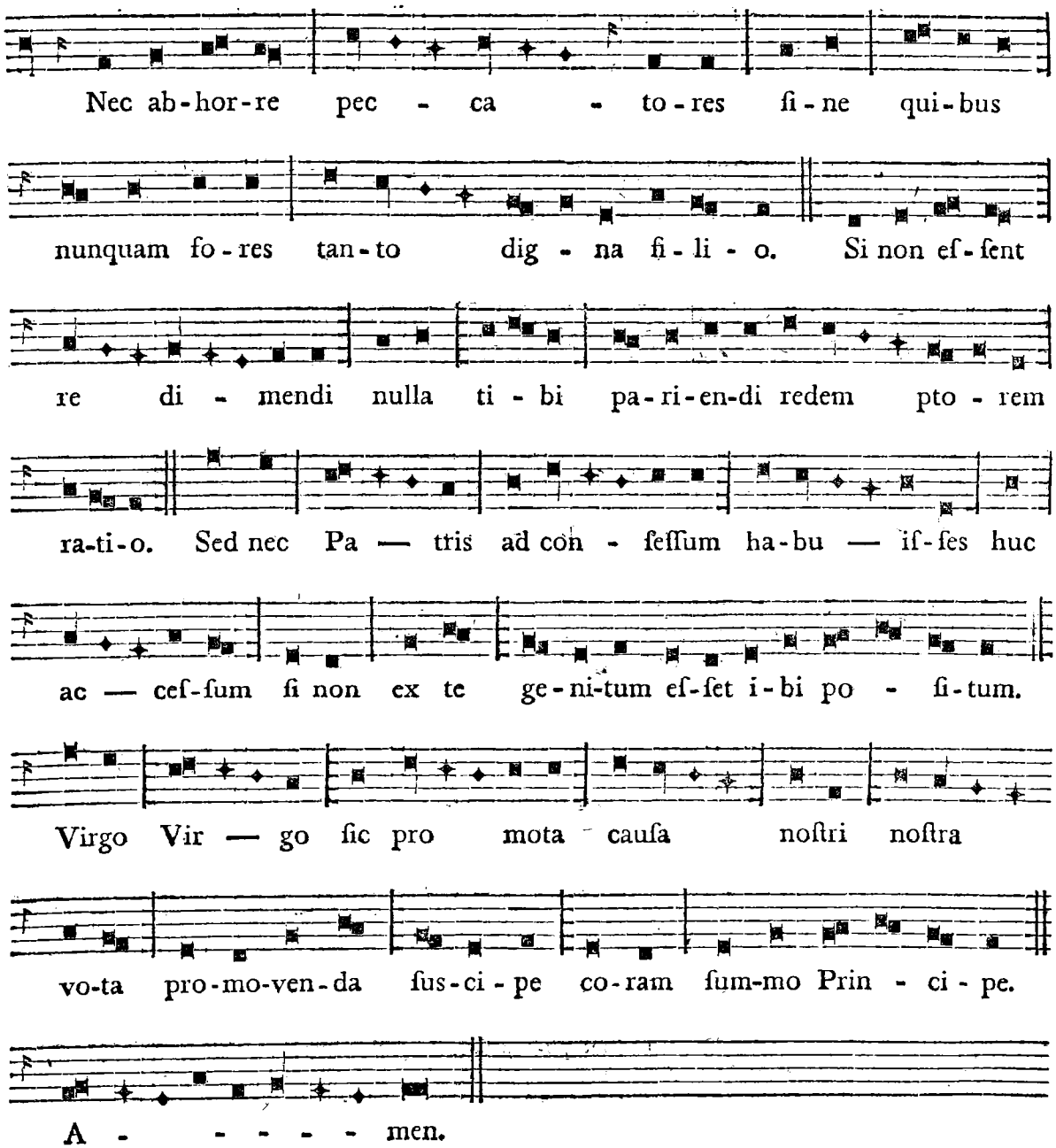
78) An. Dom. DCCCLX. Nicolaus Papa concessit, sequentias pro jejuniis cantari in Missa, quas sequentias Notkerus abbas S. Galli composuit. V. Compil. chronologic. p. 730. in *Pistorii* SS. rer. Germ. T. I.

die Texte verfertigte.[79]) Gerbert hat zur Probe eine ſolche Sequenz nach einem 400 Jahre alten Mſpt. aus der Abtey St. Blaſien abdrucken laſſen. Damit ſich der Leſer einen Begriff von dieſer Art des Kirchengeſangs mache, rücke ich ſie hier ein.

Sequentia bona de beata Virgine.



79) Memoriâ dignum eſt, quantum hac aemulatione uterque locus profecerit, et non ſolum in cantu, ſed et in caeteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem *Petrus* ibi Jubilos ad ſequentias, quas Metenſes vocant; *Romanus* vero econtra *Romane* et amoene de ſuo nobis Jubilos modulaverat: quos utique poſt ſanctus vir *Notkerus* quibus videmus verbis ligabat, frigdorae videlicet et occidentanae, quas ſic nominabat cantibus animatus etiam ipſe de ſuo cogitavit. *Ekkehardi* vita *Notkeri Balbuli* cap. IX. Was *Frigdorae* und *Occidentanae* bedeuten, erklärt Goldaſt in ſeinen Gloſſen zu *Ekkehardi* jun. Lib. de caſibus Monaſt. S. Galli mit folgenden Worten: „Sunt hymnorum et ſequentiarum genera, ſic dicta a tropis et modis muſicis, quos tonos maluerunt appellare Monachi Martianum Capellam imitati. *Frigdorarum* originem a Graecis, *occidentanarum* ab Latinis eſſe, vel ipſa nomina fidem faciunt. Nam frigdorae conſtant ex modis, quos Graeci vocant *Phrygium* et *Dorium* etc. *Occidentanae* videntur mutatis Graecae eccleſiae modis a B. Ambroſio Mediolanenſi epiſcopo inventae, a Gregorio M. Pontifice Rom. in occidentali eccleſia inſtitutae, et in Alamanniam atque Franciam invectae“ etc. *Goldaſt.* rer. Alam. T. I. pag. 188.



§. 53.

Was aber den Notker Balbulus vorzüglich hier zu einem Platz berechtigt, iſt ſeine Erklärung der Tonzeichen, von welchen ſein Lebensbeſchreiber ausdrücklich ſagt, daß ſie von dem Romanus

herrühren. Eckehard erzählt nehmlich: man habe zu Rom ein gewiſſes Inſtrument gehabt, worin wie in einer Kapſel das ächte Antiphonarium aufbewahrt worden ſey, damit es jedermann habe ſehen können. Dieſes Behältniß wurde vom Geſang Cantarium genannt. Ein ſolches Cantarium habe Romanus auch zu St. Gallen gemacht und darin eine richtige Abſchrift des Römiſchen Antiphonarii verwahrt, ſo daß man noch zu ſeiner Zeit im Stande geweſen ſey, aus demſelben jede Abweichung, die ſich in einen Geſang eingeſchlichen habe, wieder auf die urſprüngliche Beſchaffenheit zurück zu führen. In dieſem Antiphonario habe Romanus zuerſt Buchſtaben als Notenzeichen gebraucht, deren Bedeutung nachher vom Notker einem gewiſſen Lambert, der ihn darum bat, erklärt worden ſeyen [80])

Dieſe Erklärung iſt uns vom Caniſius (Lect. antiq. Tom. II. P. III. p. 198. edit. Basnag.) aufbehalten worden, und nachher in verſchiedene muſikaliſche Werke übergegangen. Sie verdient auch hier einen Platz.

Notker Lamberto fratri ſalutem.

Quid ſingulae litterae in ſuperſcriptione ſignificent cantilenae, prout potui juxta tuam petitionem explanare curavi.

A. Vt altius elevetur, admonet.
B. Secundum litteras, quibus adjungitur, ut bene, multum extollatur, vel gravetur, ſive teneatur, belgicat.
C Vt cito, vel celeriter dicatur, certificat.
D. Vt deprimatur, demonſtrat.
E. Vt equaliter ſonetur, eloquitur.
F. Vt cum fragore ſeu frendore feriatur, flagitat.
G. Vt in gutture gradatim garruletur, genuine gratulatur.
H. Vt tantum in ſcriptura aſpirat, ita et in nota idipſum habitat.
I. Juſum vel inferius inſinuat, gratitudinemque pro g. interdum indicat.
K. Licet apud Latinos nihil valeat, apud nos tamen Alemannos pro χ Graeca poſitum chlenige, id eſt, clange, clamitat.
L. Levare laetatur.
M. Mediocriter, melodiam, moderari, mendicando, memorat.
N. Notare, hoc eſt, noſcitare, notificat.
O. Figuram ſui in ore cantantis ordinat.
P. Preſſionem vel prenſionem praedicat.
Q. In ſignificationibus notarum cur quaeratur? cum etiam in verbis ad nihil aliud ſcribatur niſi ut ſequens V. vim ſuam admittere quaeritur.
R. Rectitudinem vel raſuram non abolitionis, ſed criſpationis rogitat.
S. Suſum vel ſurſum ſcandere, ſibilat.

80) Erat Romae inſtrumentum quoddam theca ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inſpectionem repoſitorium, quod a cantu dicebatur cantarium. Tale namque ipſe apud nos ad inſtar illius circa aram Apoſtolorum cum authentico locari fecit: quem ipſe attulit exemplato antiphonario, in quo usque hodie in cantu ſi quid diſſentitur quaſi in ſpeculo error ejusmodi univerſus pervidetur atque corrigitur. In ipſo quoque primus ille litteras Alphabeti ſignificativas notulis, quibus viſum eſt, ſuſum aut juſum, ante aut retro aſſignari excogitavit: quas poſtea cuidam Lamberto amice quaerenti B. Notkerus Balbulus dilucidavit, etc. Ibid. pag. 360.

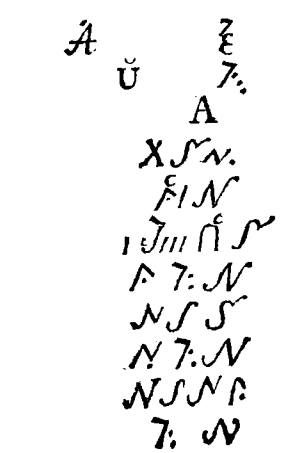
T. Trahere vel tenere debere, teſtatur.
V. Licet amiſſa in ſua, veluti valde Vau Graeca, vel Hebraea velificat.
X. Quamvis Latina verba per ſe inchoet, tamen exſpectare expetit.
Y. Apud Latinos nihil hymnizat.
Z. Vero licet et ipſa mere Graeca, et ob id haud neceſſaria Romanis, propter praedictam tamen R. litterae occupationem ad alia requirere. In ſua lingua, zitiſe require.

Vbicunque autem duae, vel tres, aut plures litterae ponuntur, in uno loco, ex ſuperiore interpretatione, maximeque illa, quam de B. dixi, quid ſibi velint, facile poterit adverti. Salutant te Ellinici fratres; monentes te fieri de ratione embolismi triennis, ut absque errore gnarus eſſe valeas biennis contempto precio divitiarum Xerxis.

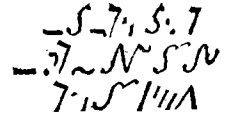
Daß durch dieſe Zeichen nicht bloß die Höhe und Tiefe der Töne angedeutet werden ſollte, ſieht man leicht; was ſie aber außerdem wirklich bedeutet haben können, iſt nicht zu ergründen. Du Cange, der ſie ſämmtlich in ſein Gloſſarium med. et inf. Latinitatis aufgenommen hat, giebt nirgends eine andere Erläuterung darüber, als die, welche Notker ſelbſt gegeben hat. Indeſſen, ob man gleich nicht völlig begreifen kann, was dieſe über einen Text geſchriebenen Buchſtaben eigentlich haben leiſten ſollen, ſo kann man doch ſo viel aus den Erklärungen derſelben begreifen, daß ihre Bedeutung außerordentlich ſchwankend und unſicher geweſen ſeyn muß. Wenn das A daran erinnern ſoll, daß die Stimme erhoben werde, ſo weiß man damit noch nicht, um wie viel ſie zu erheben iſt. Eben ſo unbeſtimmt ſind alle übrigen Erklärungen. Das C ſoll bedeuten, daß die Sylbe oder das Wort über welchen es ſich findet, geſchwind oder eilig ausgeſprochen werde; aber wie geſchwind? Da die verſchiedenen Grade der Höhe und Tiefe der Töne, ſo wie die verſchiedenen Grade der Geſchwindigkeit, mit welcher ſie geſungen werden müſſen, genau zu beſtimmen ſind, ſo müſſen ſie auch durch eine Notenſchrift beſtimmt werden können, wenn ſie ihrem Zweck entſprechen ſoll. Dieſe beyden erſten Erforderniſſe finden ſich in der Notenſchrift des Notker offenbar nicht, folglich iſt ſie ſchon in dieſer Rückſicht allein der Gregorianiſchen Buchſtaben-Notation, womit die verſchiedenen Stufen der Tonleiter bezeichnet wurden, weit nachzuſetzen. Da uns Gerbert (de cantu et muſica ſacra, T. I. p. 113.) einige Proben ſolcher Notenſchrift aus alten Handſchriften, welche in den Klöſtern St. Emmeran zu Regensburg, St. Gallen, Einſiedlen und St. Blaſien befindlich ſind, gegeben hat, ſo wollen wir wenigſtens eine derſelben hier einrücken, damit ſich doch der Leſer eine Vorſtellung davon machen kann. In den älteſten Codicibus ſind die Noten nicht über die Worte, ſondern auf die Seite des Textes geſchrieben.

Natus
ante
Seculа
Dei Filius invi
ſibilis interminus

Per quem fit machina celi ac terre.
Mariſ. et in his degentium.
Per quem dies et hore labant.
Et ſe iterum reciprocant.
Quem angeli in arce poli voce
Conſona ſemper canunt.



Hic corpuſ aſſumpſerat fragile
Sine labe originaliſ criminis de carne
Marie uirginiſ. quo primi parentiſ.



Die vier obern Buchſtaben ſind die Vokalen von Alleluja. In einer Handſchrift im Kloſter Weingarten aus dem eilften Jahrhundert fand Gerbert dieſes Alleluja ohne Noten auf die Seite geſchrieben, ſtatt der Noten aber Buchſtaben über dem Text, auf folgende Art:

G a G F a c a c a e c c e d
Johannes Ihu Xpo multum dilecte virgo etc.

Dieſe Art zu notiren, wurde nachher immer allgemeiner, wie wir ſchon aus dem Guido wiſſen. [81])

Uebrigens ſtarb Notker Balbulus im Jahr 912. war aber nicht Abt des Kloſters St. Gallen, wie ihn einige nennen, ſondern bloß ein Mönch deſſelben. Sein Lehrer aus eben dieſem Kloſter hieß Oſo, welcher ihm, wie er ſelbſt in der Vorrede zu ſeiner Sammlung von Sequenzen ſagt, auch in muſikaliſcher Rückſicht gute Lehren gab. Denn als Notker die von dem vertriebenen Mönch aus Gimedia mitgebrachten Sequenzen abgeſchrieben, aber vieles falſch geſchrieben hatte, ſuchte Oſo die Fehler zu verbeſſern, und ſagte dem Notker: Singulae motus cantilenae ſingulas ſyllabas debent habere, eine Regel, die aber in der oben gegebenen Probe nicht befolgt zu ſeyn ſcheint. Im Jahr 1514 wurde Notker unter die Heiligen verſetzt. ſ. *Fabricii* Bibl. med. et inf. Lat. Vol. V. p. 419.

§. 54.

Ein anderer Notker mit dem Beynamen Labro, ebenfalls ein Mönch zu St. Gallen, welchen man auch den dritten nennt, ſcheint der Verfaſſer eines muſikaliſchen Traktats in Altdeutſcher Sprache (lingua Theotisca) zu ſeyn, welcher nebſt einer lateiniſchen Ueberſetzung in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckt iſt. Er handelt 1) de octo tonis, 2) de Tetrachordis, 3) de octo modis, und 4) de menſura fiſtularum organicarum. Als eine kleine Probe der Sprache und des Unterrichts dieſes Notker rücken wir nur den Anfang des erſten Kapitels hier ein:

Yuuizín darníte. dáz an démo ſánge dero ſlímmo échert síben uuéhſela ſínt. díe Virgilius héizet ſeptem discrimina vocum únde díu áhtoda in qualitate díuſélba íſt. ſó du èriſta. fóne díu ſínt ándero lirún. únde ándero rótún íô síben ſíeten. únde síbene gelicho geuuérbet. Pe díune gát óuh ándero órganum. dáz alphabetum níeht fúrder. áne ze síben buóhſtaben dien ériſten. A B C D E F G. Tero ſibeno ſint fiere. ih meino. B C D E. allero fango uzlaza etc. „Man wiſſe alſo, daß im Geſang nur ſieben verſchiedene Töne ſind, welche Virgil ſep„tem discrimina vocum nennt; der achte iſt mit dem erſten einerley. Daher finden ſich auch auf „den Lyren und Pſaltern nur ſieben Saiten von gleicher Beſchaffenheit. In dieſen und andern In„ſtrumenten ſteigt das Alphabet nicht weiter, als auf die ſieben erſten Buchſtaben A B C D E F G. „Unter dieſen ſieben ſind vier, in welchen alle Geſänge endigen, nehmlich: B C D E“ etc.

Dieſer Notker hat auch die Pſalmen Davids und andere bibliſche Geſänge in eben dieſe Altdeutſche Sprache überſetzt, die in Schilters Theſaurus abgedruckt ſind. Er ſtarb 1022.

81) Nicolai erzählt im zweyten Bande ſeiner Reiſen, daß er in der Abtey St. Emmeran zu Regensburg ein Mſpt von Notker aus dem zehnten Jahrhundert geſehen habe, worin Hymnen mit Bezeichnung der Melodien enthalten waren. Es iſt Schade, daß dieſer aufmerkſame Forſcher nicht Näheres über die Beſchaffenheit der Noten ſagt, als daß der Pat. Cöleſtin, der damalige Muſikdirector des Stifts einen von den Notkerſchen Hymnen deſchiffrirt habe, und daß die Harmonie zwar vierſtimmig ſey, aber auf eine ſeltſame Art in lauter Quarten und Quinten fortſchreite. Dieß war die Harmonie jener Zeiten ſchon von Hucbald an bis lange nach Guido, wie wir in der Folge ſehen werden.

§. 55.

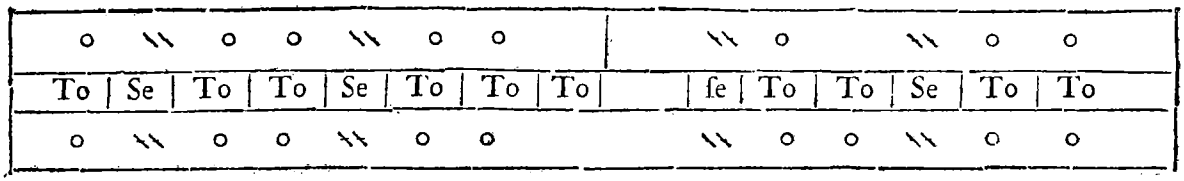
Einer der merkwürdigsten musikalischen Schriftsteller des zehnten Jahrhunderts ist Hucbald aus St. Amand in Flandern gewesen. Man findet seinen Namen auch Hubald, Hugbald, Ubald, und sogar nach einer in der königl. Bibliothek in Paris befindlichen Handschrift *Uchubaldus* geschrieben. Er war ein Mönch des Benediktiner-Ordens, und wurde, wie schon §. 50 angeführt worden, nebst dem Remigius von dem Erzbischoff Fulco nach Rheims berufen, um daselbst das Schulwesen in bessere Aufnahme bringen zu helfen. Dieß geschah nach Mabillon (Annal. Ord. S. B. Tom. IV. p. 79.) im Anfang des zehnten Jahrhunderts.

Ueber seine vorzüglichen Kenntnisse in der Musik sind alle Zeugnisse übereinstimmend. Sigebert, nachdem er erst erzählt hat, was Hucbald in anderen Wissenschaften geleistet habe, setzt zuletzt hinzu: „et quia in arte musica praepollebat, cantus multorum sanctorum dulci et regulari modulatione composuit. Scripsit librum de arte musica, sic contemperans chordas Monochordi litteris alphabeti, ut possit quis per eas sine magisterio alterius discere ignotum sibi cantum.“ Eben so reden die Verfasser der *Histoire litt. de la France* (Tom. VI.) und le Beuf (Divers ecrits, Tom. II. pag. 98.) von ihm.

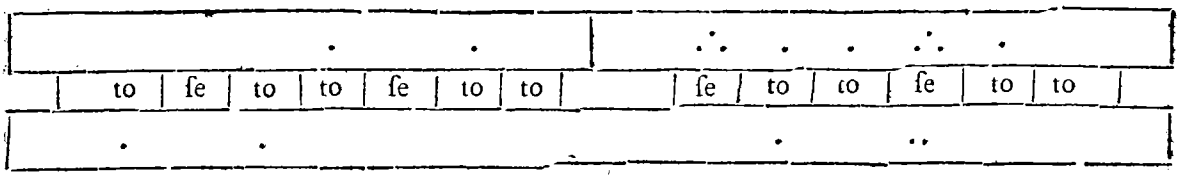
Letzterer macht am angezeigten Ort die Bemerkung, daß man sich zu Hucbalds Zeiten noch keines bequemern Mittels zur Erlernung der Musik zu bedienen gewußt habe, als des Monochords. Hucbald habe aber zuerst das Geheimniß gefunden, die verschiedenen Abtheilungen oder Tasten dieses Instruments so mit den Buchstaben des Alphabets zu bezeichnen, daß jemand ohne Hülfe eines andern sogleich eine Melodie darnach lernen konnte. Außer dieser Einrichtung des Monochords hat Hucbald auch eine neue Art von Zeichen für die in einer Octave enthaltenen Töne erfunden, die aber nicht allgemein angenommen, und wahrscheinlich hauptsächlich durch die später aufgekommene Notation des Guido wieder verdrängt worden sind. Zu diesem kommt noch seine so genannte Organization, wovon er uns unter allen musikalischen Schriftstellern des Mittelalters zuerst einen Begriff gegeben hat. Am besten werden wir aber seine musikalischen Verdienste aus seinen eigenen Schriften kennen lernen, die nun, nachdem sie lange in Bibliotheken verborgen gelegen, und nur wenigen bekannt werden konnten, in der Gerbertschen Sammlung (B. I. S. 103—229.) unter dem Titel: *Ubaldi* seu *Hucbaldi* Monachi Elnonensis *Opuscula de Musica*, abgedruckt sind.

Das erste Wort führt den Titel: *Liber Ubaldi peritissimi Musici, de harmonica institutione*, nach einer Handschrift aus der Straßburgischen Stadtbibliothek, mit einer andern aus der Bibliothek zu Cesena verglichen. Der darin enthaltene Unterricht betrifft hauptsächlich die Lehre von den Intervallen, Consonanzen, oder von allem, was dazu gehört, um die in einem Gesang vorkommenden einzelnen Töne richtig von einander unterscheiden zu lernen, und zu wissen, was ein Einklang, eine Secunde, Terz, ein großer und kleiner halber Ton ꝛc. ist. Der Verf. ist hierin meistens dem Boethius und Martianus Capella gefolgt, deren Abtheilung des Tonsystems nach Tetrachorden er ebenfalls beybehalten hat.

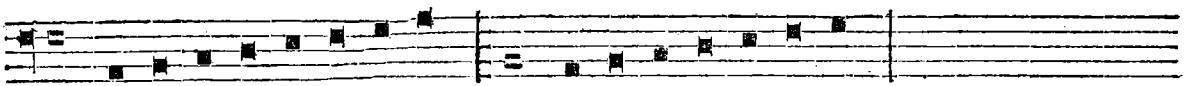
Das merkwürdigste in diesem ersten Werk ist die Notenschrift, welche Hucbald von verschiedener Art giebt. Eine derselben bezeichnet die Töne mit bloßen Punkten ., oder nach anderen Abschriften mit Querstrichen \\ nebst beygefügten To, se etc. wodurch Tonus und Semitonium angedeutet wird. In dem Gerbertschen Abdruck findet sich folgende Probe derselben:



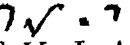
Der Pater **Martini** (Storia della Muſ. Tom. I. p. 183.) hat aus einer andern Handſchrift eine Probe derſelben von folgender Beſchaffenheit gegeben, worin ſtatt der Querſtriche Punkte gebraucht ſind.



und die Bedeutung in neueren Noten beygefügt:



Eine zweyte Art von Notenſchrift, die Hucbald ebenfalls in dieſem erſten Traktat vorſchlägt, beſteht aus einer Gattung von Zeichen, die über die Sylben geſchrieben werden, auf folgende Weiſe:



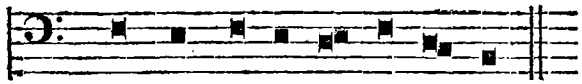
und drittens bedient er ſich auch der Notation des **Boethius**, die ebenfalls aus Buchſtaben beſteht: z. B.

I M P M C F
AL LE LU I A.

Nach der Tabelle, welche Hucbald von der muſikaliſchen Bedeutung dieſer Buchſtaben giebt, würde dieſes Alleluja folgende Töne bekommen:

Denn das I bedeutet Meſe, oder F; das M Lichanos Meſon oder E; das P Parypatemeſon, oder D; das C Hypatemeſon, oder C; und das F Lichanos Hypaton, oder unſer B. Man ſieht leicht, daß dieſe drey Arten von Notation noch ſehr unvollkommen ſind, und durchaus nur beym Choralgeſang anwendbar ſeyn können. Auch wendet ſie Hucbald ſelbſt auf keine andere Art von Muſik an, ſondern bedient ſich ihrer bloß zu ſolchen Kirchenmelodien, die zu ſeiner Zeit allgemein bekannt waren, und nennt gewöhnlich nur die Anfangsworte derſelben, z. B.

I m I m pm i pc f
Erunt primi noviſſimi.

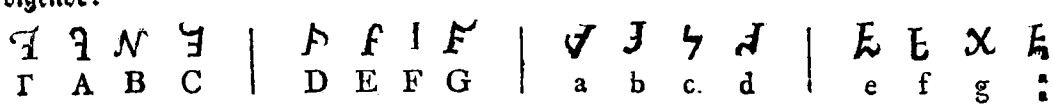


E-runt primi no-vis-si-mi.

Nach dieser Erklärung folgt eine geschwinde und richtige Abtheilung des Monochords im diatonischen Klanggeschlecht (cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere) wiederum nach Griechischer und Römischer Art, nebst einer großen Tabelle, worauf aber auch das chromatische und enharmonische Geschlecht angegeben ist.

Ein zweyter Traktat, welcher dem obigen sogleich unter dem Titel: *Alia Musica*, aus eben den Handschriften beygefügt ist, handelt wiederum von den Verhältnissen der Töne, von den Intervallen, Tonarten ꝛc. Der Tropen oder Tonarten werden 8 angenommen, und der Ordnung nach erklärt. Die sieben verschiedenen Octaven-Gattungen werden richtig nach der Lage des halben Tons unterschieden. Sodann folgt ein Kapitel von dem Maß der Orgelpfeifen (de mensuris organicarum fistularum) und vom Gewicht der Cymbeln (de Cymbalorum ponderibus). Von den Tropen und Moden war zwar schon im Anfang gehandelt; hier aber wird die Lehre de modis wiederholt, welchen die Griechischen Namen: Annaneane, Nananeagies, Agianneagies, Nenoteanes, Noeagis, Nennoteneagis, Anaietanenagis, Aianneagies etc. beygelegt werden. Den Beschluß dieses Werks macht ein Kapitel de quinque Symphoniis, tribus simplicibus, et tribus compositis, worunter Intervallen zu verstehen sind. — Es ist zwar ungewiß ob dieß zweyte Werk dem Hucbald wirklich gehöre; Gerbert hat es aber mit abdrucken lassen, weil er am Schlusse desselben fand: Explicit Musica Ubaldi.

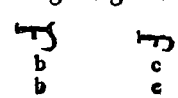
Ein drittes Werk führt den Titel: *Hugbaldi Monachi Elnonensis Musica enchiriadis*, und besteht aus 19 Kapiteln, meistens von merkwürdigem Inhalt, die mit einigen Anmerkungen begleitet hier verzeichnet zu werden verdienen. Das erste Kapitel ohne besondere Ueberschrift ist gleichsam eine Einleitung, worin gezeigt wird, daß aus der Verbindung einzelner Töne znerst Diastemmata, und hernach ganze Tonsysteme gebildet werden, wie aus Buchstaben, Sylben, Wörter und Namen, und zuletzt vollständige Reden entstehen. Die Töne seyen daher das Fundament eines jeden Gesangs. Hierauf wird der Unterschied zwischen Klang und Ton richtig bestimmt, und die Zusammensetzung der Töne nach einer gewissen Ordnung, nehmlich nach Tetrachorden, gelehrt. Zur Bezeichnung dieser Töne und Tonreihen wird wiederum eine neue Art von Notenschrift gelehrt, welche ungemein viele Aehnlichkeit mit derjenigen Notenschrift hat, deren sich die Neugriechen bedienen, und von welcher schon im ersten Bande dieser Geschichte (S. 445.) gehandelt worden ist. Diese Zeichen sind folgende:



Γ A B C | D E F G | a b c d | e f g a

Graves. Finales. Superiores. Excellentes.

die nur viererley Formen haben, aber bald gerade, bald verkehrt, bald aufrecht, bald unterwärts gekehrt, gebraucht werden. Wenn die Reihe der Töne noch höher steigt, so werden die nehmlichen Figuren ebenfalls beybehalten, aber sodann liegend gebraucht; z. B.

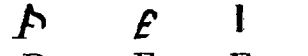


b c
b c

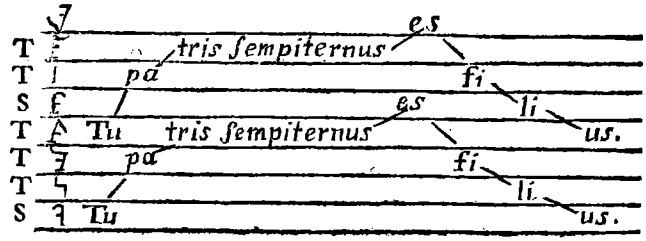
so

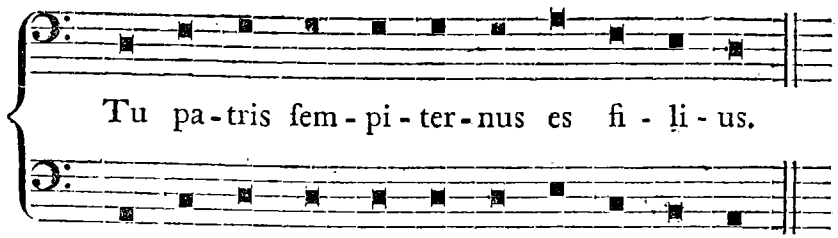
ſo, daß im Ganzen achtzehn Zeichen für eben ſo viele Töne herauskommen.

Im zweyten Kapitel: de Phtongorum figuris, et quae ſint octecim, werden ſie näher erklärt. Das dritte Kapitel: Vnde dicatur Tetrachordum finalium et caeterorum, wendet ſie auf die Final-Töne an, deren vier ſind, nehmlich:

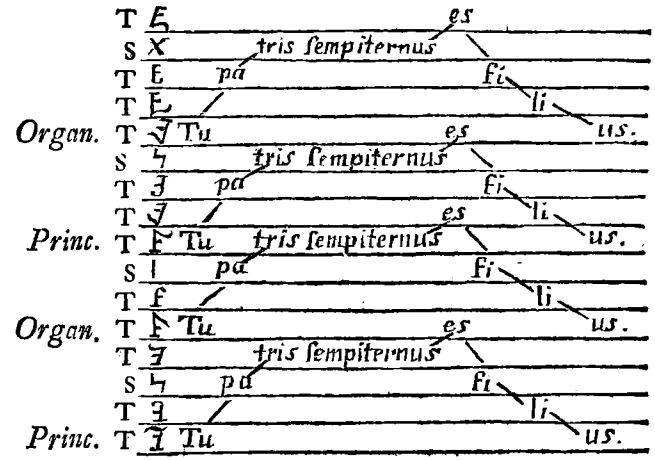


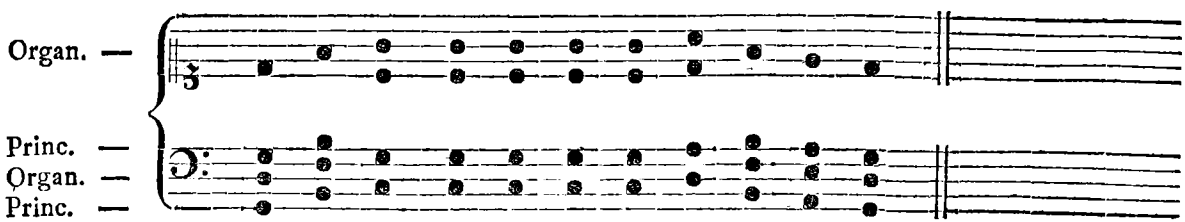
worin die Melodien aus den vier authentiſchen und vier plagaliſchen Tonarten geſchloſſen werden. Sie heißen auch deßwegen Protos oder Archoos, Deuteros, Tritos und Tetrardos. Die nächſten Kapitel enthalten nähere Beſtimmungen und Anwendungen dieſer Zeichen nach folgenden Ueberſchriften: *Cap. IV.* Quare unum ſolum Tetrachordum ſub finalibus ſit, et duo ſupra. *Cap. V.* Quid diſtet inter autentos et minores tonos. *Cap. VI.* De proprietatibus ſonorum: et quotis locis ab invicem diſtent ejusdem qualitatis ſoni. *Cap. VII.* Deſcriptiunculae de ſonorum proprietatibus ad exercendum. (Iſt eine Tabelle, mit einer kurzen Beſchreibung derſelben.) *Cap. VIII.* Quomodo ex quatuor ſonorum vi omnes toni producantur. *Cap. IX.* Quid ſit inter Phtongos et ſonos: inter tonos et epogdoos. Quid etiam toni et modi ſive tropi, particulae quoque. Quid diaſtema et ſyſtema. (Ueber das Wort Epogdoos wird folgende Erklärung gegeben: Tonus eſt ſpatii legitima magnitudo a ſono in ſonum, hocque ſpatium muſicorum ſonorum, quia in ſesquioctava proportione eſt, Graeco nomine dicitur epogdoos.) *Cap. X.* De Symphoniis. (Wenn Buchſtaben ohne Unterſchied zuſammen geſetzt werden, heißt es hier, ſo entſtehen oft weder Sylben noch Wörter daraus. Eben ſo können in der Muſik nur gewiſſe Intervallen einen Wohlklang bewirken. Die Erklärung der Symphonie iſt folgende: Eſt autem ſymphonia vocum disparium inter ſe junctarum dulcis concentus. Der einfachen und erſten Symphonien ſind drey, nehmlich die Quarte, Quinte und Octav.) *Cap. XI.* Quomodo ex ſimplicibus Symphoniis aliae componuntur. (Solche Symphonien ſind die Octave mit der Quinte, die Octave mit der Quarte, und die Doppeloctave, Disdiapaſon, welche hier auch Disdiplaſion genannt wird, weil ſie aus zwey männlichen Stimmen in der Octave und aus einer Knabenſtimme in der dritten Octave beſteht. Die beygefügten Beyſpiele brauchen hier nicht angeführt zu werden, weil man ſich leicht vorſtellen kann, wie eine kleine Melodie in drey verſchiedenen Octaven klingen wird.) *Cap. XII.* Item de iisdem ſymphoniis. (Sind Beyſpiele von anderer Art.) *Cap. XIII.* De proprietate Symphoniarum. (Hier bekommt das Wort Symphonie eine andere Bedeutung, nach welcher eigentlich die Diaphonie oder das ſo genannte Organum darunter verſtanden wird. „Nunc id, quod proprie ſymphoniae dicuntur et ſunt (ſind Hucbalds Worte), id eſt, qualiter eaedem voces ſeſe invicem canendo habeant, proſequamur. Haec namque eſt, quam Diaphoniam cantilenam, vel aſſuete, organum vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore conſtet, ſed concentu concorditer diſſono. Dieß iſt zwar allen Symphonien gemein, doch bekommen ſie nur den Namen Diaphonie, wenn die Quarte und Quinte dabey gebraucht wird. Beſonders für den Gebrauch der Quarte wird hier folgendes Beyſpiel gegeben:



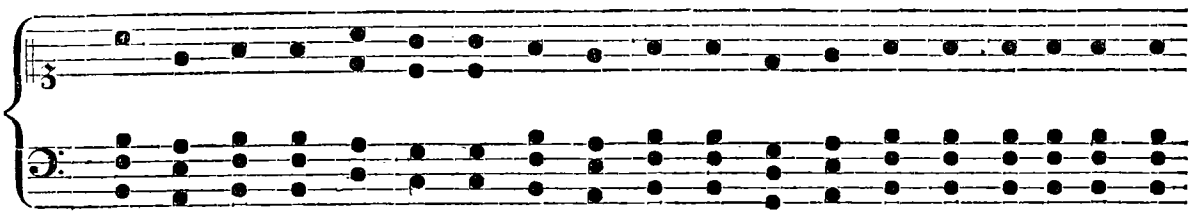


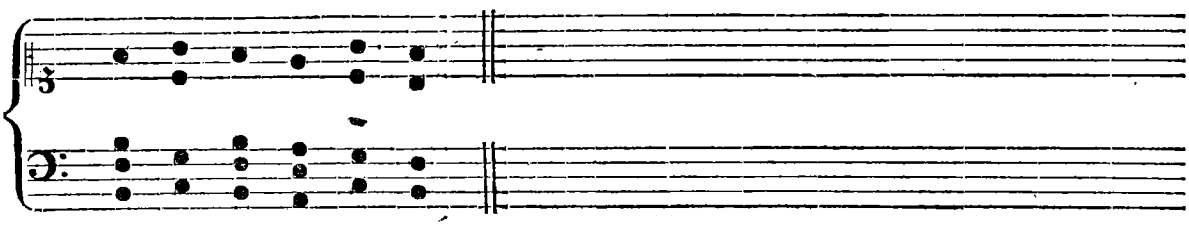
wobey man ſich herzlich verwundern muß, daß man ſo etwas je habe erträglich finden können, ſo daß Hu. bald ſogar davon ſagt: videbis naſci ſuavem ex hac ſonorum commixtione concentum.) *Cap. XIV* De acutiore Diaphonia per Diateſſaron, ejusque deſcriptio. (Die Schönheit dieſer Diaphonie nimmt immer zu. Hier werden noch zwey Stimmen in der Höhe hinzu geſetzt, wodurch die Schönheit der Harmonie nothwendig verdoppelt werden muß; z. B.



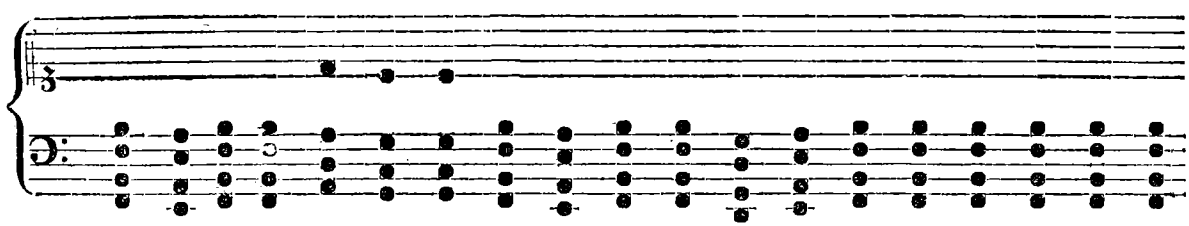


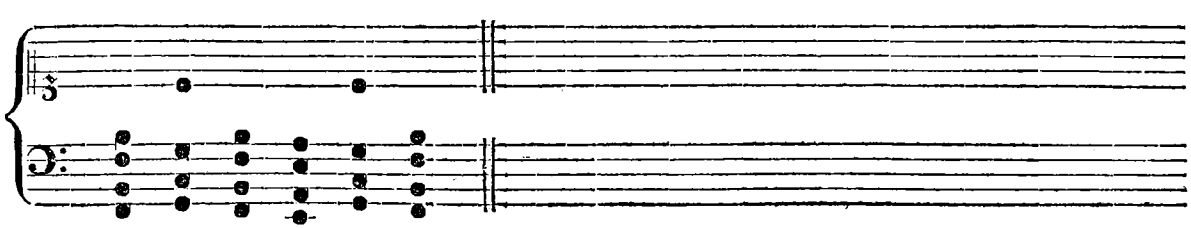
Die Quarten liegen hier in der Mitte. Uebrigens iſt das Beyſpiel im Weſentlichen von der Diaphonie in Quinten nicht verſchieden, von welcher das folgende *Cap. XV.* unter der Anſſchrift: Diaphoniae acutioris deſcriptio per Diapente, handelt. Da wir die Schreibart des Hucbald ſchon hinlänglich kennen, ſo wollen wir das in dieſem Kapitel gegebene Beyſpiel bloß in neueren Noten anführen:





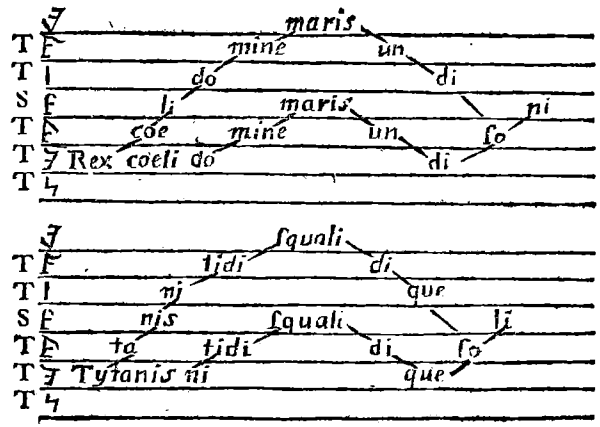
Nach der genauen Vorſchrift des Hucbald ſollte die oberſte Stimme dieſer Melodie in der Tiefe ſtehen, wodurch die Harmonie noch auffallender wird; z. B.

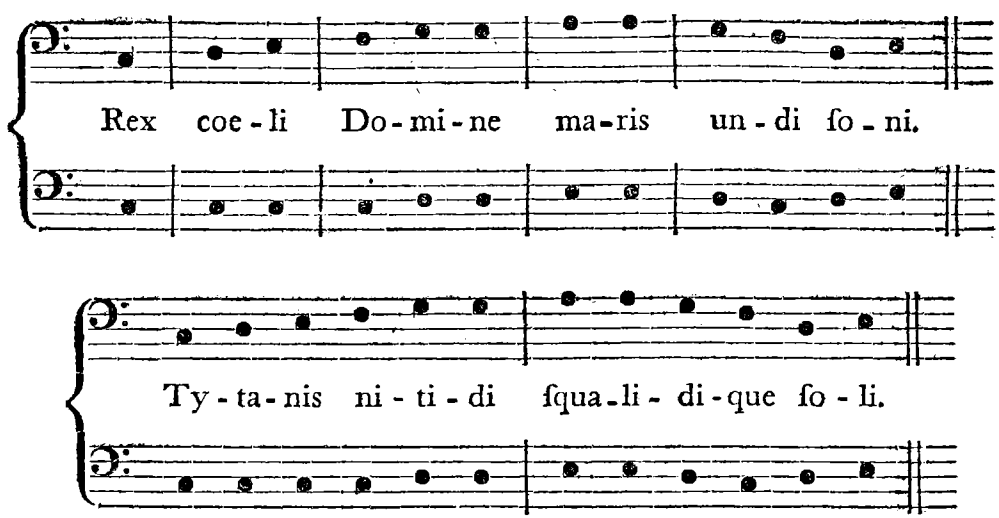




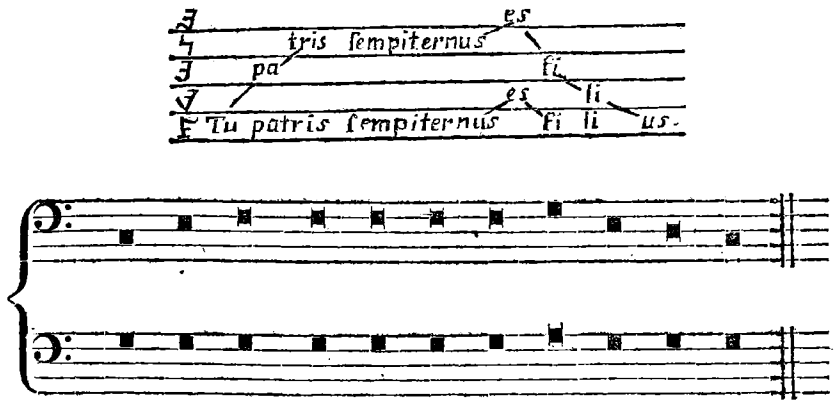
Am Schluß dieſes Kapitels ſagt Hucbald wiederum, nachdem er die Gründe dieſer Harmonie erklärt zu haben glaubt: „Hisque rationibus hae duae ſymphoniae varias miſcent dulcesque cantilenas.

Cap. XVI. Quid de his Ptolemaeum ſenſiſſe Boethius narret; de conſonantia nempe diapaſon et diateſſaron. *Cap. XVII.* De ordine conſonantiarum et inconſonantia. (Hier wagt der Verfaſſer den Gebrauch einer durchgehenden Secunde und Terz, und ſchließt zuletzt mit 2 Stimmen im Einklang, z. B.





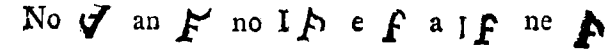
Cap. XVIII. Quomodo altiora, modo ſubmiſſiora loca organum petat. (In dieſem Kapitel geſtattet der Verf. im Gebrauch des Organum gegen eine Hauptſtimme immer größere Freyheit und giebt die Regel, daß während eine Stimme auf einerley Ton bleibe, könne die andere nach Belieben um ſie herum ſpazieren. Unter mehreren gegebenen Beyſpielen mag folgendes kleine hinreichen, um die Meinung des Hucbald deutlich zu machen:

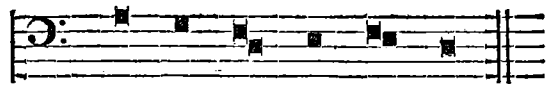


Tu pa-tris ſem-pi-ter-nus es fi-li-us.

Dieß nehmliche Beyſpiel iſt in mehrere Töne transponirt, um dadurch zu zeigen, in welchem Ton ein ſolches Organum möglich ſey.) *Cap. XIX.* Quod in aliquibus rationis hujus profunditas minus ſit penetrabilis. (Sind Betrachtungen über die Unmöglichkeit, alles in der Muſik zu ergründen oder gehörig zu erklären. Die Verhältniſſe der Töne (ſagt Hucbald) und den Unterſchied der Conſonanzen können wir zwar angeben; aber niemand kann ſagen, wie es zugeht, daß ſie auf unſer Gemüth einen ſo großen Einfluß haben. Bey einigen Dingen können wir die Gründe und Urſachen auffinden, bey den meiſten aber ſind ſie uns verborgen. Es giebt Melodien, die in dieſem oder jenem Tone auf gleich gute Art geſungen werden können; andere aber verlieren ihre Eigenſchaften, wenn ſie transponirt werden. Die wilden Thiere und die Vögel ſollen einige Tonarten lieber hören als andere; warum dieß aber ſo und nicht anders iſt, läßt ſich nicht erklären. Zuletzt noch der Wunſch, daß das, was wir durch Gottes Güte wiſſen, zur Ehre des Gebers angewendet werden möge.)

Das vierte Werk des Hucbald führt den Titel: *Scholia Enchiriadis de arte muſica*, und iſt in Fragen nnd Antworten zwiſchen einem Lehrer und Schüler verfaßt. Es befindet ſich zwar nicht bey allen Abſchriften der Hucbaldiſchen Werke, gehört ihm aber doch, wie man aus dem Schluß des vorhergehenden Werks, und aus dem Inhalt des gegenwärtigen ſehen kann. Hucbald ſagt nehmlich am Schluß der Muſica Enchiriad., daß Boethius viele Geheimniſſe der Muſik entdeckt, und mit Hülfe der Zahlen erklärt habe, und daß er im folgenden Werk einen Auszug daraus machen wolle. (Cujus, ſi Deus annuerit, ſequens opusculum aliquod continebit excerptum.) Das Werk iſt in drey Theile abgetheilt, deren erſter von den allgemeinen Anfangsgründen, der zweyte de Symphoniis, und der dritte von den Verhältniſſen der Töne handelt. Beym erſten Theil iſt zu bemerken, daß der Verf. die im vorhergehenden Werk gebrauchte Notenſchrift überall beybehält, und ſich auch der Griechiſchen Namen für die Tonarten wieder bedient, wie ſie ſchon vorher angeführt worden ſind. Der erſte Ton hat folgendes regelmäßige Neuma, auf deſſen einzelne Töne die Sylben Noannoeane angewendet werden. z. B.

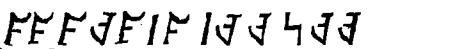




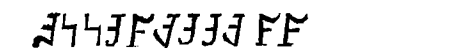
No an no e a - ne.

Dieß Beyſpiel transponirt Hucbald fünfmal um einen Ton höher, und ſagt, daß auf dieſe Weiſe durch die erſte Transpoſition der Deuterus, durch die zweyte der Tritus, durch die dritte der Tetrardus, und durch die vierte der Protus aufs neue entſtehe.

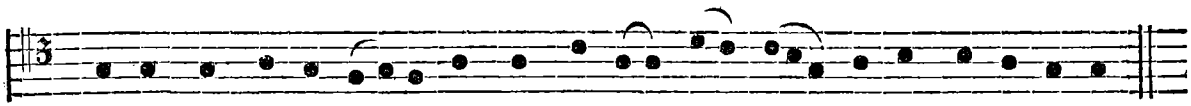
Die letzte Frage in dieſem erſten Theil betrifft die Beobachtung des Sylbenmaßes im Singen, und heißt: Quid eſt numeroſe canere? Die Antwort auf dieſe Frage iſt: Sic itaque numeroſe eſt canere, longis brevibusque ſonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere magis quam oportet, ſed infra ſcandendi legem vocem continere, ut poſſit melum ea finiri mora, qua cepit. Folgende kurze Melodie wird zur Probe angegeben, und daran gezeigt, wie die Worte ſcandirt werden müſſen: z. B.



Ego ſum via ve-ritas et vi-ta

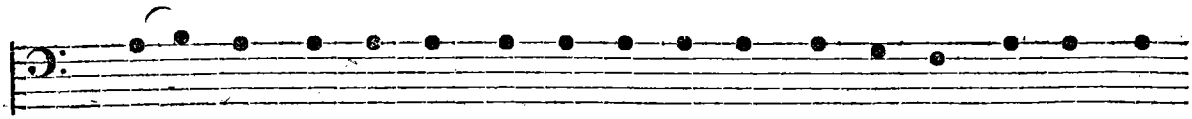


Al-le-luja Alleluja.

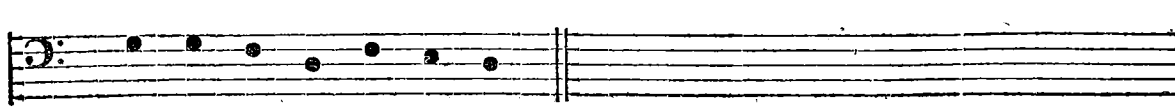


E-go ſum vi-a ve-ri-tas et vi-ta Al-le-lu-ja Al-le-lu-ja.

Der zweyte Theil handelt de Symphoniis. Die Symphonie iſt eine angenehme Vermiſchung einiger Stimmen, deren es drey einfache und drey zuſammen geſetzte giebt. Unter die einfachen gehört die Octave, Quinte und Quarte; unter die zuſammen geſetzten die Doppeloctave, die Duodecime (Diapaſon und Diapente) und die Undecime (Diapaſon und Quarte). Hier kann man ſich den vollſtändigſten Begriff von der Harmonie des Hucbald machen, wenn etwa die bisher angeführten Proben dazu noch nicht hinreichend geweſen ſeyn ſollten. Eine und eben dieſelbe Melodie nimmt alle die ſechs einfachen und zuſammen geſetzten ſo genannten Symphonien an, ſo daß man kaum begreifen kann, wie man eine ſolche Harmonie hat ausſtehen können. Wir wollen des Außerordentlichen wegen einige dieſer Harmonien in neueren Noten herſetzen, ohne uns um die Hucbaldiſche Notation weiter zu bekümmern. Die zum Grund gelegte Melodie iſt folgende:

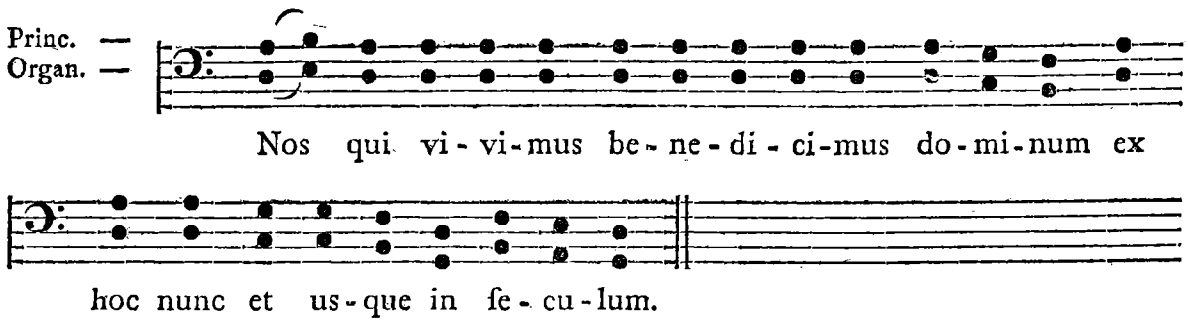


Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus do-mi-num ex hoc nunc

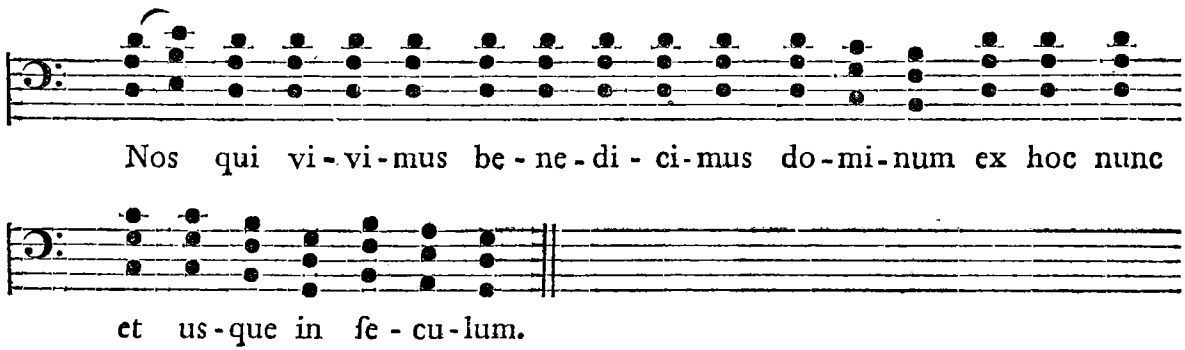


et us que in ſe-cu-lum.

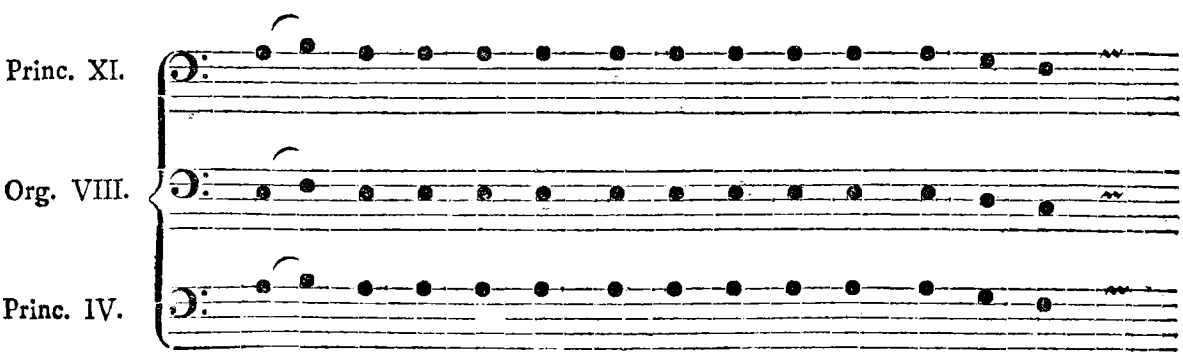
Die erſte Symphonie entſteht, wenn dieſe Melodie in Einklängen, Octaven und Doppeloctaven geſungen wird. Dieſe nennt Hucbald die leichteſte und verſtändlichſte. Wir brauchen ſie nicht abzuſchreiben, weil ſie ſich jedermann leicht vorſtellen kann. Die zweyte Symphonie entſteht, wenn dieſe Melodie mit der Quinte von unten begleitet wird, die das ſo genannte Organum ausmacht; z. B.,



Wenn hier noch eine dritte Stimme hinzu kommen ſoll, ſo muß es die höhere Octave vom Organum ſeyn, ſo daß die Quinte in der Mitte bleibt, z. B.



Die unterſte Stimme iſt das Organum, die beyden übrigen die Hauptſtimmen in der Quinte und Octave. Eine zweyte Verſetzung dieſer Symphonie iſt, wenn das Organum in die Mitte zwiſchen die Quarte und Undecime kommt: z. B.

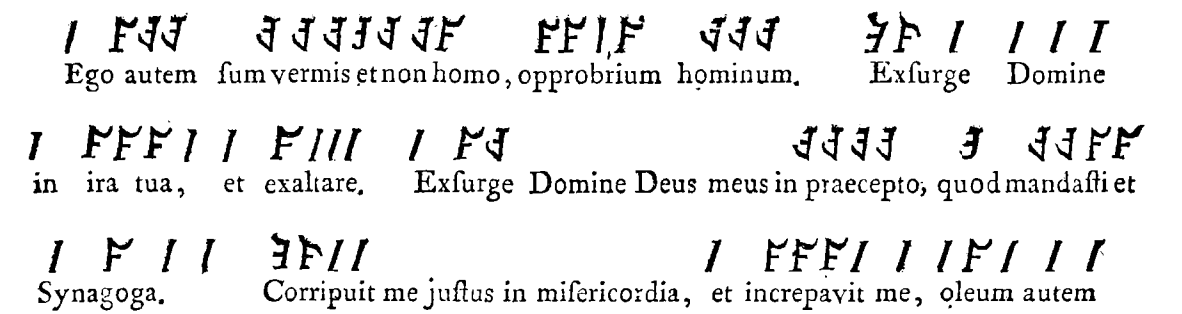


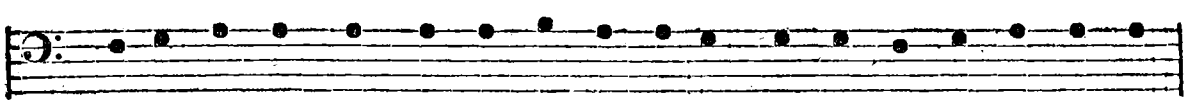
Wenn nach der allgemeinen Regel, welche Hucbald giebt, die oberſte Stimme ſtets von einer Knabenſtimme geſungen werden ſoll, ſo muß man ſich hier die Undecime in unſerm ā denken, ſo daß das Organum die Unterquarte von den beyden andern Stimmen macht. Solcher Verſetzungen der Quinte giebt der Verf. übrigens ſechs an, die jedoch alle nur in ſehr unweſentlichen Dingen verſchieden ſind, nicht zu gedenken, daß, ſo bald mehrere als zwey Stimmen zuſammen kommen ſollen, die Quinten nothwendig zu Quarten und hinwiederum die Quarten zu Quinten folglich genau genommen, alle dieſe ſo eingerichteten Harmonien einander gleich werden müſſen, man mag ihnen ſo verſchiedene Namen geben, als man will.

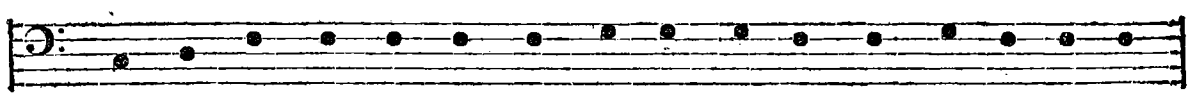
Dieß ſind nun die erſten Spuren der Harmonie, die noch lange Zeit nach dem Hucbald immer dieſelben geblieben ſind, wie wir ſchon beym Guido geſehen haben.

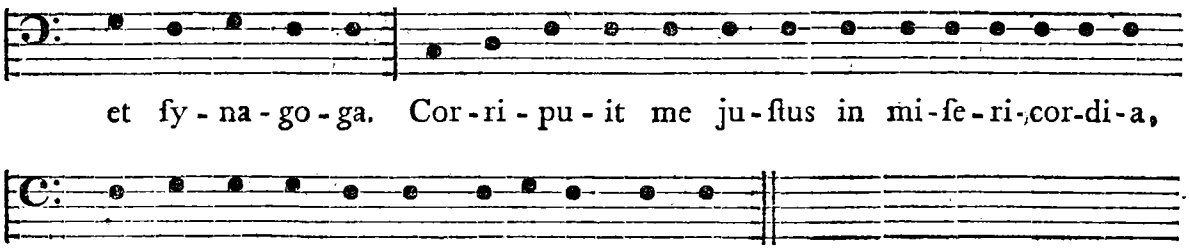
Der dritte Theil beſchäftigt ſich bloß mit den mathematiſchen Verhältniſſen der Töne, worin der Verf. hauptſächlich dem Boethius folgt.

Nach dieſen Scholien folgt ein fünftes Werk, unter dem Titel: Commemoratio brevis de tonis et pſalmis modulandis. (Sind Uebungen in allen Kirchentönen, wobey nichts zu erinnern iſt, als daß die Melodien beſſer klingen ſollten. Zur Probe wollen wir wenigſtens eine derſelben anführen:

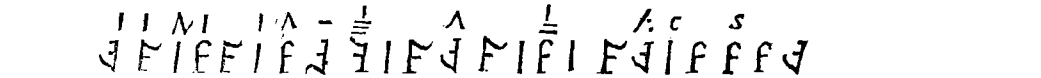








Dieſe und alle übrigen Melodien, die für die ſämmtlichen Kirchentöne hier gegeben werden, ſind nichts als Collecten-Geſang, ſo wie auch die ſo genannten Symphonien nichts andres waren. Zuletzt wird noch ein Schema der Kirchentöne beygebracht, wobey nicht nur die gewöhnlichen, dem Hucbald eigenen Zeichen, wie wir ſie bisher angeführt haben, ſondern auch jene, welche §. 52. dem Norker Balbulus zugeſchrieben worden ſind, gebraucht werden, und zwar ſo, daß die letztern über die erſten geſetzt ſind. Wir geben bloß das Beyſpiel des erſten Tons:



mit der Unterſchrift: Noanoeane.

Sonſt iſt von Hucbald noch zu bemerken, daß er auch ein Dichter war, und nach Siegebert (de ſcriptor. eccleſiaſt. cap. 107.) ein Gedicht an Carl den Kahlen gerichtet hat, in welchem alle Wörter durch dreyhundert Verſe hindurch mit einem C anfangen. Der Anfang dieſes Gedichts iſt folgender:

Carmine Clariſonae Calvis Cantate Camoenae.

Es iſt zu Baſel 1561. gedruckt, aber nicht vollſtändig. Denn dieſe Ausgabe enthält nur 136 Verſe. Hucbald ſtarb 930. ungefähr 90 Jahr alt. Andere geben 937 als ſein Todesjahr an; im Kloſter St. Amand befindet ſich aber ſeine Grabſchrift, wobey 930 angegeben iſt. Dieſe Grabſchrift iſt folgende:

Dormit in hac tumba ſimplex ſine felle columba,
Doctor, flos, et honos tam Cleri, quam Monachorum,
Hucbaldus, famam cujus per climata mundi
Edita Sanctorum modulamina, geſtaque clamant.
Hic *Cirici* membra pretioſa reperta Nivernis,
Noſtris invexit oris, ſcripſitque triumphum.
(ſ. *Fabricii* Bibl. Lat. med. et inf. aetatis.)

§. 56.

Regino war von Geburt ein Deutſcher, aus dem Orden der Benediktiner, und lebte gegen das Ende des neunten und den Anfang des zehnten Jahrhunderts im Kloſter Prüm im Trieriſchen. Ums Jahr 892 wurde er Abt ſeines Kloſters, wie er in ſeiner Chronik ſelbſt ſagt: „Per id tempus Farabertus Abbas Prumienſis coenobii paſtoralem curam ſua ſponte per conceſſionem Regis depoſuit, et ego quamvis indignus ſecundum regularem auctoritatem per electionem Fratrum in regi-

mine ſucceſſi.“ Er war ein Mann von vielen Kenntniſſen und Tugenden. So wie aber ſolche Eigenſchaften, wenn ſie erkannt und belohnt werden, faſt immer den Neid Anderer gegen ſich erregen, ſo fehlte es auch dem Regino nicht an Neidern. Beſonders trieb es ein Mönch Richerius ſo weit, daß Regino ſeiner Stelle wieder entſetzt wurde. Dieß geſchah 892, wie er in ſeiner Chronik ſelbſt erzählt: In regimine coenobii non diu immoratus ſum aemulis contra me agentibus, ſed Richarium Fratrem Gerhardi et Marfridi invidioſum mei negotii ſucceſſorem ſuſtinui. Er ertrug dieß mit Geduld, brachte den Reſt ſeiner Tage in dem Kloſter St. Maximini in der Vorſtadt zu Trier zu, und von den Sorgen der Aufſicht über ſein Kloſter befreyt, wandte er nun deſto mehr Fleiß auf die Erweiterung ſeiner Kenntniſſe und auf Schriften. Er ſtarb ungefähr ums Jahr 909 mit dem Ruhm des gelehrteſten und frömmſten Mannes ſeiner Zeit.

Außer einer Chronik, die bis 908 reicht, und in *Piſtorii* SS. rer. Germ. T. I. zu finden iſt, und außer dem Werke: de diſciplina eccleſiaſtica veterum, praeſertim Germanorum, welches Hildebrand (1659) und Baluzius (1671) haben drucken laſſen, hat man auch ein muſikaliſches Werk von ihm aufgefunden, welches erſt im Anfang des jetzigen Jahrhunderts bekannt geworden zu ſeyn ſcheint. Die erſte Nachricht davon gab der ehmalige Rector zu Minden, Joh. Ludw. Bünemann, der es aus der Maſtrichtiſchen Auction erſtanden hatte. Den beſten Begriff werden ſeine eigenen Worte davon geben, die Mattheſon in der *Critica muſ.* Tom. I. pag. 83. hat abdrucken laſſen. In dieſer Nachricht heißt es: Codex membranaceus, ſaeculo *Nono*, ab *ipſo Auctore*, Celeberr. *Reginone*, adhuc Presbytero, poſtea Abbate Prumienſi, ſcriptus et *inſcriptus Rathbodo*, Archiepiſcopo Trevirenſi NB. Eſt *unicum exemplar* in toto terrarum orbe: MS. et nunquam editum, immo ob ſingularem raritatem, ne ulli quidem Vitae Reginonis ſcriptori memoratum. (Ferunt Ludovicum XIV. regem Galliae, ante plures annos, aliquot millia librarum Gallicarum pretium pro eo obtuliſſe, ſed fato quodam tum in alienas manus veniſſe, quod num veritati conveniat, neſcio.) Praefixa eſt ipſi operi prolixa et devota epiſtola ejusdem Reginonis, *de armonica inſtitutione*, ex qua eximia ejus doctrina in variis diſciplinis longe plenius et uberius, quam ex ejusdem Chronico et libris de diſciplina eccleſiaſtica, publice exſtantibus, cognoſci poteſt. Hanc epiſtolam, ſine opere reliquo, Diecmannus, inſcio et invito Domino de Maſtricht, clam deſcripſit, quae res poſſeſſorem iſtius pretioſi operis (ut mihi ſaepius narravit) perturbavit; acquievit tandem, ubi Diecmannus promiſit ſancte, ſe numquam, invito poſſeſſore, epiſtolam edituram. Ipſum opus ſiſtit integram *Muſicam ſacram*, eamque ad regulas artis emendatiſſimam, ubique adjunctis iſtis *notis muſicis*, antiquitatem, plerisque omnibus incognitam, ſpirantibus. Poteſt ex eodem codice doctrina eccleſiae et caeremoniarum eius temporis ex parte cognoſci. Examinavi eum cum diverſis doctis viris, rei diplomaticae et antiquae ſcripturae gnaris, quorum nemo unquam de genuina antiquitate ſcripturae hujus codicis, ſaeculum IX. referente, dubitavit. Scriptura minuta (quae addo, ut abſens aliquis de libro judicare poſſit) reſpondet ei minutae ſcripturae, quam Mabillon de re diplomat. lib. V. f. 363-365. exhibuit. Mich. Praetorius Wittebergae a. 1615. edidit Syntagma muſicum, in cujus Tomi primi parte prima, Cap. IV. p. 12. docet: „Joannem Damaſcenum, Theologum, circa a. 725. una cum Cosma, Majumenſi Epiſcopo, Melodos ſive Cantores cognominatos, *eo quod*, inquit, *Melodiis comprehendiſſent eas cantilenas*, quas Decretum in Eccleſiis Chriſtianorum cani jubet. Canticorum certe canones Joannis et Cosmae hactenus fuerunt incomparabiles. (*Suidas* et *Cedrenus*) Idem Damaſcenus characteres excogitavit, quibus intervalla aſcendendi et deſcendendi exprimentibus, Pſalmodiae cantilena choralis, quae tum in eccleſia locum habebat ſola, et ſcriberetur et caneretur. (*Ioſeph. Zarlin.*) Quinam vero et quales hi fuerint characteres, conjecturare difficile, imo impoſſibile

eſt. Sane hujusmodi fuiſſe, qualibus nos nunc communiter utimur, nemo mihi facile perſuaſerit. Nam nec eos admodum vetuſtos, nec ſemper et conſtanter uſurpatos eſſe, argumentum eſt vetus quoddam *Miſſale*, quod exſtat (ita ſcribit Praetorius a. 1615. ſed jam non poteſt ibi inveniri) in illuſtri Bibliotheca Guelphica, quae eſt Wolferbuti. Perſcriptum id eſt eleganter et artificioſe, in puro et mundo pergameno, *anno*, ut frontiſpicium libri perhibet, *nongenteſimo decimo quinto*; ſed quia id ab aliena manu eſt, conjecturam caperem, *multo etiam ante* ſcriptum fuiſſe. Vt vero cuilibet pateat ſcriptura et characteres libri quales ſint, exempla, ad vivum expreſſa, exhibemus unum atque alterum." *Hucusque Praetorius.* Haec ſcriptura et characteres muſici cum *Reginone* noſtro fere conveniunt, quae omnia in adducto auctore poſſunt conſiderari. Nuper admodum vir quidam longe doctiſſimus, Regisque Angliae Miniſter, poſt alios cenſores judicavit, hunc *Reginonis* codicem ſolum, ob ſingularem raritatem, ſive pretio ſive munere magnifico, *ducentorum ducatorum*, ſive ut ille dicebat, *centum pondo ſterlingicorum* eſſe dignum.

Als Mattheſon hierauf den Wunſch äußerte, das Reginoniſche Mſpt. näher kennen zu lernen, ſandte ihm der Rector Bünemann einige Auszüge daraus, die ebenfalls in der *Crit. muſ.* T. I. p. 148. ſqq. abgedruckt ſind. Nachher verkaufte er es an die Leipziger Rathsbibliothek, aus welcher nach und nach mehrere Perſonen Abſchriften davon genommen haben, jedoch immer nur von der Epiſtel, weil das Uebrige wegen der ſonderbaren Art von Noten nicht gut abgeſchrieben werden konnte. Aus eben der Urſache iſt auch in der Gerbertſchen Sammlung nur dieſe Epiſtel abgedruckt worden.

In dieſem Abdruck führt ſie den Titel: *Epiſtola de harmonica inſtitutione miſſa ad Rathbodum Archiepiſcopum Trevirenſem a Reginone Presbytero.* Sie enthält 19 Abſätze oder Kapitel mit folgenden Ueberſchriften: 1) Occaſio ratioque Tonarii huic epiſtolae ſubnemi. (Als Urſache wird der verfallene Kirchengeſang im Erzbiſchofthum Trier angegeben. Regino ſagt daher, er habe das Antiphonarium vor ſich genommen, und die darin befindlichen Geſänge ihren rechten Tonarten zugeordnet, auch die Diviſionen oder Differenzen der Töne, die auf den letzten Sylben der Verſe geſungen zu werden pflegen, wieder ſo hergeſtellt, wie ſie bey den Vorfahren waren, und wie ſie den Regeln der Muſik nach ſeyn müſſen.) 2) Anomaliae modorum, ſeu octo tonorum. (Es gebe gewiſſe Antiphonen, wird hier geſagt, die aus keiner beſtimmten Tonart gehen, ſondern im Anfang, in der Mitte und am Ende eines andern Tons ſind. Dieſe nennt Regino *antiphonas nothas*, id eſt degeneres et non-legitimas. Einige Geſänge, deren Melodien von ſolcher Beſchaffenheit ſind, werden genannt; man müßte aber die Melodien kennen, um recht zu verſtehen, was Regino meint.) 3) Octo toni ſeu modi muſici. (Iſt die gewöhnliche Lehre.) 4) Tonus et muſica naturalis atque artificialis. (Die natürliche Muſik hat vier Haupttöne; die künſtliche aber fünf und zwey Semitonia, nehmlich das große und kleine Semitonium. In der natürlichen Muſik ſind alle Töne vollkommen, und nehmen kein Semitonium, keine Dieſin, keine Apotomen ꝛc. an, wie in der künſtlichen geſchieht. Regino iſt hier dem Boethius gefolgt, wie man aus dem Gebrauch der Wörter dieſis, apotomen etc. ſehen kann, die beym Boethius auf folgende Art erklärt werden: διεσις eſt prima tonorum differentia, quae ſenſibus percipi poteſt, ſeu ſemitonium minus. Ἀποτομὴ ſemitonium majus; τριτημόριον tertia pars toni; τεταρτημόριον quarta ejusdem pars.) 5) Muſica in motu corporum coeleſtium. (Hier werden die Geſtirne mit gewiſſen Intervallen verglichen, aus welcher Vergleichung aber nichts zu lernen iſt.) 6) Naturalis muſica ejusque effectus. (Die Muſik der Menſchen, (ohne Inſtrumente) die Harmonie der Sphären, und die Muſik der unvernünftigen Thiere, werden als die drey Gattungen der natürlichen Muſik angegeben. Ueber die Wirkungen der menſchlichen Muſik auf das Gemüth wird viel Schönes geſagt.) 7) Muſica artificialis primum in inſtrumentis. (Artificialis muſica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata eſt, et in-

venta, quae in quibusdam consistit instrumentis. Nun folgen die drey Instrumentengattungen, nehmlich das genus tensibile, inflatile und percussibile.) 8) Musica etymon. (Der Verf. leitet das Wort Musik von dem Instrument *Musa* her, weil die Alten dieses allen andern Instrumenten vorgezogen haben. Es ist die Französische Cornemuse, und unser Utriculus oder Dudelsack, Sackpfeife.) 9) Quid vox, quid sonus? (Vox wird hier für Ton, sonus aber für Klang genommen.) 10) Consonantiae et intervalla. (Consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia, oder: consonantia est acuti soni gravisque mixtura, suaviter uniformiterque auribus accidens. Nun kommen die Zahlenverhältnisse der Consonanzen, deren sechs angegeben werden, nehmlich der Numerus epitritus, hemiolius, duplaris, triplaris, quadruplus, und epogdous. Diese werden erklärt, und nun bestimmt, daß es fünf Symphonien oder Consonanzen gebe, nehmlich: die Quarte, die Quinte, die Octave, die Duodecime, und die Doppeloctave. Was nun in den Zahlenverhältnissen ratio sesquitertia genannt wird, heißt in den Tönen eine Quarte; das anderthalbmalige Verhältniß (sesquialtera) eine Quinte; ratio dupla eine Octave; tripla eine Duodecime und quadrupla eine Doppeloctave. Ist übrigens alles nach den Lehrsätzen des Boerhius eingerichtet.) 11) Juxta Pythagorae inventum. (Ist die alte, falsche Geschichte von der Erfindung der Tonverhältnisse nach den Schmiedehämmern.) 12) De septem liberalibus disciplinis. (Die alte gewöhnliche Eintheilung.) 13) Chordarum seu intervallorum nomina. (Der Verf. braucht hier die Griechischen Benennungen, und erklärt sie sodann.) 14) Tetrachorda. (Ebenfalls nach Griechischer Art.) 15) Et consonantiae quas continent. 16) Consonantiarum nomina et genesis. 17) Toni item et minorum intervallorum. (Alles nach Griechischer Art.) 18) Musici practici et theoretici discrimen. Die Kunst der Musik, wird hier gesagt, sey so groß, und so dunkel, daß sie sich gleichsam der menschlichen Erkenntniß zu entziehen scheine. Es gebe sehr wenige, die die Natur und das wahre Wesen derselben nach richtigen Gründen zu erkennen vermöchten, und wenn sie es auch erkannt hätten, so fehlte ihnen doch die Fähigkeit, es andern deutlich zu machen. Hingegen gebe es sehr viele (wird fortgefahren), die mit den Fingern und der Stimme recht gute Sachen machen können, aber nicht im Stande sind, sie zu erklären. Hieraus wird im Ganzen geschlossen, quod non ille dicitur musicus, qui eam manibus tantummodo operatur, sed ille veraciter musicus est, qui de musica naturaliter novit disputare, et certis rationibus ejus sensus enodare. Omnis enim ars (fährt der Verf. fort) omnisque disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem, quam artificium, quod manu atque opere artificis exercetur. Multo enim majus est scire, quod quisque faciat, quam facere, quod ab alio discit. (Ist eine eitele Meinung des Regino; denn am Ende ist bey solchen Gegenständen das Können doch immer der Zweck alles Wissens.) Die artifices corporales werden daher nicht nach der Musik benannt, sondern nach den Instrumenten, die sie spielen, z. B. Citharoedus von der Cythar, Lyricus von der Lyra, Tibicen von der Tibia ꝛc. Musicus autem non ab aliquo instrumento, sed ab ipsa musica nomen accepit. Nachdem der Verf. noch Verschiedenes über diesen Unterschied gesagt hat, faßt er das Resultat in folgende wirklich schöne Stelle zusammen: „Is itaque Musicus est, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis, sed imperio speculationis assumpsit: Quisquis igitur armonicae institutionis vim atque rationem penitus ignorat, frustra sibi nomen cantoris usurpat, tametsi cantare optime sciat — — Sic non sufficit cantilenis musicis animum oblectari, nisi etiam quali inter se junctae sint sonorum vel vocum proportione, discatur.) 19) Syllabae Nonannoeane etc. (Es wird von diesen Wörtern gesagt, daß sie nicht erklärt werden können und keine Bedeutung haben, sondern von den Griechen nur erfunden worden sind, um die bewundernswürdige Mannigfaltigkeit der Töne dem Ohr und dem Verstand zugleich bemerklich zu machen. — ut per eorum diversos ac dissimiles sonos tono-

rum admiranda varietas aure simul et mente posset comprehendi. Hier wird die Epistel geschlossen.)

Das zur Epistel gehörige Werk unter dem Titel *Tonarius* konnte Gerbert der künstlichen Notenzeichen wegen nicht abgeschrieben erhalten, weßwegen es auch in seiner Sammlung nicht abgedruckt ist. Der Anfang desselben ist: Incipiunt octo toni musicae artis, cum suis differentiis etc. Die Noten, die so schwer abzuschreiben waren, sind übrigens nach den Vergleichungen und Untersuchungen, welche der Rector Bünemann darüber angestellt hat, denjenigen ähnlich, welche in Prätorii Syntag. mus. aus einem Wolfenbüttelschen Missal-Buch abgedruckt sind, und von welchem auch in diesem Werke noch Proben vorkommen werden. In dem Bünemannschen Auszug (s. Mattheſons Crit. mus. T. I. p. 149.) wird aus dem Tonario noch folgende Stelle, die sich auf dem 144sten Blatt der Handschrift findet, angeführt: Require in capite presentis codicilli ubique duas antiphonas nonam videlicet et decimam, quas causa parvitatis presens pagina continere nequivit, procul dubio reperias.

§. 57.

S. Odo oder Oddo von Clügny (Cluniacensis), einem Städtchen in Frankreich mit einer Benediktiner-Abtey, wurde zu seiner Zeit für einen sehr guten Musikus und Musikgelehrten gehalten. Der Ungenannte von Mölk sagt von ihm (Cap. 75.): Otto, venerabilis Abbas Cluniacensium, qui monachorum gemma, discipulorum suorum gloria fuit, dialogum satis utilem de musica arte composuit. Seinen Unterricht hat er vom Remigius sowohl in der Musik, als in andern Wissenschaften erhalten, und ist ein Mitschüler des Hucbald gewesen. Er wurde zuerst Canonikus und Archicantor zu St. Martini in Tours, sodann Mönch und zuletzt vom Jahr 927 bis 942 Abt zu Clugny, in welchem letzten Jahre er gestorben und in der Kirche St. Juliani begraben worden ist. Als Mitschüler, Freund und Zeitverwandter des Hucbald, welchen er nur um 12 Jahr überlebte, hat er auch Aehnlichkeit mit demselben in seinen musikalischen Begriffen, so wie in allem, was zur Musik gehört. Seine auf uns gekommene musikalische Schriften sind beym Gerbert abgedruckt, nach folgenden Ueberschriften:

I. *D. Oddonis*, Abbatis, ut videtur, Cluniacensis *Tonarius*. In der Handschrift ist dieser Tonarius mit alten Longobardischen Noten begleitet, die aber nicht abgedruckt werden konnten. Der Unterricht bezieht sich übrigens bloß auf den richtigen Gebrauch der Tonarten mit ihren Differenzen.

II. *D. Oddonis Dialogus de Musica.* Ist nach einer Handschrift aus der königl. Bibliothek zu Paris abgedruckt. Nach dem Prolog wird das Werk Musica Domni Oddonis genannt, ist wahrscheinlich von einem andern compilirt, und hat 18 verschiedene Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) De monochordo ejusque usu. (Die Kenntniß des Monochords war bey den ältern Musiklehrern immer das erste, wozu sie ihre Schüler anführten, weil ohne dieses Instrument die Verschiedenheiten der Töne so schwer zu erlernen waren. Der ganze Unterricht ist in Fragen und Antworten abgefaßt. Der Schüler fragt: Quid est Musica? und der Lehrer antwortet: Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via. Hierauf wird gesagt, so wie ein Lehrer den Knaben erst alle Buchstaben in einer Tafel zeigen müsse, so müsse auch ein Musikus den Singschülern alle einzelne Töne der Musik zuerst auf dem Monochord zeigen.) Nun folgt die Beschreibung und 2) unter der Aufschrift et mensura, die Eintheilung des Monochords. 3) De tono et semitonio. 4) De consonantiis. 5) De conjunctionibus vocum. (Ist bloß melodisch zu verstehen, in so fern in einer Melodie die Fortschreitungen in halben und ganzen Tönen, oder in größern Intervallen auf einander folgen. Solcher Fortschreitungen nimmt Oddo sechs im Aufsteigen, und sechs im Absteigen an. Aliae regulares vocum conjunctiones (wird am Schluß dieses Absatzes gesagt) nusquam reperiun-

tur.) 6) Toni et semitonii discretio secundum modos. 7) De limitibus modorum. (Hier werden die Grenzen eines modi zu acht, neun und zehn Tönen angegeben. Die Gründe sind artig. Acht Töne sind dazu nöthig der Octave wegen, oder weil bey den Alten die Cythar acht Töne hatte. Neun Töne sind nöthig, um zwey Quinten über einander haben zu können; zehn aber des Davidischen Psalterii wegen, welches zehn Saiten hatte.) 8) Quid sit modus, unde dignoscatur quisque, distinguaturve? (Tonus oder Modus ist eine Regel, welche eine jede Melodie nach ihrem Ende beurtheilt. Der Anfang einer jeden Melodie muß nach den sechs Consonanzen dem Ende derselben entsprechen. Kein Ton kann einen Gesang anfangen, wenn er nicht entweder selbst Final-Ton oder mit ihm durch irgend eine von den sechs Consonanzen verwandt ist. Distinctiones heißen solche Stellen, in welchen der Gesang Ruhepunkte macht, oder abgetheilt wird. Sie müssen auf eben den Tönen endigen, in welchen der Gesang eines gewissen Modi angefangen werden kann. Man sieht, daß unter diesen Distinctionen genau genommen nichts als eine Art von Einschnitten verstanden wird. Der Verf. führt zur Probe eine Antiphone an, worin jeder Absatz im Text eine Distinction genannt wird, z. B. Tribus miraculis; (erste Distinction) ornatum diem sanctum colimus; (zweyte Distinction) Hodie stella magos duxit ad praesepium; (dritte Distinction) Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias; (vierte Distinction.) Hodie a Johanne Christus baptizari voluit; (letzte Distinction.) In musikalischer Rücksicht heißen also Distinctiones nichts andres, als daß beym Anfang eines jeden dieser Absätze nicht aus der einmal angenommenen Tonart gewichen werden soll.) 9) De elevatione et depositione modorum. (Heißt nichts andres, als wie weit in jedem Modo über und unter den Grund- oder Final-Ton gegangen werden soll.) 10) Octo modi. 11) Primi modi formula. 12) Secundi modi formula. 13) Tertii modi formula. 14) 15) 16) 17) 18) Quarti, quinti, sexti, septimi et octavi modi formula. (Sind sammt und sonders unsere gewöhnlichen Tonleitern. Der erste modus geht vom C — c und einen Ton darüber; der zweyte vom G — g und zwey Töne darüber; der dritte vom D — d und einen Ton darüber ꝛc.)

Auf diesen Dialog folgt sogleich ein anderes Werkchen, welches gewisser Maßen am Schluß des vorhergehenden durch den Schüler in folgenden Worten angekündigt ist: Age ergo, obsecro, et de modis, quae sequuntur, edicito. Man erkennt hieraus zugleich den hauptsächlichsten Inhalt desselben. In dem Leipziger Mspt. wird es dem Berno zugeschrieben; in den meisten andern aber dem Oddo. Da nun der Inhalt mit der eben erwähnten Ankündigung übereinstimmt, so wird es durch diese Umstände zusammen genommen wenigstens sehr wahrscheinlich, daß es dem Oddo und keinem andern Verf. gehören müsse.

III. *Regulae Domni Oddonis de Rhythmimachia.* Handelt bloß von den Proportionen und Tonverhältnissen.

IV. *Regulae Domni Oddonis super abacum.* Enthält gar nichts musikalisches, und sollte eigentlich in einer Sammlung musikalischer Schriften nicht stehen.

V. *Ejusdem Oddonis Quomodo organistrum construatur*, und *de fistulis.* Nimmt zusammen nur eine halbe Seite ein, und enthält nichts weiter, als das, was von Notker über eben diesen Gegenstand schon gesagt ist.

Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, daß die musikalischen Schriften des Oddo auch dem Guido bekannt waren, wie man aus dessen Epistel an Michael sehen kann, wo es gegen das Ende heißt: Librum quoque enchiridion, quem reverendissimus *Oddo* abbas luculentissime composuit etc. Hierunter ist wahrscheinlich der Dialogus de Musica zu verstehen.

§. 58.

Adelbold, ein geborner Frießländer, hatte es im Kriege bis zum General gebracht, wurde aber hernach Canonicus zu Lobies im Gebiete von Lüttich, und im Jahr 1008. der neunzehnte Bischoff zu Utrecht, auch Canzler beym Kaiser Heinrich II. Er war nebst dem Remigius, Hucbald und Oddo in der Schule des Heriger zu Lobies erzogen, und hatte sich daselbst eben so wie seine Mitschüler musikalische Kenntnisse erworben, von welchen er in einem kleinen Traktat ein Zeugniß ablegte. In der Gerbertschen Sammlung ist er unter dem Titel: *Adelboldi Musica* nach einer Handschrift aus Tegernsee abgedruckt. Er besteht aus folgenden zwey Abtheilungen: Quemadmodum indubitanter musicae consonantiae judicari possint, und Monochordi Notarum per tria genera partitio, woraus man die Beschaffenheit des Inhalts hinlänglich erkennen kann. Die Zuschrift ist an den Papst Sylvester gerichtet, welcher von 999 bis 1003 regierte, und selbst große musikalische Kenntnisse nach dem Geist seines Zeitalters besaß. Adelbold starb 1027.

§. 59.

Bernelini cita et vera divisio Monochordi in diatonico genere ist ebenfalls in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt, und scheint in den Zeitraum zwischen Gregorius und Guido von Arezzo zu gehören, weil sich das Werk in dem Codex der Königin Christina von Schweden, nun in der Vatikanischen Bibliothek, neben den Werken des Papsts Sylvester und Adelbolds befindet. Von den Lebensumständen des Bernelin findet man fast keine Nachrichten, als die wenigen, die uns die Verfasser der Hist. litt. de la France (Tom. VI. p. 579.) geben, worin aber nichts weiter enthalten ist, als daß er ein geborner Franzos seyn könne, und für einen Schüler Gerberts, nachherigen Papstes Sylvester gehalten werde.

§. 60.

Außer den bisher angezeigten musikalischen Werken, deren Verfasser namentlich bekannt sind, hat Gerbert in seiner Sammlung auch noch einige anonymische abdrucken lassen, die sich unter den Handschriften der Abtey St. Blasien gefunden haben, und in diesen Zeitraum zu gehören scheinen. Es sind ihrer drey mit folgenden Ueberschriften:

Anonymi I. Musica. Mit acht Abtheilungen folgenden Inhalts: 1) Triplicis generis divisio in Monochordo. 2) Diatonicum genus. 3) Chromaticum et enharmonicum. 4) Chordarum nomina. (Sind die Griechischen Benennungen.) 5) Quinque Tetrachorda. 6) Consonantiae. 7) Earum species. 8) Octo cantionum modi.

Anonymi II. Tractatus de Musica. Mit dem vorhergehenden Werk ähnlichen Inhalts.

Anonymi III. Fragmentum musices. Ist nur zwey Seiten lang und mathematischen Inhalts.

Diesen drey Ungenannten sind in der Gerbertschen Sammlung noch beygefügt:

1) *Mensura Monochordi Boetii.* Ex Codice Benedictoburano.

2) *Mensura Guidonis.* Aus eben demselben.

3) *Otkeri Ratisbonensis Monachi aetatis incertae mensura quadripartitae figurae.*

Die beyden letzten waren auch schon in *Petzii* Thesaur. Anecd. Tom. VI. abgedruckt.

§. 61.

Dieß sind indessen die musikalischen Schriftsteller dieses Zeitraums bey weitem noch nicht alle. Die Verfasser der *Hist. litt. de la France*, Fabricius in seiner Bibliotheca Lat. med. et inf. aetat. der Ungenannte von Mölk ꝛc. nennen ihrer noch eine große Anzahl, deren Werke aber entweder nicht

von besonderer Wichtigkeit gewesen seyn mögen, oder durch irgend ein anderes Geschick bis jetzt noch in alten Bibliotheken verborgen geblieben sind. Um der Vollständigkeit willen müssen indessen wenigstens ihre Namen in alphabetischer Ordnung, und das Hauptsächlichste, was die erwähnten Schriftsteller von ihnen berichten, hier angeführt werden.

1) Einen Ungenannten musikalischen Schriftsteller, der einige Jahrhunderte älter als Guido sey, führt Js. Vossius (de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 91.) an, um damit zu beweisen, daß nicht Guido das musikalische System erweitert habe. Die Stelle ist folgende: In concinnanda sua scala (Guido) secutus est harparum et organorum sui temporis exemplum, illa enim viginti ut plurimum instructa tibiis habuisse systemata, docet scriptor aliquot seculis Guidone vetustior. „*Porro numerositas nervorum vel fistularum, ut puta viginti unius aut plurium, non id-*„*circo apponitur, quod soni ultra quindecim aut forte sedecim protendantur, sed ipsi iidem qui sunt in-*„*ferius repetuntur, et hoc pro varietate modorum.*“

2) Abbo, ein Benediktiner-Abt zu Fleury, welcher auf einer Reise im Jahr 1003. von seinen Mönchen erstochen wurde, hat eine Sequenz für das Officium des heil. Stephanus komponirt. Er hatte die Musik von einem ungenannten Geistlichen für vieles Geld um seiner Neider willen heimlich gelernt. Nachher nahm er aber selbst Schüler an. S. le Beufs divers ecrits T. II. p. 102.

3) *Alpharabius*, ein Arabischer Philosoph aus dem zehnten Jahrhundert, schrieb auch ein Werk über Musik, unter dem Titel: *Abi Nasser Mohamed Ben Mohamed Alpharabi Musices elementa, adjectis notis musicis et instrumentorum figuris plus triginta.* CMVI. welches noch im Escurial aufbewahrt wird. Von Georg Valla und Vincentius Bellovac. wird es fleißig citirt. Beyde müssen es also gekannt haben. Alpharabius wurde 954 auf seiner Rückreise von Mecca in einem Walde von Räubern ermordet.

4) Bertrand, ein Mönch von Charroux in Poitou, hat ein Gedicht über die Musik hinterlassen, worin sich außer der Beschreibung des Gesangs der Vögel noch mehrere merkwürdige Stellen finden. Es findet sich auf der königl. Bibliothek zu Paris, Nr. 3976. 2. le Beuf hat es gesehen, und giebt (divers ecrits, T. II. p. 99.) eine Stelle daraus, aus welcher man sehen kann, daß zur Zeit des Dichters die musikalische Schreibekunst noch in schlechter Verfassung war. Er sagt von der Musik: „Que c'etoit une science difficile, et qu' à moins que le sons ne fussent appris de memoire, „ils perissoient, parce qu' on ne pouvoit pas les ecrire.“

5) *Fucraldus* Musicus multam Musicae artis notitiam habuit, qui et librum de Musica scripsit. (Anonym. Mellic. 107.) Das Zeitalter Fucralds ist ungewiß.

6) Gerbert, nachher Sylvester, zweyter Papst dieses Namens, wurde im zehnten Jahrhundert für einen vorzüglich gelehrten Mann gehalten. Er war zuerst ein Mönch zu Aurillac, in der Provinz Auvergne, Benediktiner-Ordens. Wurde sodann Scholasticus zu Orleans, Lehrer des Kaisers Otto III. und Roberts, Königs von Frankreich, Abt und Bischoffs zu Rheims, Erzbischoff zu Ravenna, und endlich Papst Sylvester II. von 999 bis 1003. Von seinen musikalischen und übrigen Wissenschaften geben die Verf. der Hist. litter. de la France folgende Nachrichten: den größten Fleiß wandte er auf die Mathematik, und sah nach Plato die Arithmetik und Geometrie als die zwey Hände eines Mathematikers an. Indessen entfernte er sich doch darin vom Plato, daß er der Musik nach der Arithmetik den nächsten Rang gab. (Hätte er die Musik noch besser verstanden, so würde er ihr wahrscheinlich den Rang noch vor der Arithmetik gegeben haben.) In der Bibliothek des John Selden soll ehedem ein Manuscript befindlich gewesen seyn, worin außer der Musik und Arithmetik des Boethius und andern Schriften, auch eine Abhandlung von Gerbert mit einer Präfation unter dem Titel: *Gerberti Theorica cum prologo in eamdem*, befindlich gewesen seyn soll.

Ob

Ob er nun gleich die Muſik als die zweyte Hand des Mathematikers betrachtete, ſo weiß man nun doch nicht genau, wie weit er es darin gebracht haben mag, da uns nichts von ſeinen Schriften darüber übrig geblieben iſt, was ihm mit Gewißheit zugeſchrieben werden kann. Er muß nach Art ſeines Zeitalters indeſſen weit darin geweſen ſeyn, weil ihm die Schriftſteller bis zum zwölften Jahrhundert noch den Beynamen Muſicus geben, und weil er ſich auch ſelbſt in einem ſeiner Briefe, die beym du Chesne (Hiſt. Francor. SS. Tom. II. p. 789 ſqq.) abgedruckt ſind, erbietet, den Wißbegierigen ſowohl von der Muſik, als von der Kunſt des Orgelbaues alles zu entdecken, was er davon weiß. Die erwähnte Stelle findet ſich im 92ſten Briefe der Sammlung, der an einen Mönch Bernard geſchrieben iſt, und heißt: Ergo ſi quisquam veſtrum cura talium rerum permovetur, et in Muſica perdiſcenda, et in his quae fiunt ex organis, quod per me adimplere nequeo, ſi cognovero certum velle domini Abbatis Raimundi, cui omnia debeo, per Conſtantium Floriacenſem ſupplere curabo.

Auch findet ſich in der Rawlinſonſchen Manuſcripten-Sammlung zu Oxford ein Gedicht mit dem Titel: *Ars muſica*, welches Burney dem Gerbert zuſchreiben will. Der Anfang deſſelben iſt:

Ars eſt jam utiliſſima,
A Philoſophis compoſita;
Ars eſt vocata Muſica,
Cantus totius domina;
Sine qua nec differentia
Eſt vocum, vel concordia.

Kurz nach dieſem Anfang folgt eine Stelle, die einen neuen Beweis abgeben kann, daß Guido das Gamma nicht zuerſt der muſikaliſchen Scala vorgeſetzt habe:

Gamma in primis poſita
Quibusdam eſt incognita,
Nam Γ Graecum nomine
Non invenitur in ABC.

Er handelt ferner de Symphonia facienda, de organis, de tintinnabulis etc. und eines der Kapitel hat die Ueberſchrift: Conſtantino ſuo Gerbertus ſcholaſticus. Da nun Gerbert in dem ſchon angeführten Briefe dieſen Conſtantinus oder Conſtantius beſonders rühmt, und ihn nobilem, Scholaſticum eruditum, ſibique in amicitia conjunctiſſimum nennt, ſo könnte die Vermuthung Burneys wohl gegründet ſeyn.

Die Orgel nach damaliger Art ſoll er nicht nur gut zu ſpielen, ſondern auch gut zu verfertigen gewußt haben. In der Verfertigung derſelben ſoll er aber am glücklichſten geweſen ſeyn. Wilh. von Malmesbury hat viele abgeſchmackte Fabeln von ihm erzählt; was aber die Bewunderung betrifft, die er für ſeine hydrauliſchen Orgeln bezeigt, und womit er von ſeinem Geheimniß redet, wie er den nöthigen Wind hineingebracht, und ſie vermittelſt heißen Waſſers klingend gemacht hat, darin könnte er wohl Recht haben. Dieſe Bewunderung, womit Malmesbury und andere nach ihm von dieſem Geheimniß ſprechen, läßt ſchließen, daß es vor den Zeiten Gerberts unbekannt geweſen ſeyn muß. Man kann ihn alſo, ſagen die genannten Verfaſſer, als den Erfinder deſſelben anſehen, ob er gleich die Idee dazu aus dem Vitruv genommen haben mag. Dennoch muß die Kunſt nicht ſehr groß geweſen ſeyn, weil man ſie in der Folge wieder aufgegeben, und etwas Beſſeres gefunden zu haben geglaubt hat. Die ſpäter erfundenen, oder nur zu Gerberts Zeiten noch nicht allgemein bekannten Blaſebälge waren unſtreitig bequemer, und weil ſie einer beſtändigen Verbeſſerung fähig waren, auch dauerhafter.

Uebrigens war die Art von Kenntnissen, welche Gerbert besaß, so selten in seinem Zeitalter, daß er deßwegen von einigen seiner Zeitverwandten für einen Schwarzkünstler gehalten wurde. Mosheim (in der *Hist. eccl.* Vol. II. p. 199.) behauptet, Gerbert habe seine meisten Kenntnisse von den Arabern erlernt.

7) *Gunzon*, ein Grammatikus. Die Verff. der Hist. litt. de la Fr. sagen von ihm: Il n'oublie pas la Musique; dont il fait un fort bel eloge en peu de mots. In welchem Werke er aber dieß thut, wird nicht angeführt.

8) Herderich, ein Mönch von Hirsau, und Zeitverwandter des Wigerich, schrieb ebenfalls über Musik.

9) Heribert, Scholasticus zu Epternach im Luxenburgischen ums Jahr 952. hat nach den Verff. der Hist. litt. de la Fr. einen Traité de la mesure du Monocorde geschrieben.

10) Hildemann, Erzbischoff zu Sens, schrieb ein Werk von der Musik, welches Trithemius *pulchrum libellum* nennt.

11) Johann, Archicantor aus Rom, eben derselbe, welcher vom Papst Agatho nach England geschickt wurde, um daselbst den Kirchengesang zu verbessern, wie §. 4. erzählt worden ist, soll auch ein Werk *de modulandi ac legendi ritu* hinterlassen haben, welches vielleicht noch in einer Englischen Bibliothek aufbewahrt wird. s. *Balei* Catal. de SS. Britann. Cent. 12.

12) Marquard, Scholasticus in der Abtey Epternach im Luxenburgischen, hat ein besonderes Werk über Musik im Geschmack des Aurelian, Remigius ꝛc. geschrieben, das heißt: er hat den Boethius commentirt. Diejenigen, welche es gesehen haben, nennen es insigne opus. Der Verf. hat es dem König von Frankreich Ludwig Ultramar. zugeschrieben.

13) *Meletius*, ein Mönch aus Tiberiopolis in Phrygien, gehört ins neunte oder zehnte Jahrhundert, und hat geschrieben: de Musica ecclesiastica, cum variorum poetarum sacrorum canticis. In dem Verzeichniß der Mediceischen Bibliothek wird der Verfasser genannt: Monachus monasterii S. S. Trinitatus apud Tiberiopolin in Phrygia majore incertae aetatis. Das Mspt. findet sich zu Oxford in der Bibliothek des Jesuiter-Collegiums, und enthält außer den Regeln des Chordienstes eine Sammlung von Gesängen, die zur Zeit des Verfassers in der Griechischen Kirche gebräuchlich waren, mit den in Neu-Griechischen Noten geschriebenen Melodien derselben. Der Griechische Text ist schwarz, die Noten aber sind mit rother Tinte geschrieben. Der Verf. hat unter jeder Melodie den Namen des Componisten angezeigt. Folgende kommen am häufigsten vor: Joannes Lampadarius, Manuel Chrysaphus, Joasaph Kukuzelus, Joannes Kukuzelus, Demetrius Redestes, Joannes Damascenus, Poletikus, Joannes Lascaris, Georgius Stauropulus, Arsenius Monachus, Elias Chrysaphes, Theodulus, Gerisimus, Ageleanus, Anthimus, Xachialus, Clemens Monachus, Agioretes. *Hawkins* Histor. Vol. II p. 31.

14) *Notker*, ein Mönch aus Regensburg. Pez (Tom. III. Anecdot. P. III. p. 616) führt ein Werk unter dem Titel: *Theorema troporum*, seu *Cribrum Monochordi*, von ihm an, welches in der Bibl. Benedictoburana aufbewahrt wird. Vielleicht ist dieß derjenige Notker, von welchem Nicolai (s. Note 81.) Hymnen aus dem zehnten Jahrhundert gesehen hat, die in der Abtey St. Emmeran aufbewahrt werden.

15) *Osbertus*, ein Benediktinermönch zu Canterbury ums Jahr 1020, hat von der Musik geschrieben. s. *Trithem.* cap. 313. und de illustr. Benedictinis II, 66. Scheint mit dem von Hawkins angezeigten *Osbern* einerley zu seyn, der aber sodann ins Jahr 1074. gehört, und de re musica und de vocum consonantiis geschrieben hat.

16) **Rupertus**, ein Mönch in dem Benediktiner-Kloster St. Albani zu Mainz, starb 911. und schrieb de musica proportione tractatum etc. (s. *Scriptor. rer. Mogunt.* und *Trithem.* Tom. I. p. 76.)

17) **Ruthard**, ein Mönch von Hirsau, hat nach dem Zeugniß des **Trithemius** verschiedene kleine Traktate über die Musik, Geometrie, Arithmetik und die übrigen freyen Künste geschrieben.

18) **Stephanus**, Bischoff zu Lüttich, welcher 920 starb, hat nicht nur verschiedene Cantica und Anthiphonen, sondern auch ein Werk über Musik geschrieben. Der Anonymus von Mölk sagt von ihm: Stephanus Musicus, vir peritissimus, qui inter alia libellum praestantissimum de Musica arte composuit. (Cap. 29.) Von seinen Canticis und Antiphonen erzählt **Cave**, daß einige derselben verboten worden sind.

19) *Usuardus*, ein Benediktinermönch zu Fulda, im neunten Jahrhundert, war ein geborner Franzos, und soll ein Schüler **Alcuins** gewesen seyn. Man hat von ihm ein Martyrologium, welches er auf Befehl **Carls** des Großen geschrieben haben soll. Ist eine Sammlung von Gesängen, die *Jean le Munerat* zuerst 1490, und zum zweyten Mal 1535. mit einer Abhandlung: de moderatione et concordia Grammaticae et Musicae herausgegeben hat. Eine bessere Ausgabe desselben haben die Benediktiner zu Paris 1718. veranstaltet.

20) **Werembert**, ein Mönch von St. Gallen, und Schüler des **Rhabanus Maurus**, aus Chur in Graubünden ums Jahr 862. war unter andern auch in der Musik sehr geübt, und schrieb nach Trithems Zeugniß (T. I. p. 28.) ein Werk von der Musik.

21) *Wigericus*, auch *Vigericus*, Bischoff zu Metz, hat ein Werk über die Musik geschrieben (s. *Trithem.* vir. illust. ord. Ben. c. 259.), worin von der Erfindung, den Regeln und mathematischen Verhältnissen derselben gehandelt wird.

22) *Wolstanus*, ein Englischer Mönch und Vorsänger ums Jahr 980. hat *de tonorum harmonia* geschrieben. s. *Oudinum* Tom. II. p. 500. und *Balei* Cat. SS. Brit. Centur. 2.

§. 62.

Die Composition dieses Zeitalters scheint sich bloß allein auf geistliche Gesänge eingeschränkt zu haben. Wenigstens findet man von andern Gattungen keine Anzeigen. Die Zahl dieser geistlichen Lieder-Componisten aus diesem Zeitraum ist daher sehr groß. **Le Beuf** (sur le Chant ecclesiastique und Divers Ecrits etc. T. II.), **Gerbert** (de musica sacra, T. II. cap. 1.) und einige andere haben uns die Namen einer großen Menge derselben aufbehalten. Da sie aber unmöglich alle von gleicher Bedeutung und Wichtigkeit seyn können, so wird die Anführung der Merkwürdigsten, oder solcher, die sich nach der Meinung ihres Zeitalters durch irgend etwas vor andern ausgezeichnet haben, hier schon hinreichend seyn. Einer der Merkwürdigsten ist

Johannes Damascenus gewesen, den man sowohl seiner Lieder-Composition, als seiner Erfindung neuer Notenzeichen wegen für einen der wichtigsten Verbesserer der Musik im Orient hält. Die gewöhnlichen Nachrichten von ihm, die man in den musikalischen Wörterbüchern und andern litterär-historischen Werken findet, sagen, er sey ein kaiserlicher Schreiber gewesen, und zu Damasco ein Mönch geworden. Die Gewährsleute, die man für diese Nachricht anführt, sind **Suidas** und **Cedrenus**. Allein in den Actis SS. und in Casim. *Oudini* Supplem. ad Scriptor. ecclesiast. wird bewiesen, daß **Johannes** Dam. ein wirklicher Geheimerrath eines Saracenischen Fürsten zu Damasco im Anfang des achten Jahrhunderts war, der ihm aber, weil er einer Verrätherey beschuldigt wurde, die rechte Hand abhauen ließ. Er war indessen unschuldig, hatte aber einen Schüler, der seine Handschrift so genau nachmachen konnte, daß er sie selbst für die seinige erkennen mußte. Da

nun der Schüler dieſe Geſchicklichkeit zum Nachtheil ſeines Lehrers mißbrauchte, ſo kam es ſo weit, daß dem Johann von Damaſco obiges Urtheil gefällt wurde. Er begab ſich nach dem Verluſt ſeiner Hand in ein Kloſter zu Jeruſalem, und wandte daſelbſt vorzüglichen Fleiß auf die Muſik.

Seiner Melodien wegen wurde er von ſeinen Zeitverwandten vorzugsweiſe nur *Melodes* genannt, wie **Cedrenus** (in Compendio hiſtor. ad an. X. *Leonis* Iſauri) berichtet. In den Actis SS. heißt es von ihm: Suavi *Joannes* terram ubi implevit ſono. Pergit novos daturus in coelis modos. An andern Orten wird er genannt Hymnologorum princeps, ſpiritualium cantionum ſuave ſpirans organum, divina ac blandiſona lyra, intellectualis hymnorum tibia, multivocalis cicada, arguta luſcinia, *Joannes* ſapientiſſimus, cantus ſuos divinitus inſpiratos proponit fidelibus, piasque mentes ſpiritali gaudio perfundit. Nach ſo vielen Lobſprüchen läßt ſich vermuthen, daß Johannes Damaſcen. in der Lieder-Compoſition für die Griechiſche Kirche wirklich viel geleiſtet haben müſſe. Sein Lobredner **Conſtantinus Acropolita** beſtimmt daher auch näher, was er eigentlich gethan habe, in folgenden Worten: „Exornavit ergo primum concinnis ſuis melodiis praeclaram Salvatoris reſurrectionem, idque non ſimpliciter, ſed multifarie, et diverſimode inventione variarum cantionum, alternaque earundem inter ſe mirabiliter connexarum viciſſitudine; ſed et pro reliquis feſtis, quibus religioſa plebs congregamur, unum aliquid nobis praeponentes eorum myſteriorum, quae Dominus ac redemptor noſter homo factus complevit; et qua par eſt laetitia exſultantes, plurima, eaque pulcherrima compoſuit. Deinde etiam Sanctorum memorias ſplendide honeſtavit" etc. Von ſolchen Geſängen ſind noch mehrere vorhanden; auch unter den Manuſcripten der kaiſerl. Bibliothek zu Wien wird eine Sammlung derſelben aufbewahrt, von welcher **Lambeck** (Commentar. de Biblioth. Vindobon. Lib. V.) ſagt, daß ſie mit muſikaliſchen Noten begleitet iſt, und daß ſich die Melodien derſelben über alle acht Kirchentöne erſtrecken.

Von der Erfindung neuer Notenzeichen, die dem **Johannes Damaſcen.** vom **Suidas** und **Cedrenus** zugeſchrieben wird, wodurch er das Erlernen neuer Melodien ſehr erleichtert haben ſoll, giebt uns **Zarlino** in ſeinen Inſtitutionen (Tom. I. Part. IV Cap. VIII. pag. 395.) folgende Nachricht: Tali cifere da i Greci ſono ſtate laſciate da un canto; impero che *Giovan* Damaſceno, Dottore ſanto, ritrovò (come vogliono i moderni) altri caratteri nuovi, i quali accommodò alle cantilene Greche eccleſiaſtiche di maniera, che non ſignificano le chorde, come facevono i nominati caratteri o cifere; ma demonſtrano l'intervallo, che ſi hà da cantare aſcendendo ò diſcendendo: percioche hanno i ſuoi caratteri o cifere diviſe in due parti, onde una parte ſerve cantando nell' aſcendere, e l'altra nel diſcendere, e per tal modo ogni intervallo cantabile hà la ſua cifera, di maniera che quella del tuono è differente da quella del ſemituono, e quella della terza minore, da quella della maggiore, e coſi l'altre che aſcendono; e ſono differenti trà loro etiandio quelle cifere di tuono, di ſemituono e altri intervalli che diſcendono, da quelli che aſcendono: alle quali tutti s'aggiungono i lor tempi, di modo, che ſi può ridurre ogni cantilena ſotto cotali caratteri o cifere con maggior brevità, di quel che facciamo noi adoperando i noſtri; come patrei moſtrare in molte miei compoſitioni nelle quali ſono commodati tutti quelli accidenti, che in eſſe concorrono, ſia qual ſi voglia, ſecondo che tornano al propoſito. Aus dieſer Beſchreibung ſieht man, daß die muſikaliſchen Zeichen des Johannes Damaſc. nicht für ganze Töne, ſondern für ganze Intervallen beſtimmt waren, wenn dieſe Beſchaffenheit derſelben nicht eine bloße Vermuthung des Zarlino iſt. Dieß könnte leicht der Fall ſeyn, da er gar keine Quelle anführt, woraus er hätte erfahren oder wiſſen können, daß die Notation des Damaſcenus wirklich ſo und nicht anders beſchaffen war. Uebrigens hält man dafür, daß ſie derjenigen ähnlich ſey, welche man dem Regino zuſchreibt und von welcher auch in der Folge dieſes Werks Proben werden gegeben werden. Sonſt iſt noch zu

bemerken, daß man in lateiniſchen Liederſammlungen vor dem neunten Jahrhundert keine muſikaliſche Noten findet, in den Griechiſchen aber ſchon vom achten Jahrhundert an, in welchem Johannes Damaſcenus gelebt hat. (ſ. *Gerbert* de cantu et muſ. ſacra, T. II. pag. 5.) Er ſtarb ums Jahr 750.

Cosmas Hieroſolymitanus, auch Hagiopolites genannt, ſoll der Lehrer des Johannes Damaſcenus geweſen ſeyn. Jöcher im Gelehrten-Lexicon erzählt von ihm, er ſey von Saraceniſchen Seeräubern gefangen, und nach Damaſco an den Vater des Johannes verkauft worden. Der Vater habe hierauf ſeinen Sohn von ihm unterrichten laſſen. Es hat zwey Cosmas gegeben, die beyde ihrer muſikaliſchen Kenntniſſe wegen zu ihrer Zeit ſehr berühmt waren, die aber von den Schriftſtellern ſehr häufig mit einander verwechſelt werden. Einer von ihnen wird nebſt dem Joh. von Damaſco und Theophanes vom Cedrenus (in compend. hiſtor. ad an. X. Leonis Iſauri pag. 376.) in folgenden Worten gerühmt: „Hic S. Joannes unacum *Cosma* Mammenſi epiſcopo, et *Theophane* fratre *Theodori* Graphorum epiſcopi, *melodi* ſeu cantores ſunt cognominati, eo quod melodiis comprehendiſſent eas cantilenas, quas decretum in eccleſia Chriſtianorum cani jubet.“ Welcher nun eigentlich der Lehrer des Johannes Dam. und der Vorzüglichſte in der Kenntniß des Kirchengeſangs geweſen ſeyn mag, der Biſchoff von Majuma in Paläſtina, oder der von Jeruſalem, Hagiopolites genannt, wird ſchwer auszumachen ſeyn. Dem Biſchoff vom Majuma wird außer 13 Hymnen auf die vornehmſten Feſte des Jahrs auch die Erfindung gewiſſer Tonzeichen zugeſchrieben, womit er ſeine neuen Melodien aufgezeichnet haben ſoll. Wahrſcheinlich iſt auch dieß eine Verwechſelung mit der Erfindung des Johann von Damaſco.

In der Griechiſchen Kirche ſind außer den angeführten noch eine große Menge geiſtlicher Lieder-Componiſten berühmt geweſen. Nicephorus Calliſtus, ein Griechiſcher Mönch und Geſchichtſchreiber aus dem vierzehnten Jahrhundert, von welchem in der kaiſerl. Bibliothek zu Wien noch viele Werke aufbewahrt werden, hat unter andern auch ein Gedicht in Jamben über die geiſtlichen Liederdichter und Componiſten der Griechen geſchrieben, worin noch folgende Namen vorkommen:

Theodorus et *Joſeph Studitae*,
Praeſtantiſſima muſices organa.
Et nova Siren *Joſephus* Hymnographus,
Andreas perquam concinnum melos decantare ſolitus,
Theophanes melliflua illa cinyra,
Georgius, *Leo*, *Marcus*, *Caſſia*.

Von allen dieſen ſind beym Gerbert (de cantu et muſ. ſacr. T. II. p. 10.) nähere Nachrichten beygebracht, die aber hier zu weitläuftig werden würden.

Man hat in der Griechiſchen Kirche ein Buch, welches *Triodium* genannt wird, worin die Ordnung des Gottesdienſtes und die ſo genannten Horae vom Anfang bis zu Ende der Faſten vorgeſchrieben ſind. *Triodium* wird es genannt, weil die darin befindlichen Geſänge gewöhnlich drey Oden oder Geſetze enthalten.[82]) Ein ſolches Triodium iſt zu Venedig im Jahr 1601. heraus gekommen, worin Griechiſche Lieder-Componiſten aus allen Zeitaltern nebſt ihren Bildniſſen mit folgender Inſchrift vorkommen:

Οἱ τὰ μέλη πλέξαντες ὕμνων ἐνθέων,

82) ſ. Schöttgens Antiquitäten-Lexicon.

Hymnorum modulos hi compoſuere ſacrorum.

Die Anzahl der in dieſem Triodio genannten Componiſten iſt anſehnlich. Sie ſind ebenfalls von Gerbert (de cantu et muſ. ſacra, T. II. p. 12.) aus dem Verzeichniß, welches Fabricius ſeiner Ausgabe des Leo Allatius de libris eccleſiaſticis Graecorum beygefügt hat, angeführt worden, mit Angabe ihrer Würde, ihres Alters, deſſen was ſie für den Kirchengeſang gethan haben, und wo ſich ihre Werke noch in Handſchriften aufbewahrt finden. Die meiſten ſind Patriarchen, Biſchöffe und Erzbiſchöffe; auch eine Jungfrau Caſſia kommt darunter vor, von welcher aber außer dem Namen keine Nachrichten gegeben ſind. Eine noch größere Anzahl ſolcher Liederdichter hat Fabricius in der Bibl. Graeca, Tom. X. pag. 133 ſqq. nach alphabetiſcher Ordnung angegeben. Man hat in jenen Zeiten die gute Gewohnheit gehabt, in den Liederbüchern nicht nur die Dichter, ſondern auch die Componiſten der dazu gehörigen Melodien beſonders anzugeben, anſtatt daß in unſern Geſangbüchern bloß der Dichter genannt, an den Componiſten aber kaum gedacht wird. Bey uns iſt dieſer Nachläſſigkeit wegen das wahre Zeitalter und der wahre Verfaſſer mancher vortrefflichen Melodie ungewiß geworden, die vielleicht weit mehr verdient hätte, unter dem Namen ihres Urhebers auf die Nachwelt gebracht zu werden, als der Text, auf welchen ſie gemacht wurde.

Außer den bisher angeführten Verzeichniſſen Griechiſcher Liederdichter und Componiſten hat Gerbert ein noch weit ausführlichers aus drey alten Handſchriften gegeben, die aber alle drey in dem Brand des Kloſters St. Blaſien verloren gegangen ſind. Ihre Anzahl beläuft ſich hier auf ſiebenzig, worunter aber einige Namen vorkommen, die bloße Amtstitel ſind, z. B. Primicerius, Protopſaltes, Magiſter, Lampadarius ꝛc. Am ausführlichſten würde aber dieſes Verzeichniß, und am zuverläſſigſten würden die Nachrichten darüber geworden ſeyn, wenn das Werk des Leo Allatius de melodis Graecorum zu Stande gekommen, oder nicht verloren gegangen wäre.

Daß die Griechen übrigens ihren Kirchengeſängen zum Theil gar ſonderbare Namen gegeben haben, ſieht man aus Urban Gottfr. Sibers Hiſtoria melodorum eccleſiae Graecae eorumque theologia poetica e menaeis librisque liturgicis. Sie wurden Contacia, Oeci, Stichera, Similia, Hagiopolitica Anatolica, Idiomela, Cathismata, Exapoſtillaria etc. genannt. Eine richtige Erklärung dieſer Namen dürfte in unſern Zeiten wohl unmöglich, wenigſtens mit vieler Mühe und Schwierigkeit verbunden ſeyn.[83])

§. 63.

In der Lateiniſchen Kirche iſt die Anzahl der Liederdichter zwar nicht ſo groß geweſen, als in der Griechiſchen, aber doch noch immer groß genug. Nur iſt zu bedauern, daß in den Nachrichten da-

83) Das *Contacium* ſoll ein Lobgeſang auf einen Heiligen oder auf die Begebenheiten eines Tages ſeyn, deſſen Andenken gefeyert wird. Oi kos oder die Oeci ſollen von eben dieſer Art, nur ausführlicher ſeyn. Stichos iſt ſo viel als ein einzelner Vers, Stichera müſſen alſo ganze aus mehreren Strophen beſtehende Geſänge ſeyn. Cathisma ſind theils Geſänge, theils Abtheilungen der Pſalmen, welche vorgeleſen werden, und wobey man ſonſt ſitzen durfte. Späterhin mußte man den ganzen Gottesdienſt hindurch ſtehen. In der Deutſchen Encyklopädie (B. XII. Art. Geſang) werden ſolcher Namen noch mehrere angeführt, z. B. Eirmos (ein kurzer Geſang, welcher ſich auf einen vorhergehenden bezieht), Prokimenon (ein Vers aus einem Pſalm, welchen der Lector zuerſt ſingt, der Chor aber wiederholt), Apolyſis (ein kurzer Geſang am Ende des Gottesdienſtes, womit das Volk entlaſſen wird), Anaſtaſima (Geſänge, welche von der Auferſtehung Chriſti handeln), Stauranaſtaſima (vom Kreuz und von der Auferſtehung), Triadica (von der heil. Dreyeinigkeit), Theotokia (von der Mutter Gottes), Martyrica (von den Märtyrern), Photagogica (worin Gott um Erleuchtung angerufen wird), Anatolica (ſollen Morgengeſänge ſeyn), Nekaſima (womit man den Verſtorbenen eine ſanfte Ruhe wünſcht), und Makarismoi (ſind Geſänge, worin die ſo genannten acht Seligkeiten aus Matth. 5. vorkommen.) Man ſieht, daß ſich dieſe Namen alle bloß auf den Text und die Umſtände ſeiner Anwendung beziehen.

von ſelten des Componiſten der dazu gebrauchten Melodie gedacht wird. Bey ſolchen Dichtern, wie Beda, Alcuin, Hucbald, Oddo ꝛc. die ſelbſt muſikaliſch waren, läßt ſich vermuthen, daß ſie auch die Melodien zu ihren Liedern ſelbſt werden componirt haben; bey andern aber, von welchen es nicht bekannt iſt, wie weit ihre muſikaliſchen Kenntniſſe reichten, und überhaupt weil Dichter- und Componiſten-Gaben in jenen Zeiten wohl eben ſo ſelten werden beyſammen geweſen ſeyn, als ſie es noch in unſern Zeiten ſind, läßt ſich über die Urheber der Melodien nichts mit Zuverläſſigkeit beſtimmen. Unter ſolchen Umſtänden würde es nur unnöthige Weitläuftigkeit verurſachen, wenn hier alle Namen der Liederdichter angeführt werden ſollten, die in dieſen Zeitraum gehören. Man findet ſie meiſtens in Polyc. Leyſers Hiſtoria poetarum et poematum medii aevi in chronologiſcher Ordnung verzeichnet.

Aber noch einige Männer verdienen hier genannt zu werden, von welchen man weiß, daß ſie entweder ſingen oder ſpielen konnten, und Melodien zum Gebrauch der Kirche verfertigt haben. Die Bemühungen Carls des Großen um den Kirchengeſang ſind ſchon häufig angeführt worden. Er ſoll den Hymnus: *Veni, Creator* mit der dazu gehörigen Melodie gemacht haben. Vom König Robert iſt ebenfalls ſchon erzählt, was er hierin geleiſtet hat. Der Biſchoff Ildephonſus zu Toledo in Spanien componirte ſchon im ſiebenten Jahrhundert zwey Meſſen, deren Geſang nach le Beufs Zeugniß vortrefflich geweſen ſeyn ſoll. *Nic. Antonius* (Biblioth. Hiſpan. pag. 238.) rühmt auch den Biſchoff Conantius zu Palentia, welcher zwiſchen 609 und 639. ſeine Würde bekleidete, als einen vorzüglichen Componiſten geiſtlicher Geſänge. In dem Appendix zu dem Werk des Erzbiſchoffs Ildephons: de ſcriptoribus eccleſiaſticis, welches in der *Biblioth. eccleſ.* des Fabricius abgedruckt iſt, wird vom Conantius geſagt: Melodias ſonis multas noviter edidit.“ Antonius ſetzt hinzu: „Formavit ergo ad eccleſiaſtica officia ſive Hymnos, ſive alia metrica, aut proſaica, muſicisque adaptavit modulis, ut in eccleſia canerentur: utramque enim et poeticam et muſicam artem videtur *Ildephonſus* ei tribuere, ut et *Joanni* Caeſar-Auguſtano, qui eodem teſte in eccleſiaſticis officiis quaedam eleganter et ſono et oratione compoſuit.“ Dieſer Johannes hat ums Jahr 621 gelebt. Der h. Adelmus, Abt zu Malmesbury in England, nachheriger Biſchoff zu Sherborn ums Jahr 700. zeichnete ſich ebenfalls durch ſeine Geſchicklichkeit in der Compoſition geiſtlicher Geſänge aus. Guido, Biſchoff zu Auxerre, welcher 961 ſtarb, hat nach den Verfaſſern der *Hiſt. litt. de la France* viele Kirchengeſänge componirt. Le Beuf (*Traité ſur le chant eccleſ.* p. 18.) ſagt von ihm, er habe nur alte Geſänge nachgeahmt, und zu ſeinem Gedicht auf den heil. Julian die Melodien gebraucht, welche Hericus und Remigius componirt hatten. Vom Biſchoff Stephanus zu Lüttich (der nach §. 61. Nr. 18 auch über Muſik geſchrieben hat) erzählt eben dieſer le Beuf, daß er einen ſehr melodiſchen Geſang auf das Feſt der h. Dreyfaltigkeit componirt habe. Der h. Radbod, Biſchoff zu Utrecht, welcher 917 zu Deventer ſtarb, componirte viele Kirchenmelodien, unter andern auch ein Officium S. Martini. Fulbert, Biſchoff von Chartres ums Jahr 1007. componirte für ſeine Kirche einige Reſponſorien zu Ehren der heil. Jungfrau, die er nach le Beufs Meinung dem König Robert gab, um ſie in ſeinen übrigen Staaten zu verbreiten. Nach eben dieſem Schriftſteller ſollen Fulberts und Stephani Melodien zu ihrer Zeit wahre Muſter zur Nachahmung geweſen ſeyn. Le Beuf will ſie ſelbſt bey der Einrichtung des Pariſer Antiphonarii bisweilen nachgeahmt haben.

§. 64.

Für einen der erfahrenſten Männer im Fach des Kirchengeſangs hält man den h. Dunſtan, Erzbiſchoff zu Canterbury, wo er im Jahr 988. geſtorben iſt. Einige muſikaliſche Schriftſteller Deutſchlands haben ihm die Erfindung mit vier Stimmen in einfachen Contrapunkt zu componiren,

zugeschrieben. Da sich aber weder in seiner Lebensbeschreibnng, noch bey andern gleichzeitigen Schriftstellern die geringste Spur einer solchen Erfindung zeigt, auch überhaupt so gut wie ausgemacht ist, daß eine solche Compositionsart im zehnten Jahrhundert dem übrigen Europa noch völlig unbekannt war (man müßte denn die Diaphonie des Hucbald dafür annehmen wollen) endlich eine solche Erfindung theils ihrer Neuheit, theils ihrer Schönheit und Künstlichkeit wegen, sich gewiß fortgepflanzt und weiter verbreitet haben würde, so ist es sehr wahrscheinlich, daß die Meinung der erwähnten musikalischen Schriftsteller ein Irrthum seyn müsse, der vermuthlich aus der Verwechselung irgend eines ähnlich klingenden Namens entstanden ist. Das letztere läßt sich besonders aus der verschiedenen Angabe des Namens vermuthen, unter welchem dieser Erfindung gedacht wird. Bey dem einen heißt der Name Dunstan, beym andern Dunstaphus, beym dritten Dunstaplius, und Dunstable, und in einem alten Mspt. des ehemaligen Capellmeisters Oesterreich zu Braunschweig finde ich sogar einen *Phastundus*, welcher im Jahr 940. die erwähnte Erfindung in England gemacht haben soll. Es wird also am Ende niemand anders darunter zu verstehen seyn, als Dunstable, ebenfalls ein Engländer, der aber erst in der ersten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts gelebt hat, und dem Leser in der Folge näher bekannt werden wird.

Wenn indessen diese Erfindung dem h. Dunstan auch nicht zugestanden werden kann, so hat er sich doch auf andere Art um die Musik verdient gemacht. In seinem Leben wird berichtet, daß er nicht nur verschiedene Instrumente zu spielen wußte, sondern überhaupt das Harfenspielen, Mahlen und Schreiben zu seinen liebsten und angenehmsten Beschäfftigungen machte. Auch mit der Instrumenten-Baukunst muß er sich beschäfftigt haben, denn es wird von ihm erzählt, daß er sich eine Harfe gemacht habe, die ohne menschliche Hülfe von selbst spielte. Vielleicht hat dieses Instrument in seiner Einrichtung mit den neueren Harfenuhren etwas Aehnliches gehabt, oder ist wohl gar eine so genannte Aeolsharfe gewesen. Die Sache muß aber in dem Zeitalter Dunstans sehr auffallend gewesen seyn, da man glaubte, er habe dieses Instrument nur mit Hülfe des Teufels machen können, und weil man es zum Vorwand brauchte, ihn beym König als einen Hexenmeister anzuklagen. Ob er übrigens etwas componirt habe, ist nicht bekannt.

§. 65.

Madalvanus, ein Bischoff zu Verdün im siebenten Jahrhundert, soll nach der Erzählung des *Hugo* von Flavigny (Chronicon Verdunense, edit. Tom. I. Bibl. Labbei pag. 75. Dieses Chronicon reicht bis an 1102 in welchem der Verfasser, der Abt zu Flavigny war, noch lebte.) in der Theorie und Praktik des Gesangs sehr geschickt gewesen seyn. In eben dem Jahrhundert, nehmlich im siebenten, lebte auch der Bischoff von Evreux Giroald, der sich von seinem Bischoffssitz nach der Abtey St. Vandrille zurückzog, und daselbst im Gesang Unterricht gab.

Der Canzler Ludwigs des Frommen, Elisagar, welcher auch Abt zu St. Maximin in Trier war, wird von Amalarius im Prolog zu seinem Werk de ordine Antiphonarii als ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengesangs gerühmt, und gesagt, er habe alle geschickte Männer seiner Zeit zu sich berufen, um ihm darin behülflich zu seyn. (— quoscunque de eruditis viris ad se potuit convocare, in praesenti negotio desudarunt.) Le Beuf führt aus einem alten in der Abtey St. Maximin befindlichen Mspt. an, Elisagar habe das ganze Römische Antiphonarium selbst in Ordnung gebracht, und in seinem Kirchensprengel eingeführt. Eines gewissen Adalaldus wird in einem Epitaphio erwähnt, welches zu Argenteuil nahe bey Paris befindlich ist, und von ihm gesagt, daß er ein berühmter Meister und Lehrer des Gesangs gewesen sey. Le Beuf setzt dieses Epitaphium in die Zeit Carls des Großen, und glaubt, Adalald sey Prior des Klosters gewesen, welches damals noch ein Non-

Nonnenkloſter war. Rotland, ein Diakonus zu Meß, war im Anfang des zehnten Jahrhunderts Muſiklehrer an der daſigen Cathedral-Kirche, und wird ſeiner muſikaliſchen Kenntniſſe wegen ſehr gerühmt. Johann, ein Abt zu St. Arnold in Meß, componirte Reſponſorien und ſetzte ſie in Noten. (*Hiſt. litter. de la France*). Letaldus, Abt zu Micy oder St. Memin im Bißthum Orleans Benediktiner-Ordens, um das Ende des zehnten Jahrhunderts, hat einen Hymnus zu Ehren des heil. Julian, Biſchoffs von Mons, componirt. Le Beuf (*Divers ecrits*, Tom. II. pag. 101.) erzählt von ihm, daß ſich Letald über einen neu eingeriſſenen Geſchmack in der Muſik ſeines Zeitalters beſchwert und geſagt habe, die Vermiſchung der alten und neuen Methode bringe nur ein Ungeheuer von Muſik hervor. Le Beuf will dieſen neuen Geſchmack jener Zeit ebenfalls bemerkt haben, und giebt an, worin er ſeiner Meinung nach beſtanden habe. Ce gout (ſagt er) ne ſe trouva nouveau, qu'en ce qu'on revenoit plus ſouvent ſe repoſer ſur la corde finale. Mabillon (*Annal. Bened.* Tom. IV. p. 110.) erwähnt ſeiner ebenfalls, und ſagt von ihm: „Porro in componendo ſancti Juliani officio recedere noluit a ſimilitudine veteris cantus, ne barbaram aut inexpertam melodiam fingeret. *Non enim mihi placet* (ſagt Letald) *quorumdam muſicorum novitas, qui tanta diſſimilitudine utuntur, ut veteres ſequi omninodedignentur auctores.*“ Es iſt ſchwer, dieſe tantam diſſimilitudinem mit dem „on revenoit plus ſouvent ſe repoſer ſur la corde finale“ des le Beuf zu reimen.

Bernacer war ein Diakonus zu St. Salvator in Meß. Die Verfaſſer der *Hiſt. litt. de la France* ſagen von ihm: On parle auſſi avec eloge de *Bernacer*, diacre de l'egliſe de S. Sauveur. C'etoit un homme auſſi habile dans la ſcience du chant, que dans l'art de bien ecrire, et qui avoit fait une etude particuliere, de ce qu'on nommoit alors l'arithmetique. In den Act. Ord. S. Bened. Saec. V. heißt es von ihm: *Mettis* per id temporis duo continentis vitae praeconio ſatis celebres habebantur: alter *Rotlandus*, ſcholae cantorum in domo S. Stephani praeſidens, et in remotioribus oratorii S. Michaelis, erat in ſuperiora ejusdem baſilicae S. Stephani, orationibus, pſalmis, Miſſarum celebrationibus noctes diesque continuans: alter *Warimbertus* etc. Und ad an. 973. heißt es: Sociatus eſt ei (*Joanni*, Abbati Gorzienſi) *Bernacer* quidam clericus multo ante tempore cum *Warimberto* illo, de quo ſupra dictum eſt, *Mettis* apud eccleſiam S. Salvatoris verſatus manu libraria ceteris ejus temporis non inferior, canendi diſciplina admodum praeſtans, ſed et artis calculatoriae ſtudioſiſſimus.

Robert, Biſchoff zu Chartres (epiſcopus Carnotanus), iſt ſowohl wegen ſeiner Gelehrſamkeit als wegen ſeiner Kenntniß des Geſangs am Ende des zehnten Jahrhunderts ſehr berühmt geweſen. Er ſoll nach dem Zeugniß des Platina nicht nur viel geſchrieben, ſondern auch der Kirchengeſang verbeſſert haben.

§. 66.

Die Melodien der bisher angeführten Componiſten waren aber meiſtens auf lateiniſche Texte verfertigt. Doch fing man auch ſchon im neunten und zehnten Jahrhundert an, Geſänge in verſchiedenen Landesſprachen einzuführen. Die Unbekanntſchaft des Volks mit der lateiniſchen Sprache erlaubte demſelben nicht, Theil an den lateiniſchen Geſängen zu nehmen. Wenn es daher ſingen wollte, ſo konnte es keine andere als weltliche Lieder ſingen, die in jenem Zeitalter meiſtens üppigen und unſittlichen Inhalts waren. Um dem Volke den Geſchmack an ſo üppigen Liedern nach und nach zu nehmen, fing man in Deutſchland ſchon unter Ludwig dem Frommen an, geiſtliche Deutſche Geſänge einzuführen. Ottfrid von Weiſſenburg ſcheint die erſten Verſuche hierin gemacht zu haben. Seine gereimten vier Evangeliſten ſind im Schilterſchen Theſaurus Tom. I. abgedruckt, und hatten, wie aus der Zuſchrift an Ludwig erhellet, nicht bloß zur Abſicht vom Volke außer der Kirche geleſen,

ſondern auch geſungen zu werden. Die Sprache, in welcher dieſe Evangelien gereimt ſind, iſt indeſſen damals noch ſo roh und holperig geweſen, daß ſie wohl ſchwerlich bequem zum Singen ſeyn konnte. Ottfrid beklagt ſich in einem Schreiben an den Erzbiſchoff Liutbert zu Mainz über dieſe Holperigkeit, und über die Schwierigkeit, gewiſſe Töne derſelben durch Buchſtaben anzudeuten, ſelbſt. Zur Probe führen wir nur eine kurze Stelle aus dem erſten Kapitel an, worin Ottfrid die Urſachen angiebt, die ihn bewogen haben, ſich einer ſo unausgebildeten Sprache zu bedienen.

Uuanana ſculun Frankon
einon thaz biuuankon,
Ni ſie in Frenkisgon beginnen,
ſie Gotes lob ſingen?
Nist niſo giſungan
mit reguln bithuungan.
Si habet tho thia rihti
in ſconeru ſlihti.
Ili thu zi note,
theiz ſcono thoh gilute,
Joh Gotes uuizzod thanne
tharana ſcono helle.
Thaz tharana ſinge
iz ſcono man ginenne. etc.

Lateiniſche Ueberſetzung:

Quare debent Franci
ſoli hoc negligere,
Ne ſit in Francico auſu,
ut Dei laudes cantent?
Nunquam ſic cantatum eſt,
ad regulam coactum.
Ea habet tamen rectitudinem
in pulchra ſimplicitate.
Feſtiva igitur anxie
uti eleganter reſonet,
Ut Dei verbum inde
in eo pulchre clangat.
Ut quod de eo cantetur
id pulchrum dicatur.

Ottfrid hat auch die Pſalmen Davids in dieſe Altdeutſche Sprache überſetzt, von welchen ſich auf der kaiſerl. Bibliothek zu Wien eine Handſchrift findet, die nach Lambecks (Commentar. de Bibl. Vindobon. Lib. II.) Urtheil mit dem Ottfrid gleichzeitig, vielleicht gar von ſeiner eigenen Hand ſeyn kann. Es iſt Schade, daß hierbey keine Melodien befindlich ſind, wie in verſchiedenen andern Pſalterien, die ſich ebenfalls in gedachter Bibliothek befinden und von Lambeck am angeführten Orte beſchrieben worden ſind. Dem Ottfridiſchen Pſalter ſind zwey Fragmente vorgeſetzt, die von der Liebe Gottes und des Nächſten handeln. Von dieſen ſowohl, als von den Pſalmen ſelbſt giebt Lambeck Proben; eine kleine Stelle aus dem letzten Pſalm wird aber hier genug ſeyn:

„Lobit in mit cimbon uuola ſkellenten unde guoten chlanc habenten, daz ſint unſera leſſa ſo ſi Got mit andahti lobent; elliu geiſtlichiu natura lobe unſeren Trothinen diu fordiriſta giſcaft lobe in.“ Lobet ihn mit hellen Cymbeln, lobet ihn mit wohlklingenden Cymbeln. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

Die in vorhergehenden Verſen vorkommenden Poſaunen, Pſalter, Harfen, Pauken, Reigen, Saiten und Pfeifen hat **Lambeck** hier weggelaſſen. Wir können alſo nicht ſagen, ob man zu Ottfrids Zeiten dieſe Inſtrumente gekannt; und in der lingua Theotiſca mit gehörig verſchiedenen Namen zu bezeichnen gewußt habe.

Außer dem **Ottfrid** von Weiſſenburg ſoll auch ein gewiſſer Mönch, mit Namen **Rapertus** das Leben des heil. Gallus in Deutſche Reime gebracht und dem Volke zu ſingen gegeben haben. Dieß bezeugt **Mezler** de viris illuſtr. Monaſter. S. Galli, Lib. I. cap. 23. Von andern Bemühungen, Deutſche Geſänge in dieſem Zeitalter einzuführen, weiß man wenig. In der Deutſchen Vorrede des **Matthias Flacius** zu Ottfrids gereimten Evangelien (in Schilters Theſaurus T. I.) wird zwar geſagt, daß der ſo genannte Glaube, **Ein Kindelein ſo löbelich**, **Chriſt iſt erſtanden**, **Chriſtus fuhr gen Himmel**, **Nun bitten wir den heiligen Geiſt** ꝛc. ſehr alte Lieder, und in den früheſten Jahrhunderten ſchon in der Kirche geſungen worden ſind; **Joh. Georg Eckart** hat auch das Te Deum laudamus in Deutſcher Sprache mit Erläuterungen herausgegeben und behauptet, daß die von ihm gelieferte Ueberſetzung aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts ſey; allein, alle dieſe Nachrichten ſind nicht zuverläſſig genug, und nicht mit ſicheren hiſtoriſchen Zeugniſſen belegt.

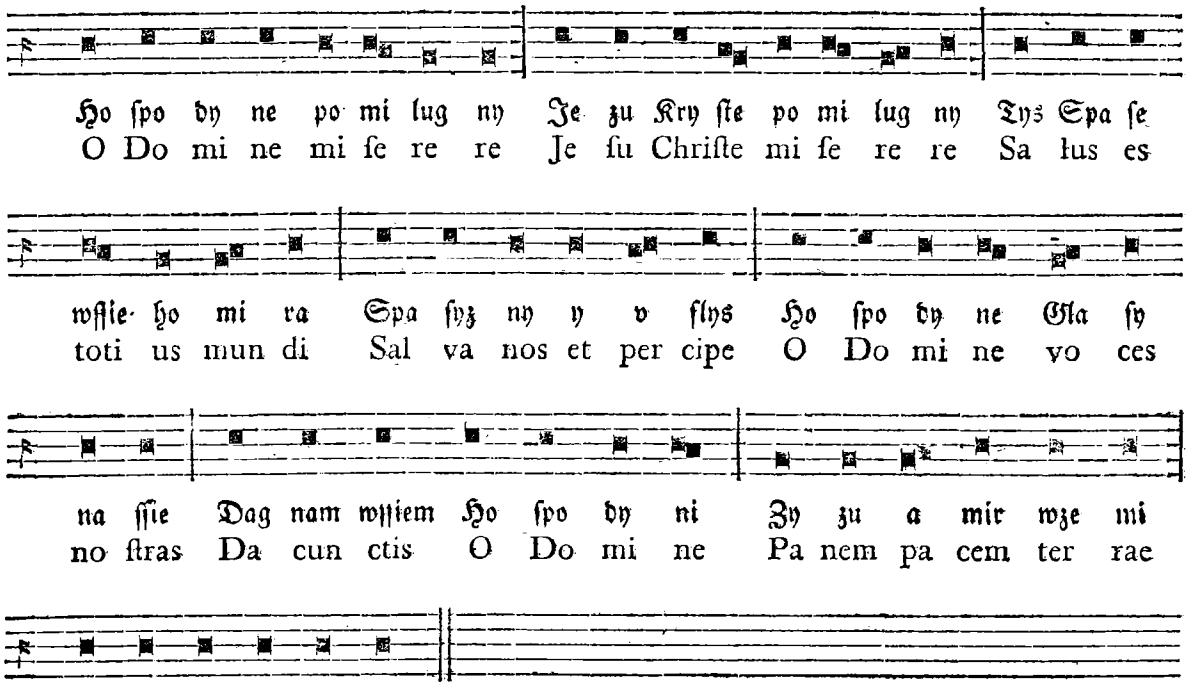
Man kann daher als gewiß annehmen, daß alle dieſe Bemühungen, die ſich einzelne Männer um die Einführung Deutſcher Geſänge zu beſſerer Erbauung des Volks oder der Laien gegeben haben, von ſehr geringem Einfluß auf öffentlichen Gottesdienſt, und höchſtens hin und wieder zu nützlichen Privat-Erbauungen und Unterhaltungen beförderlich geweſen ſind. Dieſer Zuſtand der Dinge dauerte bis zu der Lutheriſchen Reformation fort; denn man hat noch vom Jahr 1494 eine Art von Geſangbuch in Deutſcher Sprache; in deſſen Vorrede deutlich genug zu verſtehen gegeben wird, daß der Deutſche Kirchengeſang ſelbſt am Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch etwas ſehr Seltenes war. Der Herausgeber dieſes Geſangbuchs, bey Heinrich Knoblötzer oder Knoblochzer zu Heidelberg 1494 in 4 gedruckt, ſagt deßwegen: „Nuß wer es und dienet vaſt zu gottes lobe, das die rychen lewde, „die do almuſen geben, die ſchuler darzu hielten, das ſie ſöliche ymnos vnd gſange, vor iren hewſern „vbeten vnd ſüngen in ainen büchlin, brief oder vßwendig, vff das diße nütz materi, auch in gewohn„heit der leyen keme, damit ſie alſo, für andere ſchampere oder weltliche lider geſungen würden.“

Man hatte in dieſer Zeit überhaupt noch Bedenken, öffentlich Deutſch ſingen zu laſſen, wie man aus einer andern Stelle der Vorrede des eben erwähnten Geſangbuchs ſehen kann. „Item (heißt „es) ob man diße materi nit wölte laſſen öffentlich ſingen vff der gaſſen oder ſunſt, ſo magſtu doch „dyn geſinne das do heimen leren vnd ſonderlich die kloſterfrawen vnd ander geiſtlich ſweſtern.“

Von Geſängen in der Franzöſiſchen Sprache redet **le Beuf** ebenfalls, geht aber damit nicht über das eilfte Jahrhundert zurück. In der Engliſchen Landesſprache iſt es der nehmliche Fall. Die älteſten Spuren, die man davon findet, reichen nicht einmal ſo weit. Es iſt hier übrigens wohl zu bemerken, daß bloß von geiſtlichen Geſängen die Rede iſt. Weltliche Geſänge in den Landesſprachen ſind ſtets vorhanden geweſen, wie man aus den Verordnungen der Concilien aus allen hierher gehörigen Jahrhunderten ſehen kann, worin ſtets Beſchlüſſe zu ihrer Unterdrückung und Ausrottung befindlich ſind.

Eine wahre Seltenheit iſt ein geiſtlicher Geſang in Slaviſcher Sprache aus dem zehnten Jahrhundert, welchen **Gerbert** (de cantu et muſ. ſacr. T. I. pag. 348.) aus der Lebensbeſchreibung des

Biſchoffs Adelbert zu Prag von Matthias Bened. Boleluczky, wahrſcheinlich nach einer neuern Melodie hat abdrucken laſſen. Er mag hier ebenfalls ſeinen Platz finden, da er nur kurz und eine wirkliche Seltenheit iſt.



Der h. Methodius, welcher der Apoſtel der Slaven, Bulgaren ꝛc. war, darauf ums Jahr 894. den Böhmiſchen Herzog Worſiovium zum chriſtlichen Glauben bekehrte, und Erzbiſchoff in Böhmen wurde, hat viele Geſänge in die Slavoniſche Sprache überſetzt, und dadurch die chriſtliche Religion verbreitet. [84])

§. 67.

Von der innern Beſchaffenheit der Muſik dieſes Zeitraums.

Die bisherigen Erzählungen der Schickſale und Begebenheiten, welche ſich von Gregors bis zu Guido's Zeiten mit der Muſik und mit muſikaliſchen Perſonen zugetragen haben, mit den Auszügen, welche aus den muſikaliſchen Schriften des Mittelalters gegeben worden ſind, vereint, können zwar ſchon einiger Maßen einen Begriff von der innern Beſchaffenheit der Muſik geben; wenn man aber genau wiſſen will, welchen Punkt der Vollkommenheit die Kunſt unſerer Vorfahren erreicht habe, was und wie viel ihren Nachkommen noch übrig geblieben ſey, um auch ihres Theils zur Vervollkommnung dieſer Kunſt etwas beyzutragen, ſo muß das bisher Erzählte in eine gewiſſe Ordnung ge-

84) S. Io. Georg. *Stredowsky* in ſacra Moraviae hiſtoria, lib. II. c. 2. pag. 94. und Io. Pet. *Kohlii* introd. in hiſtor. et rem. litterar. Slavorum, pag. 124.

ſtellt, und zur leichtern Ueberſicht des Ganzen in die zu einer gebildeten Kunſt erforderlichen Fächer geordnet werden. Zur Muſik gehört eine Anzahl gewiſſer Töne, deren Entfernungen von einander gehörig beſtimmt ſind, eine Anordnung dieſer Töne in Beziehung auf einen aus der ganzen Anzahl gewählten Grundton; ihre ſucceſſive oder gleichzeitige Verbindung, das heißt: ihr melodiſcher und harmoniſcher Gebrauch; ihre Verbindung in bloß grammatiſcher, ſodann auch rhetoriſcher Hinſicht; ihre Verbindung in Rückſicht auf längere und kürzere Dauer derſelben, oder das was wir Takt nennen; die Kunſt, ſie durch Zeichen in allen ihren Beziehungen und Verbindungen deutlich und ſicher darſtellen zu können, oder die Notation; die Werkzeuge, vermittelſt welcher ſie hörbar gemacht oder vorgetragen werden, nehmlich Stimmen und Inſtrumente; ihre Verbindung zu gewiſſen Melodiengattungen in Rückſicht auf äußere Form und auf innern Charakter ꝛc. Wir werden alſo von dem in dieſem Zeitraum gebräuchlichen Tonſyſtem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den Inſtrumenten, und von den Melodiengattungen einzeln zu handeln haben, wenn wir genau wiſſen wollen, was unſere Vorfahren zur Vervollkommnung dieſer Kunſt gethan oder den Nachkommen zu thun überlaſſen haben. Bey einigen dieſer Gegenſtände, deren ſchon häufige Erwähnung geſchehen iſt, werden wir uns ſehr kurz faſſen können; wenn einige andere weitläuftiger behandelt werden müſſen, ſo geſchieht es des größern Einfluſſes wegen, den ſie auf die leichtere Ueberſicht des Ganzen, und auf die ſichere Leitung unſers Urtheils darüber haben können.

Das Tonſyſtem dieſes Zeitraums erſtreckt ſich, wie wir aus dem Guido (§. 39.) geſehen haben, vom Γ oder großen G bis zum zweygeſtrichenen $\bar{d}$, oder auf eine Anzahl von 21 Tönen nach folgender Ordnung:

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\overset{a}{a}$ $\overset{b}{b}$ ♮ $\overset{c}{c}$ $\overset{d}{d}$.

Dem Umfange nach konnte dieſe Anzahl von Tönen ſchon hinreichend ſeyn, gute Melodien daraus zuſammen zu ſetzen. Da ſie weder zu tief noch zu hoch gehen, ſondern gleichſam die Mitte zwiſchen den möglichen höhern und tiefern Tönen halten, ſo könnten die daraus gebildeten Melodien ſogar angenehm geklungen haben; denn es iſt gewiß wahr, was Baco ſchon geſagt hat, daß die mittlern Töne aller Inſtrumente die angenehmſten ſind, und daher ſowohl bey der Singſtimme, als bey Inſtrumenten, den an beyden äußerſten Enden liegenden vorgezogen werden müſſen.[85]) Es kommt aber hierbey nicht allein auf den Umfang, ſondern auch auf den Inhalt an. Dieſem Inhalte nach iſt im Guidoniſchen, oder auch vor ſeiner Zeit gebräuchlichen Tonſyſtem nur ein einziger chromatiſcher Ton, nehmlich b — ♮ befindlich, ein Umſtand, welcher den mannigfaltigen Gebrauch deſſelben außerordentlich einſchränkt. Es mangeln alſo in dieſem Tonſyſtem die Töne fis, gis oder as, cis und dis oder es.

Der erſte Nachtheil dieſes Mangels äußerte ſich bey der Einrichtung der ſo genannten Tonarten. Eine Tonart heißt eine Reihe von Tönen, die mit einem gewiſſen Grundton in Beziehung ſtehen, und bis zur Octave deſſelben reichen, von welcher die Tonreihe nur erhöht, aber übrigens in eben demſelben Verhältniſſe weiter fortgeſetzt werden kann. Eine ſolche Tonart iſt genau genommen, als eine regelmäßige (oder wenn man lieber will, natürliche) Ableitung der mit einem angenommenen Grundton zunächſt verwandten, oder damit in der nächſten Beziehung ſtehenden Töne anzuſehen. Daher entwickeln ſie ſich auch nach der reinſten Conſonanz, nehmlich nach der Quinte, ſo aus einan-

85) Notae omnes vocis gravis, quin et acutae, aſperum edunt ſonum, quoniam baſſus plus aëris percutit, quam poſſit alioqui aequaliter. Et ſuperius tam acriter aerem diſecat, ut celeriter nimis egredia-tur, quam ut ſonus aequalis exſiſtat. Indeque media vox (Tenor) cenſetur ſuaviſſima. *Hiſt. natur.* Centur. II. Sect. 173.

der, daß wenn es eine rein diatonische Tonleiter seyn soll, die zweyte Hälfte derselben im Verhältniß der Quinte gegen die erste Hälfte steht; z. B. c d e f | g a h c. So wie nun eine Sprache desto ausgebildeter ist, je regelmäßiger sich aus Wurzel- oder Stammwörtern die dazu gehörigen oder ihrer Bedeutung nach damit verwandten Wörter ableiten lassen, so ist es gewiß auch in der Musik ein Zeichen einer höhern Ausbildung, wenn diese Tonreihen von jedem angenommenen Grundton aus, auf eine ähnliche, oder gleichförmige Art abgeleitet werden können. So wie die Erlernung einer Sprache durch regelmäßige Ableitungen der Wörter erleichtert wird, so wird auch durch die natürliche und sich überall gleiche Ableitung der Töne von einem Grundtone an, nicht nur die Erlernung der Musik und des Gesangs, erleichtert, sondern diese Musik ist nun auch, gerade weil sie der Natur am angemessensten ist, zugleich die vollkommenste.

Solche gleichförmige Ableitungen aus einem jeden Grundtone konnten aber unsere Vorfahren dieses Zeitraums nicht haben. Der Mangel der chromatischen Töne fis, gis, cis, dis, erlaubte eine so natürliche Ableitung nicht. Daher sind ihre Ableitungen dieser Art, die wir Tonleitern nennen, sämmtlich ungleich unter einander, und können nicht nach einer einzigen Regel behandelt und ausgeübt werden. In der einen Tonart lag bey ihnen das Semitonium in der zweyten, in der andern auf der dritten, vierten Stufe ꝛc. so daß kein Grundton mit dem andern eine Fortschreitung in ähnlichen Intervallen-Verhältnissen bis zu seiner Octave hatte.

Die Tonarten hatten also in diesem Zeitalter folgende unvollkommene Einrichtung:

G	A	B	C	D	E	F	G.
A	B	C	D	E	F	G	A.
B	C	D	E	F	G	A	♮.
C	D	E	F	G	A	♮	C.
D	E	F	G	A	♮	C	D.
E	F	G	A	♮	C	D	E.
F	G	A	B	C	D	E	F.

worunter eigentlich nur zwey Tonarten, nehmlich C und F befindlich sind, deren zwey Hälften gegen einander in Quinten, das heißt, in der nächsten Verwandtschaft gegen einander stehen.

Noch unvollkommener muß diese Einrichtung der Tonarten vor der Einführung des b gewesen seyn, welches nicht vor dem eilften Jahrhundert geschehen ist. Denn ohne den Gebrauch dieses zwischen a — ♮ eingeschobenen chromatischen Tones mußte sich die dritte Tonart mit einer falschen Quinte, und die achte mit einer übermäßigen Quarte behelfen, und nothwendig dadurch außerordentlich schwer und unnatürlich werden. Dieses b und ♮ wurde noch von Oddo (welcher aber von dem Oddo aus Clugny zu unterscheiden ist, aus dessen Werken §. 57. ein Auszug gegeben worden) für einen und eben denselben Ton gehalten, und der erste, nehmlich das b Nona prima, das ♮ aber Nona secunda genannt, die der Regel nach in keinem Gesang zugleich vorkommen konnten.[86]) Den wahren Gebrauch desselben hat Guido zuerst gelehrt. Er redet im zweyten Kapitel des Microlog zuerst von der Figur desselben: in quibus tamen inter a et ♮ aliam b ponimus, quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus ita a b ♮ c d etc. Im achten Kapitel hingegen giebt er die Ursache an, warum er dieß runde b eingeschoben hat, und diese ist keine andere, als dadurch in der Scala des fünften Tons, welcher nach der alten Rechnung unser F ist, die große Quarte zu vermeiden. Er sagt: „b vero rotundum, quia minus est regulare, quod adjunctum vel molle dicunt, cum F

86) — Quae ambae pro una voce accipiuntur: et sed utraque in eodem cantu regulariter non inveniuna dicitur nona prima, altera dicitur nona secunda, etur.

„habet concordiam, et ideo adjunctum eſt, quia F cum quarta a ſe ♮ tritono differente nequibat „habere concordiam: utramque autem b ♮ in eadem neuma non jungas. In eodem vero cantu „maxime b molli utimur, in quo F f. amplius continuatur gravis et acuta, ubi et quandam con„fuſionem et transformationem videtur facere, ut G. ſonet protum, a deuterum, cum ipſa b „mollis ſonet tritum, unde ejus a multis nec mentio facta eſt. Alterum vero ♮ in commune pla„cuit habere.“ Quodſi ipſam b mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipſa eſt, ita „tempera, ut pro F. G. a. et ipſa b. G. a ♮ c. Aut ſi talis eſt neuma, quae poſt D. E. F. in „elevatione vult duos tonos et ſemitonium, quod ipſa b. mollis facit; aut quae poſt D. E. F. in „depoſitione vult duos tonos, pro D. E. F. aſſume a ♮ c. quae ejusdem ſunt modi, et praedictas „elevationes et depoſitiones regulariter habent. Hujusmodi enim elevationes et depoſitiones in„ter D. E. F. et a. ♮. c. clare discernens, confuſionem maxime contrariam tollit.“

Dieß war nun etwas, aber noch nicht genug. Einige Tonarten wurden dadurch verbeſſert, aber doch nicht alle, ſo wie auch noch immer der verſchiedenen Lage wegen, in welcher die halben Töne in den übrigen 6 Tonarten vorkommen, keine Melodie aus einem Ton in den andern verſetzt oder transponiret werden konnte.

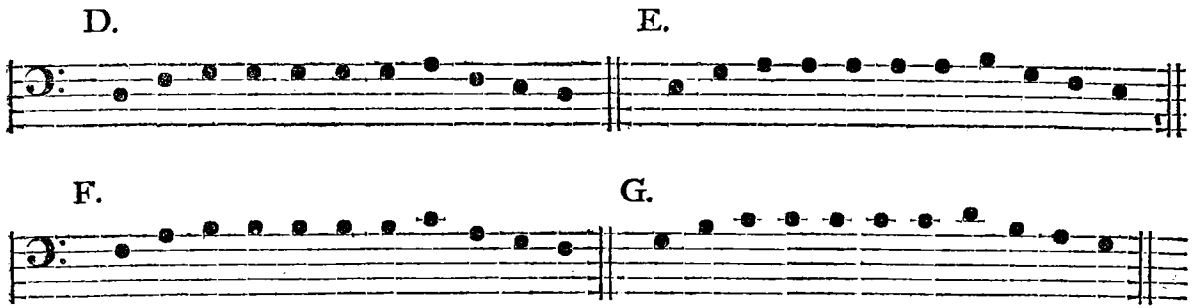
Dieſe Einrichtung der Tonarten und der Mangel mehrerer chromatiſcher Intervallen verurſachte ferner, daß man ſich einzig und allein mit dem diatoniſchen Klanggeſchlecht behelfen mußte, und den Melodien viel zu wenig Mannigfaltigkeit geben konnte. Muratorius will zwar behaupten, daß man ſich im Kirchengeſang von Gregors Zeiten an, auch des chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechts bisweilen bedient habe;[87]) allein bey den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters findet ſich nichts davon. Regino von Prüm ſagt in ſeinem Werk: de harmonica inſtitutione, Cap. IV. ausdrücklich, nachdem er von den acht Kirchentönen geredet hatte: in quibus octo tonis non ſolum omnis harmonia ſpiritualis melodiae, verum etiam omnis naturalis cantilena continetur, atque comprehenditur. Da nun cantilena oder muſica naturalis beym Regino in eben dieſem Kapitel, nicht einmal ein Semitonium, viel weniger eine Dieſin oder ein anderes kleineres Intervall annehmen ſoll, ſo ſieht man deutlich, daß unter ſolchen Umſtänden, wenigſtens zur Zeit des Regino an den Gebrauch des chromatiſchen und enharmoniſchen Klanggeſchlechts noch nicht gedacht worden iſt.[88]) Andere Schriftſteller dieſes Zeitalters, beſonders ſolche, welche den Lehrſätzen der Griechen und des Boethius gefolgt ſind, haben die erwähnten beyden Klanggeſchlechte zwar gekannt, und ihrer (obgleich nur ſelten) erwähnt; aber an einen Gebrauch derſelben in der Kirche denken ſie eben ſo wenig.

Man hatte alſo bloß das diatoniſche Klanggeſchlecht, und konnte damit unmöglich auf eine natürliche Einrichtung mehrerer Tonarten, oder auf irgend einige Mannigfaltigkeit der Modulation in einer einzigen Tonart kommen. Wer ſich einen recht deutlichen Begriff von dieſer Armuth machen will, der ſtelle ſich unſere einfache Harfe vor, auf welcher ebenfalls nur in einem einzigen Ton, in

87) Cantum eccleſiaſticum ſane gravem et virilem, a Gregorii M. tempore, imo et ante illum populus chriſtianus audivit. Sed et muſicam aliqualem chromaticam, et enharmonicam tunc in uſu fuiſſe, eruditi viri oſtenderunt. *Antiquit. Italicar. med. aevi* Tom. II. Diſſert. XXIV pag. 356. Ich wollte, ſagt Gerbert bey dieſer Stelle, er hätte dieſe gelehrte Männer genannt.

88) Illud etiam attendendum, quod in naturali muſica omnes octo toni integri ſunt atque perfecti, quamvis auctoritate inter ſe differant (hier wird der Unterſchied der authentiſchen und plagaliſchen Töne gemeint) nullumque recipiunt ſemitonium, nec dieſin, nec apotomen, aut triſtemoria, aut tetraſtemoria: ſi quidem in his partibus tonus artificialis muſicae dividitur. Man vergleiche hiermit §. 56. wo die hier vorkommenden Wörter erklärt ſind.

welchem sie einmal gestimmt sind, gespielt werden kann. So bald in nächst verwandte Tonarten um mehrerer Mannigfaltigkeit willen ausgewichen werden soll, fehlt es überall an den nothwendigen und unentbehrlichen Semitonio Modi. Man muß also entweder jede außer der einmal gestimmten Tonart liegende Modulation fahren lassen, und sich nothdürftiger Weise innerhalb derselben behelfen, oder seine Zuflucht zu den beschwerlichen Erhöhungen oder Erniedrigungen einzelner Intervallen durch die an einfachen Harfen bisweilen angebrachten Haken nehmen. Wenn ich nun das b zu einem ♮ mache, so habe ich kein b mehr. Gerade so war es mit den Tonleitern der Alten beschaffen. Sie konnten darin weder gehörig moduliren, noch ausweichen, und noch weniger transponiren. Wie die Transposition des Guido beschaffen war, ist schon §. 35. angeführt worden, nehmlich so:



Keine Melodie ist der andern in der Lage der ganzen und halben Töne gleich, folglich keine eigentliche Transposition, sondern nur eine Versetzung einer Melodie, vermittelst welcher sie stets eine neue Gestalt bekommt und nie dieselbe bleibt.

Man hatte zwar bey dieser Einrichtung der Tonarten große und kleine Terzen auf der dritten Stufe der Scala, und man sollte denken, unsere Vorfahren hätten bald dahinter kommen müssen, diesen Umstand zu einem Hauptmerkmal ihres Unterschiedes zu machen, wie in neuern Zeiten geschehen ist, da wir diesem Merkmal zu Folge nur zwey Hauptunterschiede in den Tonarten, nehmlich dur und moll annehmen, aber in jeder Klasse zwölf Versetzungen, folglich im Ganzen 24 verschiedene Tonarten haben. Zu einer so einfachen Einrichtung konnten es die Alten noch nicht bringen, weil ihnen noch vier von den zwölf halben Tönen der Octave fehlten. Guido bedient sich zwar bey seinen Hexachorden schon der Wörter dur, moll, und natürlich, aber in einem ganz andern Verstande, als es bey uns genommen wird, und als es selbst zu seiner Zeit hätte genommen werden sollen. Sie beziehen sich nicht auf die Eigenschaften der Intervallen, sondern bloß auf die Zeichen derselben. So hieß z. B. das Hexachord c — d — e — f — g — a. natürlich, weil die darin enthaltenen einzelnen Töne keines Zeichens zur Erhöhung oder Erniedrigung bedurften. Das Hexachord von f — g — a b — c — d. hieß Hexachordum molle, weil das b darin vorkam, und das Hexachord von g — a — ♮ — c — d — e. wurde Hexachordum durum oder durale genannt, weil das ♮ oder die große Terz auf der dritten Stufe darin vorkam, und mit einem Zeichen angedeutet werden mußte, welches man von dem niedrigen b abgeleitet als erhöht ansah.

§. 68.

Wie bey einem solchen Mangel an hinlänglichen Tönen, und bey einer so unnatürlichen Einrichtung der Tonarten die Melodien und Harmonien dieses Zeitalters beschaffen gewesen seyn können, läßt sich nun leicht denken. Alles, was eine Melodie und Harmonie gut machen kann, man-

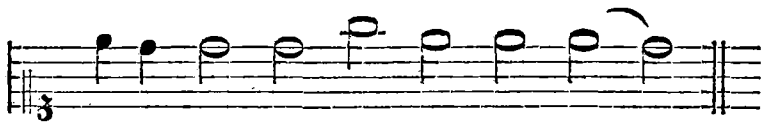
gelte;

gelte; alles, was ſie ſteif, holpericht und geſchmacklos machen kann, hatte man. Wir müſſen uns näher über dieſes, einigen Leſern vielleicht zu hart ſcheinende Urtheil erklären.

Die harmoniſchen Dreyklänge ſind die Grundlage jeder natürlichen und fließenden Melodie. Je mehr reine Dreyklänge (wir können hier die reinen Quinten darunter verſtehen) in einer Scala enthalten ſind, deſto fließender und natürlicher wird eine darin gebildete Melodie werden können, wenn der Componiſt ſeine Uebergänge oder Fortſchreitungen ſo zu machen weiß, daß er ſtets nur ſolche Töne zunächſt auf einander folgen läßt, die durch die beſagten Dreyklänge am nächſten mit einander verwandt ſind. Von ſolchen melodiſchen Fortſchreitungen einzelner Töne in Beziehung auf die Dreyklänge konnte man in jenen Zeiten kaum etwas wiſſen, da man der Beziehungen aus Mangel an hinlänglichen Tönen, und an reinen unter den Tönen einer Scala liegenden Quinten noch zu wenige hatte. Wenn man nun vollends annimmt, wie man annehmen muß, daß ſolche Beziehungen nicht nur unter den Tönen einer einzigen Scala, ſondern auch wieder unter den verſchiedenen Scalen Statt finden, und nur dann eine biegſame Melodie gebildet werden kann, wenn auf alle dieſe Beziehungen gehörige Rückſicht genommen wird, ſo darf man ſich gar nicht verwundern, daß unſere Vorfahren, ſo lange ſie noch in allen Punkten ſo eingeſchränkt waren, und noch ſo wenig Töne mit einander in Vergleichung und Beziehung ſetzen konnten, auch noch nicht im Stande waren, eine fließende, natürliche Melodie hervorzubringen. Wie wollten wir uns ſonſt erklären, daß ſelbſt Guido, den wir allerdings für den beſten Muſiklehrer ſeines Zeitalters halten müſſen, den Vorſchlag thun konnte, eine Melodie nach den in einem Texte vorkommenden Vokalen zu componiren? Muß man nicht daraus ſchließen, daß man ſchon fürlieb nahm, wenn die Töne einer Melodie nur ungefähr aus dem vorhandenen Vorrath von Tönen genommen waren? Wir wollen zur Probe eine einzige Zeile aus einem Kirchenliede auf dieſe Art in Muſik ſetzen, um dem Leſer zu zeigen, welch eine unnatürliche und holperichte Melodie heraus kommen muß. Die fünf Vokalen ſollen nach Guido's Regel die fünf Töne c — d — e — f — g. nehmlich ſo:

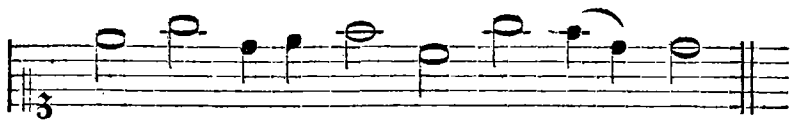
c	d	e	f	g.
a	e	i	o	u.

Nun wollen wir die erſte Zeile des Liedes: Liebſter Jeſu wir ſind hier ꝛc. nehmen, und die Melodie nach den darin vorkommenden Vocalen ſetzen; z. B.



Lieb ſter Je ſu wir ſind hier.

Dieſe Melodie iſt zufälliger Weiſe noch nicht unnatürlich; fängt aber ſchon an, unnatürlicher zu werden, wenn man ſie weiter fortſetzt; z. B.

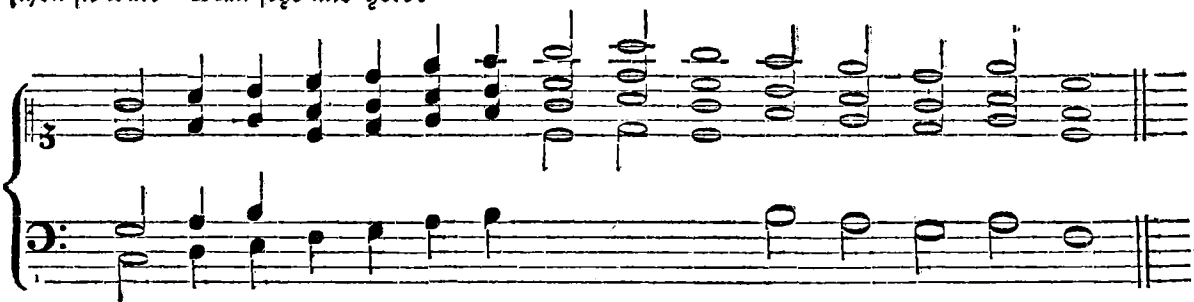


dich und dein Wort an zu hö ren.

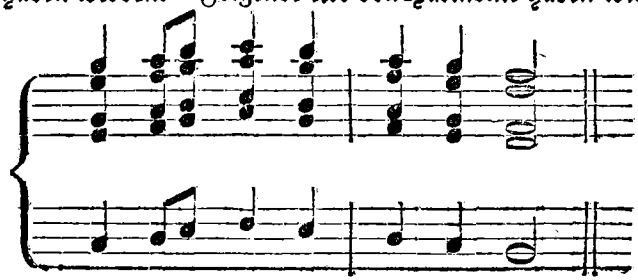
So lange man indeſſen noch bloß bey fünf Tönen bleibt, und dazu gerade ſo natürlich unter einander verwandte wählt, wie c — d — e f, g. iſt es beynahe keine Möglichkeit, eine ganz unnatürliche Me-

lodie zu erhalten; aber Guido hat ſeinen Vorſchlag auf eine größere Anzahl von Tönen ausgedehnt, die nicht mehr in ſo naher Beziehung unter einander ſtehen, wie ſchon §. 32 angeführt iſt, und von dem wißbegierigen Leſer nachgeſehen werden kann. Wie könnten bey einer ſolchen Art zu componiren, die Grenzen einer Tonart, eines Modi ꝛc. beobachtet werden, worauf doch von Guido gedrungen wird? — Melodie alſo in der Art, wie ſie der Natur der Sache nach ſeyn muß, und wie man ſie in neueren Zeiten hat, kannten unſere Vorfahren zwiſchen Gregor's und Guido's Zeiten nicht.

Mit ihrer Harmonie iſt es eben ſo beſchaffen geweſen. Melodie und Harmonie hängt ſo innig zuſammen, daß Melodie nicht ſchön ſeyn kann, wenn ſie nicht aus der Harmonie fließt und ſich überall darauf bezieht, ſo wie auf der andern Seite wiederum Harmonie ein Unding oder leeres Geräuſch iſt, wenn in ihren Fortſchreitungen nicht eine Art von Melodie liegt. Der eigentliche und wahre Begriff von Harmonie iſt, daß bey den Fortſchreitungen der Accorde ſtets das meiſte beybehalten, und nur immer allmählich etwas neues oder fremdartiges beygemiſcht wird. Hierdurch wird der Uebergang ſanft, oder harmoniſch. Wie läßt ſich die Diaphonie des Hucbald und Guido mit dieſem Begriff reimen, die wir §. 32. und 56. kennen gelernt haben? Da dieſe Harmonie oder Diaphonie, auch Organum (wie man ſie bey ihrem erſten Entſtehen nannte) ſtets in Quarten, Quinten und Octaven fortſchritt, und nur höchſt ſelten andere Intervalle darunter miſchte, ſo war jede Fortſchreitung ein Uebergang in eine neue Tonart, folglich auf keine Weiſe Harmonie, oder harmoniſche Verbindung mehrerer Accorde innerhalb den Grenzen einer angenommenen Tonart, ſondern bloß eine plumpe, unbiegſame Verbindung und gleichzeitige Vereinigung von Tönen, die ſich in keinen beſtimmten Grenzen halten konnte, und ſo große ungeheure Schritte that, daß ſie mit jedem Schritt in ein neues, von dem, woraus ſie kam, oft ſehr entferntes Land gerieth. Wir müſſen eine Probe dieſer Harmonie hier anführen, um das Andenken daran zu erneuern, und dem Leſer recht fühlbar zu machen, wie ſchön ſie war. Man ſehe und höre:



Man muß ſich indeſſen nicht wundern, daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man eine ſolche Harmonie ertragen konnte; die neueſten Zeiten beweiſen, daß ſich das menſchliche Ohr an alles gewöhnen kann, wenn es in ſeinen Uebungen nicht durch Kunſtkenntniſſe geleitet wird. Man hat es ſchon ſo weit gebracht, daß die lieben Alten in der Schönheit ihrer Harmonie vielleicht bald nichts mehr vor uns voraus haben werden. Folgende Art von Harmonie haben wir ſchon ertragen gelernt:



und es iſt nicht zu zweifeln, daß wir bald noch weiter, und den lieben Alten immer näher kommen werden. Es fehlen uns nur noch die Quarten und Quinten, um eine eben ſo ſchöne Harmonie zu haben, als ſie Hucbald und Guido hatten.

§. 69.

Die Verbindung der Töne geſchieht auf dreyerley Art, nehmlich 1) einzeln auf einander folgend, oder melodiſch; 2) über einander, oder gleichzeitig, nehmlich harmoniſch: und 3) mit Beſtimmung der Dauer der einzelnen nach einander oder zugleich verbundenen Töne, nehmlich rhythmiſch, oder taktmäßig. Die Beſchaffenheit der beyden erſten Arten kennen wir; und von der dritten wird hier nicht viel zu ſagen ſeyn. Denn es iſt keine Spur vorhanden, woraus man ſchließen könnte, daß man in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede iſt, das, was wir in unſern Zeiten Takt nennen, gekannt habe. Rhythmus und Metrum wird zwar von den muſikaliſchen Schriftſteller des Mittelalters häufig genannt, aber ſtets in bloßer Beziehung auf den Text. Da nun die Beobachtung des Metrums in einem Text nicht zu ſo gleichen Abtheilungen der Zeit führen kann, welche bey dem eigentlichen Takt erforderlich iſt, und bey den Schriftſtellern doch immer nur von der Beobachtung kurzer und langer Sylben geredet wird, die ohne allen Takt Statt haben kann, ſo ſind wir hier wiederum genöthigt, unſern Vorfahren den Beſitz eines Vorzugs abzuſprechen, den man Urſache hat, für ſehr wichtig zu halten. Der Takt iſt nach der Sprache der Neuern die Seele der Muſik. Wenn man auch dieſem Ausſpruch nicht völlig beyſtimmen wollte, weil ſonſt Trommeln und Pauken vielleicht für die vorzüglichſten muſikaliſchen Inſtrumente gehalten werden könnten, ſo kann man doch auch nicht läugnen, daß der Takt allerdings ein ſehr wichtiges Stück der Muſik iſt, und daß ohne ihn, ohne ſeine Beyhülfe weder an Leben noch Ausdruck gedacht werden kann. Daß ihn die Alten wenigſtens in unſerer Art nicht gekannt, ſondern bloß eine ſolche Art von rhythmiſchem oder taktmäßigem Geſang gehabt haben, wie er in der Declamation oder in unſeren Recitativen beobachtet wird, wobey es bloß auf kurze und lange Sylben, ſo wie auf Interpunktionen ankommt, iſt eine Meinung, worin die meiſten Kenner und Forſcher dieſer Materie mit einander übereinſtimmen, und übereinſtimmen müſſen, weil kein einziges Beyſpiel eines figurirten oder taktmäßigen Geſangs aus dieſen Jahrhunderten vorhanden iſt, wodurch man zu einer andern Meinung berechtigt werden könnte. „Quod nullum (ſagt Seth. Calviſius in ſeiner *Exercitat. de initio et progreſſu Muſices* etc. pag. 125.) exemplum figuratae cantilenae apud veteres exſtet: imo ne mentio quidem ejus fiat, atque ita, ut dici ſolet, nec vola, nec veſtigium figurati cantus apud veteres appareat.“

§. 70.

Von der Notation, deren man ſich in dieſem Zeitraum auf ſehr mannigfaltige Weiſe bedient hat, ſind ſchon beyläufig bey den Auszügen aus den muſikaliſchen Schriftſtellern einige Proben gegeben worden. Um aber recht deutlich zu ſehen, mit wie vielen Schwierigkeiten man zu kämpfen hatte, ehe man es dahin bringen konnte, auch nur ſo einfache Melodien ordentlich und allgemein verſtändlich zu bezeichnen, wie man ſie um dieſe Zeit noch hatte, müſſen die verſchiedenen Verſuche, die darin gemacht worden ſind, von ihrem erſten Urſprunge an, der Ordnung nach, (ſo weit ſie nehmlich möglich iſt,) gegen einander geſtellt werden. Daß die großen Schwierigkeiten, welche ſich der frühen Erfindung einer tauglichen Notenſchrift in den Weg ſtellten, in der damaligen Beſchaffenheit der Kunſt ſelbſt lag, iſt ſehr einleuchtend. Wenn eine Sprache noch ſo unausgebildet iſt, daß es ihr nicht nur an hinlänglichen Ausdrücken für alle vorkommende Gegenſtände mangelt, ſondern auch die Beziehungen der vorhandenen wenigen Ausdrücke nicht aufgefunden ſind, und überhaupt noch keine Ver-

gleichungen unter ihnen angestellt werden können, wodurch sie sich in Klassen und Gattungen absondern lassen, so wie die Schrift, womit man eine solche Sprache sichtbar darzustellen sucht, in ihrer ersten Anlage eben so mangelhaft werden müssen, als es die Sprache selbst ist. Wenn sodann die Schrift bey der Erweiterung und größern Vervollkommnung der Sprache zugleich mit erweitert, und den neu erworbenen Ausdrücken und Wendungen derselben angepaßt werden soll, so kommt es darauf an, ob ihre erste Anlage so beschaffen war, daß sie den Erweiterungen und Vervollkommnungen der Sprache in gleichen Schritten folgen kann. Eine solche Uebereinstimmung scheint aber völlig unmöglich zu seyn. Daher ist in der Sprachschrift überall Flickwerk entstanden, woran erst viele Jahrhunderte hindurch gearbeitet werden mußte, ehe es (ich will nicht sagen, weggeschafft, sondern nur) einiger Maßen verbessert werden konnte. Mit was für sonderbaren Verbindungen von Buchstaben plagte man sich Jahrhunderte lang, um die verschiedenen Laute der Sylben und Wörter damit anzudeuten? Bald gebrauchte man ihrer zu wenig, bald zu viele, bald einerley zu verschiedenen, bald mehrerley zu einerley oder ähnlichen Lauten. Kurz, die Sprachschrift blieb lange Zeit hindurch schwankend und ohne feste Regeln. Jeder bezeichnete die Sprachlaute nach Willkühr, so wie sie ihm ungefähr zu klingen schienen, und an Uebereinstimmung unter mehrere war gar nicht zu gedenken.

Bey der Tonsprache ist es eben so, und genau genommen noch schlimmer gegangen. Eines Theils war die Tonschrift nicht so unentbehrlich wie die Sprachschrift, wurde also schon bloß aus dieser Ursache nicht so früh ausgebildet, als diese; andern Theils ist es auch ungleich schwerer, die flüchtigen Töne so fest zu halten, daß man sie gehörig unter einander vergleichen, und angemessene Zeichen zu ihrer Andeutung finden konnte. Alles dieß konnte erst durch langwierige Uebungen, und durch die Vereinigung vieler Erfahrungen, die nicht die eines einzigen Jahrhunderts waren, bewirkt werden.

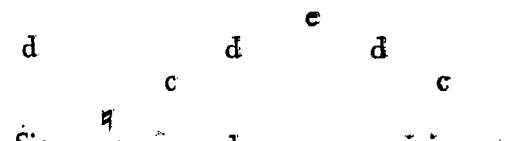
Es ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte §. 62. bemerkt worden, daß der Mensch zu allen seinen Begriffen zuerst durch bildliche Vorstellungen zu kommen pflege, daß man aber von den Tönen fast gerade umgekehrt, erst zuletzt zu einer bildlichen Vorstellung hat gelangen können. Die Ursache dieser Erscheinung muß vermuthlich in der Beschaffenheit der damaligen Instrumente liegen, deren verschiedene Saiten nicht so geordnet waren, daß einzelne auf- oder absteigende Töne stufenweise neben einander lagen, und die bildliche Vorstellung derselben erleichtern konnten. Mit der Singstimme, bey welcher in einer stufenweise auf- oder absteigenden Tonreihe die Kehlringe eben so stufenweise auf- oder abwärts erschüttert oder in Erzitterung gesetzt werden, hätte eine solche Vorstellung noch leichter entstehen können, und es ist zu verwundern, daß sie nicht entstanden ist, da man doch in diesen Zeiten ungleich mehr gesungen als gespielt, folglich Uebung genug gehabt hat, um aufmerksam darauf zu werden. Was uns aber leicht scheint, weil wir einmal auf dem rechten Wege sind, kann darum unsern Vorfahren sehr schwer, ja unmöglich gewesen seyn. Es giebt noch unter uns Tausende, die täglich singen, und vielleicht noch nie darauf gemerkt haben, wie die Töne in ihren Kehlen gebildet werden, und wie sie in der Gurgel von einem Ring zum andern gleichsam auf- und abzusteigen scheinen, eben so wie es Tausende giebt, die täglich reden, und sich doch noch nie haben einfallen lassen, darauf zu merken, vermittelst welcher Bewegungen der Zunge die unendlich verschiedenen Sprachlaute im Munde gebildet werden. Die Veranlassung zu einer bildlichen Vorstellung von den Tönen und Tonreihen war daher unsern Vorfahren von Seiten der Instrumente zu entfernt, und von Seiten der Singstimme gleichsam zu nahe, als daß sie sie hätten finden können. Daher konnten solche Vorstellungen erst mit der Einführung solcher Instrumente entstehen, auf welchen die Töne in einer stufenweisen Folge, nicht in Terzen, Quarten, Quinten ꝛc. neben einander lagen, wie es bey den Clavier- oder Tasten-Instrumenten der Fall ist. Von der Einführung dieser Instrumente datirt sich daher überhaupt erst die Vervollkommnung der Musik in allen ihren Theilen.

Die natürliche Ordnung und Lage der darauf befindlichen Töne ist so anschaulich und erleichtert die Uebersicht ihrer Beziehungen unter einander in einem so vorzüglich hohen Grade, daß die Menschen blind und taub hätten seyn müssen, wenn sie nun nicht aufmerksam darauf geworden wären.

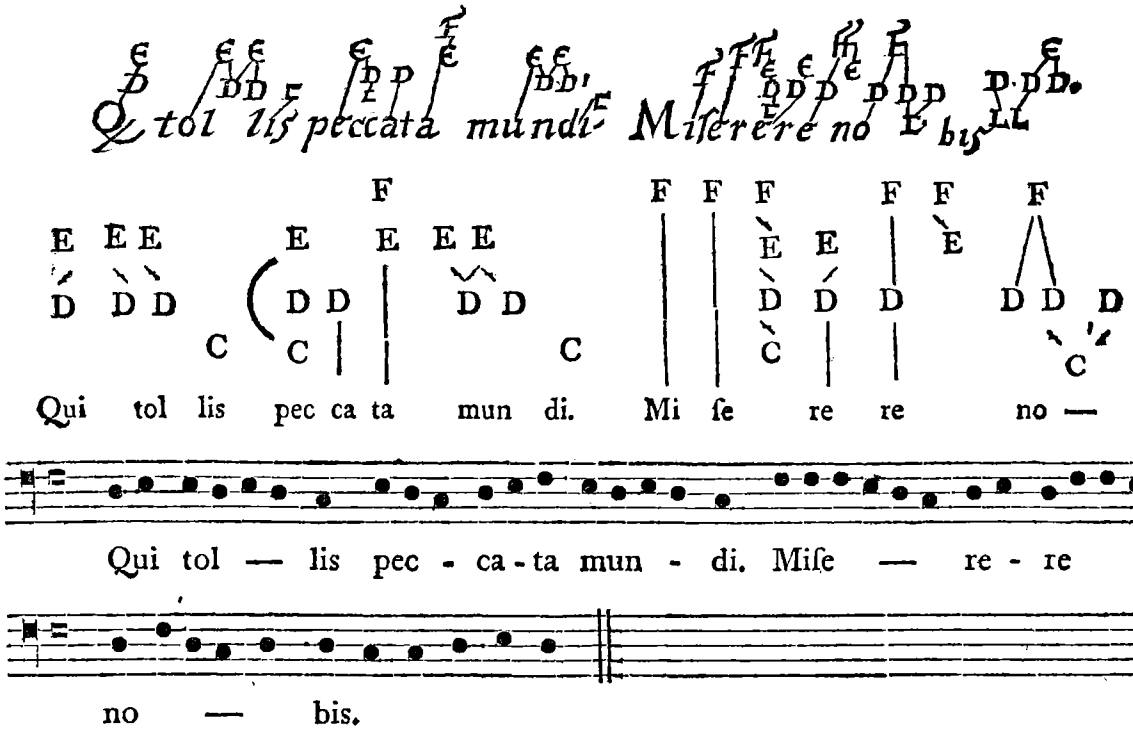
Dennoch währte es noch lange, ehe die Menschen dieses Zeitraums selbst mit solchen Hülfsmitteln und Erleichterungen auf einen völlig richtigen Weg mit ihrer Tonschrift gelangen konnten. Theils war die Unvollkommenheit dieser Tasten-Instrumente bey ihrer ersten Entstehung noch Schuld daran; theils waren überhaupt die Begriffe von allen Theilen der Musik noch zu dunkel, als daß sie unter einander zu gegenseitigen Berichtigungen hätten dienen können. Daher mußten erst jene Instrumente allmählich vervollkommnet und die verschiedenen Theile der Kunst berichtigter werden, ehe sie ihren nützlichen Einfluß auf die Verbesserung der Notenschrift völlig beweisen konnten.

Den Gebrauch der Buchstaben des Alphabets zur Bezeichnung der Töne haben alle ältere Völker mit einander gemein gehabt. Wie dieser Gebrauch bey den Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern beschaffen war, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte erzählt worden. Der Gebrauch der Buchstaben hat sich aber auch zu ähnlichem Zweck weit ins Mittelalter, und genau genommen, obgleich mit vielen Veränderungen und Einschränkungen, sogar bis in unsere Zeiten erhalten. In den ersten Zeiten dienten sie zur wirklichen Andeutung der Töne, bey uns aber nur zur Benennung derselben.

Diese Buchstaben-Notation war bey den ältern Völkern, besonders aber bey den Griechen außerordentlich weitläuftig und beschwerlich. Gregor der Große, wie schon im vorhergehenden Kapitel §. 84 angeführt ist, soll ihren Gebrauch zuerst simplificirt, und die Eintausend sechshundert und zwanzig Griechische Tonzeichen auf die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets zurück geführt haben. Von der Art der Gregorianischen Notation ist am eben angeführten Orte ebenfalls schon eine Probe gegeben worden, woraus man sehen kann, daß sie zwar höchst einfach, aber auch nur bey höchst einfachen Melodien, so wie die Gregorianischen Kirchengesänge sind, anwendbar und hinreichend seyn konnte. So einfach sie indessen war, so scheint sie doch den Nachkommen des Gregor noch nicht deutlich genug gewesen zu seyn. Ihre bloß horizontale Stellung über dem Text gab keine bildliche Vorstellung vom Steigen und Fallen der Töne, so daß es bloß dem Gedächtniß überlassen war, sich nach Anweisung des Buchstabens des wahren Tones zu erinnern und ihn zu treffen. Die erste Verbesserung, die daher einige bey dieser Notenschrift zu machen unternahmen, bestand darin, daß sie die Arbeit des Gedächtnisses durch eine auf- und absteigende Lage der Buchstaben zu erleichtern suchten, und dadurch Erinnerung und Anschauung gewisser Maßen mit einander verbanden. Auch hiervon ist schon im vorhergehenden Kapitel §. 84 eine Probe befindlich, aus welcher erhellet, daß man die Töne, welche nach einander auf- oder absteigend gesungen werden sollten, auch in der Bezeichnung so auf einander folgen ließ; z. B.



So weit blieb diese Notation noch immer natürlich und leicht zu verstehen. Allein, man fing bald an daran zu künsteln, und wollte es gar zu gut machen. Was vorher so abgetheilt war, wie es auf einander folgen sollte, das wurde nun bloß über einander geschrieben, und die Folge desselben hinter einander wurde durch Striche angedeutet, auf folgende Art:



Dieſe Probe hat Martini in ſeiner *Storia della Muſica* Tom. I. pag. 178. aus einem Fragment einer alten Handſchrift abdrucken laſſen, welches in die Zeiten des Guido gehört, und von einem Camaldulenſer-Mönch, Anſelmo Coſtadoni erſt neuerlich, das heißt ungefähr zwiſchen 1740—50. aufgefunden wurde.

Dieſe Buchſtaben-Notation, ſie mag nun unter noch ſo mancherley Geſtalten erſcheinen, dem Text bloß horizontal, oder auf- und abſteigend nach dem Gange des Geſangs beygefügt ſeyn, dauerte bis zum neunten Jahrhundert, wie Mabillon (Annal. Ord. S. Bened. T. IV. Append. pag. 688.) verſichert, war aber am Ende des neunten ſchon veraltert (ſub finem ſeculi noni iam obſoletus erat litterarum uſus. Ibid.), wie ebenfalls Mabillon verſichert, weil er der Meinung iſt, die Notation, von welcher §. 53. geredet worden, ſey an ihre Stelle gekommen. Dieſe Notkerſche Notation, oder vielmehr die Notation des Römiſchen Sängers Romanus, die Notker Balbulus nur erklärt hat, ſcheint aber nie ſehr bekannt geworden zu ſeyn, und daß die Buchſtaben-Notation ſelbſt im eilften Jahrhundert noch gebraucht wurde, ſehen wir aus den Werken des Guido, der, wie ſchon angeführt iſt, in ſeinen rhythmiſchen Regeln ausdrücklich ſagt, daß ſie die beſte und leichteſte ſey und mit einem dreymonatlichen Fleiß gelernt werden könne.

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad diſcendum cantum nihil eſt facilius,
Si aſſidue utantur tribus ſaltem menſibus.

ſagt er, und beweiſt dadurch augenſcheinlich, daß Mabillons Meinung nicht richtig iſt.

Es kann aber ſeyn, daß die Buchſtaben-Notation zur Zeit des Guido doch außer Gebrauch gekommen war, und von ihm nur wieder erneuert worden iſt, denn daß vor ſeiner Zeit manche Ver-

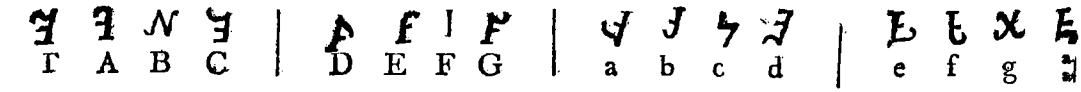
ſuche anderer Art gemacht worden ſind, beweiſen uns die Werke Hucbalds, der von keinem Buchſtaben weiß, und eine eigene, den Neu-griechiſchen Tonzeichen etwas ähnliche Art einzuführen verſucht hat. Hucbald ſcheint indeſſen ſelbſt noch nicht recht einig mit ſich über ſeine Notation geweſen zu ſeyn, denn diejenige Notation, die er in dem Werke: *de Muſica* lehrt, iſt ganz anders, als die, welche in der *Muſica Enchiriadiali* gelehrt wird. Im erſten Werke ſind ſeine Zeichen folgende:

o \\ o o \\ o o

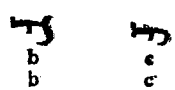
mit den beygefügten Sylben To, ſe, um dadurch halbe und ganze Töne von einander zu unterſcheiden. Er bedient ſich zwar nebenher auch einige Mal der Buchſtaben, aber nicht als Tonzeichen, ſondern ganz nach unſerer Art, als Benennungen der Töne, denn ſie ſind unter die Noten geſchrieben, wie aus dem Kapitel: de conſonantiis tribus zu ſehen iſt. Hier wird eine Erklärung der Quarte auf folgende Art abgeſungen:

h g f e h f e f g h h g h g f f e
Symfonia dicta Aeolice diateſſaron tono
f g g g g h h h h h g h g f f f f
conſtat tonoque cum copula ſemitonii taliter
f e f g g g g g f h e e e e
aptam ratam dulcemque melodiam reſonans.

Die dazu gehörigen eigentlichen Notenzeichen konnte Gerbert, ſo wie ſie ſich in der Handſchrift befinden, aus Mangel an Formen nicht abdrucken laſſen. Er nennt ſie aber unbekannte Zeichen; ſie müſſen folglich von den ſchon angeführten o und \\ noch verſchieden und wahrſcheinlich von der Art ſeyn, wie wir ſie ſchon §. 55. über die Vocalen des Alleluja angeführt haben. In dem zweyten Werk hingegen wird wiederum eine andere Art gelehrt, nehmlich die nach Tetrachorden eingerichtete, und vier bis fünfmal veränderten, aufwärts ſtehenden, umgekehrten, rück- und vorwärts gerichteten und horizontal liegenden Zeichen, z. B.



Graves. Finales. Superiores. Excellentes.

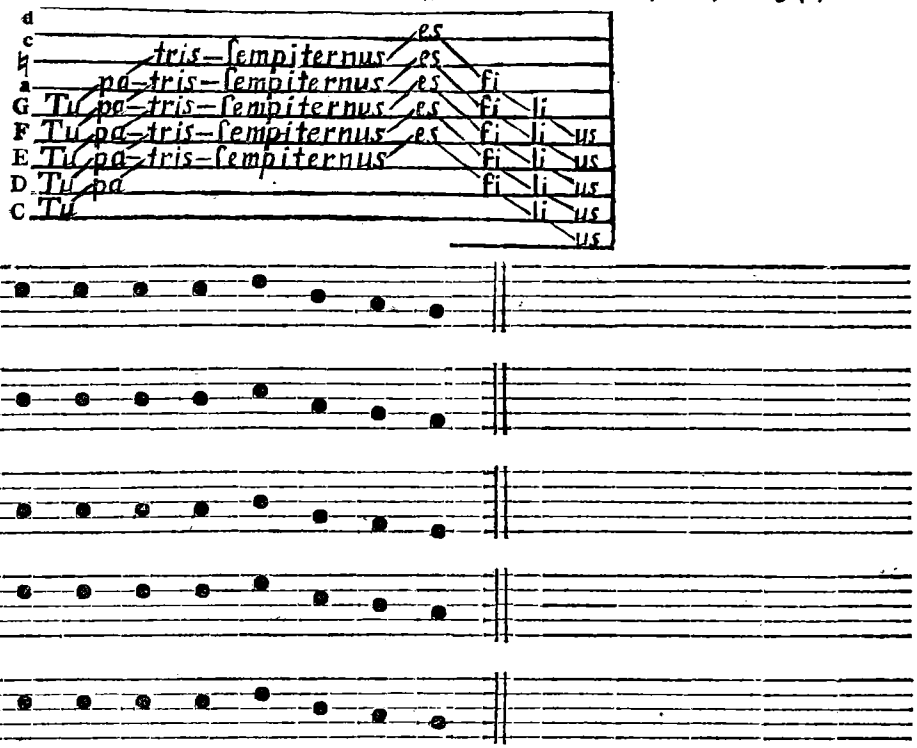


Wie ſich Hucbald dieſer Zeichen bedient, ſtets ſo viele Linien gebraucht, als Töne in einem Geſange ſind, und ſich nicht damit begnügt, durch die Linien und die ihnen vorgeſetzten Zeichen die Lage der Töne anzudeuten, ſondern ſogar die Sylben des Textes zerreißt, und ſie einzeln gleichſam als wenn ſie die Tonzeichen wären, ſteigen und fallen läßt, haben wir ſchon §. 55. hinlänglich geſehen, und man wird ſich aus den dort gegebenen Proben von der Unbequemlichkeit und Unvollkommenheit dieſer Notation leicht eine richtige Vorſtellung machen können.

Der Gebrauch der Linien war indeſſen ſchon ein Umſtand, der die Notation damaliger Zeiten der Vollkommenheit um einige Schritte näher brachte; nur mußte ihre Anzahl vermindert werden, weil eine zu große Anzahl zu ſchwer zu überſehen iſt, folglich nothwendig Verwirrung verurſachen muß.

Aber auch dieſe Hucbaldiſchen Zeichen kamen bald wieder ab; oder ſind überhaupt nicht ſehr verbreitet worden. Die Linien blieben aber. Nur war ſowohl ihre Anzahl als ihr Gebrauch ſo unbe-

beſtimmt und willkührlich, daß man ihrer ſo viele nahm als nöthig dünkte, und die Sylben des Textes bald auf ſie, bald aber auch zwiſchen ſie in die Spatia ſetzte. So findet ſich in einer Abſchrift der Guidoniſchen Epiſtel an Michael *de ignoto cantu*, welche in der Mediceiſch-Laurentianiſchen Bibliothek aufbewahrt wird, die §. 35. ſchon angeführte Transpoſition einer Melodie auf folgende Art auf zehn Linien mit neun vorgeſetzten Buchſtaben, die als Schüſſel der Töne dienen ſollen, vorgeſchrieben:

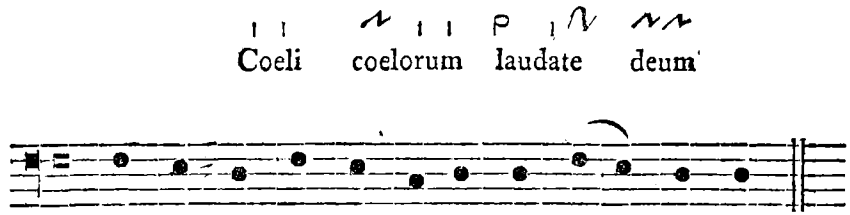


Nach und nach wurde die Zahl der Linien vermindert, und um doch einen Anzeiger zu haben, von welchem man die Entfernungen der Töne abzählen konnte, verfiel man darauf, einige Linien durch Farben von den andern zu unterſcheiden. Man hat von dieſer Art Proben, die über das Zeitalter des Guido hinaus gehen. Die eine Linie wurde roth, die andere gelb gemahlt. Guido hat aber in ſeinen rhythmiſchen Regeln die erſte Beſchreibung davon gegeben, indem er ſagt:

Quasdam lineas ſignamus variis coloribus,
Vt quo loco ſit ſonus mox discernat oculus.
Ordine tertiae vocis ſplendens crocus radiat,
Sexta ejus affinis flavo rubet minio etc.

Dieß ſind alſo vom A angerechnet, C und F, folglich unſere wahren C und F Schlüſſel. Was aber bey dieſer neuen Einrichtung am meiſten im Betracht kommt, iſt, daß nun die Buchſtaben abgeſchafft, und an ihre Stelle andere Zeichen auf und zwiſchen die Linien geſetzt wurden. Dieſe Zeichen wurden als beſondere Noten Neumen genannt, wie in der Note 61. ſchon angeführt iſt. Der eigentliche Erfinder dieſer Neumen iſt nicht heraus zu bringen. Wenn das Wort Neuma immer einerley Bedeutung gehabt hätte, ſo müßte ſich ſchon Gregor der Gr. ihrer bedient haben; denn es wird von ihm geſagt, daß er ſein Antiphonarium mit Neumen geſchrieben habe. Allein der Hauptzeuge dieſer An-

gabe, Hugo von Reutlingen, aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts iſt zu jung, und die ältern Geſchichtſchreiber, beſonders aber Johannes Diakonus, erwähnen die Neumen nicht; folglich iſt es nicht wahrſcheinlich, daß man ſolche Tonzeichen ſchon zu Gregors Zeiten gekannt und gebraucht habe.[89]) Sie mögen nun aber erfunden ſeyn, von wem ſie wollen; ſo viel iſt ausgemacht, daß ſie lange vor Guido ohne und mit Linien gebraucht worden ſind. Martini giebt eine Probe derſelben ohne Linien aus einem Fragment eines alten Breviarii, worin ſie folgendes Anſehen haben:



[90])

Walther (im *Lexico diplom.* Tab. XXVIII.) ſetzt dieſe Art von Zeichen ins eilfte und zwölfte Jahrhundert, ſie ſind aber gewiß früher und lange vor Guido gebraucht worden, weil der Gebrauch der Linien eine ſo einleuchtende Erleichterung war, daß man kaum glauben kann, er ſey wieder verlaſſen worden, nachdem man ihm einmal kennen gelernt hatte. Aber es währte doch lange, ehe man ſo weit kommen konnte, eine angemeſſene Anzahl von dieſen Linien zu beſtimmen. Auf der einen Seite brauchte man ihrer zu viele, nehmlich nach der in einem Geſang liegenden Anzahl von Tönen, wie wir beym Hucbald und ſelbſt noch beym Guido geſehen haben, auf der andern aber zu wenige. Beſonders ſcheint man beym Gebrauch gefärbter Linien ihre Anzahl zu ſehr eingeſchränkt und in den außer ihnen liegenden Tonzeichen noch immer zu viel Raum zur Ungewißheit übrig gelaſſen zu haben. Martini (Storia della Muſ. T. I. p. 184.) giebt aus einem alten Fragment eine Probe mit einer einzigen rothen Linie, die am Anfang mit dem F Schlüſſel bezeichnet iſt; ſ. Taf. I. fig. 2.

Das Fragment, woraus dieſe Probe genommen iſt, ſoll ums Jahr 900 geſchrieben ſeyn. Es gehört ſowohl für den Schreiber als für den Sänger eine außerordentliche Genauigkeit und ein höchſt geübtes Auge dazu, um die Entfernung der Töne von der Linie aus, richtig und ſicher abzumeſſen. Durch den Gebrauch zweyer Linien wird dieſe Schwierigkeit um etwas vermindert, aber noch nicht völlig gehoben. Man ſehe: Taf. I. fig. 3.

Die zwiſchen den beyden Schlüſſellinien, nehmlich zwiſchen f und c liegenden drey Töne g, a, h können noch immer vom Schreiber leicht zu hoch oder zu niedrig geſetzt, und vom Sänger leicht verfehlt werden. Mit den über der Linie liegenden Tönen iſt es derſelbe Fall, es mögen zwey oder nur eine gefärbte Linie gebraucht werden, wie folgendes ebenfalls aus Martini (am angef. Orte) genommenes Beyſpiel zeigt: Taf. I. fig. 4.

Es läßt ſich nicht genau beſtimmen, wenn man angefangen hat, ſolchen Unbequemlichkeiten aus dem Wege zu gehen, und eine gewiſſe Anzahl von Linien ſo feſtzuſetzen, daß zur leichten und völlig ſichern Ueberſicht eines notirten Geſangs ihrer weder zu viel noch zu wenig waren. Aber aus Fragmenten alter Breviarien, Antiphonarien ꝛc., die ihren Schriftzügen nach ins eilfte und zwölfte Jahr-

89) Das Gregorianiſche Antiphonarium cum notis antiquis muſicis liegt zwar in der Vaticaniſchen Bibliothek, wie das Diarium Venetum Eruditorum Italiae Tom. XIX. pag. 7 meldet; allein, niemand ſagt uns von der Beſchaffenheit dieſer alten Noten etwas.

90) S. Storia della Muſica Tom. I. pag. 184.

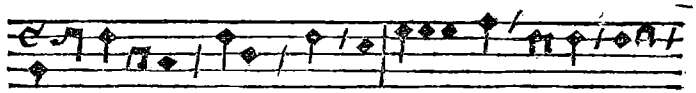
hundert zu rechnen sind, läßt sich schließen, daß diese Hauptverbesserung kurz nach Guido's Zeitalter gemacht worden ist. In einem dieser Fragmente sind nur drey Linien befindlich, von welchen die mittlere roth ist, die beyden andern aber bloß mit einem Stifte auf das Pergament gezogen zu seyn scheinen. Ob sie schwarz gewesen, und nur etwa durch die Länge der Zeit verbleicht sind, läßt sich weder bejahen noch verneinen. Wenn sie aber auch nicht schwarz gewesen sind, so konnten sie doch schon den Dienst leisten, die wahre Stelle der außer der rothen Linie liegenden Töne zu bestimmen. Eine Probe aus diesem Fragment, welche vom heil. Ambrosius handelt, wird diese Art von Notation anschaulicher machen; s. Taf. II. fig. 5. Ein Schlüssel ist nicht vorgezeichnet, aber Guido hat uns gelehrt, daß die rothe Linie das F anzeige:

Sexta ejus, sed affinis flavo rubet minio.

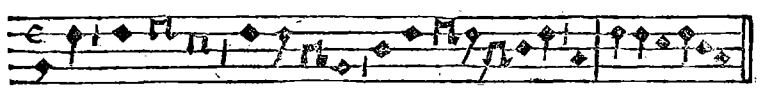
Ein etwas neueres, aber noch immer sehr altes Fragment aus einem Antiphonario, welches im zwölften Jahrhundert geschrieben seyn kann, hat schon keine gefärbte Linie mehr, ihrer auch nicht nur drey, sondern vier von einerley Farbe. Sie sind ebenfalls mit einem scharfen Griffel durch das Pergament gezogen, und haben entweder gar keine schwarze Farbe gehabt, oder sie ist durch das Alter verbleicht. Folgende kurze Antiphone ist daraus genommen: Taf. II. fig. 6. Sehr merkwürdig ist bey dieser Antiphone, daß sich die Melodie derselben fast ganz unverändert bis auf die neuern Zeiten, wenigstens bis ans Ende des sechzehnten Jahrhunderts erhalten hat; denn sie steht in der Psalmodie des Lucas Lossius vom Jahr 1580 pag. 15. völlig so, wie hier in dem angegebenen Fragment. Da sie zugleich als eine Uebersetzung in neuere Noten angesehen werden kann, so mag sie hier stehen:

Antiphona.

Psalm. 2.



Do mi nus dixit ad me Filius meus es:



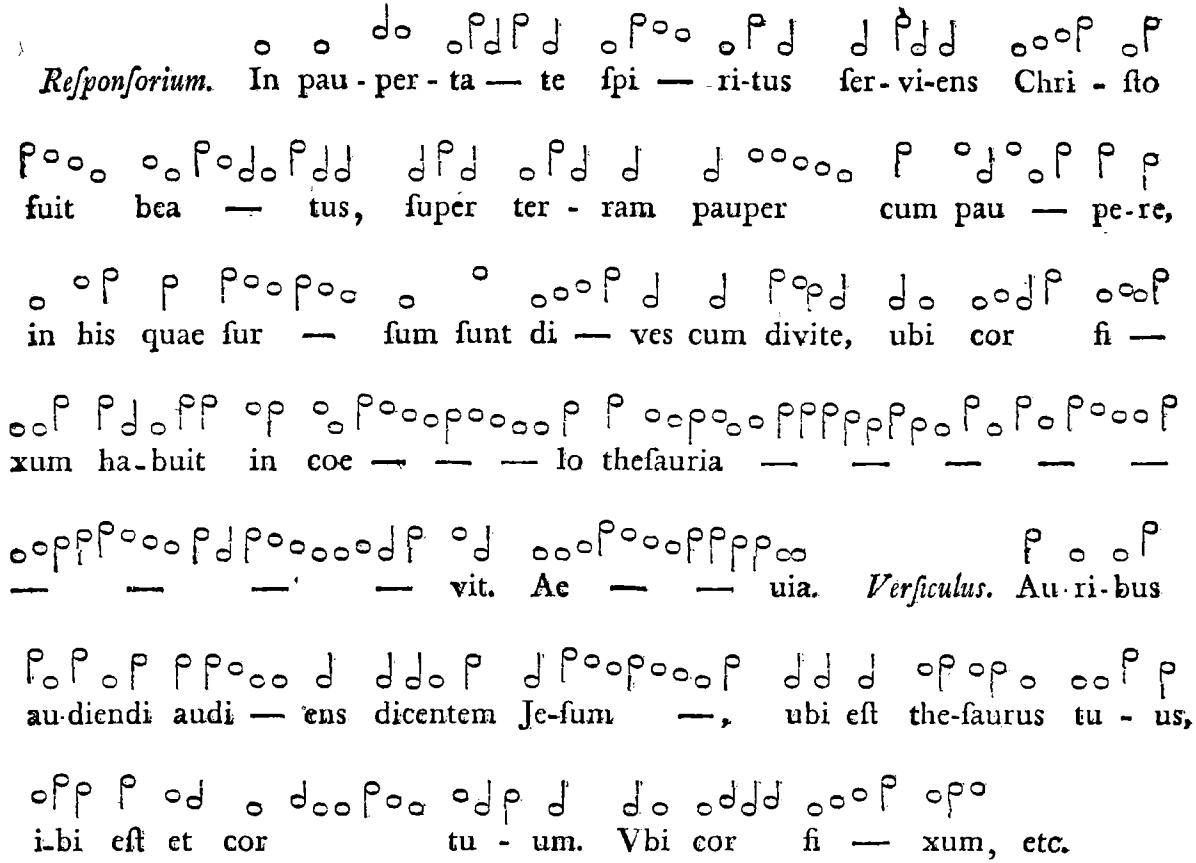
tu: e — go hodie genui te. Evovae.

Nur in wenigen einzelnen Tönen und am Ende des Evovae geht die Melodie etwas ab. Sonst ist alles ähnlich, und die Figur der Noten aus dem sechzehnten Jahrhundert, deren sich Lossius bedient, deren man sich auch schon im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert bedient hat, zeigt überall die Spuren ihrer Abkunft. Es sind Abweichungen, wie man sie in den Schriftzügen verschiedener Jahrhunderte findet, die aber noch immer so viele Aehnlichkeit behalten, daß man ihren Ursprung und ihre erste Gestalt leicht wieder erkennen kann. Damit der Leser diese allmählichen Abweichungen leichter übersehen und selbst mit einander vergleichen kann, wollen wir hier auch Taf II fig. 7. eine Tabelle einrücken, wie sie Walther in seinem Lexico diplomatico Nr. XXVIII. von eilften bis zum vierzehnten Jahrhundert gegeben hat. Auch die so genannten Schlüssel hat Walther auf eben der Tafel gegeben, ist aber dabey nicht über das gewöhnliche Jahrhundert zurückgegangen. Man sieht jedoch, daß verschiedene derselben der Form nach den weit ältern Schlüsseln völlig ähnlich sind, so

daß man auch hieraus sehen kann, wie sich nach und nach alles aus der ersten Anlage entwickelt und bis auf unsere Zeiten vervollkommnet hat. Taf. III. fig. 8.

Eine der sonderbarsten Arten von Noten, die in diesem Zeitalter hin und wieder, aber nicht häufig gebraucht wurden, sind diejenigen, welche unter den Namen Eucaphus, Strophicus, Punktus, Horiscus ꝛc. bekannt sind, und den Guido zum Erfinder haben sollen, der aber, wie §. 40. schon dargethan ist, nichts davon wußte. Gerbert hat sich, wie er selbst (*de cantu et muſ. ſacra* T. II. pag. 60.) erzählt, unsägliche Mühe gegeben, sie sämmtlich zu erklären, hat aber von den Früchten seiner Arbeit aus dem großen Brand in der Abtey St. Blasien (1768) nichts retten können, als eine Tafel, worauf sie mit Namen und Figuren verzeichnet sind. Diese Tafel rücken wir hier ein. Taf. III. fig. 9.

Ob dieß die so genannte *nota Romana* gewesen ist, welche nach der Erzählung des Mönchs von Angouleme die Franken von den Römischen Sängern lernten, die Carl der Große nach Frankreich hatte kommen lassen, (s. Kapitel 2. §. 9. Note 19.), von welcher sie aber die tremulas, vel vinnulas, sive colliſibiles vel ſecabiles voces in cantu nicht recht lernen konnten, ist schwer auszumachen. Denn da diese Sänger die Gregorianische Art zu singen lehren sollten, so läßt sich auch annehmen, daß sie sich der Gregorianischen Notation werden bedient haben, die den meisten Nachrichten zu Folge bloß aus Buchstaben bestanden haben soll. Wäre dieß nicht, so müßte man annehmen, daß, nach der Abschaffung der weitläuftigen Griechischen Notation, nicht die mit Buchstaben, sondern diese neue Art an ihre Stelle gekommen, und vom Gregor selbst angenommen worden sey. So lange aber kein Gregorianisches Original-Antiphonarium aufgefunden wird, aus welchem man die Art von Noten, deren sich Gregorius bedient hat, kennen lernen kann, läßt sich hierüber durchaus nichts entscheiden. Denn obgleich noch Gregorianische Antiphonarien aus späteren Jahrhunderten in Abschriften vorhanden sind, so ist es doch wahrscheinlich, daß die neuern Abschreiber die alten Tonzeichen eben so in die zu ihrer Zeit gebräuchlichen und bekannten werden übertragen oder übersetzt haben, wie wir es noch in unseren Zeiten thun, wenn wir eine alte mit fremd gewordenen Zeichen geschriebene Composition unsern Zeitverwandten verständlich machen wollen. Daß diese Art von Notation aber, von welcher hier die Rede ist, noch am Ende des dreyzehnten und im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nicht völlig unbekannt geworden, und abgeschafft war, sieht man aus des Abt Engelberts Werk *de Muſica*, Lib. II. cap. 29. wo eine Erklärung wenigstens von einem in diese Notation gehörigen Zeichen gegeben wird. „Vniſonus (sagt Engelbert) non eſt aliqua conjunctio vocum, quia non habet arſim et theſim, nec per conſequens intervallum vel diſtantiam, ſed eſt vox tremula, ſicut eſt ſonus flatus tubae vel cornu, *et deſignatur in libris per neumam, quae vocatur Quiliſma.* Von den übrigen Zeichen findet sich in den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters nirgends einige Erklärung, und eben so wenig in den alten Glossarien des Du Cange und anderer. Es ist daher um so mehr zu bedauern, daß Gerberts Untersuchungen darüber verloren gegangen sind, da er so viele Hülfsmittel auf seinen Reisen dazu gesammelt hatte. Uebrigens giebt Gerbert eine Probe dieser Notation aus einem in die Abtey St. Gallen gehörigen Sacramentario, welches nach den Schriftzügen in die Carolingischen Zeiten gehört. Aber eine Uebersetzung derselben in neuere Tonzeichen hat er nicht gewagt, so wie Walther im Lexico diplomatico Tabelle VI. mit einem Reſponſorio aus dem eilften Jahrhundert gethan hat, welches mit sehr ähnlichen Tonzeichen geschrieben ist. Der Anfang dieses Responsorii nebst der Uebersetzung desselben wird zur Befriedigung der meisten Leser wahrscheinlich hinreichend seyn. Taf. III. fig. 10.



Man ſieht indeſſen leicht, daß eine ſolche Entzifferung ſo gut wie keine iſt, weil man ohne Schlüſſel und Linien in einer ſolchen Schrift unmöglich mehr errathen kann, als das unbeſtimmte Steigen und Fallen der Stimme. Es iſt aber nicht genug zu wiſſen, daß die Stimme ſteigen oder fallen ſoll, man muß wiſſen, um wie viele Grade ſie ſteigen oder fallen muß. So lange eine Notenſchrift dieß noch nicht genau andeuten kann, iſt ſie ſehr unvollkommen, folglich auch noch von keinem Werth.

Aus allen bisher angeführten Proben erhellet nun deutlich, daß in den Zeiten von Gregor bis auf Guido noch keine allgemein übereinſtimmende Notation unter den Muſikern oder Muſiklehrern angenommen war; daß man zwar ſchon ſehr frühe Spuren von ſolchen Anlagen dazu findet, die leicht zur Vollkommenheit hätten führen können, wenn man ſie gehörig verfolgt, und nicht ſo häufig ganz neue Wege dazu aufgeſucht hätte, daß es aber ſehr lange dauerte, ehe man die Nothwendigkeit einer Uebereinſtimmung hierin deutlich genug erkannte, und daß es endlich wahrſcheinlich dem Mangel dieſer Erkenntniß beyzumeſſen iſt, wenn man ſelbſt noch nach Guido's Zeiten Notationen findet, bey welchen die vorher entdeckten Vortheile vermißt werden und ungenutzt ſind. Doch ſieht man auch, daß nach Guido's Zeitalter die Zahl derjenigen, welche einerley Notation gebrauchen, das heißt, welche ſich der Linien und Schlüſſel bedienen, zunimmt, und ſich endlich ſo vermehrt, daß die Zahl derjenigen, welche noch nichts von Linien und Schlüſſeln wiſſen will, von ihr überwogen wird, und ſich ebenfalls bequemen muß, der beſſern Sache beyzutreten. Man kam nun bald ſo weit, die bis-

her zu geringe oder zu große Anzahl von Linien auf eine gewiſſe Mittelzahl einzuſchränken, und fand, daß ihrer vier hinreichend zur Bezeichnung einer Choralmelodie waren, wenn man ſowohl die Linien ſelbſt, als auch die Zwiſchenräume dazu gebrauchte. Der Gebrauch dieſer vier Linien zur Bezeichnung der Kirchengeſänge iſt nun eine ganze Reihe von Jahrhunderten hindurch zureichend befunden worden und beſteht noch. Selbſt bey der nachherigen Erweiterung der Kunſt, bey Sing- und Spielmelodien von ungleich größerm Umfang an Tönen fand man bey einem weiſen Gebrauch der Schlüſſel nur den Zuſatz einer einzigen Linie nothwendig, ſo daß endlich ganz Europa eine einzige und eben ſo allgemein verſtändliche Notenſchrift bekommen hat, als die Tonſprache ſelbſt überall einerley iſt, und allgemein verſtanden wird.

Damit aber der Leſer deutlich ſehen könne, auf wie mancherley Art man in den frühern Jahrhunderten in der muſikaliſchen Notation von einander abgewichen iſt, wollen wir nur einige ganz, kleine Proben aus dem achten, neunten, zehnten und eilften Jahrhundert noch beybringen, ſo wie ſie Gerbert mit großer Mühe aus alten Manuſcripten geſammelt, und in ſeinem ſchätzbaren Werke de cantu et Muſica ſacra in Kupfer mitgetheilt hat. Wir geben dieſe Proben aber nicht ganz, ſondern von jeder nur ein Fragment. Aus dem achten und neunten Jahrhundert ſind folgende: Taf. III fig. 11. Nr. 1. iſt aus einem Sacramentario der Abtey St. Gallen genommen, Nr. 2. aber aus einem Sacramentario der Abtey St. Denys bey Paris. Beyde rechnet Gerbert ins achte Jahrhundert. Beyden folgenden ins neunte Jahrhundert gehörigen Nummern hat man den Text weggelaſſen, und bloß die Tonreihen nach ihren Formen und Richtungen genommen. Nr. 3. unterſcheidet ſich am meiſten. Die übrigen Nummern haben viele Aehnlichkeit mit einander, und man ſieht offenbar, daß ſie aus einem und demſelben Jahrhundert ſind, und nur in Nebendingen von einander abweichen, welche Abweichung vielleicht bloß den verſchiedenen Schreibern beyzumeſſen iſt. Sie ſind übrigens alle aus Italiäniſchen Bibliotheken genommen. Taf. IV. fig. 12.

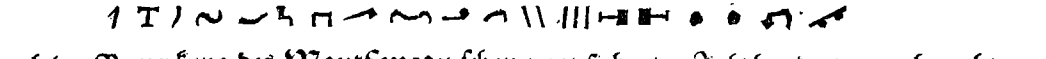
Ins zehnte Jahrhundert gehört folgendes Fragment: Taf. V. fig. 13. Die Tonzeichen ſind denjenigen etwas ähnlich, die wir ſchon unter den Namen Eucaphus, Quilisma, Podacus ꝛc. kennen gelernt haben. Noch ähnlicher aber ſind ſie den ſo genannten Neumen des Guido. Beyde Arten von Zeichen ſcheinen um dieſe Zeit vermiſcht gebraucht worden zu ſeyn. Dieß iſt auch der Fall bey der folgenden Probe, welche Gerbert ins eilfte Jahrhundert rechnet, die aber hier nicht bloß der Zeichen wegen, ſondern auch weil ſie die Formeln der alten Kirchentonarten enthält, gegeben wird. Taf. V. fig. 14. Bey dieſer Notation iſt alles nach Guidoniſcher Art, Linien, Schlüſſel und Neumen. Dennoch findet man noch Proben aus nachfolgenden Jahrhunderten, worin ſich wiederum weder Linien noch Schlüſſel finden, ſo daß man ſich verwundern muß, wie eine ſo augenſcheinlich nützliche Erfindung nur ſo langſam in allgemeinen Gebrauch hat kommen können. Was ſonſt noch für Tonzeichen mit und ohne Linien in dieſem Zeitraum hin und wieder gebräuchlich geweſen ſind, iſt ſchon §. 40. bemerkt worden. Die Punkte, welche Kircher und Galilei anführen, wobey aber bloß die Linien und keine Spatia benutzt wurden, ſind nicht verloren gegangen, ſie mußten, nachdem man die anderen Zeichen ſämmtlich entweder zum Schreiben zu beſchwerlich oder nicht genug ins Auge fallend fand, bald wieder hervorgeſucht werden. Eben ſo ging es mit den Tonzeichen, welche noch vor Guido im Kloſter Corbie erfunden, aber ohne Linien und Schlüſſel gebraucht wurden (ſ. §. 40.). Ihre Figur war ſo glücklich ausgedacht, daß man ſie ebenfalls bald wieder hervorſuchen, oder aufs neue darauf kommen mußte. Ueberhaupt läßt ſich der Gang, den die Entwickelung dieſer Dinge der Natur der Sache nach nehmen mußte, ſehr weit verfolgen. So lange keine Linien und Spatia gebraucht wurden, war es ſehr gleichgültig, wie die Figur eines Tonzeichens beſchaffen war, nur mußte der Anfang derſelben, welche die Stelle eines Tones bezeichnen ſollte, ſtärker und mehr ins Auge fal-

lend seyn, als die übrigen Theile der Figur. Diesen Umstand findet man daher in allen den Neumen, von welchen Proben gegeben worden sind, beobachtet. Ueberall ist die Stelle des Tons mit einem so genannten Herunterstrich, das übrige aber mit einem Aufstrich bezeichnet. Da aber die Stelle des Tons in Rücksicht auf Höhe und Tiefe bey einer bloßen Choralmelodie die Hauptsache ist, so wäre ein Herunterstrich auf der gehörigen Stelle schon allein hinreichend gewesen, eine solche Melodie deutlich zu bezeichnen, und das Uebrige war genau genommen nichts als Ueberfluß, der nicht nothwendig zur Sache gehörte, folglich auch nur Verwirrung anrichtete und die Sache erschwerte. Diesem Hauptpunkt, nehmlich der deutlichen Bezeichnung einer Stelle des Tons kam man näher, indem man die so genannten Herunterstriche immer mehr und mehr zu verstärken suchte, bis man endlich so weit kam, ihn erstlich in Punkte ● ● ● sodann in viereckige ■ ■ und rautenförmige ✦ ✦ Figuren zu verwandeln, und alles Uebrige, was nicht wesentlich zum Zweck gehörte, wegzulassen. Daß die Sache einen solchen Gang genommen habe, kann man von Jahrhundert zu Jahrhundert beweisen. Die Guidonischen Neumen waren ursprünglich von dünnen und schwachen Herunterstrichen auf der Stelle, welche die Höhe des Tons andeuten sollte, z. B. 7 ✓ ✓ Sie nahmen aber nach und nach folgende Formen 7 ✓ ● ● an, bis sie allmählich immer dicker wurden, sich mehr ründeten, und endlich ganz in die Gestalten übergingen, welche sie noch in unsern Zeiten haben und hoffentlich nun auf immer behalten werden. Die Erfindung der Mensuralmusik brachte neue Veränderungen hervor, aber die Grundlage blieb wie sie war.

Während man hierin in den Abendländern zwar noch nicht an das Ziel kam, aber doch einen Weg fand, der dazu führen konnte, haben die Neugriechen fast keinen einzigen Schritt zu einem ähnlichen Ziele gethan. Da sie die weitläuftige Notation ihrer Väter verließen, setzten sie etwas an die Stelle derselben, was noch weit unvollkommener war. Jene war zu reich, diese wurde zu arm. Es ist aber besser (wie schon Guido gesagt hat), Ueberfluß haben, als Mangel leiden. Jene hatten einem und eben demselben Ton in jeder neuen Beziehung auch ein neues Zeichen gegeben; diese hatten die wesentlichen Verschiedenheiten der Töne noch so wenig erkannt, daß sie nicht für einzelne Töne, sondern für Verbindungen mehrerer Töne oder für ganze musikalische Sätze, Zeichen und Neumen erfanden. Eine solche Tonschrift ist so beschaffen, wie eine Sprachschrift seyn würde, in welcher ganze Wörter oder wohl gar Phrasen mit einem einzigen Buchstaben oder Zeichen angedeutet werden sollten. Von der Musik der Neugriechen überhaupt ist schon im ersten Bande dieser Geschichte (Seite 443 folg.) vorläufig gehandelt worden, worauf der Leser verwiesen wird, um hier nicht Dinge noch einmal sagen zu müssen, die schon gesagt sind. Johannes Damascenus (s. §. 82.) ist eine Hauptperson in der Neugriechischen Musik, und besonders in der Notation. Er soll zwar seine Notation nicht selbst erfunden, sondern nur aus alten schon vorhandenen Büchern genommen und weiter verbreitet haben, (s. Sulzers Transalpinisches Dacien, B. 2.); er ist nun aber einmal durch Tradition vieler Jahrhunderte in der Neugriechischen Notation als ein Erfinder angesehen worden, und schwerlich wird sich in unseren Zeiten noch ein Document auffinden lassen, wodurch man ihm diese Ehre streitig machen könnte; obgleich eben so wenig ein Document vorhanden ist, woraus man sehen könnte, wie seine Notation beschaffen war.

Da man indessen Proben Griechischer Notation aus dem achten Jahrhundert hat, in welchem Johannes Damasc. lebte, und es wenigstens wahrscheinlich ist, daß die seinige von ähnlicher Beschaffenheit gewesen sey, so kann man sich vielleicht doch eine Vorstellung von ihr machen, die von der Wahrheit nicht sehr abweichen wird. Nach Montfaucon (Palaeographia Graeca) sind die Tonzeichen, deren sich die Griechen jener Jahrhunderte beym Kirchengesang bedient haben, von zweyerley Art gewesen. Die eine Art diente bloß dazu, die Biegungen der Stimme beym Lesen anzudeu-

ten; die andere aber war für modulirtere Melodien bestimmt (Aliae notae sunt pro modulationibus majoribus et prolixioribus, superne et extra scriptionis seriem depictis etc.). Bisweilen wurden diese beyden Arten auch zugleich gebraucht. Dann waren aber die Noten für die eigentliche Melodie roth gemahlt, um von den bloßen Accenten desto leichter unterschieden werden zu können. Diejenigen Zeichen, welche dem Anschein nach bloß zum choralmäßigen Lesen dienten, waren von folgender Art:



und sind nach der Bemerkung des Montfaucon schon vom siebenten Jahrhundert an gebraucht worden. Da man indessen in unsern Zeiten die Bedeutung derselben unmöglich errathen kann, auch keine Hülfsmittel vorhanden sind, wodurch man zu einer richtigen Kenntniß derselben gelangen könnte, so würden ganze Proben dieser Notation, so wie sie sich in Montfaucons Palaeographia Graeca und beym Gerbert finden, hier völlig ohne Nutzen seyn. Wir begnügen uns daher, nur einen Begriff von der Gestalt der Zeichen gegeben zu haben.

Hingegen von den modulirtern Melodien, von welcher Art wahrscheinlich die Melodien des Johannes Damascen. gewesen seyn werden, geben wir folgende vollständige Proben auf: Taf. V. fig. 15. Obgleich die beyden Codices, aus welchen diese Proben genommen sind, ins zehnte und eilfte Jahrhundert gehören, so sind doch die Notenzeichen unter den Griechen wahrscheinlich schon früher im Gebrauch gewesen; denn in andern Handschriften aus dem zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert sind sie noch von eben der Beschaffenheit, nur bisweilen stärker und schwächer in den Auf- und Heruntersstrichen, so wie überhaupt größer oder kleiner. So wie diese Art von Zeichen nun über das eilfte Jahrhundert hinaus beybehalten worden, so ist auch zu vermuthen, daß sie schon vorher von ähnlicher Beschaffenheit gewesen seyn können.

Die Unvollkommenheit dieser Notation ist übrigens einleuchtend, sie mag nun von Johannes Damascen. oder von einem andern erfunden seyn. Daher ist sie auch von den Griechen folgender Jahrhunderte fast ganz vergessen worden, wie Sulzer in seiner Geschichte des Transalpinischen Dacien bemerkt. Sethus Calvisius kannte sie aus der Beschreibung, welche Zarlino davon gegeben hat; er sagt aber (s. Exercitatio de initio et progressu Musices etc. pag. 113.) von ihr: obgleich Johannes Damascenus durch diese Erfindung in großes Ansehen gekommen, und nicht allein allen Musikern vorgezogen, sondern ihm auch aufgetragen worden, neue Melodien für die Kirche zu componiren, und sie andere zu lehren, so sey doch keine Gewißheit in seinen erfundenen Tonzeichen anzutreffen (tamen cum certitudo penitus nulla in illis inventis characteribus statui posset); Guido habe daher andere erfunden ꝛc. Wir beschließen diese Materie mit diesem Urtheil, und überlassen es nun dem Leser zu entscheiden, was für Melodien mit einer so unvollkommenen Notation geschrieben werden konnten. Unvollkommenheit in der Schrift setzt Unvollkommenheit in der Sprache voraus; eben so in der Musik. So wie die Musik selbst zunimmt und sich ausbildet, so muß ihr die Tonschrift in gleichen Schritten folgen, und ist ihr auch wirklich, wie uns die Geschichte lehrt, stets gefolgt.

§. 71.

Die Beschaffenheit der musikalischen Instrumente hängt mit der Beschaffenheit der Musik selbst nicht minder zusammen, als die Notation, und fast noch inniger. Man findet eine gewisse Art von Vocal- und Instrumentalmusik bey vielen Völkern, die von keiner Notation etwas wissen. Aber eine Instrumentalmusik ohne Instrumente läßt sich gar nicht gedenken, und kann nirgends vorhanden seyn. So bald man daher von einem Volke weiß, daß es Instrumente gebraucht habe, so muß die Kenntniß von der Beschaffenheit und Einrichtung derselben, nothwendig am sichersten zu einer Kennt-

niß der Art von Musik selbst führen, die darauf ausgeübt werden konnte. Die musikalischen Instrumente sind (wie schon im ersten Bande dieses Werks S. 128. bemerkt worden ist) der getreueste und richtigste Abdruck des ganzen musikalischen Wissens eines Volks. Sie enthalten nicht nur die Zahl der Töne, deren man sich bedient, sondern geben auch sogar bisweilen die Art und Weise an, wie man sich ihrer bedient hat. Man muß aber ihre Beschaffenheit sehr genau kennen, wenn man solche Schlüsse aus ihnen herleiten will. Die Instrumente des Mittelalters sind zwar in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nicht mehr vorhanden. Da aber verschiedene derselben ihrer ganzen ursprünglichen Anlage nach, nur in verbesserten Gestalten bis auf unsere Zeiten gekommen sind, und es nicht an Nachrichten fehlt, woraus man die Verbesserungen, welche nach und nach damit vorgenommen worden, kennen lernen kann, so läßt sich, wenn diese Nachrichten mit der jetzigen Beschaffenheit dieser Instrumente zusammen gehalten und mit einander verglichen werden, dennoch zurückschließen, wie sie ursprünglich ungefähr beschaffen gewesen seyn können. Das wichtigste Instrument von dieser Art ist unstreitig die Orgel, deren Erfindung und Einführung der ganzen Musik nach und nach eine vorher ganz unbekannte, neue Richtung gegeben zu haben scheint.

Das Wort Organum (Orgel) hatte ursprünglich eine sehr weitläuftige Bedeutung. Jedes Werkzeug, womit etwas verrichtet wurde, erhielt diesen Namen. Nach und nach ging aber dessen Anwendung ausschließend auf alle musikalische Instrumente über, [91]) bis man es allmählich nur für gewisse Gattungen [92]), und endlich einzig und allein für das große Instrument aller Instrumente gebrauchte, welches noch jetzt diesen Namen ausschließend führt.

§. 72.

Der Ursprung dieses Instruments geht bis ins entfernteste Alterthum zurück, und ist in einem der allerältesten Instrumente, in der einfachen Pfeife zu suchen. So wie man mehrere solcher einfachen Pfeifen mit einander verband, entstand eine Art von Orgel. Pan vereinigte schon mehrere mit Wachs:

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit — — —

Virg. Eclog. 2. v. 32.

und lehrte sie mit dem Munde anblasen:

— Nam te calamos inflare labello
Pan docuit — —

Calphurnius apud *Barthol. de tibiis veterum* Lib. I. cap. 4.

Die

91) Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus; sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur, qui cantat, Organum dicitur. *S. Augustinus* in Psal. LVI. n. 16. — Noch früher hatte das Wort Organum eben die weitläuftige Bedeutung. Hieronymus (Opp. Tom. I. Epist. ad Laetam, p. 56.) sagte schon im vierten Jahrhundert: *Virgo surda sit ad organa.* Daß unter diesen Organis Saiten- und Blaseinstrumente zu verstehen sind, wird aus dem deutlich, was Hieronymus auf die eben erwähnten Worte folgen läßt. Die Jungfrau soll nicht einmal wissen, wozu die Tibia, die Lyra und die Cithara auf der Welt sind. „Tibia, lyra (sagt er), cithara, cur facta sint, nesciat.“ Diese Instrumente sind das, was er vorher im Ganzen Organa nannte.

92) Organica est in his, quae spiritu inflante completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et similia instrumenta. *S. Isidor.* Lib. III. Etymolog.

Die Anzahl der Pfeifen war unbestimmt. Beym Virgil wird von dem Instrument eines Schäfers geredet, welches sieben ungleiche Pfeifen hatte:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula. Eclog. II, 37.

und beym Theokrit kommt eines mit neun Pfeifen vor:

Fistulam egregiam ego feci quae novem sonos emittet. Idyl. 8, 18.

Diese Art von Instrument hat sich in neuern Zeiten völlig von ähnlicher Beschaffenheit in den neu entdeckten Südländern gefunden. Die Pfeifen sind von so verschiedener Länge, daß sie eine ordentliche Tonleiter enthalten, welche auf- und absteigend geblasen werden kann, indem man den Mund an den Pfeifen hin und her bewegt, und Luft in sie zu bringen sucht. Dieß ist gerade die Art, welche Lucrez (de rerum natura, Lib. 4.) beschreibt: „Unco saepe labro calamos percurrit hiantes" Die Lippe geht auf und ab über offene Pfeifen.

Mancherley zufällige Umstände können Veranlassung zu der Bemerkung gegeben haben, daß man seine eigene Lunge schonen, und die Pfeifen auf andere Weise zur Ansprache bringen könne. Daß man Luft in Behältnisse einschließen und theilweise durch größere oder kleinere Oeffnungen wieder herauslassen und an gewisse Orte hinleiten könne, ist gewiß keinem Volk lange unbekannt geblieben. Was ist nun natürlicher, als daß man eine solche Erfahrung auf die mit einander verbundenen Pfeifen anzuwenden suchte? Anfänglich gebrauchte man hierzu einen ledernen Schlauch, und drückte die Luft vermittelst des Arms in die Pfeifen. Da aber auf diese Weise die sämmtlichen Pfeifen zugleich getönt haben würden, so konnte nun entweder nur eine einzige Pfeife gebraucht werden, oder man mußte auf ein Mittel denken, diese einzige Pfeife so einzurichten, daß auf ihr allein eben so viele Töne herausgebracht werden konnten, als man vorher durch eine größere Anzahl derselben erhalten hatte. Daß eine längere Pfeife einen tiefern, eine kürzere aber einen höhern Ton gebe, wußte man schon; es kam daher nur darauf an, eine einzelne Pfeife so einzurichten, daß man sie nach Belieben verlängern und verkürzen konnte. Man fand, daß sich dieses durch angebrachte Löcher bewerkstelligen ließ, und daß man sie nach gewissen Absichten mit den Fingern nur zu schließen oder zu öffnen brauche, um auf einer einzigen Pfeife so viele verschiedene Töne zu erhalten, als man Löcher in sie gemacht hatte. Eine solche mit Löchern versehene Pfeife steckte man nun in den ledernen Schlauch, drückte die Luft mit dem Arm in sie, gebrauchte die Finger zur beliebigen Oeffnung oder Bedeckung der Löcher, und erfand hierdurch die so genannte Sackpfeife (Tibia utricularia) ein bey allen Völkern bekannt gewesenes und noch bekanntes Instrument.

Die bisherigen Entdeckungen durften nunmehr nur weiter verfolgt werden, und es konnte nicht fehlen, man mußte auf die Erfindung eines Instruments gerathen, welches eine wahre Art von Orgel war. Der lederne Schlauch konnte in einen hölzernen Kasten verwandelt werden, man konnte die Löcher wieder verlassen, und zur ursprünglichen Einrichtung der Pans-Pfeife zurückkehren, man konnte über dem Kasten verschiedene Löcher anbringen, um jeder einzelnen Pfeife eine eigene Stelle zu geben, man konnte unter diesen Löchern kleine Schieber anbringen, mit welchen der Eingang in die Pfeifen verschlossen oder geöffnet wurde, man konnte die Luft auf verschiedene Arten in die Pfeifen bringen ꝛc. Daß alle diese Versuche zu verschiedenen Zeiten wirklich gemacht worden sind, leidet gar keinen Zweifel: denn man findet nicht nur in den Beschreibungen, sondern auch in den Abbildungen musikalischer Instrumente auf alten Kunstwerken unverkennbare Spuren davon.

Wenn man mit einer Erfindung erst so weit gekommen ist, wie man mit der Erfindung der Orgel nun gekommen war, so ist die allmähliche Vervollkommnung derselben nicht nur nicht schwer, sondern sie erfolgt nach und nach von selbst, wenn es den Menschen nicht an Veranlassung fehlt, sich

damit zu beschäftigen. Man sucht bemerkten Mängeln abzuhelfen. Der eine thut es auf diese, der andere auf eine andere Weise. Man wird durch diese Abweichungen in den Stand gesetzt, mehrere Methoden mit einander zu vergleichen, und endlich die beste und zweckmäßigste unter ihnen auszuwählen. Viele Jahrhunderte hindurch hat man sich mit Versuchen über die beste Art den Wind in die Pfeifen zu bringen geplagt. Man hat Wasserfälle, wie bey den großen Eisenhämmern, Wasserleitungen wie bey den Schneidemühlen, Pumpen wie unsere Windmaschinen, den Dampf des kochenden Wassers, wie bey den Windkugeln oder Feuerpumpen, Blasebälge von mancherley Art ꝛc. gebraucht. Bey den meisten Versuchen dieser Art war das Wasser die Ursache der Bewegung, wodurch Wind hervorgebracht wurde. Zuletzt ist man bey den Blasebälgen geblieben, und hat sie entweder durch Wasser oder durch Menschen in Bewegung setzen lassen.

§. 73.

Die Anwendung so verschiedener Mittel, die Luft in die Pfeifen zu bringen, hat unsere Vorfahren veranlaßt, zwey Hauptarten von Orgeln zu unterscheiden, nehmlich die hydraulische und die pnevmatische, obgleich in Rücksicht auf die Hauptsache gar kein Unterschied Statt finden kann. Die Pfeifen können nie anders als durch Luft in Ansprache gebracht werden. Ob man nun diese Luft durch die Gewalt des Wassers, durch Menschen, oder irgend eine Maschine in die Pfeifen bringt, ist alles einerley, und nur darin von einander verschieden, daß es in einer Art besser und bequemer als in der andern geschehen kann. Sowohl dieser Umstand, als die Vieldeutigkeit des Wortes Organum hat in die Geschichte dieses wichtigen Instrumentes viele Verwirrung gebracht. Wenn ein Schriftsteller von Organis sprach, so glaubte man, er habe von wirklichen Orgeln geredet, da doch gewöhnlich nur einzelne Instrumente darunter zu verstehen waren. Eben so ging es, wenn von dem Unterschied der hydraulischen und pnevmatischen Orgel geredet wurde. Die Begriffe davon wurden entweder häufig mit einander verwechselt, oder man wußte überhaupt nicht, welche Vorstellung man sich davon machen sollte. Daher ist es nun so schwer geworden, verschiedene Stellen bey alten Schriftstellern, die dieses Instrument betreffen, gehörig zu verstehen. Ihren Ausdrücken nach sollte man meinen, die Orgel sey in ihrer vollen Pracht schon bey den Hebräern, Griechen und Römern vorhanden gewesen, und der Natur der Sache, und anderen Nachrichten und Beschreibungen nach, findet man, daß man zwar schon lange eine Art von Pfeifenwerken hatte und haben konnte, daß diese Pfeifenwerke aber von ganz anderer Beschaffenheit und Einrichtung gewesen seyn müssen, als es die Orgeln neuerer Jahrhunderte sind. Am besten scheint dieser Unterschied von einem Ungenannten aus der Congregat. St. Mauri in der Vorrede zu seinem Werk: *Explication de divers monumens singuliers, qui ont rapport à la religion*, bestimmt worden zu seyn. Er sagt (pag. VIII. „En effet, l'Hydraule etoit en petit ce, que les orgues sont en grand; auſſi est-ce de la, que vient le nom, qu'elles portent: car on trouve, que les auteurs tant Grecs que Latins ne parlent gueres de l'Hydraule sans le designer par le nom general et indefini d'Organum: je vois meme qu'ils en ont connu rarement la structure. C'est pourquoi je voudrois bien savoir, si les *Ctesibius* de nos jours pourroient d'abord retrouver le chemin, que l'hydraule a fait jusqu'a l'orgue, et ensuite descendant de l'orgue jusqu'a l'hydraule expliquer le mechanisme de cet instrument.“ Daß die hydraulischen Orgeln im Kleinen das waren, was die pnevmatischen im Großen sind, läßt sich aus vielen Umständen beweisen. Beym Athenäus (Lib. IV cap. 24. de musicis instrumentis etc.) wird auch von der Wasserorgel gehandelt, und gleich im Anfang des Kapitels gesagt, als mancherley von der Art geredet war, hörte man in der Nähe den süßen Ton einer Wasserorgel ꝛc. Diese Orgel muß also wenigstens so klein gewesen seyn, daß man sie von einem Ort zum andern tragen konnte, wie noch jetzt die Savoyarden mit ihren Leyerorgeln zu thun pflegen. Daß man von ihrem

Ton eben ſo entzückt war, wie noch jeßt der gemeine Mann entzückt werden kann, wenn er an Märkten oder bey andern Gelegenheiten unvermuthet eine Italiäniſche Leyer hört, ſieht man ebenfalls beym Athenäus am angeführten Orte, wo es heißt, daß ein gewiſſer **Ulpianus** den in der Geſellſchaft befindlichen Muſikus **Alcides** anſah, und zu ihm ſagte: Audis, o omnium muſiciſſime, jucundum hunc concentum, qui nos omnes ſuavitate affectos ad ſe convertit etc.

§. 74.

Damit der Leſer eigene Prüfungen über dieſe Sachen anſtellen könne, wollen wir hier einige der wichtigſten Nachrichten und Beſchreibungen aus alten Schriftſtellern ſammeln. Die erſte und älteſte Nachricht, aus welcher man auf ein Inſtrument von einigem Umfang ſchließen kann, wobey Blaſebälge und nach der Meinung einiger, auch Taſten angebracht waren, die mit den Händen geſpielt wurden, findet ſich in der **Anthologie**, und iſt zuerſt von **Du Cange** im Gloſſ med. et inf. Latin. unter dem Wort Organum, ſodann von mehreren angeführt worden. Es iſt die Beſchreibung einer Orgel, welche **Julian** der Abtrünnige (er lebte im vierten Jahrhundert) beſeſſen haben ſoll. Dieſe Verſe ſind im Original folgende:

Ἀλλοίην ὁρόω δονάκων φύσιν· ἦπου ἄλλης
χαλκείην τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρούρης.
Ἄγριοι, οὐδ' ἀνέμοισιν ὑφ' ἡμετέροις δονέονται,
Ἀλλ' ὑπὸ ταυρείης προδορὼν σπήλιγγος ἀήτης,
Νέρθεν ἐϋτρήτην καλάμην ὑπὸ ῥίζαν ὁδεύει.
Καί τις ἀνὴρ ἀγέρωχος ἔχων θοὰ δάκτυλα χειρὸς,
Ἵσταται ἀμφαφόων κανόνας συμφράδμονας αὐλῶν
Οἱ δ' ἀπαλῶν σκιρτῶντες ἀποθλίβουσιν ἀοιδήν.

Quam cerno alterius naturae eſt fiſtula: nempe
Altera produxit fortaſſe hanc aenea tellus,
Horrendum ſtridet, nec noſtris illa movetur
Flatibus, at miſſus taurino e carcere ventus
Subtus agit laeves calamos, perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis inſignis et arte
Adſtat, concordes calamis pulſatque tabellas,
Aſt illa ſubito exſilium et carmina miſcent.

In einer Deutſchen Ueberſetzung würde folgender Sinn herauskommen:

Ich ſehe, andrer Art kommt manches neue Rohr
Aus tiefem Schlund, der Erde Schooß hervor.
Nicht unſre Lunge iſts, womit wir es beſeelen,
Der ſtarke Hauch kommt bloß aus ochſenhäutnen Höhlen,
Und dringt durchs offne Rohr von unten aufwärts an.
Ein Künſtler komm' herbey, der hölzerne Klaviere,
Mit leichter Hand und Kunſt berühre und regiere,
Damit ein ſchöner Ton und Harmonie erklingen kann.

Du Cange ſchließt aus dieſer Beſchreibung, die Julianiſche Orgel ſey kein Hydraulicum, ſondern den neuern Windorgeln ſchon ſehr ähnlich geweſen. Der lederne Schlauch war aber noch

Blasebalg, und das, was der Organist mit den Fingern niederdrückte, um den Wind in die Pfeifen zu lassen, welches im Text κάνων genannt wird, mag wohl ebenfalls etwas anderes gewesen seyn, als die neuern Klaviertasten sind. Wenigstens ist Sponsel in seiner Orgelhistorie der Meinung, es sey eine Art von Windladen darunter zu verstehen, in welcher Canäle befindlich waren; von der Art, wie unsere Canzellen sind. Wie man die geschwinden Finger des Organisten zu nehmen habe, ist schon im ersten Bande dieser Geschichte S. 417. bey Gelegenheit einiger andern Orgel-Beschreibungen bemerkt worden. Hier wird es, besonders wenn man die Bedeutung des Worts ἀγέρωχος beherzigt, das einen rohen, starken Kerl bezeichnet, gerade eben so zu verstehen seyn, wie dort.

§. 75.

Von ähnlicher Beschaffenheit ist die Beschreibung, welche Cassiodor in seiner Erklärung des 150sten Psalms von einer Orgel gegeben hat. „Organum (sagt er) itaque est quasi turris, diversis fi„stulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur, et ut eam modulatio decora „componat, linguis quibusdam ligneis ab interiori parte construitur quas disciplinabiliter magi„strorum digiti reprimentes grandisonam et suavissimam efficiunt cantilenam.“ Wenn man unter dem Thurm nur die Figur desselben im Kleinen, unter den diversis fistulis sieben oder acht Pfeifen, unter dem flatu follium eine ungemessene aus Blasebälgen oder ledernen Schlauchen herausgedrückte Luft, unter den linguis ligneis einige hölzerne Schieber unter den Pfeifenlöchern, und unter der cantilena suavissima, welche die digiti durch das kunstmäßige Niederdrücken der hölzernen Schieber hervorbringen ꝛc., ein Dudeln versteht, welches dem Dudeln der Leyerorgeln ähnlich ist, so wird dieses Instrument noch immer unter die kleinen so genannten Wasserorgeln gerechnet werden können, und noch weit entfernt von unsern neuern Orgeln bleiben.

§. 76.

Die Barbarey, welche nach Cassiodors Zeiten unter den occidentalischen Völkern einriß, hat nicht nur den Verlust vieler Künste und Kenntnisse, sondern auch vieler Kunstwerke nach sich gezogen. Dieß scheint auch der Fall mit der Orgel nach ihrer damaligen Beschaffenheit gewesen zu seyn. Was uns hin und wieder von dem frühern Gebrauch der Orgeln in der christlichen Kirche erzählt wird, ist sehr unsicher, und läßt sich aus mancherley Gründen bezweifeln. Von dieser Art ist die Nachricht des Platina in seinen Lebensbeschreibungen der Römischen Päpste, nach welcher Vitalianus I. verordnet haben soll, den Gesang in der Kirche mit der Orgel zu begleiten. Seine Nachricht ist folgende: „at Vitalianus cultui divino intentus, et regulam ecclesiasticam composuit, et cantum ordi„navit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis.“ Erstlich scheint Platina selbst nicht von der Sache überzeugt gewesen zu seyn, weil er hinzu setzt: ut quidam volunt; und zweytens können unter Organis, wie schon öfter erinnert worden ist, auch andere Instrumente verstanden werden. Eben so wenig wird die frühe Einführung der Orgel in die Kirche durch die bekannten Verse aus dem Mantuanus:

Signius adjunxit molli conflata metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

bewiesen, weil sie falsch angeführt sind, und sich ganz anders beym Mantuanus finden. *Signius*, unter welchem Vitalianus verstanden wird, wird nicht einmal genannt, und der Zusammenhang der Stelle beweist, daß die Rede nicht von einem einzigen Papst, sondern von dreyen, nehmlich von Bonifacius VII., Clemens VI. und Sixtus V. die Rede ist, von welchen der erstere das Jubel-

fest auf hundert, der andere auf funfzig und der dritte auf 25 Jahre verlegt hat. Von diesen dreyen sagt nun Mantuanus:

Adjunxere etiam molli conflato metallo
Organa, quae festis resonant ad sacra diebus.

Hier sind die Organa offenbar aus Metall gegossene Instrumente, so wie sie auch Calvör (Rituale eccles. P. II. pag. 689.) darunter verstanden hat, indem er am angezeigten Ort den Sinn der Mantuanischen Verse zwar ebenfalls mißversteht, und ihn irrig auf den Vitalian deutet, aber doch hinzu setzt: Organa Vitaliani fuere instrumenta Musicis alias usitata, quae Vitalianus in ecclesiam introduxit. Sponsel in der Orgelhistorie will unter diesen Organis die Tuba oder Posaune verstanden wissen, weil diese bey den Alten aus Erz gemacht war:

Quidquid in aere cavo reboans tuba curva remugit.
Prudent.

§. 77.

Um diese Zeit scheint also in den Abendländern noch keine eigentliche Orgel vorhanden gewesen zu seyn. Die nächste Nachricht, die man in der Folge von einer Orgel findet, gehört ins achte Jahrhundert. Um diese Zeit soll der Griechische Kaiser Constantinus Copronymus dem König Pipin eine Orgel zum Geschenk nach Frankreich gesendet haben. In Eginhards Annalen *de gestis Pipini Regis* heißt es ad an. 757. „*Constantinus* Imperator *Pipino* regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui generalem conventum habuit.“ Hier ist die Rede von vielen Orgeln, aber nicht von einer, folglich können eben so wohl andere musikalische Instrumente darunter verstanden werden. Wenn jüngere Geschichtschreiber in der Folge eine wirkliche Orgel darunter verstanden haben, so kann es Mißverständniß gewesen seyn. Von solcher Art scheinen die Nachrichten des Marianus Scotus, des Lambert von Aschaffenburg und des Aventinus zu seyn. Ersterer macht in seiner Chronik ad an. 756. (in *Pistorii* SS. rer. Germanicar. T. I. pag. 226.) aus den Organis schon ein Organum, und setzt hinzu, es sey das erste gewesen, welches nach Frankreich gekommen. „Anno 756 organum primitus venit in Franciam, missum Pipino regi a Constantino imperatore de Graecia.“ Der zweyte, nehmlich Lambert von Aschaffenburg, dessen Chronik ebenfalls in der Sammlung des Pistorius abgedruckt ist, hat zwar Organa und bleibt darin der ersten Nachricht des Eginhard getreu, sagt aber doch, daß sie die ersten waren, welche aus Griechenland nach Frankreich gekommen sind. Am meisten weicht aber der jüngste dieser Geschichtschreiber, nehmlich Aventinus, in seinen Bayerischen Annalen von der ursprünglichen Geschichte ab, worin es Lib. III. pag. 300. nach der Ingolstädter Ausgabe vom Jahr 1554 heißt: „Constantinus ad Pipinum proficisci jubet legatos, quorum princeps Stephanus, episcopus Romanus. Ipsi maritimo itinere cum muneribus ad Pipium devenere. Munera imperatoris, quae a legatis deferebantur, erant *instrumentum musicae maximum, res adhuc Germanis et Gallis incognita.* Organon appellant. Cicutis ex albo plumbo compactum est, simul et follibus inflatur, et manuum pedumque digitis pulsatur.“ Aventinus hat bey dieser Beschreibung offenbar eine Orgel seines Zeitalters vor Augen gehabt, in welchem nicht nur die Blasebälge nach heutiger Art, sondern auch die Pedaltasten schon erfunden waren.

§. 78.

Unter der Regierung Carls des Großen sollen ebenfalls Orgeln aus Griechenland in die Abendländer gekommen seyn. Der Mönch von St. Gallen, unter welchem einige den Notker Balbulus

verſtehen wollen, giebt (Lib II. *de rebus bellicis Caroli M.* n. 10.) folgende Nachricht davon: „Adduxerunt etiam iidem Miſſi (Conſtantini Copron.) omne genus organorum, ſed et variarum rerum ſecum, quae cuncta ab opificibus ſagaciſſimis *Caroli* quaſi diſſimulanter aſpecta, accuratiſſime ſunt in opus converſa: et praecipue illud muſicorum organum praeſtantiſſimum, quod doliis ex aere conflatis, follibusque taurinis per fiſtulas aereas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyrae vel cymbali dulcedine coaequabat. Quod ubi poſitum fuerit, quamdiuque duraverit, et quo modo inter alia reipublicae damna perierit, non eſt hujus loci vel temporis enarrare.“ Dieſe Beſchreibung klingt prächtig, und man ſollte meinen, die Orgel, von welcher darin die Rede iſt, müßte wirklich von Bedeutung geweſen ſeyn. Allein, die Beſchreibungen, welche ſchon von Orgeln aus frühern Jahrhunderten angeführt ſind, klingen ebenfalls prächtig, und bezeichnen bey genauer Unterſuchung doch nur ſehr unbedeutende Inſtrumente. Wenn dieſe Orgel von ſolcher Beſchaffenheit geweſen wäre, wie man ſich dieſelbe der Beſchreibung nach allenfalls denken könnte, ſo ſollten es die geſchickten Künſtler Carls des Gr. wohl unterlaſſen haben, ſie, nachdem ſie ſie nur quaſi diſſimulanter betrachtet hatten, ſogleich nachzumachen. Hätte uns übrigens der Mönch von St. Gallen nur erzählt, wo ſie hingekommen wäre, wie lange ſie gedauert habe, und wie ſie verloren gegangen ſey; vielleicht hätte er bey dieſer Erzählung einige Worte fallen laſſen, die auf die nähere Beſchaffenheit derſelben hingedeutet hätten.

Daß die Beſchreibung dieſes Mönchs übertrieben, und er überhaupt kein Kenner dieſer Materie geweſen iſt, ſchließe ich aus einer andern Stelle ſeines Werks, die ſich im erſten Buch n. 20. findet. Hier erzählt er von einem großen Feſt, welches Carl gegeben habe, und wobey er, nachdem ſich die Anweſenden beurlaubten, um ſeine Pracht recht zu zeigen, ſeine beſten Muſiker beorderte, ſie mit Geſang und Klang zu begleiten. „Qui cum (ſagt der Mönch) poſt admirabile illud et regibus inuſitatum convivium licentiam abeundi peterent, ille (Carol.) ut eis magnificentiam ſuam et gloriam manifeſtius oſtenderet, juſſit procedere peritiſſimos cantandi Magiſtros, cum omnibus muſicis organis: *de quorum vocibus et ſonitu fortiſſima corda molleſcerent, et liquidiſſima Rheni fluenta dureſcerent.*“ Wer ſolche Dinge ſagen kann, verliert bey mir ſeinen hiſtoriſchen Glauben.

Eben ſo übertrieben iſt die poetiſche Beſchreibung, welche Walafr. Strabo von der Orgel macht, die im neunten Jahrhundert in einer Kirche zu Aachen geſtanden haben ſoll. Dieſer läßt eine Frau an dem ſchönen Ton dieſer Orgel ſogar ſterben:

At alia de parte nitens fulgore coruſco
Auratus diſcurrit eques, comitante pedeſtri
Agmine, tintinnum quidam, quidam organa pulſant.
Dulce melos tantum vanas deludere mentes
Coepit, ut una ſuis decedens ſenſibus, ipſam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam.
Cedant magna tui ſupereſt figmenta coloſſi
Roma; velit Caeſar magnus; migrabit ad arces
Francorum, quodcumque miſer conflaverit orbis.
En queis praecipue jactabat Graecia ſeſe
Organa Rex magnus non inter maxima ponit.

Carm. de apparatu templi Aquisgran.

Die Worte: tintinnum quidam, quidam organa pulſant (einige ſpielten Klingeln und Schellen, andere Orgeln), machen es indeſſen faſt unbegreiflich, wie Jemand daran hat ſterben können.

Vielleicht iſt dieß die nehmliche Orgel geweſen, welche Carl der Gr. ungefähr ums Jahr 812 von ſeinen Künſtlern nach der von den Griechiſchen Geſandten mitgebrachten hat machen laſſen. So wie es ſcheint, iſt die Orgel der Griechen nicht zum Geſchenk für den Kaiſer beſtimmt geweſen, ſondern ſie haben ſie bloß mitgebracht, um bey ihrem Gottesdienſt Gebrauch davon zu machen. Die Möglichkeit, ſie von Conſtantinopel nach Aachen zu bringen, ſie dort unter andern mitgebrachten Sachen ſogleich zu zeigen und hören zu laſſen ꝛc. ſind lauter Beweiſe, daß ſie ſehr klein und unbedeutend geweſen ſeyn muß. Wer die kleinſte Orgel von unſerer Art aus einander nehmen, und etwa von Conſtantinopel nach Aachen bringen laſſen wollte, würde bloß zum Zuſammenſetzen der einzelnen Theile, wenigſtens die Zeit von einigen Monaten bedürfen.

Eine vortreffliche neuere Schriftſtellerin, Madame *de Genlis*, die die Begebenheiten aus Carls des Gr. Zeitalter zum Stoff einer ſehr angenehmen Erzählung gemacht und aus den beſten Geſchichtſchreibern jener Zeiten geſchöpft hat, nimmt auch Gelegenheit, von dem Urſprung der Orgeln zu reden. Die Erzählung führt den Titel: *Les Chevaliers du Cygne, ou la cour de Charlemagne*, und das vierzehnte Kapitel des zweyten Bandes hat die Ueberſchrift: l'origine de l'orgue, nebſt zwey recht ſchönen Motto's. Das erſte Motto iſt von einem ungenannten Engländer:

The impriſon'd winds, releaſed, with joyful ſound
Proclaim their liberty all around.

und das zweyte aus dem Montagne:

Il n'eſt ame ſi revêche qui ne ſe ſente touchée de quelque révérence, à conſiderer cette vaſtité ſombre de nos egliſes et ouir le ſon devotieux de nos orgues.

In dieſem Kapitel erzählt ein Ritter, der aus Perſien nach Europa gekommen war, ſeine Geſchichte. Er nennt ſich Giafar oder den Barmeciden. Er war aus Perſien gebürtig, und reiſete anfänglich mit ſeinem Vater, der ein ſehr kluger und erfahrner Mann war. Als aber Giafar 20 Jahre alt war, verlor er dieſen Vater; er reiſete aber dennoch zwey Jahre nach ſeines Vaters Tode in der Geſellſchaft dreyer Brüder in der Welt herum. Der Ruf von der großen Pracht am Hofe des Aaron Raſchid zu Bagdad veranlaßte ſie, eine Reiſe dahin zu machen. Bey ihrer Ankunft machten ſie Bekanntſchaft mit einigen Europäern von ihrem Alter, und verabredeten mit ihnen, daß ſie alle in einem Hauſe beyſammen wohnen wollten. Die Brüder des Barmeciden hatten viele angenehme Talente, und ſpielten auch auf verſchiedenen Inſtrumenten; einige von ihren neuen Bekannten hatten dieſelbe Neigung. Da ſie aber in Bagdad keine freye Religionsübung hatten, ſo kamen ſie mit einander überein, daß ſie an feyerlichen Tagen in einem Zimmer zuſammen kommen und gemeinſchaftlich ihre Lieder ſingen wollten. Die einen ſangen nun Pſalmen, und die andern ſpielten die Inſtrumente dazu. Das Zimmer, worin dieß geſchah, ging auf die Straße; das Volk blieb ſtehen und hörte zu; man wußte ſehr bald was es war, und die Mahomedaniſche Intoleranz brachte es bald dahin, vom Caliſen einen Befehl auszuwirken, wodurch ihnen und allen übrigen Chriſten in Bagdad bey Lebensſtrafe verboten wurde, ſich zu verſammeln und ſolche Geſänge zu ſingen. Einzeln wurde aber einem jeden erlaubt, ſo viel zu ſingen, als zu den Religionsgebräuchen gehörte. Dieſes Verbot empörte den Giafar ſo, daß er auf Mittel dachte, die Befolgung deſſelben zu vereiteln. Da er ſtets eine große Neigung zur Mechanik gehabt hatte, ſo verfiel er nach einigem Nachdenken auf die Idee, ſich ein Inſtrument zu verfertigen, welches nicht nur alle andere Inſtrumente, die er kannte, ſondern auch ſogar die Menſchenſtimme nachahmen könnte. Es ſollte in Rückſicht auf Stärke des Tons die Wir-

kung eines ganzen Concerts thun. Er arbeitete Tag und Nacht daran, und in weniger als sechs Monaten brachte er ein Instrument von ungeheurer Größe zu Stande, welchem er den Namen Orgel gab, und welches seine Absichten vollkommen erfüllte. Er stellte es nahe an sein Fenster, und begleitete regelmäßig alle Morgen und alle Abende seinen Gesang der Psalmen damit. Nach wenig Tagen benachrichtigte man den Califen, daß die Christen, ungeachtet seines scharfen Verbots, ihre geistlichen Concerte dennoch wieder angefangen hätten, und zwar prächtiger als jemals. Der Calife gab hierauf angemessene Befehle, und eines Morgens, als der Barmecide zu seiner gewöhnlichen Stunde gerade auf seiner Orgel spielte, klopfte man wiederholt an seine Thüre. Er verschloß seine Orgel und öffnete seine Thüre. Es drang eine Menge bewaffneter Männer ins Zimmer, die der Calife beordert hatte, und erstaunte, ihn allein zu finden. Der Anführer fragte nach seinen Mitschuldigen. Giafar antwortete aber, daß er keine Mitschuldige habe. Der Anführer achtete aber nicht auf diese Antwort, sondern suchte in den Seitenzimmern nach den übrigen Sängern. Zehnmal ging er vor der Orgel vorbey, ohne nur zu muthmaßen, daß es ein Instrument sey, um so weniger, da ihr Giafar die Gestalt eines Schranks gegeben hatte. Endlich, da er durchaus nicht begreifen konnte, auf welche Weise die Mitschuldigen entkommen seyn konnten, befahl der Anführer dem Giafar, ihm zu folgen. Der Barmecide verlangte vor den Califen selbst geführt zu werden, welches auch geschah. Der Fürst wollte ihn wirklich selbst sehen und ausfragen. Er empfing ihn mit einer ernsten und strengen Miene, und betrachtete ihn einige Zeit, ohne ein Wort zu reden; aber über das heitere Wesen des Giafar erstaunt, sagte er: Unsinniger Jüngling, was kann dir eine solche Verwegenheit, und eine solche Geringschätzung des Lebens einflößen? Herr, antwortete Giafar, nichts beruhigt die Unschuld mehr, als der Anblick eines billigen Richters. Aber, erwiederte er, du kannst deinen Ungehorsam nicht läugnen, ich bin selbst unter deinem Fenster gewesen, ich habe selbst den Schall von Instrumenten und Stimmen gehört, und doch hat man nur dich in deinem Zimmer gefunden. Wohin sind deine Mitschuldige gekommen? — Ich habe keine, antwortete Giafar. Höre, sagte der Fürst, deine Bildung gefällt mir und macht mich theilnehmend, deine Jugend erregt mein Mitleiden, ich kann dich begnadigen, aber ich fordere ein aufrichtiges Geständniß. Mein Herr, erwiederte Giafar, Sie würden den nicht begnadigen, der so niederträchtig wäre, seine Freunde zu verrathen. Gut, rief der Calife, alle Christen, die in Bagdad leben, sollen noch heute in Ketten und Banden seyn. Dieß würde doch nur einige Stunden dauern, sagte Giafar mit dem ruhigsten Ton. — — Und wer wird sie befreyen? — Ich, Herr. Auf diese Antwort verstummte der Fürst, und wußte nicht, ob er den Giafar verurtheilen, oder als einen Wahnsinnigen nach Hause schicken sollte. Der Barmecide nahm das Wort wieder, und sagte: Herr, ich muß Sie versichern, daß ich Ihren Befehlen nicht ungehorsam gewesen bin, und daß ich allein war, das kann ich leicht beweisen, wenn sie den Schrank, der in meinem Zimmer steht, holen lassen wollen. Ich werde diesen geheimnißvollen Schrank vor Ihren Augen öffnen, und Sie werden den gewissen Beweis meiner vollkommenen Unschuld darin finden. Diese Rede vermehrte die Verwunderung des Fürsten noch mehr, er gab aber augenblicklich Befehl, und die Orgel wurde in sein Zimmer gebracht. Während sich Giafar beschäftigte, sie in Ordnung zu bringen, suchte der Calife, der der Entwickelung dieser sonderbaren Scene mit eben so viel Neugierde als Ungeduld entgegen sah, seine Schwester, die Prinzessin Abassa auf; er erzählte ihr die vorhergegangene Unterredung und kam mit ihr zurück. Die Prinzessin hatte sich in einen so großen Schleyer gehüllt, daß man weder ihre Gestalt noch ihr Gesicht sehen konnte, und setzte sich nur wenig von der Orgel entfernt, an die Seite ihres Bruders. Alsdann bat sich der Barmecide die Erlaubniß vom Califen aus, sich vor seinen Schrank setzen zu dürfen, und in eben dem Augenblick fing er an zu singen und zu spielen. So wie der Calife das prächtige harmonische Gemisch hörte, welches Flöten, Hörner

ner, Hoboen und die Menschenstimme so vollkommen nachahmte, stand er mit Entzücken auf und rief aus: Ists möglich, dieser Schrank ist ein Instrument? Ja, Herr, erwiederte Giafar, und ich habe es erfunden, um damit die Strenge Ihrer Befehle zu mildern. Da ich eure Versammlungen verbot, sagte der Calife, wollte ich bloß das Aufsehen und das Feyerliche verhindern, was eure Gebräuche durch die Vereinigung vieler Instrumente und Stimmen erhalten; ein so wunderbares Mittel, meine Befehle unwirksam zu machen, konnte ich nicht vorhersehen; aber es ist billig, fügte er hinzu, daß diejenigen, welche zu gehorchen gezwungen werden, erfindungsreicher sind, als diejenigen, welche nur befehlen. Als er diese Worte ausgesprochen hatte, kehrte er sich zur Abassa, um sie zu fragen, was sie von dieser Begebenheit denke. Nun hörte der Barmecide die reitzendste und sanfteste Stimme, die nur je sein Ohr getroffen hatte, in den verbindlichsten Ausdrücken für sich den Fürsten bitten, daß er doch den Urheber einer so außerordentlichen Erfindung belohnen möge. Der Calife näherte sich dem Giafar, und sagte: Junger Mensch, ich liebe Talente und Künste, und dein Wesen gefällt mir; du sollst mir die Einrichtung dieser wunderbaren Maschine erklären, und ich will dein Glück machen. So wirst du, fuhr er fort, indem er sich zu seiner Schwester wandte, zufrieden seyn, Abassa, denn ich behalte das Instrument und den Erfinder desselben zugleich. Noch an eben dem Tage wurde der Barmecide im Palast aufgenommen und am folgenden schon mit dem Unterricht der Anfang gemacht. Aber es zeigte sich schon in den ersten Minuten, daß der Fürst nicht die mindeste Vorkenntniß hatte, um die Mechanik einer etwas verwickelten Maschine begreifen zu können, und dennoch seine Unwissenheit zu verbergen suchte. Nach einigen Betrachtungen über diese Art von Eitelkeit, die bey Großen und Mächtigen so häufig zu finden ist, wird nun noch erzählt, daß der Fürst von der Orgel einen Gebrauch gemacht habe, der dem Giafar sehr angenehm war. Die Gesandten Carls des Gr. waren nehmlich eben an seinem Hofe, und die Orgel kam unter die Geschenke, die ihnen der Calife für ihren Herrn mitgab. —

Aus dieser kleinen Erzählung sieht man, daß die Verfasserin derselben die Nachrichten aus den Geschichtschreibern des Mittelalters mit weit besserm Urtheil zu behandeln wußte, als manche gelehrte Männer gethan haben. Sie redet zwar von der wunderbaren Einrichtung der Orgel, und läßt allenfalls Menschen dabey in Entzücken gerathen; aber sie bleibt zugleich in den Grenzen der Natur und Wahrscheinlichkeit, indem sie die erste Erfindung so klein annimt, daß sie in einem kleinen Schrank enthalten ist, der an ein Fenster gestellt, und von einem Hause ins andere getragen werden kann. Wir haben schon in der Einleitung (Seite 54. Note 50.) einige Urtheile von eben dieser geistreichen Schriftstellerin angeführt, die die Urtheile manches Gelehrten über ähnliche Gegenstände übertreffen; der Gesichtspunkt, aus welchem sie hier die Beschafftnheit der Orgel zu Carls des Gr. Zeiten betrachtet hat, zeugt von ähnlichem, richtigem Urtheil.

§. 79.

Die nächste Nachricht, welche man nach Carls Zeiten wieder von einer Orgel findet, giebt ebenfalls Eginhard in seinen Annalen de gestis Ludovici Pii Imper. ad an. 826. Ein Presbyter mit Namen Georgius kam aus Venedig zu Ludwig dem Frommen, und rühmte von sich, daß er Orgeln machen könne. Der Kaiser sandte ihn nach Aachen, und gab Befehl, daß diesem Künstler Alles gegeben werde, was er zur Verfertigung einer Orgel nöthig habe. „Venit cum Balderico Presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum posse facere asserebat. Quem Imperator Aquisgrani cum Thancolfo Sacellario misit, et ut ei omnia ad id instrumentum efficiendum necessaria praeberentur, imperavit.“ Nigellus (Ermoldus), ein Geschichtschreiber aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts, der das Leben und die Thaten Ludwigs des Frommen in einem

elegiſchen Gedicht beſchrieben hat, welches in *Muratorii* SS. Italicis abgedruckt iſt, gedenkt darin auch dieſer Orgel in folgenden Verſen:

Organa quin etiam, quae nunquam Francia credit,
Vnde pelasga tument regna ſuperba nimis;
Et quis te ſolis, Caeſar, ſuperaſſe putabat
Conſtantinopolis, nunc Aquis aula tenet.
Fors erit indicium, quod Francis colla remittant,
Cum ſibi praecipuum tollitur inde decus.

Dom Bedos de Celles im vierten Theil ſeines Facteur d'orgues ſagt, ſie ſey eine Waſſerorgel geweſen, und führt aus einem andern Werk des **Eginhard**: de translatione et miraculis SS. Marcellini et Petri, folgendes Zeugniß an: „Hic eſt Georgius Veneticus, qui de patria ſua ad imperatorem venit, et in Aquenſi palatio Organum, quod Graece hydraula vocatur, mirifica arte compoſuit.“ Sie war alſo von einer andern Orgel, die nach **Walafr. Strabo** in der Kirche zu Aachen ſtand, unterſchieden, und wurde bloß im kaiſerlichen Palaſt gebraucht. Von derjenigen Orgel, welche **Walafr. Strabo** unter die Geräthſchaften der Kirche zu Aachen rechnet, ſagt eben gedachter **Bedos de Celles**, daß ſie die erſte geweſen ſey, welche Blaſebälge gehabt, die ohne Hülfe des Waſſers gebraucht wurden. Es iſt auch ſehr einleuchtend, daß der Gebrauch des Waſſers in der Kirche ſehr beſchwerlich ſeyn mußte, und daß wahrſcheinlich bloß aus dieſer Urſache nicht eher Orgeln in die Kirche gebracht werden konnten, bis man eine bequemere Art gefunden hatte, die Blaſebälge in Bewegung zu bringen. Außerdem konnte beym Gebrauch des Waſſers keine Orgel dauerhaft ſeyn, weil die beſtändige Feuchtigkeit den einzelnen Theilen des Gebäudes nothwendig bald nachtheilig werden mußte.

§. 80.

Was aber merkwürdig iſt, und den Deutſchen zur beſondern Ehre gereicht, iſt, daß ſie um eben dieſe Zeit, oder doch kurz nachher, nehmlich in der zweyten Hälfte des neunten Jahrhunderts, ſchon Orgeln hatten, und ſie ſelbſt bauen und ſpielen konnten, ohne daß man irgend eine Spur finden kann, woher ſie dieſe Geſchicklichkeit bekommen haben mögen. **Zarlino** (Sopplimenti muſicali, Lib. VIII. pag. 290.) erzählt, nachdem er von den Orgeln der Alten gehandelt hat, daß einige der Meinung wären, die Orgel von unſerer Art, nehmlich die ſo genannte pneumatiſche, ſey zuerſt in Griechenland im Gebrauch geweſen, und von dort durch Ungarn nach Deutſchland, und zwar zuerſt nach Bayern gekommen. „Alcuni però ſi ſono moſſi à dire, che *queſto noſtro Iſtrumento fu in uſo primieramente in la Grecia, e che da iui per l' Vngheria foſſe trasferito nella Germania tra i Bavari.*“ Sie wollen, fährt **Zarlino** fort, unter andern auch eine in der Cathedral-Kirche zu München geſehen haben, deren Pfeifen aus Barbaum, alle aus einem Stück, gemacht, und ſo groß und rund waren, wie gewöhnlich unſere Metallpfeifen ſind. Sie halten dieſe Orgel in ihrer Art und Größe für die älteſte, nicht bloß in dieſer Provinz (in Bayern), ſondern vielleicht in der ganzen Welt. „Dicono haverne veduto uno tra gli altri nella Chieſa Cathedrale di Monaco con canne di boſſolo, tutte in un pezzo, grande e tonde all' ordinario delle noſtre fatte di metallo; il quale nel ſuo genere e di quella grandezza, è il più antico d'alcun altro, che ſi trovi non ſolo in quella provincia, ma forſe in qual ſi voglia parte del mondo.“

§. 81.

Es iſt hier zwar weder die Zeit beſtimmt, in welcher man dieſe Orgel zu München geſehen haben will, noch überhaupt irgend ein Zeugniß für die ganze Nachricht beygebracht; allein, wenn ſchon

am Ende des neunten Jahrhunderts gerade diese Gegend Deutschlands im Stande war, Orgeln, Orgelmacher und Orgelspieler nach Italien zu senden, wie man aus sichern Nachrichten weiß, so läßt sich voraussetzen, daß diese Künste schon vorher in jener Gegend bekannt gewesen seyn müssen. In *Baluzii* Miscellan. Lib. V. pag. 490. befindet sich ein Schreiben des Papsts Johann VIII. an den Bischoff Anno von Freysing im Bayerschen Kreise, worin letzterer ersucht wird, eine sehr gute Orgel nebst einem Künstler nach Italien zu schicken, der sowohl im Stande sey sie zu machen, als auch darauf zu spielen. „Precamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instructionem musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas." **Dom Bedos de Celles** ist der Meinung, daß **Georgius** aus **Venedig**, welcher unter **Ludwig** dem Frommen die Orgel zu Aachen gebauet hat, Schüler gezogen habe, durch welche die Orgelbaukunst auch in andere Gegenden Deutschlands verbreitet worden sey, und schreibt es bloß diesem Umstand zu, daß Deutschland 30 oder 40 Jahre nach dem Tode Ludwigs schon im Stande war, solche Künstler ins Ausland zu schicken. [93]) Er hielt aber vorher die Orgel des **Georgius** für ein Hydraulicum; und hier ist von pneumatischen Orgeln die Rede. Daß überhaupt pneumatische Orgeln schon früher vorhanden gewesen sind, als man gewöhnlich glaubt, leidet wohl gar keinen Zweifel; sie haben nur einen geringen Umfang, wenigere Pfeifen, wenigere und am wahrscheinlichsten nur ein Register ꝛc. gehabt, und sind vermuthlich eben so beschaffen gewesen wie unsere nunmehr ebenfalls in Vergessenheit gekommene Regale, Positive und Portative, deren man sich viele Jahrhunderte hindurch in Kirchen und Schulen bedient hat. **Zarlino** giebt die Zeichnung einer Windlade, die von einer alten Orgel übrig geblieben ist, welche ehedem in der Klosterkirche der uralten Stadt **Grado** gestanden hat. Diese Stadt war in den ältesten Zeiten der Siz eines Patriarchen, wurde aber schon im Jahr 580 von **Pelo**, Patriarch zu Aquileja, einem gebornen Deutschen, zum ersten Mal eingenommen und zerstört. Bey dieser erstern Zerstörung wurde die Kirche, worin die Orgel stand, noch verschont; nicht lange nachher hatte aber auch die Kirche mit der Stadt gleiches Schicksal. Die übrig gebliebene Windlade hatte **Zarlino** selbst an sich gebracht. Er giebt folgende Zeichnung davon: Taf. V. fig. 16. Sie war eine Elle lang und eine Viertelelle breit. Den Löchern nach zu urtheilen, muß sie dreyßig Pfeifen gehabt haben, sie war aber ohne Register. Jeder von den funfzehn Tasten hatte also zwey Pfeifen, die wahrscheinlich in den Einklang oder in die Octave gestimmt waren. Ob die Pfeifen aber von Holz oder Metall waren, kann man nicht wissen, da sie alle verloren gegangen sind. Was kann diese Orgel anders gewesen seyn, als eine Art von Positiv, nur noch viel kleiner, als sie nachher gemacht wurden? Nicht viel größer wird wahrscheinlich auch die Orgel zu München gewesen seyn, wenn ihre Pfeifen von Buxbaum aus einem Stück gemacht waren, wie gesagt wird. **Zarlino** macht hierbey die Bemerkung, daß wenn solche Pfeifen aus Buxbaum von der Größe unserer zinnernen gewesen wären, so hätte das Holz dazu aus des Priester Johannes Landen geholt werden müssen, weil dort die Bäume so groß wachsen sollen, daß sich jedermann darüber verwundert.

§. 82.

Mersenne giebt den kleinen pneumatischen Orgeln oder Positiven ein noch höheres Alter. Er erzählt in seiner *Harmonie universelle* (Livr. VI. pag. 387.), der berühmte **Naudäus** habe ihm die Figur eines kleinen Positivs geschickt aus dem Garten der **Matthäi** zu Rom, dessen Blasebalg demjenigen ähnlich ist, womit wir Feuer anblasen; ein hinter dem Instrument befindlicher Mensch bläst damit, und ein Frauenzimmer spielt das Klavier. Folgende Inschrift findet sich unten am Instrument:

93) Johann VIII. war zwischen den Jahren 872 und 880 Römischer Papst.

Lapissus C. F. Scaptia Capitolinus ex testamento fieri monumen. jussit arbitratu heredum meorum, sibi et suis. [94])

Die Zeichnung dazu hat Mersenne nicht geliefert; man hat aber eine unter den Papieren des *Nicola Francesco Haym* gefunden, der sich viel mit alten Kunstwerken beschäfftigte, und den *Tesoro Britannico delle Medaglie antiche* herausgegeben hat. *Hawkin's* hat in seiner History of the Science and Practice of Music (Vol. I. pag. 403.) eine Copie davon gegeben, die hier das Titelblatt ziert. Pneomatische Orgeln im Kleinen sind also schon lange vor den Zeiten, in welche man gewöhnlich ihre Erfindung setzen will, vorhanden gewesen, und zwar der Natur der Sache nach noch früher als die Wasserorgeln. Der Gebrauch des Wassers scheint gewisser Maßen nur ein Abweg gewesen zu seyn, wodurch die Vervollkommnung der ursprünglichen Erfindung Jahrhunderte lang aufgehalten worden ist. Man glaubte etwas Neues und Besseres zu machen, und machte etwas Schlechteres als man schon hatte. Endlich mußte man doch zur ersten Erfindung wieder zurückkehren, und sie zu erweitern und zu vervollkommnen suchen. So wie dieß geschah, wurde bald an die Wasserorgel nicht mehr gedacht. Die neueren Erweiterungen und Vervollkommnungen waren aber nicht so geschwind überall verbreitet, daß nicht, während sie an einigen Orten Eingang fanden, an anderen noch immer auf dem alten Wege fortgearbeitet worden wäre. Aurelian wußte im neunten Jahrhunderte noch von keinen andern als Wasserorgeln; denn, wenn er in seinem Werk: *Musica disciplina*, von der Instrumentalmusik redet, und die verschiedenen Gattungen derselben angeben will, nennt er auch die Orgeln als solche Instrumente, die durch das Wasser bewegt werden: „*Quae aqua moventur, ut organa.*" (s. *Gerberti* SS. de musc. ecclesiast. Tom. I. pag. 33.)

§. 83.

Von den Orgeln Gerberts, nachherigen Papstes unter dem Namen Sylvester II. ist schon §. 61. vorläufig geredet worden. Sein erster Lehrer Gerald, Abt zu Aurillac, bat ihn um eine Orgel aus Italien. Die Briefe, welche Gerbert über diese Angelegenheit schrieb, gehören in die Jahre 986 — 87. Es sind ihrer zwey, die in der Sammlung beym du Chesne unter den Nummern 71 und 91 abgedruckt sind. Was daraus hierher gehört, ist folgendes: „Organa porro (heißt es im ersten), et quae vobis dirigi praecipistis, in Italia conservantur, pace regnorum facta vestris obtutibus repraesentanda." Da Gerald noch in demselben Jahre starb, so schrieb Gerbert im folgenden Jahre an dessen Nachfolger Raimund: „At quoniam Domina mea Theophania Imperatrix semper Augusta, VIII. Cal. April. proficisci me secum in Saxoniam jubet, eoque quosdam ex meis monachis ac militibus ab Italia convenire jussi; nunc non habeam quod certum scribam super organis in Italia positis, ac Monacho dirigendo qui ea conducat" etc. Ob also um diese Zeit eine Orgel nach Aurillac gekommen ist, bleibt wenigstens ungewiß. Die Orgeln aber, die Gerbert baute, oder unter seiner Aufsicht bauen ließ, waren nach dem Zeugniß Wilhelms von Malmesbury Wasserorgeln.

§. 84.

Während man in Deutschland, Frankreich und Italien zwar eine große Achtung für die Orgeln hatte, aber dem Ansehen nach doch noch nicht weit damit kommen konnte, hatte England schon Or-

94) — Le Sieur Naudé m'a envoyé du jardin des Mathées Seigneurs Romains, la figure d'un petit cabinet d'Orgue, dont les soufflets sont semblables à ceux, qui servent à allumer le feu, et sont levés par un homme, qui est derriere le cabinet, et le clavier est touché par une femme; l'inscription qui suit est dessous le dit cabinet etc.

geln von ſo großem Umfang, daß man ſich darüber verwundern muß, und mit welchen wahrſcheinlich keine aus den erwähnten Ländern verglichen werden konnte. **Wolſtan**, ein Engliſcher Benediktinermönch aus Wincheſter, und Vorſänger ſeines Kloſters, von welchem §. 61. ſchon geredet worden, hat ein Gedicht de vita Swithuni ad Elſegum Epiſcop. Winton. geſchrieben, und uns darin die Beſchreibung von einer Orgel gegeben, welche der eben gedachte Biſchoff **Elfeg** zu Wincheſter im Jahr 951. für die daſige Kirche hat verfertigen laſſen. [93]) Der Beſchreibung nach iſt dieſe Orgel größer geweſen, als man ſie je vorher gehabt hat. Oben hatte ſie zwölf, und unten vierzehn Blaſebälge, die von ſiebenzig rüſtigen Männern gezogen oder getreten werden mußten, und ihnen vielen Schweiß auspreßten. Aus dieſen Bälgen ging der Wind in 400 Pfeifen (muſas). Zwey Organiſten ſpielten die Orgel, deren jeder, wie es in der Beſchreibung heißt, ſein eignes Alphabet regierte. Der Wind aus den 26 Blaſebälgen wurde in einen großen Kaſten aufgefangen, aus welchem er ſich durch 400 Löcher in eben ſo viele Pfeifen vertheilte. Die Beſchreibung verdient ganz hergeſetzt zu werden, da ich ſie nirgends als bey **Mabillon** vollſtändig angeführt finde. **Wolſtan** redet darin den Biſchoff **Elfeg** an:

Talia et auxiſiis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino conſtabilita ſono.
Biſeni ſupra ſociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor, atque decem.
Flatibus alternis ſpiracula maxima reddunt,
Quas agitant validi ſeptuaginta viri,
Brachia verſantes, multo et ſudore madentes,
Certatimque ſuos quisque monet ſocios,
Viribus ut totis impellant flamina ſurſum,
Rugiat et pleno Kapſa referta ſinu.
Sola quadringentas quae ſuſtinet ordine muſas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clauſas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camena ſoni.
Conſiduntque duo concordi pectore fratres,
Et regit Alphabetum rector uterque ſuum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque ſuo retinet ordine quaeque decem.
Huc aliae currant, illuc aliaeque recurrunt;
Servantes modulis ſingula puncta ſuis.
Et feriunt jubilum ſeptem diſcrimina vocum,
Permixto lyrici carmine ſemitoni:
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Praeter ut hunc ſolum nil capiat ſonitum.
Concrepat in tantum ſonus hinc, illincque reſultans,
Quisque manus patulas claudat aut auriculas,
Haud quaquam ſuſſerre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando ſoni:

95) *Mabillonii* Acta S. Ord. S. Benedicti, Saecul. V. Tom. VII. pag. 617.

Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus ecclesia novit tua cura Tonanti
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

So groß indessen diese Orgel schon war, so enthielt sie doch nur zehn Töne. Wenn nehmlich vierzig Pfeifen für jeden Ton vorhanden waren, so können auf vierhundert Pfeifen nur zehn Töne gerechnet werden. Wenn wir nun noch annehmen, daß der Wind von 26 Bälgen, die siebenzig starken Männern so volle Arbeit gaben, daß sie einander zur Ertragung der schweren Last ermuntern mußten (certatimque suos quisque monet socios), nicht sehr gemäßigt gewesen seyn wird, so kann man sich leicht vorstellen, daß eine solche Orgel erstaunlich gebrüllt haben und weit zu hören gewesen seyn muß. Bedos de Celles findet es unbegreiflich, daß man 26 Bälge zu 400 Pfeifen gebraucht habe, da man in neueren Zeiten ein Werk von 2—3000 Pfeifen mit 4, 5 oder höchstens 6 Blasebälgen spielen lasse. Ces soufflieries devoient etre bien grossieres et imparfaites (sagt er), puisque soixante dix hommes vigoureux employés pour la mettre en mouvement, n'en venoient à bout qu'avec beaucoup de peine.

Mabillon, welcher uns die vorhergehende Beschreibung einer Orgel aufbehalten hat, giebt an eben dem Ort in vita S. Oswaldi, Archiepisc. Eborac. pag. 734. noch eine zweyte, die in das nehmliche Zeitalter gehört. Ein Graf Elwin ersuchte den h. Oswald, Erzbischoff von York, die Kirche des Klosters Ramsey einzuweihen, welche er mit einer Orgel hatte versehen lassen. Die Pfeifen derselben waren aus Kupfer, und hatten 30 Pfund Sterling gekostet. Sie standen in Löchern auf einem Kasten enge an einander, und wurden mit Blasebälgen zur Ansprache gebracht. Sie sollen einen sehr angenehmen und weit zu hörenden Klang von sich gegeben haben. „Triginta praeterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit, qui in alveo suo super unam cochlearum denso ordine foraminibus insidentes, et diebus festis follium spiramento fortiore pulsati, praedulcem melodium et clangorem longius resonantem ediderunt.“

§. 85.

So wie man nun in Deutschland, Italien, Frankreich und England nur erst einige Orgeln hatte, die in jenen Zeiten bey aller ihrer unverkennbaren Unvollkommenheit dennoch überall außerordentliches Erstaunen erregten (s. Note 37. in der Einleitung), so konnte es nicht fehlen, daß bald jede Kirche ein solches Mittel, die Zuhörer anzulocken, besitzen wollte. Man findet daher vom zehnten Jahrhundert an, daß sie sich nicht nur in den Hauptkirchen bischöfflicher Sitze, sondern auch in vielen Klosterkirchen in und außer Deutschland immer mehr und mehr verbreiteten. In Deutschland müssen außer den schon angezeigten Orgeln zu Freysing, München und Aachen um eben diese Zeit oder doch sehr bald nachher zu Magdeburg, zu Halberstadt, Erfurt ꝛc. solche Orgeln gebauet worden seyn. Michael Prätorius (Syntagma music. T. II. P. III. cap. II. pag. 93 seqq) erzählt, daß 60 Jahre vor seiner Zeit (sein Werk kam 1614 heraus) in den Pauliner-Kirchen zu Erfurt und Halberstadt und in der Jacobi-Kirche zu Magdeburg Orgeln gewesen sind, wie er aus Inschriften und andern Nachrichten gesehen haben will. Von einigen derselben hat er selbst noch Ueberbleibsel gesehen; woraus man sich einen deutlichen Begriff von ihrer ursprünglichen Beschaffenheit machen kann. [96])

96) In Casp. Calvörs heidnischem und christlichem Niedersachsen finde ich eine Nachricht von der alten Orgel zu Halberstadt in der Domkirche, die einige Umstände enthält, welche sich beym Prätorius nicht finden. Sie hat (heißt es Seite 200.) nur wenige sehr große Pfeifen gehabt, die Claves sind über Handbreit gewe-

§. 86.

Da es hauptsächlich auf die Kenntniß dieser Beschaffenheit ankommt, wenn man wissen will, was für eine Art von Musik auf einem Instrument hervorgebracht werden kann, so wollen wir nun, nachdem die wichtigsten historischen Umstände von den Orgeln angeführt sind, zur nähern Betrachtung ihrer einzelnen Theile übergehen. Wenn wir wissen, wie viele Töne auf den alten Orgeln befindlich waren, wie viele Pfeifen ein jeder Ton hatte, wie man die verschiedenen Pfeifen eines einzigen Tastens stimmte, ob sie in Einklänge, Octaven, Quarten und Quinten ꝛc. gestimmt wurden, wie die Form der Tasten, und die Art sie zu spielen beschaffen war, wie viele Bälge sie hatten und auf welche Weise sie getreten wurden, aus welcher Materie die Pfeifen bestanden haben ꝛc. so werden wir leicht im Stande seyn zu beurtheilen, nicht nur wie ihr Ton beschaffen gewesen seyn könne, sondern auch, was für Melodien darauf gespielt werden konnten.

Die Anzahl der Töne in den alten Orgeln ist auf alle Weise sehr klein gewesen. Die Windlade, welche Zarlino beschreibt, hatte 30 Löcher für 15 Tasten, also auch nur 15 Töne. Aus dem Gedichte Wolstans haben wir gesehen, daß selbst die in ihrer Art schon sehr große Orgel zu Wincheſter von 400 Pfeifen doch nur 10 Töne enthalten haben kann. In den ältesten Orgeln Deutschlands befand sich den Nachrichten des Prätorius zu Folge ungefähr ein ähnlicher Umfang von Tönen. Sie enthielten die Guidonische Scala ungefähr zur Hälfte, und ganz nach Guidonischer Art ohne alle Semitonia. Nicht einmal der Unterschied des b und ♮ war anfänglich darin zu finden. Sie fingen vom ♮ an und überstiegen die Octave nur um wenige Töne, z. B.

♮ c d e f g a h c d e f

Dieser Anfang vom ♮ scheint sich noch von der Einrichtung der alten Tetrachorde herzuschreiben, deren gerade drey in diesem Umfang befindlich sind, nehmlich das Tetrachordum Hypaton vom ♮ — e das Tetrachordum meson vom e — a, und das Tetrachordum diezeugmenon vom h — ē. Doch hat Prätorius auch einige alte Orgeln gesehen, deren Claviatur vom c anfing, und folgenden Umfang hatte:

c d e f g a b c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā

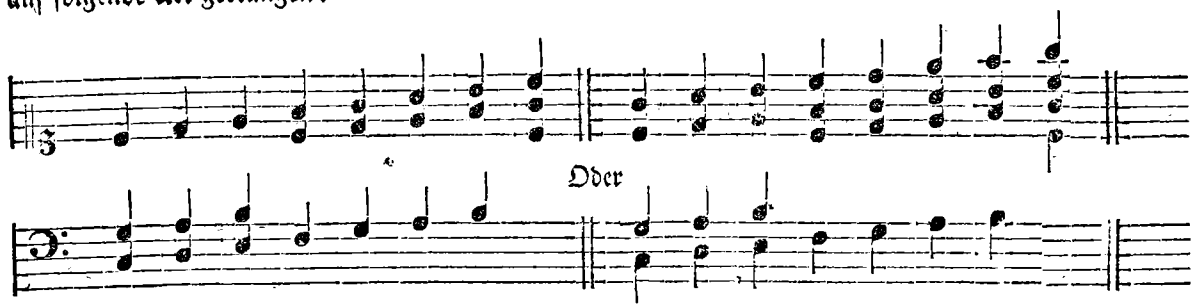
Die Ursachen dieses geringen Umfangs von Tönen in den alten Orgeln können mancherley gewesen seyn. Die Anwendung der Orgel zu Choralmelodien erforderte keinen größern. Eigentliche Harmonie kannte man noch nicht, um mehrere tiefere und höhere Töne zu bedürfen, und die Art von Stimmung aller Pfeifen, die ein einzelner Taste zur Ansprache zu bringen hatte, die zusammen eine Art von Mixtur ausmachten, und vielleicht ohnehin schon mehrere höhere Octaven in sich enthielten, würde, wenn in gleicher Art durch ein mehr als ein- oder anderthalb-octavichtes Clavier hätte fortgeschritten werden sollen, zuletzt allzu kleine Pfeifen erfordert haben. [97])

sen, und waren ihrer ebenfalls nur sehr wenige, sie waren ausgehöhlt und sehr hart, daß man sie mit ganzen Händen, oder den Ellenbogen hat niederdrücken müssen, und nichts als die Choralstimme darauf hat spielen können. Sie hatte viele kleine Blasebälge. An dieser Orgel waren drey Mönche abgemahlt, davon berichtet wird, daß sie sich an einer Fuga (wo sollte denn die Fuga um diese Zeit hergekommen seyn?) zu Tode gesungen haben sollen, indem sie sich vermessen und unterstanden, durch Hülfe der schwarzen Kunst viel höher und kleiner zu singen, als alle andere Menschen. Es wird auch berichtet, daß niemand über vier und zwanzig Stunden bey dieser Orgel lebendig bleiben können, wegen des arsenicalischen Geruchs und Dunstes, so die Orgel wenn sie geschlagen wurde, von sich gab. Diese Nachrichten sind aus Zeilers Topographie genommen. Zuletzt wird noch berichtet, daß diese Orgelpfeifen nachher umgegossen worden sind.

97) Is. Vossius findet es lächerlich, daß die alten Orgeln nur so wenige Töne gehabt haben sollen. „Ri-

§. 87.

Daß die vielen auf einem einzigen Taſten befindlichen Pfeifen in den alten Orgeln nicht bloß im Einklang, ſondern in Quinten und Octaven, oder, da unſere Vorfahren beſondere Liebhaber von Quarten geweſen ſind, auch in Quarten geſtimmt waren, iſt nicht bloß wahrſcheinlich, ſondern ſo gut als ausgemacht. Unſere Mixturen ſtammen noch von dieſer Art von Einrichtung ab, ob wir ſie gleich nicht mehr einzeln ertragen können, ſondern ſie mit andern Stimmen bedecken. Prätorius nennt daher die alten Orgeln bloße Mixturwerke, die aus Octaven, Quinten, Quarten und viel Aequalen (hierunter verſteht er Einklänge) disponirt waren. Die einzelnen Töne ihrer Claviere haben alſo auf folgende Art geklungen:



Sind mehrere Pfeifen vorhanden geweſen, ſo iſt man auf ähnliche Weiſe theils höher in den Quinten und Octaven gegangen, theils hat man dieſe verdoppelt oder überhaupt vervielfacht. Bloß hieraus läßt ſichs erklären, warum die alten Orgeln, allen Nachrichten zu Folge, ſo ſcharf geklungen und ſo ſtark geſchrien haben. Sethus Calviſius iſt eben der Meinung geweſen, wie man aus ſeiner zweyten Exercitation de initio et progreſſu muſices pag. 116. ſehen kann, wo er von dieſer Materie ſagt: Cicutarum etiam ordines plurimum inter ſe differunt, dum alii conſonant in uniſono, ſi ad unam clavem reſpicias, alii in Diapaſon inferiore vel ſuperiore, quidam in Disdiapaſon, quidam in Diapente, quidam in ditono etc. (Mit dem ditono möchte es wohl nicht richtig ſeyn, denn es iſt bekannt, daß die Alten weder die große Terz noch die große Sexte für Conſonanzen gehalten, ſie folglich gewiß nicht in ihre Mixturen werden genommen haben.) In einem Schreiben an den Prätorius findet er ſogar in dieſer Art von Stimmung die erſten Spuren der alten Harmonie. Seine Worte verdienen hier eingerückt zu werden, da ſie zur Aufklärung eines Umſtandes dienen, den man bisher noch nicht recht zu erklären vermocht hat. Er ſagt in dieſem Schreiben:

„Nun iſt die Frage, ob man nicht noch veſtigia der alten Harmonie finden könne? Dieſelbe iſt ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unſerer Zeit zwey Inſtrumente von der alten Muſica, welche im ſteten Gebrauch ſind, nehmlich die Sackpfeife und die Leyer. In denſelben klingen beſonders für und für eine Conſonantia; auf der Sackpfeife nur eine Quinte, auf der Leyer aber wohl drey oder vier Saiten, nehmlich eine Quinte und Octave zugleich durch drey Saiten. Und wird darnach auf andern Claviren, welche die vierte Seite treffen und anrühren, etwas anderes im füglichen Choral darin modulirt. „Sol-

ſu vero dignum eſt id (ſagt er de poemat. cantu et viribus rhythmi, p. 105.), quod nonnulli prodidere, veterum organa ſex vel octo tantum inſtructa fuiſſe tibiis.“ Er nimmt es auch dem Joh. Kepler übel, daß er geſagt hat, das Orgelſpiel der Alten ſey im Grunde nichts als Sackpfeiferey geweſen. Den geprüften Nachrichten und der Natur der Sache nach, wird indeſſen doch wohl Kepler die Sache richtiger beurtheilt haben, als der von den Alten ſo ſehr eingenommene Voſſius.

„Solches ist ohne Zweifel stets in den Kirchen geblieben, und man hat auf den Orgeln zu den Consonanzien eine andere sonderliche Reihe Pfeifen haben müssen, in welchen man allezeit die Consonanzien gezogen, welche sich zum Choral-Clave schicken und reimen, wie auf der Leyer geschieht, als: c g c̄, oder d a d̄, oder e h ē, etc. Diese Claves haben sie stets gehen und tönen lassen, und darnach einen Choral, der aus dem c, d oder e gegangen, und sein Fundament darin hat, darein geschlagen, wie man auf dem Instrument einen Schäfertanz schlägt, und dieses ist auf allen Instrumenten vom Anbeginn der Welt die Musica gewesen, wie die Scriptores andeuten. Daraus denn (setzt Prätorius hinzu) leichtlich zu vernehmen, daß man zu der Zeit zu solcher Musik nicht so gar viel Claves, wie am Ende des zweyten Kapitels angezeigt worden, nöthig gehabt.“

§. 88.

Wenn nun die alten Orgeln so gestimmt waren, wie wohl nicht zu bezweifeln ist, daß auf jeden Tasten, so wie in unsern Mixturen ein voller wenigstens aus Quinten und Octaven bestehender Accord kam, die nach der Zahl der vorhandenen Pfeifen zwey- drey- vier- und mehrfach klingen konnten, so kann man sich erklären, woher es gekommen ist, daß man im Mittelalter, oder überhaupt von der Zeit an, in welcher solche Orgeln anfingen in Gebrauch zu kommen, diese Art von Stimmung auch im Gesange mit mehrern Stimmen, so wie es dort mit mehreren Pfeifen geschah, nachzuahmen, und dieser Art von Zusammenstimmung den Namen Organum zu geben. *Organizare* heißt beym du Cange canere in modum organi. Nun hat man aber bisher geglaubt, diese Art vollstimmig zu singen habe ihren Ursprung aus der Art, die Orgel zu spielen genommen, weil man annahm, daß solche Intervallen auf der Orgel zugleich niedergedrückt werden konnten. Daß dieses gleichzeitige Niederdrücken mehrerer Tasten auf den alten Orgeln aber kaum möglich war, wird in der Folge erhellen, wenn von der Größe dieser Tasten, und von der Kraft, die man anwenden mußte, um sie niederzudrücken, geredet werden wird. Außerdem, wenn es auch möglich gewesen wäre, mehrere Tasten zugleich niederzudrücken, so würde doch die Wahl der Tasten und Töne, die auf einmal niedergedrückt werden konnten, zu sehr von der freyen Wahl des Organisten abgehangen haben, als daß eine Art von Harmonie hätte herauskommen können, die stets aus einerley Intervallen bestand, wie wir bey den Proben aus Hucbald gesehen haben. Hingegen war die Stimmung der auf jedem Ton befindlichen und zugleich klingenden Pfeifen in den Grundton, dessen Quinte, Octave ꝛc. fest, und von aller Willkühr eines Organisten unabhängig, blieb durch alle einzelne Töne immer dieselbe, konnte folglich leicht darauf führen, mit den Menschenstimmen eben so mit Quinten und Octaven begleitete Töne hervor zu bringen, wie sie auf der Orgel befindlich waren. *Organizare*, oder canere in modum organi heißt daher nach der höchsten Wahrscheinlichkeit nichts andres, als auf einem Ton mehrere Singstimmen mit einander vereinigen und zugleich in der Art fortschreiten zu lassen, wie auf der Orgel die verschiedenen Pfeifen gestimmt sind, die vermittelst des Niederdrucks eines jeden Tasten zugleich erklingen. Daß man das *Organizare* so und nicht anders zu verstehen habe, erhellet auch noch aus den verschiedenen Arten des Organi, deren man sich nach Umständen bediente. So wie unsere Mixturen noch in jetzigen Zeiten drey- vier- und mehrfach sind, so war bey unseren Vorfahren auch das Organum zwey- drey- vier und mehrfach. Sie hatten ein Organum triplum und quadruplum, das heißt, die Mixtur der Singstimmen war dreyfach oder vierfach. Jede Stimme war als eine Pfeife anzusehen. Im Necrolog einer alten Pariser Kirche wird bestimmt, wie viel ein jeder Sänger, der eine solche Pfeife in der Mixtur des Gesangs vorstellen wollte, für seine Mühe bekam. „Et quilibet Clericorum qui ad Missam, Responsorium vel Alleluja in organo triplo

vel quadruplo decantabunt, 7 den. habebit.“ An einer andern Stelle dieses Necrologs wurden für diejenigen, die das Alleluja organisirten (es wird nicht bemerkt, ob in duplo, triplo und quadruplo) nur 6 Denarien bestimmt. „Clericis qui organizabunt Alleluja, cuilibet 6 denarios.“ Wenn es bloß organum oder organizare hieß, so verstand man einen zweystimmigen Gesang darunter, der sodann wahrscheinlich in der Quinte fortschritt. Wenigstens giebt der Cisterncienser-Abt Guido aus dem zwölften Jahrhundert noch die Regel, daß wenn im Organo zwey Stimmen singen, sie in Quinten gehen sollen; kam eine dritte Stimme hinzu, so mußte sie die Octave nehmen. „Si cantus ascendit duas voces et organum in duplici voce, descenderit tres voces et erit in quinta, vel descenderit septem voces et erit cum cantu.“ (s. le Beufs Traité histor. sur le chant eccles. pag. 74) Dieß wurde auch in duplo organisiren genannt. Im triplo und quadruplo organisiren hieß, wenn der Gesang aus drey oder vier Stimmen bestand. Im ersten Fall kam die Octave, im zweyten aber die Duodecima hinzu.

So war diese Organization offenbar in der ersten Zeit ihrer Entstehung beschaffen, und kann bloß aus der mixturartigen Stimmung der Orgeln entstanden seyn. In der Folge, als man vielleicht anfing, an den vielen Quinten und Octaven einen Ekel zu finden, wurden nach und nach einige Aenderungen damit vorgenommen, indem man nun auch Gebrauch von den Terzen machte. Diese Aenderungen fallen aber in spätere Jahrhunderte als diejenigen sind, von welchen hier noch die Rede ist. Es wird daher auch erst in der Folge näher davon geredet und ihr Einfluß auf die allmähliche Entwickelung der Harmonie gezeigt werden.

Wenn nun diese so genannte Organization einen solchen Ursprung genommen hat, und sie doch schon zur Zeit Carls des Gr. durch die Römischen Sänger in Frankreich gelehrt worden ist, so scheint daraus zu folgen, daß man in jenen Zeiten auch zu Rom solche Orgeln schon gehabt und gebraucht haben müsse. (vgl. §. 9. Note 19 am Ende.)

§. 89.

Von der Figur der Orgeltasten ist schon bey Gelegenheit der Zarlinischen Windlade ein Abriß gegeben worden. Sie hat sich in den folgenden Jahrhunderten nicht merklich verändert. Diejenigen, welche Prätorius auf alten Deutschen Orgeln gesehen hat, hatten noch folgende oder, wenn sie ein wenig zierlicher seyn sollten, folgende Gestalt. Von den Manualtasten der alten Dom-Orgel zu Halberstadt gibt er eine Abbildung in seiner Organographie auf der 24sten Tafel, woraus man recht deutlich sehen kann, wie plump in jenen Zeiten dieß alles noch eingerichtet war. Das ganze Clavier bestand nur aus neun Tasten, und war dennoch eine und eine halbe Elle breit. Auf der Magdeburgischen Dom-Orgel, die aber Prätorius nicht selbst gesehen hat, war ein Clavier von sechzehn Tasten, alle viereckig und jeder drey Zoll breit, so daß diese sechzehn Tasten einen größern Raum einnahmen, als unsere Clavierinstrumente von 5½ Octave, oder von 40 Tasten. Die Claviatur war nehmlich 48 Zoll oder volle zwey Ellen breit. Dom Bedos de Celles redet sogar von Tasten in alten Orgeln, die fünf bis sechs Zoll breit waren. (s. dessen *Facteur d'orgues*, quatrieme partie, Praeface, Nr. XXXIV.)

Die Art, auf einer solchen Tastatur zu spielen, war, der Beschreibung des Prätorius nach, ebenfalls sehr erbaulich, und der Beschaffenheit der Tasten vollkommen angemessen. Ein einzelner Finger konnte dabey nichts ausrichten; sie mußten mit der ganzen Hand (Prätorius sagt mit zugethaner Faust) niedergedrückt oder geschlagen werden. Der Ausdruck: Orgelschlagen, Clavierschlagen, dessen man sich noch in einigen Gegenden Deutschlands, wo die Verfeinerung der Sprachen mit der

Verfeinerung der Orgel- und Clavierinſtrumente nicht gleichen Schritt gehalten hat, bedient, haben ihren Urſprung von der Art genommen, mit welcher die alten Orgeln geſpielt werden mußten. Sie wurden mit Einem Wort gerade ſo geſpielt, wie noch jetzt unſere Glockenſpiele in großen Städten geſpielt werden, wo ein jeder Taſte einen ſchweren Glockenklöppel in Bewegung bringen muß. Der Glockeniſt kann keine Choralmelodie zu Ende bringen, ohne dabey über und über in Schweiß zu gerathen. Und ſo wird es den alten Organiſten ebenfalls gegangen ſeyn.

§. 90.

Von der Beſchaffenheit der Bälge in den alten Orgeln giebt ebenfalls **Prätorius** ſolche Nachrichten, daß man daraus ſehen kann, wie beſchwerlich und unvollkommen ſie lange Jahrhunderte hindurch geweſen ſeyn müſſen. Von den ſiebenzig ſtarken Männern, welche zum Niedertreten der 26 Bälge in der Orgel zu Wincheſter erforderlich waren, iſt ſchon Nachricht gegeben worden. In den alten Deutſchen Orgeln war es mit dieſem Bälgenwerk nicht beſſer beſtellt. Die große Orgel in der Halberſtädtiſchen Dom-Kirche hatte zwanzig, und die Magdeburgiſche vier und zwanzig ſehr kleine Bälge, die gerade wie unſere Schmiedebälge eingerichtet waren. Sie hatten ſämmtlich noch kein Gewicht, wodurch ihnen ein gewiſſes Maß von Wind zugemeſſen werden konnte; die Stärke ihres Windes hing daher bloß von der Kraft desjenigen ab, welcher ſie niedertreten und wieder aufziehen mußte. Dieſe Art war nicht nur für den Bälgetreter oder Calcanten außerordentlich beſchwerlich, ſondern mußte auch nothwendig einen ſehr ungleichen Wind hervor bringen, weil kein Menſch genau ſo ſchwer iſt wie der andere, und die Gleichheit des Windes in den Bälgen doch von dem gleichen Gewicht, mit welchem ſie niedergedrückt werden, abhängt. Die Art, ſie zu treten, war ſonderbar. Bey jedem Balg war ein hölzerner Schuh angebracht. Jeder Calcant trat mit ſeinen beyden Füßen in zwey derſelben, und drückte mit dem einen zuerſt einen Balg nieder, ſodann zog er mit dem andern einen zweyten wieder in die Höhe. Zu zwanzig Bälgen gehörten alſo zehn, und zu vier- und zwanzig zwölf Calcanten. Wie beſchwerlich und ermüdend dieſe Arbeit geweſen ſeyn müſſe, kann man ſich leicht vorſtellen. Die Calcanten mußten ſich oben mit beyden Händen an eine Querſtange hängen, und nun mit allen Kräften arbeiten, um die Bälge mit dem einen Fuß nieder zu drücken, und mit dem andern wieder aufzuziehen. **Prätorius** hat in der Organographie auf der 26ſten Tafel eine Zeichnung gegeben, wodurch die ganze Einrichtung ſehr anſchaulich gemacht wird. Daß unter ſolchen Umſtänden auch keine Orgel rein geſtimmt werden konnte, verſteht ſich von ſelbſt; denn die ungeheueren Windſtöße ließen dieß nicht zu, und wollte man bey dem Mangel aller Regiſter die einzelnen Pfeifen, die auf jeden Ton gehörten, einzeln ſtimmen und mit dem Munde anblaſen, ſo war der Wind zu ſchwach, als daß die Pfeife hernach bey vollerem Winde nicht ganz anders geklungen oder geſtimmt haben ſollte. Wenn es ſchon ſo ſchwer iſt, eine Orgel mit gutem und richtigem Winde rein zu ſtimmen (ſagt **Prätorius**), wie ſchwer und mühſam muß es nicht erſt unſern lieben Alten geworden ſeyn? Es wäre zu wünſchen (fährt er fort), daß man jetzt ein ſolches altes Werk wieder lautend und klingend machte, damit man doch ihre Art gegen die unſrige hören und obſerviren möchte.

§. 91.

Es läßt ſich nun aus allen dieſen Umſtänden nicht begreifen, was für eine Art von Ton ſolche Orgeln gehabt haben können. So viele Pfeifen auf einem Taſten ſtanden, und mixturartig geſtimmt waren, mußten alle auf einmal erklingen, weil kein Regiſter vorhanden war, wodurch man nach Belieben einige derſelben zum Schweigen hätte bringen können. Die Materie, woraus die Pfeifen gemacht waren, trug ebenfalls zum ſcharfen und ſchreyenden Klang bey. In den Beſchrei-

bungen einiger der ältesten Orgeln wird zwar von Pfeifen aus Burbaum geredet; bey den meisten sind sie aber von Metall gewesen. Erz und Kupfer scheinen die gewöhnlichsten Metalle gewesen zu seyn.[98]) Man weiß es zwar nicht, woraus das Erz zusammen gesetzt war, dessen sich die Alten zu den Orgelpfeifen bedienten, ob die Pfeifen geschlagen oder gegossen waren; aber aus dem Zustand, in welchem alle mechanische Künste in den Jahrhunderten waren; von welchen hier die Rede ist, läßt sich schließen, daß auch die Orgelpfeifen, sie mögen nun geschlagen oder gegossen worden seyn, wenigstens nicht fein gearbeitet gewesen seyn können. Wenn nun ein ungemessener, aus einer Menge grober Schmiedebälge gewaltsam herausgepreßter Wind in eine Menge eben so unfein gearbeiteter und unrein unter sich gestimmter Pfeifen fuhr, was für ein Ton kann heraus gekommen seyn? Doch hierüber wollen wir den ehrlichen Prätorius, der solche Dinge theils mit eigenen Ohren gehört hat, theils in der Sache so erfahren war, daß seine Stimme allein tausend andere aufwiegen kann, reden lassen. Nachdem er die Einrichtung der alten Domorgel zu Halberstadt, nebst den darin befindlichen Stimmen für die verschiedenen Claviere beschrieben hat, schließt er mit folgenden Worten:

„Welches dann wegen der Größe der Prästanten (sind die Principal-Pfeifen eines jeden Tons, welche gewöhnlich in den Orgelwerken im Gesichte stehen) und weil sich die Manual-Claviere der wenigen Tasten wegen nicht in die Höhe zur Lieblichkeit begeben können, ein solches tiefes, grobes Brausen und greuliches Grümmeln, auch wegen der Vielheit der Mixturpfeifen einen überaus starken Schall und Laut, und gewaltiges Geschrey (dazu denn der gepreßte Wind rechtschaffen nachgedruckt hat) muß von sich gegeben haben."

„Und dieses um so viel mehr daher, dieweil in solcher Tiefe nichts mehr zwischen einer Octave als nur eine Quinte und vollkommne Terz (sintemal zu jedem Manualtasten eine Hand oder volle Faust gehört hat) gegriffen werden können. Daß demnach solches anzuhören (wo fern die disponirten Pfeifen oder Hintersatz nicht mit ihrem kleinen Geschrey hindurch gebrochen, und einen vernehmlichen Ton des Chorals ins Gehör gebracht) unsern Ohren nach zu reden, nicht sonderlich anmuthig muß gewesen seyn."[99])

98) Man hat auch Orgelpfeifen aus Glas, aus Alabaster, aus Pappe, und aus Gold und Silber gemacht. Ein Neapolitaner machte nicht nur die Pfeifen, sondern auch das Clavier aus Alabaster, und beschenkte den Herzog Friedrich von Mantua damit. In Mayland hatte man eine silberne, und Kaiser Michael soll sogar eine goldene gehabt haben. In Venedig hatte man eine gläserne von sehr scharfem Ton. Kurz, man hat allerley Materien dazu anzuwenden versucht. Noch in den neuesten Zeiten hat sogar ein Töpfer zu Meyenburg in der Prignitz mit Namen Weidner, eine Orgel verfertigt, deren Pfeifen alle aus Thon sind, die drey verschiedene Register hat, und auf welcher, dem Bericht des Hamburger Correspondenten Nr. 141 vom Jahr 1751 zu Folge, so deutlich und rein gespielt werden konnte, als auf der besten Orgel von Zinn. Dieß alles sind indessen nur Spielwerke gewesen, die doch nicht weit führen konnten. Bley, Zinn und Holz sind die besten Materien zu Orgelpfeifen.

99) Mattheson führt im Göttingischen Ephoro S. 51. eine völlig ähnliche Sprache. Wir wissen (sagt er) aus bewährten Scribenten, daß, wo nicht eher, doch wenigstens im siebenten Säculo nach Christi Geburt, ein sehr ungeschicktes Instrument bey Jerusalem auf dem Oehlberge gestanden, welches 15 Pfeifen gehabt, und mittelst eines grausamen Windes von 12 Schmiede-Blasebälgen einen solchen ungeheuern Ton von sich gegeben, als ob es wirklich donnerte. Wir wissen, daß vor 700 Jahren (Mattheson schrieb dieß im Jahr 1727) gar seltsame Orgelwerke in Deutschland, unter andern zu Halberstadt und Erfurt, in den Pauliner-Kirchen gewesen; daß sie wie Schwalbennester in die Höhe, NB. beym Chor gesetzt worden, als zu Magdeburg in der Jakobs-Kirche; daß sie nicht mehr als einen Laut, oder ein Register, ohne die geringste Aenderung, gehabt und behalten, welches (nach unserer Redensart) nichts anders, als eine Mixtur von 10 bis 20 Pfeifen auf jedem Clave gewesen ist; diese haben sehr scharf und stark geklungen, oder vielmehr geschrien, auch nicht mehr als 11 bis 12 Grad (Töne) von unten bis oben, am Klange gehabt; daß, wie etwa 150 Jahre hernach ein Paar Claves mehr in die Höhe gemacht, und ein Pedal dabey angelegt worden, die Diskant-Claves so schwer zu tractiren gewesen, daß man dieselben mit einer vollen und ge-

§. 92.

Was für Melodien und überhaupt was für eine Art von Musik konnte nun auf solchen Orgeln hervorgebracht werden? War es möglich, mit Tasten, welche mit Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mußten, eine andere Art von Melodie zu spielen, als einen langsamen, einfachen Choralgesang, ungefähr so wie auf unseren Glockenspielen? Alle Zeugnisse alter Schriftsteller stimmen mit einander überein, daß wirklich nichts andres auf den alten Orgeln gespielt worden ist. Prätorius, ein Haupt-Autor in dieser Materie, sagt ausdrücklich, nachdem er von der schlechten Einrichtung solcher Werke geredet hat, man habe sich nach damaliger Art der Musik allenfalls behelfen können, sintemal keine Compositionen mit vielen Stimmen, sondern nur der schlechte Choral einfältig darauf gemacht worden.

In Rücksicht auf die Harmonie, deren man sich um diese Zeit, auch wohl noch etwas später bedient hat, so wie überhaupt über die Beschaffenheit der Musik dieses Zeitalters, verdient eben dieses sachkundigen Schriftstellers Meinung gehört zu werden. Er sagt:

„Ich bin der Meinung, wenn man jetzo die alte Harmonie gerne hören wollte, und wie die „alte Musik geklungen habe, so dürfte man nicht mehr, als das ganze volle Werk (nehmlich die Prin„cipale, Octaven, Superoctaven, Quinten, Zymbeln, Mixturen, und Subbässe, und was sonst „mehr vorhanden, so zum vollen Werk zu ziehen gebräuchlich, und ein recht Specimen der alten „Mixtur ist) nehmen, und alsdann im Pedal mit beyden Füßen eine Quinte, als C — G. D — A, „F — c. etc. zusammen halten, und führen den Choral eines Responsorii, Introitus oder Deutschen „Gesangs im Manual, allein in dem ungestrichenen Buchstaben-Clavier: c. d. e. f. g. a. h. c. „(denn in den alten Orgeln kleinere Pfeifen nicht vorhanden gewesen) so würde man der alten Art „und Harmonie ziemlich nahe kommen: wiewohl sie es Anfangs nicht so gut werden gehabt haben."

§. 93.

Unter solchen Umständen und bey einer solchen Beschaffenheit der alten Orgeln darf man sich nicht verwundern, daß ihre Einführung in die Kirche hin und wieder Widerspruch gefunden hat. Wie hätte ein so gräulicher Lärm, ein so scharfes Geschrey der Stimmen, das man auf keine Weise nach Umständen mäßigen konnte, weil man noch keine Register hatte, der Andacht beförderlich seyn können? Also schon bloß allein die schlechte Beschaffenheit der Orgeln konnte mit Recht solche Widersprüche veranlassen.[100]) Aber es gab in diesen frühen Zeitaltern noch andere Veranlassungen dazu.

schlossenen Faust hat niederdrücken müssen: welches denn aus Noth (als Mutter der Erfindung) um das Dreschen zu vermeiden, zum Pedal Anlaß gegeben hat, weil es die Füße besser als die Hände aushalten konnten; daß, beym Anwachs der Pfeifen, diese Werke ohne Veränderung, eines noch gewaltiger als das andere, zusammen geschrien, ein tiefes, großes Brausen und gräuliches Grümmeln, auch wegen Vielheit der Mixturpfeifen, einen überaus entsetzlichen Lärm erreget, dazu der gepreßte, unrichtige Wind mit seinem Geheule aus 20 bis 24 aus der Schmiede entlehnten Bälgen, rechtschaffen stürmisch gekracht, geknarrt und nachgedrückt hat, weil sie von 10 bis 12 baumstarken Kerls haben müssen getreten werden. Wer nun diesen Jammer hat erleben, ein solches fürchterliches Sausen und Brausen, Gerassel und Geprassel anhören, anbey das Knäten und Gerbertreten ansehen müssen, dem kann ich es gar nicht verdenken, daß er übel darauf zu sprechen ist.

100) Ealred, ein Englischer Art aus der ersten Hälft des zwölften Jahrhunderts, muß von dem gräulichen Lärm, welchen die Orgeln zu seiner Zeit noch machten, ebenfalls nicht erbauet worden seyn; denn er sagt in seinem Speculo charitatis, lib. 2. cap 23. „Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem?" Man denke nur an die 70 starken Männer, welche in der Orgel zu Wincheſter die Bälge mit Leibeskräften treten mußten, so wird man dem Ealred einen solchen Ausspruch nicht verdenken können. Wären die Orgeln seiner Zeit so gewesen, wie nun die unsrigen sind, so würde er anders geredet haben.

Mattheson sagt (im Göttingischen Ephoro, S. 57.): „Man will den Orgeln und übrigen Instrumenten das zum Nachtheil deuten, daß sie mit vieler Schwierigkeit in die Kirchen eingeführt worden, und bedenkt nicht, daß die Kirchengebäude selbst weit mehr Gegner gefunden haben, als die armen Orgeln. Denn, daß ich der (neuern) Weigelianer, Quäker, Presbyterianer, Nonconformisten und anderer geschweige, so kann man beym Calvör (Rituale ecclesiast. P. II. pag. 6.) deutlich lesen, was sogar die ersten Väter für schlechte Meinung von den Tempeln gehegt haben. Er nennt es: Dogma vetus illud, de templis arisque non adhibendis, d. i. die alte Lehre, daß man weder Tempel noch Altäre zulassen soll. Da fragt der eine: Was? sollte ich Gott eine Kirche bauen, da doch die ganze Welt sein Gebäude ist, und ihn nie fassen kann? Origenes hat ausdrücklich im achten Buch gegen Celsum geschrieben: Wir Christen halten dafür, man müsse Gott nicht in sichtbaren unbelebten Tempeln dienen ꝛc.“ Man wollte überhaupt anfänglich so wenig Aeußerliches in den Gottesdienst bringen als möglich, um sich von den Juden und Heiden desto mehr zu unterscheiden. Solche Meinungen sind zwar nie völlig unterdrückt worden; denn noch ums Jahr 1250. führte Thomas von Aquino diese Sprache: Ecclesia nostra non adsumit instrumenta musica, sicut citharas et psalteria, in divinas laudes, ne videatur *judaizare*; allein, nebenher hat es doch immer noch eine beträchtlichere Anzahl billigerer Männer gegeben, die die Sache nach ihrer innern Beschaffenheit beurtheilten, und sowohl Orgeln als andere Instrumente gerne in die Kirche kommen ließen, so bald sie bemerkten, daß ihr Gebrauch dem Hauptzweck des Gottesdienstes nicht nachtheilig, sondern vielmehr beförderlich sey. Einige sahen die Sache als gleichgültig an, und sagten, man könne sich der Orgeln in der Kirche bedienen, sie aber auch ohne Sünde weglassen. Unter diese gehört Baldricus, ein Bischoff zu Dol in Bretagne aus dem eilften Jahrhundert, welcher zwar gesteht, daß ihn die Orgel nicht sehr ergetze, aber doch dafür hält, daß sie dem Beyspiel der Vorväter nach gebraucht werden könne. Seine hierher gehörigen Worte stehen bey Mabillon (*Annal. Ord. S. B.* T. V pag. 505.) und sind folgende: Non igitur aberramus, si tantorum patrum vestigia ut possumus, imitamur. — — Ego siquidem in modulationibus organicis non multum delector, sed per hoc ad intelligendum excitor, quod sicut multimodae fistulae varii ponderis et diversae magnitudinis in unam agitatae conveniunt cantilenam: ita homines in unam debent convenire sententiam etc. Nachdem er noch viel Aehnliches über die Sache gesagt hat, schließt er endlich: *Si igitur organa habemus, eis uti ecclesiastica consuetudine permittimur; sin autem, sine sacrilegio eis carere possumus.* Daher kamen nicht nur die Orgeln, trotz aller Widersprüche, sondern auch andere Instrumente dennoch bald in alle große Kirchen, und nach dem Beyspiel derselben auch in Klöster und kleinere Stadtkirchen. Besonders werden bey den Geschichtschreibern dieses Zeitalters verschiedene Mönche vorzüglich gerühmt, die sich in der Orgelkunst, oder überhaupt in der Musik vor andern ausgezeichnet haben. In Adelmanns Rhythmis alphabeticis de viris illustribus sui temporis (in Mabillons Annal. Ord. S. Bened. Tom. I. pag. 420.) wird ein gewisser Sigo als guter und kunstreicher Organist seines Zeitalters gerühmt:

Karitate *Sigo* noster plenus atque gratia,
Multa praebens ore, manu, advenis solatia
Singularis organali regnabat in musica.

Sowohl in den Kathedral- als Klosterkirchen wurden aber die Orgeln lange Zeit hindurch nur bey hohen Festen, und besonderen Veranlassungen, nicht aber den ganzen Gottesdienst hindurch gebraucht. In der Nachricht, welche Mabillon (Aunal. T. V. p. 505.) von einer Orgel giebt, die in die Kirche der Abtey Fecamp in Frankreich gebracht wurde, heißt es ausdrücklich, daß man sie nur zu ge-

wiſſen Zeiten (certis temporibus) gebraucht hat. In der Folge kamen ſie auch in Nonnenklöſter. **Le Beuf** (Etat des Sciences en France depuis le roi Robert etc. pag. 112.) erzählt, daß um jene Zeit die vornehmen Laien die Gewohnheit hatten, den Nonnenklöſtern ſolche Orgeln zum Geſchenk zu machen. Man kann hieraus ſehen, daß ſie noch nicht groß geweſen ſeyn müſſen. Die fernere Geſchichte dieſes Inſtruments gehört in folgende Jahrhunderte; ihre allmähliche Vervollkommnung und immer größere Verbreitung wird daher erſt in der Folge erzählt werden.

§. 94.

Ein Inſtrument, von welchem die Muſiklehrer und muſikaliſchen Schriftſteller des Mittelalters am allermeiſten reden, iſt das **Monochord**. Der Gebrauch, welchen man davon machte, war von demjenigen, welcher in den ältern Zeiten davon gemacht wurde, welcher auch noch bey uns davon gemacht wird, ſehr verſchieden. Urſprünglich diente es zur Ausmeſſung der Ton- und Intervallen-Verhältniſſe, wozu es auch noch in unſeren Zeiten gebraucht wird. Im Mittelalter bediente man ſich deſſelben zwar auch noch auf dieſe Art, aber auch nebenher zur Unterweiſung im Singen, um Anfängern dadurch das richtige Treffen der Intervallen zu erleichtern. Wenn das Monochord in dieſen Zeiten ſo eingerichtet war, wie man aus den auf uns gekommenen Beſchreibungen ſieht, und wie es noch bey uns eingerichtet iſt, ſo muß ein ſolcher Gebrauch deſſelben äußerſt beſchwerlich geweſen ſeyn. Der bewegliche Steg mußte bey jedem Ton, den man haben wollte, auf die ihm zukommende Stelle geſchoben werden, ein Verfahren, wozu ſtets einige Zeit erfordert wurde, wodurch alſo der Singſchüler auf jeden Ton, den er treffen wollte, warten mußte.

Es iſt zu vermuthen, daß man wenigſtens nach **Guido's** Zeitalter dieſen Unbequemlichkeiten abzuhelfen geſucht haben werde, ja die gewöhnliche Meinung iſt ſogar, daß es **Guido** ſelbſt gethan, daß er ſtatt des beweglichen Steges, welcher unter die einzelnen Bunde des Monochords geſchoben werden mußte, befeſtigte Hölzer oder irgend etwas unſern Taſten Aehnliches bey jedem Bund angebracht, und dadurch den Grund zur Erfindung unſers **Clavichords** gelegt habe. Wirklich geht die gemeine Meinung dahin, daß die erſten und älteſten Clavichorde gerade ſo viele Töne gehabt haben, als ſich im Syſtem des **Guido** finden, nehmlich ungefähr zwanzig, und bloß im diatoniſchen Klanggeſchlecht. Man hat zwar hierüber kein hiſtoriſches Zeugniß. Die Geſchichtſchreiber dieſes Zeitalters ſind entweder auf dieſen Umſtand, auf dieſe Anwendung des Monochords nicht aufmerkſam geweſen, oder ſie haben nicht eingeſehen, wie wichtig die Folgen einer ſolchen Anwendung mit der Zeit werden konnten. **Prätorius**, ein tüchtiger Gewährsmann in dieſer Materie, ſagt in ſeiner Organographie (Seite 60.): „Das **Clavichordium** iſt aus dem Monochord (nach der Scala Guidonis „welche nicht mehr als zwanzig Claves gehabt hat) erfunden, und ausgetheilt worden. Denn anſtatt „eines jeden Bundes auf dem Monochord, hat man einen Clavem auf dem Clavichordio gemacht. „Und ſind Anfangs nicht mehr denn 20 Claves, bloß im genere diatonico gemacht worden, darunter „nur zwey ſchwarze Claves, das b und ♯ geweſen. Denn ſie haben in einer Octave nicht mehr als „dreyerley Semitonia gehabt, als a — b, h — c. und e — f. wie daſſelbe noch in gar alten Orgeln „zu erſehen.“

Was es aber noch wahrſcheinlicher macht, daß man vielleicht ſchon zu **Guido's** Zeiten dem Monochord eine Art von Taſten gegeben habe, um deſſen Brauchbarkeit zum Unterricht im Singen zu vermehren, liegt darin, daß man wirklich in den nächſten Jahrhunderten nach **Guido** einigen oder auch nur einer Art von Clavier- oder Taſten-Inſtrument den Namen Monochord gegeben hat. In **Jul. Cäſ. Scaligers** Poetik (Cap. 48. pag. 115.) finde ich ſogar bemerkt, daß das Inſtrumentum Simicum, welches 35 Saiten hatte, Anlaß zu den Inſtrumenten gegeben habe, welche gemeiniglich

Monochorde genannt und worauf die Töne durch plectra ſubſilientia, die in einer gewiſſen Ordnung angebracht ſind, hervorgebracht werden. Wir müſſen die eigenen Worte Scaligers anführen: Fuit (ſagt er) et Simii commentum illud, quod ab eo Simicum appellatum, quinque et triginta conſtabat chordis; *a quibus eorum origo, quos nunc monochordos vulgus vocat, in quibus ordine digeſta plectra ſubſilientia reddunt ſonos.* Nachher hat man an den Plectris ſpitzige Rabenfedern angebracht, und damit einen beſſern Ton aus den Metallſaiten erhalten. In ſeinen Knabenjahren (ſagt Scaliger) ſey dieſes Inſtrument Clavicymbalum und Harpichordum, nachher aber von den ſpitzigen Rabenfedern Spinett genannt worden.[101])

Wer alte, ſo genannte gebundene Clavichorde geſehen hat, wo zwey, drey, vier und mehrere Taſten unter eine einzige Saite ſchlagen (je älter dieſe Inſtrumente ſind, je ſtärker ſind ſie gebunden, das heißt: je mehr Taſten ſchlagen auf ein einziges Chor von Saiten) dem wird es ſehr begreiflich werden, wie und auf welche Art die Clavichorde aus dem Monochord entſtehen konnten. So gut wie bey den gebundenen Inſtrumenten dieſer Art zwey, drey, vier und mehrere Taſten unter eine einzige Saite ſchlagen konnten, eben ſo gut war es möglich, daß zu Guido's Zeit alle Töne, die man brauchte, auf einer einzigen Saite angeſchlagen wurden, um ſo mehr, da die Anzahl der gebräuchlichen Töne noch ſehr gering war.

So einleuchtend indeſſen der Urſprung des Clavichords aus dem Monochord iſt, ſo läßt ſich doch nicht behaupten, daß ſchon zu Guido's Zeit das Monochord eine ſolche oder ähnliche Einrichtung erhalten habe, wodurch es zum Unterricht im Singen bequemer geworden wäre, als es mit ſeinem beweglichen Steg ſeyn konnte. Kein alter Muſiklehrer noch Geſchichtſchreiber ſagt uns etwas davon.

§. 95.

Daß es dieſem Zeitalter auch nicht an anderen Inſtrumenten gefehlt habe, läßt ſich leicht denken. Die drey Hauptgattungen muſikaliſcher Inſtrumente, nehmlich Saiten- Blaſe- und Schlaginſtrumente mit ihren vielen Unterarten ſind bey keinem Volke und in keiner Zeitperiode unbekannt geweſen, und ihre Beſchaffenheit, oder der Grad ihrer Vollkommenheit muß nothwendig ſtets mit der vorhandenen Art von Muſik im Verhältniß geſtanden haben. So wie ſich die Kunſt erweiterte, nahmen ſie an der Zahl von Saiten und Tönen zu; ſo wie der Geſchmack verfeinert wurde, mußte auch die Plumpheit der Inſtrumente allmählich verſchwinden.

Der Gebrauch einer großen Anzahl ſolcher Inſtrumente von allen drey Gattungen in den früheren Jahrhunderten der chriſtlichen Kirche iſt in dem vorhergehenden Kapitel durch mehrere Zeugniſſe bewieſen worden. An einigen Orten ſind ſie in der Folge wieder abgeſchafft, an andern aber beybehalten worden. An vielen Orten ſcheint man beſonders die Blaſeinſtrumente nicht gerne in der Kirche gehabt zu haben. Caſſiodor ſagt ſchon in ſeiner Erklärung des 98ſten Pſalms (Tom. II. Opp. pag. 312.): Sonus et modulatio tibiarum a ſacris myſteriis noſtra nihilominus aetate diceſſit. Späterhin, nehmlich im neunten Jahrhandert, entſtanden auch Klagen über die Saiten- und Schlaginſtrumente. Amalarius (de offic. Lib. III. cap. 3.) ſagt, daß die Kirchenſänger weder Cymbeln noch Cithern, noch Lyren, noch andere Arten von Inſtrumenten gebrauchen ſollen: (Noſtri cantores non tenent cymbala, neque lyram, neque citharam manibus, neque caetera genera muſicorum, ſed corde. Quanto cor majus eſt corpore, tanto Deo devotius exhibetur, quod per cor fit, quam

101) Additae deinde plectris corvinarum pennarum cuſpides: ex aereis filis expreſſiorem eliciunt harmoniam. Me puero Clavicymbalum et Harpichordum, nunc ab illis mucronibus *Spinetam* nominant.

quam per corpus; ipsi cantores sunt tuba, ipsi psalterium, ipsi cithara, ipsi tympanum, ipsi chorus, ipsi chordae, ipsi organum, ipsi cymbala.) Solche Frömmeleyen helfen aber nichts: denn während man an einem Orte eine solche Sprache führte, wurden an andern Orten Anstalten von ganz anderer Art gemacht, so daß die Instrumente dennoch nie ganz aus der Kirche verbannt werden konnten.

Aus dem zehnten Jahrhundert haben wir daher ein Zeugniß, daß selbst in Klöstern nicht bloß im Singen, sondern auch in der Kunst auf Instrumenten zu spielen, Unterricht gegeben wurde. **Eckehard** (de casibus monasterii S. Galli, cap. 2. in *Goldast.* Alemann. rer. Tom. I. P. I. pag. 24.) erzählt: besonders von einem Mönch **Tutilo**, daß er auf allen Arten von Saiten- und Blaseinstrumenten vor andern geschickt gewesen sey, und an einem gewissen vom Abt des Klosters bestimmten Ort junge Edelleute auf Saiteninstrumenten unterrichtet habe. „*Tutilo* musicus (heißt es) sicut et socii ejus, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus (*nam et filios nobilium in loco ab abbate destinato fidibus edocuit*) nuncius procul et prope solers.“ Die Socii, denen hier ebenfalls große musikalische Geschicklichkeit beygelegt wird, waren **Notker Balbul.** und **Ratpertus**, beyde nebst dem **Tutilo** Zöglinge des **Nso.** **Mabillon** giebt in seinen Annalen des Benediktiner-Ordens (Tom. III. pag. 173.) eine nähere Nachricht von diesen drey Freunden, die wie ein Herz und eine Seele waren. Die sieben freyen Künste, besonders aber die Musik lernten sie von **Marcellus**, welcher ebenfalls im Kloster St. Gallen lebte. So gleich gesinnt sie in den Künsten und Wissenschaften waren, so ungleich waren sie in ihrem Betragen und Benehmen. (Isonis praecipui apud S. Gallum discipuli fuere Notkerus, Ratpertus et Tutilo, quorum cor unum et anima una erat; et ipsi septem liberales artes, praesertim musicam, edocti a Marcello. Hi, etsi studiis ac votis unanimes, natura tamen ac moribus longe dissimiles erant.) Besonders merkwürdig ist die Charakterschilderung des **Tutilo**, welcher in der Musik der geschickteste war. Nach dieser Schilderung war er von starkem Körperbau, gut und nützlich, hatte eine geschwinde Sprache, konnte gut mahlen und mit dem Grabstichel arbeiten, spielte gut auf Saiten- und Blaseinstrumenten, war zu rechter Zeit ernsthaft, sonst aber sehr fröhlich, so daß König **Carl** einst demjenigen fluchte, der aus einem solchen Mann einen Mönch gemacht habe. Dessen ungeachtet war er im Chor betriebsam, in geheim zu Weinen geneigt und keusch, wie es einem Schüler des **Marcellus** gebührte, welcher stets seine Augen in Gegenwart eines Frauenzimmers verschloß. (Tutilo, vir bonus atque utilis, lacertis ac membris valentissimus, expeditae vocis, caelandi ac pingendi peritus, fidibus et fistulis doctus gravis ac serius pro tempore, alias joco festivus, adeo ut Karolus rex aliquando ei maledixerit, qui virum ejusmodi monachum fecisset. Inter haec nihilominus in choro strenuus, in secreto promtus ad lacrymas, castus, ut decebat discipulum Marcelli, qui ad praesentiam feminarum oculos clausos habebat.) Ein vorzügliches Genie muß **Tutilo** auf alle Weise gewesen seyn, denn **Eckehard** sagt an einem andern Ort (de casib. monast. S Galli, T. I. P. I. pag. 29.) von ihm, daß seine Melodien besonders und auffallend gewesen sind. (Quae autem *Tutilo* dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt, etc.)

Die Beschaffenheit der Instrumente dieses Zeitalters, die zum Theil ganz besondere, für uns völlig unverständlich gewordene Namen hatten, läßt sich durchaus nicht bestimmen. Daß sie noch sehr unvollkommen und der Beschaffenheit der Musik selbst angemessen waren, leidet wohl keinen Zweifel. Man hatte um diese Zeit kaum im Gesang eine natürliche Melodie; wie wollte man sie schon auf Instrumenten gehabt haben, die sich doch stets nach dem Gesang als einem Vorbilde gerichtet haben, und nothwendig richten müssen? Du Cange führt unter dem Wort Baudosa (worunter auch eine Art von Instrument verstanden wurde) eine Stelle aus einem auf der königl. Bibliothek zu

Paris befindlichen Manuſcript: de vita Caroli M. an, woraus man ſich zwar noch nicht von allen Arten der damals üblichen Inſtrumente, aber doch wenigſtens zum Theil von ihrem Gebrauch und von der Art ihres Tons einigen Begriff machen kann. Die Stelle iſt folgende:

Quidam Baudoſam concordabant
Plurimas chordas cumulantes,
Quidam triplices cornu tonabant.
Quaedam foramina inclaudentes,
Quidam choros conſonantes,
Duplicem chordam perſtridentes;
Quidam taborellis ruſticabant,
Groſſum ſonum praemittentes.
Quidam cabreta vaſconizabant
Levis pedibus perſaltantes.
Quidam liram et tibiam properabant,
Alios tactu praecedentes.
Quidam harpam alte pulſabant,
Prolixas virgulas ſic gerentes.
Quidam rebecam arcuabant
Muliebrem vocem confingentes etc.

Ex Aimerici de Peyrato Abb. Moſſiacenſis vita Caroli M. MS.

Ueberhaupt kann man beynahe als gewiß annehmen, daß in Rückſicht auf Inſtrumente alles, was nur irgend eine Art von Getöſe, klingend oder klappernd, von ſich gab, in dieſem Zeitalter ſchon mit zur Inſtrumental-Muſik gerechnet wurde. In der Kirche hatte man beſondere Freude an dem Geklingel kleiner Glocken. Man ſetzte nicht nur eine Art von Inſtrument in Form eines Rades aus ihnen zuſammen und klingelte damit recht fleißig, ſondern beſetzte ſogar die Kleider des Prieſters damit, um den ganzen Gottesdienſt hindurch, vom Anfang bis ans Ende eine ſo angenehme und erbauliche Muſik zu hören. Jene Inſtrumente wurden rotae cymbalicae, oder wie es beym Du Cange heißt, rotae cum tintinnabulis genannt. Man kann ſich des Lächelns nicht ganz enthalten, wenn man in den Kirchengeſchichtſchreibern lieſt, daß dieſer oder jener heilige Mann ſolche Klingelwerke zur Beförderung größerer Andacht in die Kirche gebracht habe, da eben ſolche heilige Männer bey Einführung ordentlicher, wirklich muſikaliſcher Inſtrumente faſt immer die Bedenklichkeit hatten, die Andacht möchte durch ſie geſtört werden. Wenn von Einführung ſolcher Klingeleyen die Rede war, ſo ſagten die Concilien: *Statuimus et ordinamus ac etiam mandamus omnibus Epiſcopis et aliis praeſulibus quarumlibet nationum* etc. Sollten aber ordentliche, wirklich muſikaliſche Inſtrumente eingeführt werden, ſo hieß es höchſtens, wie ſchon angeführt worden: *Si organa habemus, eis uti permittimus; ſin autem, ſine ſacrilegio eis carere poſſumus.*

Von dem Profan-Gebrauch der verschiedenen Instrumentengattungen in diesem Zeitalter läßt sich wenig sagen. Ob es gleich sehr wahrscheinlich ist, daß sie eben so bey öffentlichen Feyerlichkeiten und überhaupt bey Volksfesten aller Art gebraucht seyn werden, wie vor und nachher geschehen ist, so reden doch die Nachrichten aus diesem Zeitraum hauptsächlich von ihrem kirchlichen Gebrauch. Wir ersparen daher das, was darüber zu sagen ist, ins folgende Kapitel, wo wir durch die Nachrichten von den Troubadoren, Minnesängern ꝛc. nähere Veranlassung dazu bekommen werden.

§. 96.

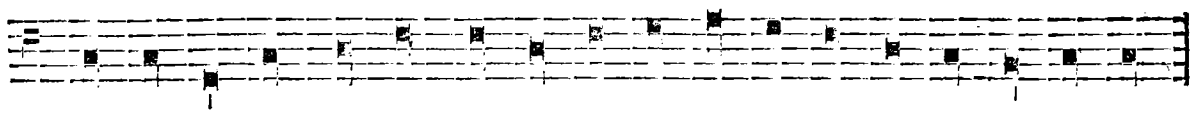
Aus allem, was bisher von dem Tonsystem, von den Tonarten, von der Melodie und Harmonie, vom Takt, von der Notation, von den musikalischen Instrumenten, besonders von der Orgel gesagt worden ist, läßt sich nun schließen, wie hoch der Grad von Vollkommenheit, den die Musik in diesem Zeitalter erreicht hat, angenommen werden kann. Alles, was die Kunst mannigfaltig und geschickt zu verschiedenartigen Ausdrücken, das heißt biegsam und geschmeidig machen kann, kannte man beynahe noch gar nicht. Man hatte der Intervallen zu wenige, um natürliche Tonarten daraus zusammen setzen zu können, die unter einander in gegenseitigen Verhältnissen standen: der Mangel an natürlichen Tonarten hatte nothwendig unnatürliche, steife, saft- und kraftlose Melodien (wenn man ihnen noch einen so schönen Namen geben kann) zur Folge. Daher ist auch an das, was man in neueren Zeiten Melodiengattungen nennt, in dieser Zeitperiode noch gar nicht zu denken. Die Proben von Melodie, welche sich bey den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters finden, und von welchen mehrere im Lauf dieses Kapitels gegeben worden sind, können zum Beweise dienen. Die eine ist wie die andere; alle sind steif, holpericht, unnatürlich, und ohne Verschiedenheit des Charakters. Die Harmonie, oder gleichzeitige Fortschreitung mehrerer Töne, so wie man sie in dieser Zeit kannte und ausübte, konnte die melodische Verbindung der Töne noch nicht geschmeidig machen, da sie selbst am allersteifsten und ungeschmeidigsten war, und sich schwerfällig bloß in Quarten, Quinten und Octaven wie ein hölzerner Mann ohne Gelenke geradeaus fortbewegen mußte, ohne sich auch nur im mindesten auf die eine oder andere Seite drehen zu können. Modulation oder allmählicher Uebergang in verwandte Töne und Bewegung im innern Kreise der zu einer Tonart gehörigen Töne, harmonische und melodische, größere und kleinere Ruhepunkte, oder innerer Periodenbau, Verschiedenheit der Schreibarten, kurz alles, was eine Musik eigentlich erst schön, deutlich, verständlich, ausdrucksvoll, und einen Gesang vom andern, in Form und Charakter unterscheiden kann, konnte unter solchen Umständen, bey einer noch so großen Armuth an allen Hülfsmitteln gar nicht vorhanden seyn, und war es auch wirklich nicht. Wir werden in der Folge sehen, was noch alles geschehen mußte, ehe die Kunst auf einen solchen Punkt der Vollkommenheit gelangen konnte.

Um den Leser zu überzeugen, daß das obige Urtheil nicht ungerecht oder ohne Grund ist, wollen wir zum Beschluß dieses Kapitels noch eine Melodie von etwas größerm Umfang beybringen, als die bisherigen Proben gewesen sind. Diese Melodie wird in einem Manuscript, welches ehedem im Kloster S. Crucis von Waltham in Essex aufbewahrt wurde, nachher aber in andere Hände gekommen ist, von dem Abschreiber dem Guido von Arezzo zugeschrieben. Sie ist eigentlich ein Uebungsexempel über die musikalischen Intervallen. Hawkins (*History of the Science and Practice of Music*, Vol. II. pag. 201.) giebt vom Inhalt dieses Mspts eine ausführliche Beschreibung, und hat auch diese darin enthaltene Melodie als eine musikalische Seltenheit abdrucken lassen. Der Abschreiber hieß Johann Wylde, wie man aus der Ueberschrift: „Hunc librum vocitatum Musicam Guidonis, scripsit Dominus Joannes Wylde, quondam exemti monasterii Sanctae crucis de Waltham precentor.“ sehen kann. Dieser Wylde unterscheidet einen kleinen und einen großen Guido. Der

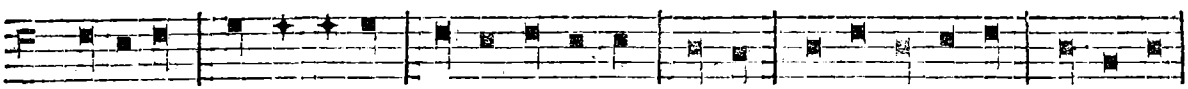
kleine führt den Beynamen Augenſis, und ſoll vom Kirchengeſang geſchrieben haben. Unter dem großen ſcheint unſer bekannter Guido von Arezzo gemeint zu ſeyn. Ob nun gleich dieſe Melodie wahrſcheinlich jünger als Guido und vielleicht vom Abſchreiber ſelbſt untergeſchoben iſt, der erſt ums Jahr 1400 gelebt haben ſoll, ſo mag ſie doch hier unter ſeinem Namen ſtehen. Wenn man noch Jahrhunderte lang nach Guido's Zeiten keine geſchmeidigere Melodie machen konnte, ſo läßt ſich mit deſto größerer Sicherheit der Schluß machen, daß die Melodien aus Guido's Zeitalter ſelbſt noch ſteifer geweſen ſeyn müſſen. Hier iſt ſie:

Cantilena *Guidonis Majoris*

omnes penitus Diſſonantias quaſi conſonantias includens.



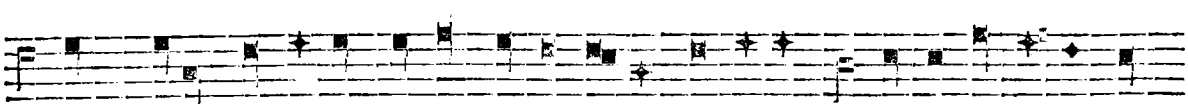
Ter ter-ni ſunt mo-di, qui-bus omnis can-ti-le-na con-te-ci-tur,



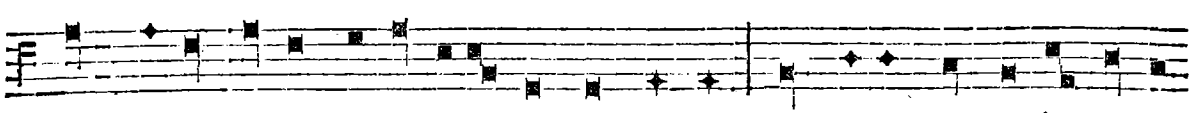
ſci-li-cet U-ni-ſonus, Se-mi-to-ni-um, Tonus. Se-mi-di-tonus, Di-tonus,

Dy-a-teſ-ſa-ron, Dyapen-te, Se-mi-to-nium cum Dya-pen-te. Ad haec Tonus

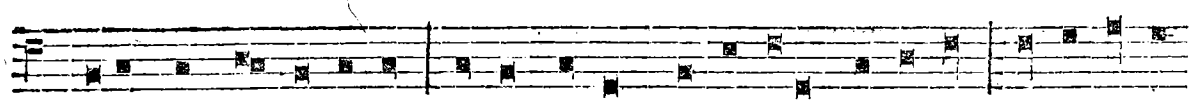
Dya pa-ſon ſi quem delectet, e-jus hunc modum eſ-ſe a-gnoſeat. Quumque



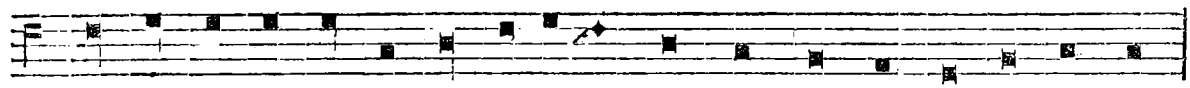
tam pau-cis clauſulis to-ta ar-mo-ni-a for-matur. u-ti-liſ ſi-mum



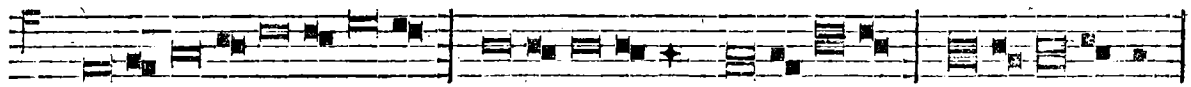
eſt e-as al-te memo-ri-e commen-da-re, nec prius ab hu-jus modi



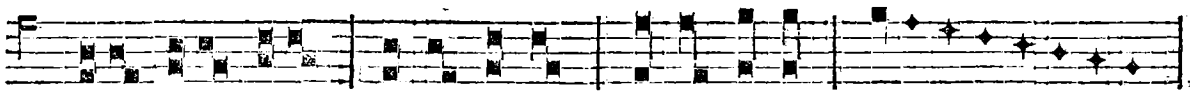
ſtu-di-o qui-eſ-ce-re, donec vocum in-ter-val-lis a-gnatis Ar-mo-ni-e



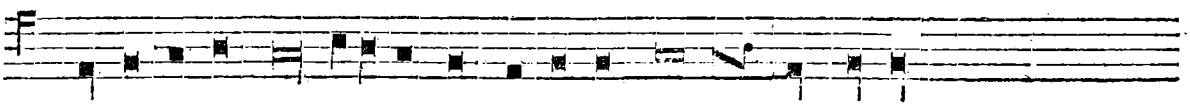
to-ti-us fa-cil-li-me que-as com-pre-hen-de-re no-ti-tiam.



Tonus. Se-mi-to-ni-um. Di-to-nus. Se-mi-di-to-nus.



Dya-teſ-ſa-ron. Dy-a-pen-te. Dy-a-pa-ſon.



et in-ten-te et re-miſ-ſe pa-ri-ter con-ſo-nan-ti-a.

Drittes Kapitel.

Von Guido bis auf den Franchinus Gafor.

Erster Abschnitt.

Von den Fortschritten in der theoretischen und praktischen Musik überhaupt.

§. 1.

Obgleich in diesem Zeitraum von der Mitte des eilften Jahrhunderts bis auf die Mitte des funfzehnten unser Europa die höchste Stufe seiner sittlichen und wissenschaftlichen Bildung noch nicht erreicht, so vereinigen sich doch so viele günstige Umstände in demselben, daß er dadurch zur wichtigsten und lehrreichsten Periode in der Geschichte der Europäischen Cultur aller Art wird. Was in der vorhergehenden Periode gewisser Maßen gesäet und gepflanzt wurde, fing in dieser an zu keimen, empor zu schießen, und gegen das Ende derselben schon einige Früchte zu zeigen, welchen man es ansehen konnte, daß sie einst bey voller Reife von guter und gedeihlicher Art seyn würden. Dem Geschichtschreiber wird bey einer solchen Aussicht so wohl, wie dem sorgsamen Hausvater, welcher an einem heitern Frühlingstage seine Saaten besucht, und findet, daß er sich im Herbste eine gesegnete Ernte zu versprechen habe, wenn der Himmel sein ferneres Gedeihen dazu giebt, und wenn nicht die Elemente seine Hoffnungen noch vor ihrer Erfüllung wieder zerstören. Was hier der Landmann für seine Saaten zu besorgen hat, kann auch die wissenschaftliche und sittliche Saat der Menschheit treffen. Dort kann Ungeziefer, Hagel, Platzregen, Dürre, Kälte ꝛc. unsere Hoffnungen zerstören, und hier thun es vielleicht mangelhafte Handhabung der Gesetze, gewaltthätige Unterdrückung der Nebenmenschen, geistliche Unduldsamkeit und Herrschsucht, am allermeisten aber Kriege mit dem unendlichen Heer der sie begleitenden und auf sie folgenden Uebel. Wenn indessen dem Landmann nur nicht alle Saaten zerstört werden, wenn zwischen verödeten Feldern noch blühende hervorschimmern und sein Auge erquikken; wenn mangelhafte Handhabung der Gesetze, Unterdrückung, Unduldsamkeit und Kriege nicht allgemein um sich greifen, wenn hier und da noch Gerechtigkeit, Duldsamkeit und Friede herrscht; so wird dort die Menschheit noch immer das Leben fristen, und hier noch nicht in eine allgemeine Barbarey in Sitten und Wissenschaften zurücksinken können.

Die politische Verfassung Europens war in dem Zeitraum, von welchem hier die Rede ist, ungefähr von der Beschaffenheit, daß zwar in der sittlichen und wissenschaftlichen Bildung der Menschen noch keine Vollkommenheit erreicht, aber auch nicht alles, wozu im vorhergehenden Zeitraum die Anlage gemacht war, gänzlich zerstört werden konnte. Die wilden Völker, welche Europa überschwemmt hatten, waren durch Umstände genöthigt worden, sich in ordentliche Staaten zu bilden, ihre Wildheit wenigstens zum Theil abzulegen, und sich zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse manche Eigenschaften, Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben, die sie schon auf eine nothdürftige Art zu brauchbaren Mitgliedern einer ordentlich eingerichteten Staatsgesellschaft machen konnten. Europa würde jetzt sehr bald einen hohen Grad der Bildung und des Wohlstandes erreicht haben, wenn nicht das christliche

Rom, welches herrschender Staat war, die unüberwindlichsten Hindernisse in den Weg gelegt hätte. Um sich aufrecht zu erhalten, und sein Uebergewicht gegen andere Staaten zu behaupten, vermehrte es jetzt nach und nach seine Macht durch Errichtung einer so ungeheuern Menge von Klöstern und geistlichen Orden, daß fast überall die Früchte des Fleißes der übrigen Menschenklassen zur Unterhaltung derselben kaum hinreichen wollten. Durch frommen Aberglauben ließ das Volk sich leicht verleiten so lange zu geben, als es konnte. Aber es merkte und fühlte bald, daß es zu viel gegeben hatte, und daß dadurch sein Wohlstand und mit ihm zugleich alle Mittel zu seiner bessern Cultur verloren waren. Die erste Folge dieses Zustandes war gänzliche Abhängigkeit des Volks von den Klöstern und Geistlichen. Diese hatten nebst den Rittern den Reichthum der Länder so unter sich getheilt, daß außer ihnen kein Stand neben oder unter ihnen empor kommen konnte, und daß genau genommen, die Bewohner eines großen Theils von Europa jetzt nur aus hochgebietenden Herren und demüthig gehorchenden Knechten bestanden.

Weder die Geistlichkeit noch der Ritterstand dieses Zeitalters war aber schon aufgeklärt genug, um seine Vorrechte und sein Uebergewicht ungemißbraucht zum allgemeinen Besten anwenden zu können. Auf der einen Seite hatten sich die Religionsbegriffe von ihrer ursprünglichen Reinigkeit schon so weit entfernt, daß sie nun zum Deckmantel der Habsucht, Herrschsucht, und aller möglichen Eingriffe in die allgemeinen Menschenrechte dienen konnten und mußten. Die Unwissenheit des Zeitalters unterstützte diese Eingriffe so sehr, daß fast alles unter das Gebiet dieser mißverstandenen, ausgeärteten und herabgewürdigten Religion gerieth, und daß nun von Rom aus ein so genanntes geistliches Recht in Anwendung gebracht wurde, welches man mit Feuer und Schwert und mit den fürchterlichsten Bannflüchen über Gewissen, Vermögen und das Leben aller geltend zu machen wußte. Auf der andern Seite wurde körperliche Stärke so hoch geachtet, daß das ganze Bestreben des Ritterstandes auf die Entwickelung derselben fast einzig und allein abzweckte. Dort wurde der Geist des Menschen verdreht und nach den herrschsüchtigen Absichten Roms geleitet, und hier mußte er unter steten körperlichen Uebungen schlummern. Hätte nicht die Vorsehung dieser Lage der Dinge noch zu rechter Zeit eine veränderte Richtung gegeben, so wäre es wahrscheinlich um die höhere Bildung Europens noch auf Jahrtausende geschehen gewesen. Wissenschaften und Künste, durch welche nur allein der menschliche Geist veredelt, verfeinert werden, und die höchste mögliche Ausbildung erreichen kann, hätten entweder gänzlich verloren gehen, oder eben so ausarten müssen, wie die ganze Verfassung der Menschen unter einander ausgeartet war.

Die veränderte Richtung dieser Lage wurde durch die Kreuzzüge veranlaßt, die nach den Absichten des Römischen Hofes ganz andere Folgen haben sollten, als sie wirklich gehabt haben. Da die Volksmenge in den meisten christlichen Ländern Europens um diese Zeit sehr angewachsen war, und ungeachtet der großen Anzahl von Ordens- und Weltgeistlichen noch immer wehrhafte Menschen genug übrig blieben, die sich allenfalls, wenn der Aberglaube dieses Zeitalters nicht zu groß gewesen wäre, den immer weiter gehenden Eingriffen der Päpste in die Gerechtsame der weltlichen Stände hätten widersetzen können, so scheinen diese Kreuzzüge hauptsächlich in der Absicht in den Gang gebracht worden zu seyn, um die Länder von dem größten Theil ihrer wehrhaften Mannschaft zu entblößen, und sodann desto ungehinderter den frommen Aberglauben der schwachen Zurückgebliebenen zu Usurpationen aller Art benutzen zu können. Das Mittel war nicht übel ausgedacht, und einige Zeit hindurch entsprachen die Folgen allerdings den Absichten der Päpste. Allein, so wie alles, was den Gesetzen der Natur und der allgemeinen Billigkeit nicht gemäß ist, von keiner langen Dauer seyn kann, und höchstens in den ersten Anstrengungen den beabsichtigten Zweck zu erreichen vermag, auch fast immer etwas mit sich führt, wodurch nach den ersten Anstrengungen entgegen gesetzte Folgen entstehen,

so ging es auch hier mit den Folgen der Kreuzzüge. Auf der einen Seite entledigten sich die Päpste einer ihren Absichten lästigen Volksmenge, und schalteten und walteten nach Willkühr mit dem Gewissen und Vermögen der zurückgebliebenen Greise, Weiber und Kinder; auf der andern Seite aber kamen die frommen Eroberer des heiligen Landes wenigstens zum Theil wieder in ihr Vaterland zurück, hatten unterdessen manches erfahren, gesehen, gehört und gelernt, waren in dem nähern Umgang mit Menschen aller Art geschliffener und über manche Gegenstände des menschlichen Lebens auf hellere Begriffe geleitet worden, brachten also Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten mit, die bey weiterer Verbreitung nach und nach den päpstlichen Anmaßungen nothwendig aufs neue hinderlich werden mußten. So lange es der Aberglaube des Volks verstattete, wurden daher diese heiligen Kriege stets wieder erneuert. Aber die Folgen derselben erneuerten sich ebenfalls wieder, und wurden mit jedem neuen Zug ins gelobte Land immer merklicher, so daß genau genommen das, was zur Unterstützung und Befestigung der Römischen Herrschaft dienen sollte, in seinen Folgen zum Zerstörer derselben geworden ist. Die Kreuzzüge sind folglich für die Menschheit weit wohlthätiger gewesen, als man gemeiniglich glaubt, wenn man sie nur nach ihren Absichten, aber nicht nach ihren Folgen betrachtet.

So wie nun hellere Begriffe, Kenntnisse und Fertigkeiten anfingen sich immer mehr zu verbreiten, so wie die entvölkerten Länder nach und nach an Volksmenge wieder zunahmen, die unter sich den noch vorhandenen Aberglauben mit den erworbenen bessern Begriffen in Vergleichung stellen und in gegenseitigen Streit, in eine Art von Gährung bringen konnte, so wie endlich die Menschheit durch manche erlernte Fertigkeit ihren Wohlstand vermehrte, und die ersten Bedürfnisse nicht mehr auf eine bloß kümmerliche Art zu befriedigen wußte, mußte nothwendig die Reihe dieser Verbesserungen auch an die Geistes- und Herzensbedürfnisse bald kommen, das heißt: Wissenschaften und Künste konnten nicht allein in ihrem vormaligen unvollkommnen Zustande gelassen werden. Dieß geschah auch nicht. Der menschliche Geist war aufs neue erweckt worden, hatte durch den Erwerb mehrerer Hülfsmittel an Kraft gewonnen, und konnte einen so starken Anlauf nehmen, daß er nun das Ziel zwar noch immer nicht erreichte, aber demselben doch ungleich näher kam, als er in der vorhergehenden Periode kommen konnte. Das allgemeine Band, an welchem alle menschlichen Kenntnisse unter einander zusammen hängen, wodurch schon allein auch der Musik ihr Antheil an diesen Verbesserungen nicht entzogen werden konnte, und die allen gut und glücklich organisirten Menschen angeborne Neigung und Liebe zu dieser schönen Kunst des Herzens und Geistes, hat in dieser Periode solche Fortschritte in den meisten Theilen der theoretischen und praktischen Musik bewirkt, daß man nicht zu viel thut, wenn man behauptet, in dieser Zeit erst sey der Grund zu allen den Vorzügen gelegt worden, die sie in der Folge erreicht hat, und die sie eigentlich erst zur wahren schönen Kunst gemacht haben. So wie Reimerey noch keine Poesie ist, so ist auch Psalterbrummen und Klingeley noch kein Gesang und keine Musik. Wenn gleich in dieser Periode noch immer gebrummt und geklingelt wurde, so hat man doch gegen das Ende derselben schon angefangen, so zu brummen und zu klingeln, daß es nur noch der Kritik und des Geschmacks bedurfte, um dieses Psalterbrummen und Instrumentengeklingel in einen rührenden Gesang und in eine angenehme, verständliche Musik zu verwandeln.

Zwey äußerst wichtige, in diesen Zeitraum gehörige Erfindungen haben vorzüglich zu dieser Veränderung beygetragen, nehmlich die Erfindung des Mensuralgesangs und die der Harmonie, in einem andern Sinn, als man sie bisher kannte. Von beyden muß einzeln geredet werden.

I.

Von dem Mensural Gesang.

§. 2.

Diese wichtige Erfindung wurde bald nach Guido's Tod gemacht. Man weiß aus dem vorhergehenden Kapitel, daß man zwar kurze und lange Sylben im Gesange beobachtete, und die lange gerade noch einmal so lang dauern ließ, als die kurze. Diese Eintheilung, welche zu Quicntilians Zeiten sogar die Knaben kannten (longam esse duorum temporum, brevem unius, etiam pueri sciunt. Institut. lib. IX. cap. 4.), hatte sich durch das Mittelalter hindurch bis nach Guido's Zeiten gehalten, und konnte zum bloßen Choralgesang hinreichen. Allein in der musikalischen Schreibekunst hatte man nicht einmal zur Andeutung dieser beyden Unterschiede die gehörigen Zeichen, so daß die Länge und Kürze der Töne ganz allein von dem Tonmaß der Sprache abhing. Wenn nun das wahre Tonmaß der Sprache noch in unsern Zeiten von ununterrichteten Personen so häufig verfehlt wird, und man eben keine Gründe hat, zu glauben, daß es im Mittelalter besser damit bestellt gewesen sey, so folgt daraus, daß selbst beym einfachsten Gesang in einer bekannten und geläufigen Muttersprache das wahre Maß der Töne nach dem Werthe der Sylben selten richtig beobachtet werden konnte. Wie viel weniger muß dieß geschehen seyn, da um diese Zeit meistens in einer todten Sprache gesungen wurde, deren Sylbenmaß erst nach gewissen Regeln gelernt werden mußte? Wir wissen, wie spätere Componisten des funfzehnten, sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts noch mit dem Sylbenmaß dieser Sprache umgegangen sind, und können fest als gewiß annehmen, daß es in frühern Jahrhunderten noch weit schlimmer damit ausgesehen haben wird.

Außerdem, wenn man auch in diesen Zeiten für das doppelte Tonmaß zwey verschiedene Zeichen gehabt hätte, so daß man damit für unkundige Singknaben die wahre Dauer der Sylben hätte andeuten können, so konnte doch diese Zeiteintheilung noch nicht hinreichend seyn, der Musik bloß in Rücksicht auf den Rhythmus alle die Mannigfaltigkeit zu geben, deren sie ihrer Natur nach fähig ist und welche sie auch in der Folge erhalten hat. Durch diese bloß doppelte Zeiteinheilung konnte nehmlich in einem Gesange, das heißt in einer Melodie, welcher ein Text untergelegt war, dasjenige nicht Statt finden, was wir in neuern Zeiten Takt nennen, der von einer so genannten Sectional-Zeile bis zur andern, und so fort durch ein ganzes Tonstück hindurch eine Abtheilung in gleiche Zeiträume enthält, welche unabhängig von den verschiedenen Notengattungen sind, die etwa in jedem derselben aufgenommen werden können. Man muß sich in der That wundern, wie sowohl die gebildetsten Völker des Alterthums als die Völker des Mittelalters sich so lange bloß mit zwey Zeiten in ihrem Gesange haben behelfen können, da eine solche Zeiteintheilung nicht einmal der Natur irgend einer Sprache angemessen ist. Schon in der lateinischen Sprache wurden nach den Lehrsätzen der alten Sprachlehrer kurze und kürzere, lange und längere Sylben angenommen; man hätte folglich schon sehr frühe, wenn man die Zeiteintheilung der Töne dem Tonmaß der Sprache gemäß hätte einrichten wollen, wenigstens viererley musikalische Zeiten gebrauchen müssen. Marius Victorinus, ein Sprachlehrer aus dem vierten Jahrhundert, bestätigt dieß in seinem Werke: de re grammatica aufs deutlichste. Nach ihm hat schon zu seiner Zeit unter den Rhythmikern und Musikern der Dauer wegen, welche jede Sylbe bekommen sollte, keine kleine Uneinigkeit geherrscht. Denn die Musiker wollten nicht allen langen und kurzen Sylben einerley Dauer geben, und behaupteten, daß eine kurze kürzer, und eine lange länger gemacht werden könne. (Inter Metricos et Musicos propter spatia temporum, quae

syllabis comprehenduntur, *non parva dissensio est.* Nam Musici *non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere*, si quidem et *brevi breviorem longi longiorem* dicant posse syllabam fieri. s. *Putschii* Gramm. Lat. auctores antiqui, pag. 2412.) **Victorinus** nennt dieß zwar eine Scrupulosität, die den Rhythmikern und Musikern zu überlassen sey; man sieht aber doch aus dieser wichtigen Stelle, welche unser um die Wissenschaften so verdiente **Nicolai** zuerst bemerkt und im zwölften Band seiner Reisen bekannt gemacht hat, daß schon lange etwas einer wahren Mensural-Musik ähnliches vorhanden war, daß man es wahrscheinlich bisweilen schon ausübte, nur noch nicht zu schreiben wußte. Man vergleicht hiermit, was schon im ersten Bande dieser Geschichte Kap. IV. §. 144. über diese Materie gesagt ist.

Durch die Erfindung mehrerer Notengattungen, oder Zeichen zur Bestimmung mehrerer Zeiten, ist man also nicht nur der wahren Natur der Sylbenverhältnisse in den Sprachen näher gekommen, sondern man hat auch zugleich unsern Takt, wenigstens die Kunst, ihn gehörig zu schreiben, erfunden, wodurch Einheit und Mannigfaltigkeit zugleich in die Zeitabtheilung unserer Musik gebracht worden ist. Die Einheit entstand durch den Takt, der aus der Abtheilung eines ganzen Tonstücks in lauter Theile von gleicher Länge besteht. Die Mannigfaltigkeit aber durch die Verschiedenheit der in jedem einzelnen Takt enthaltenen Notengattungen oder größern und kleinern Zeitabtheilungen. Daß durch diese neuere Einrichtung unsere Musik einen doppelten Rhythmus erhalten hat, nehmlich einen innern und äußern, oder den Rhythmus der Melodie und des Taktes, ist einleuchtend, ein Umstand, der bisher noch nicht hinlänglich erklärt worden ist. Den Rhythmus der Melodie hat man in den neueren Zeiten das logische Verhältniß der Töne in Beziehung auf den Fortgang der Modulation, den Takt aber überhaupt das äußere rhythmische Verhältniß genannt, der jenem Rhythmus der Melodie zur Grundlage dient, und durch ihn auf keine Weise verändert werden kann. Diese musikalische Zeiteintheilung hat mit der mathematischen Chronologie eine so auffallende Aehnlichkeit, daß vielleicht ihre in der Natur gegründete Nothwendigkeit am besten daraus begriffen werden kann. Wenn man den bürgerlichen Tag bloß in zwey Theile, nehmlich etwa in Tag und Nacht abtheilen wollte, so würden wir die mannigfaltigen Geschäfte und Begebenheiten eines ganzen Tages, die doch ebenfalls sämmtlich ihre abgemessene Zeit haben und bedürfen, und sehr gut nach Stunden und sogar nach Minuten bestimmt werden können, nicht von einander zu unterscheiden wissen, sondern überhaupt alles, was geschieht, nur höchstens nach Tag und Nacht berechnen müssen. Dieß thun wir aber im bürgerlichen Leben nicht. Wir bedienen uns weit kleinerer Abtheilungen der Zeit, als in Tag und Nacht, behalten sie aber stets zur Grundlage der kleinern Zeitabtheilungen, und bestimmen, wie viele ihrer von jeder Art dem großen Maß gleich geschätzt werden. Eben so ist es in der Mensural-Musik beschaffen. Der Takt ist die Grundlage eines allgemeinen Maßes, welches sich durch die kleinern Zeitabtheilungen oder durch den innern Rhythmus weder verändern noch aufheben läßt. [1])

1) Ein neuerer Schriftsteller über die Metrik (Hr. Prof. Hermann zu Leipzig) ist der Meinung, der doppelte Rhythmus sey Schuld an der geringern Wirksamkeit und Kraft der neuern Musik. Er sagt in der Vorrede zum Handbuch der Metrik Seite 20. „Die Griechische Musik war von allem Takte entblößt, und kannte bloß den Rhythmus der Melodie; hieraus glaube ich, lassen sich die sonst sehr unwahrscheinlichen Erzählungen von der großen Gewalt der alten Musik auf die Gemüther auf eine völlig befriedigende Art rechtfertigen. Man könnte in der That die Schwierigkeit dieser Sache nicht anders heben, als wenn man entweder die Glaubwürdigkeit bewährter Schriftsteller ohne Grund in Zweifel zöge, oder den alten Griechen ein so krampfhaftes Gefühl zuschriebe, daß, wenn ihre noch rohe Musik solche Wirkungen hervorbrachte, unsere heutige Musik sie bis zum Wahnsinn hätte treiben müssen. Allein, wenn man den erwähnten Unterschied zwischen beyden Arten von Musik genauer betrachtet, so zeigt sich ein Vorzug der Griechischen Musik vor der unsrigen, den diese letztere durch nichts ersetzen kann. In unserer Musik hat zwar der Rhythmus der Melodie ein siebenfaches Maß, von

§. 3.

Die Wichtigkeit einer solchen Zeitabmessung ist sehr groß. Keine Melodie ist im Stande, eine gewisse Empfindung, oder ein gewisses Gefühl zu erregen, wenn nicht die einzelnen darin enthalte-

dem ganzen Takt bis zu Vierundsechzigtheilen, da der Rhythmus der Griechischen Musik, wenigstens bey dem Gesang und der Begleitung desselben, nur ein zwiefaches Maß, der ganzen und halben Noten hatte. Aber alle diese Mannigfaltigkeit in unserm Rhythmus der Melodie wird durch den Rhythmus des Takts eines großen Theils ihrer Wirkung beraubt. Denn nicht bloß Einheit bringt der Rhythmus des Takts in unsere Musik, sondern auch Einförmigkeit. Bey der leidenschaftlichen Musik geht der Rhythmus des Takts immer seinen ruhigen Gang fort, und die Gemüthsbewegung des Hörers wird in eben dem Grade durch den Takt beruhigt, in welchem sie durch den Rhythmus der Melodie erregt wird. In der alten Griechischen Musik hingegen ist der Rhythmus der Melodie von allem Zwange frey, und da kein einförmiger Takt neben ihm hergeht, wird er allein gehört, und kann mit seiner ganzen Kraft das Gemüth des Zuhörers bewegen. Keinen Augenblick ist der Zuhörer sicher, wie bey unserer Musik, daß der Rhythmus in seinem einmal angefangenen Gange fortgehen werde; er kann nicht das Ende einer musikalischen Zeile mit einer bestimmten Anzahl von Takten, wie in unserer Musik, erwarten und schon gleichsam voraushören: sondern immer neue, unerwartete, ungehörte Abwechselungen des Rhythmus spannen unaufhörlich seine Aufmerksamkeit, und reissen seine Empfindung mit einer Gewalt fort, der er zu widerstehen nicht mächtig ist, weil er nichts festes und gleichbleibendes hat, woran er sich halten könnte. Man fühlt bey dieser Musik fortdauernd dieselbe Wirkung, welche unsere Musik hat, wenn auf einmal mitten in einem Stücke der Takt geändert wird. Es kann sich ein jeder selbst hiervon durch die That überzeugen, wenn er ein Griechisches Gedicht mit dessen eigenthümlichem Rhythmus nach einer gut gesetzten Melodie singen oder mit einem Instrument begleiten hört. Aber aller Takt muß bey Seite gesetzt, und jede Sylbe in dem ihr eigenen Maße, die langen durch ganze, die kurzen durch halbe Noten ausgedrückt werden, und anstatt daß bey unsern Noten die Takte durch Taktstriche abgetheilt werden, müßte man bey einer Composition nach der Griechischen Art die Reihen des Rhythmus so abtheilen. Hierdurch bekommt man eine ganz andere Musik zu hören, als die wenigen Ueberbleibsel Griechischer Musik ahnden lassen" ꝛc.

Hierin würde ich nun ganz anderer Meinung seyn. Der Takt in der Musik ist ein allgemeines Maß, und demjenigen ähnlich, welches die Natur in allen ihren Bewegungen beobachtet. Ueberall, wo dieses Maß unterbrochen wird, ist in die Bewegung eine Unordnung, ein zerstörendes Hinderniß gekommen. Wenn unser Pulsschlag anfängt, ungleich zu gehen, so sind wir krank, oder nahe dabey, es zu werden; wenn ein Mensch in seinem Gange ein so ungleiches und ungewisses Maß hält, daß wir, indem wir ihm nachsehen, nie wissen, ob sein künftiger Schritt geschwinder oder langsamer seyn werde, so wie sich der Hr. Prof. Hermann den Gang des Rhythmus in der Griechischen Musik denkt, so sind wir geneigt zu denken, der Mensch sey unklug geworden, und wir denken mit Recht so, weil die Erfahrung gelehrt hat, daß wirklich nur unkluge Menschen so gehen. Warum wollen wir nun das, was wir überall in der Natur als Unordnung, Unvollkommenheit und sogar als Krankheit ansehen, bloß in der Musik für eine Vollkommenheit, für eine Schönheit halten?

Was eben derselbe, übrigens scharfsinnige Schriftsteller über die fehlerhafte Wiederherstellung der Griechischen Melodie zur ersten Pythischen Ode des Pindar sagt, möchte wohl der Griechischen Musik mehr zum Nachtheil als Vortheil gereichen. Die allzu häufigen Veränderungen des Zeitmaßes, welches nach seinem Vorschlag fast mit jedem einzelnen Worte unterbrochen wird, sind höchst unnatürlich, und können einen Zuhörer wohl beunruhigen, aber nicht in leidenschaftliches Gefühl versetzen. Wer sich hiervon einen recht anschaulichen Begriff machen will, darf nur einmal ein so genanntes obligates Recitativ aus den ältesten Opern ansehen, worin das Zeitmaß ganz nach Griechischer Art ebenfalls sehr häufig verändert wird, und welches ein wahres Ueberbleibsel Griechischer Musik ist, so wird er bald bemerken, wie wenig eine solche Art von Musik zur Erregung und Unterhaltung irgend eines Gefühls geschickt sey. Der Umlauf unsers Blutes, der sich zwar mit jeder Leidenschaft ändert, oder einen eigenen gewissen Rhythmus annimmt, kann sich dennoch nicht so geschwind und so häufig ändern, als es geschehen müßte, wenn eine solche Art von Musik der menschlichen Natur wirklich angemessen seyn sollte. Wir wollen daher das Gute, was wir den Griechen zu danken haben, gern loben und schätzen, aber doch unsere Vorliebe für sie nicht so weit treiben, auch das, was handgreiflich unvollkommen bey ihnen war, schön und nachahmungswürdig zu finden. Gar viele Kenntnisse und Künste sind in den neuern Zeiten vollkommener geworden, als sie bey den Griechen waren; warum will man sich eine ähnliche größere Vervollkommnung bloß bey der Musik nicht als möglich und wirklich gedenken?

nen Töne dem Zeitmaß oder ihrer Dauer nach so angeordnet sind, daß sie in einem gewissen Verhältniß mit und gegen einander stehen. Ein einzelner, oder mehrere Töne ohne ein solches Verhältniß sagen für unser Herz im Grunde nichts; sie sind Klänge ohne Bedeutung. Die Bedeutung und Wirkung mehrerer mit einander verbundener Töne hängt so sehr von dieser ihrer rhythmischen Anordnung ab, daß man eben deßwegen wahrscheinlich darauf verfallen ist, den Takt, der diese Anordnung in sich begreift die Seele der ganzen Musik zu nennen. Aus eben dieser Ursache hat es viele gegeben, welche den Choral, bloß weil er sich mit diesen rhythmischen Verhältnissen nicht abgiebt, und ihrer zur Erfüllung seines Zweks und seiner Bestimmung auch nicht bedarf, nicht einmal für Musik halten wollten.

Die Wichtigkeit des Rhythmus ergiebt sich am allermeisten aus dem Gebrauch solcher Instrumente, welche nur wenige oder vielleicht gar keinen musikalisch-bestimmten Ton enthalten, und welche dennoch, so lange die Welt steht, gebraucht worden sind, und überall und zu allen Zeiten bloß durch die dabey angewendete Rhythmik haben ergezen können. Wie wollten sich die Trommeln, Pauken, die vielerley Klapper- und Klingel-Instrumente, die bey allen Völkern der Erde im Gebrauch waren und noch sind, so lange erhalten haben, wenn nicht schon der bloße Rhythmus ohne alle Rücksicht auf Verschiedenheit der Töne, eine so große Kraft hätte, daß die Veränderungen seiner Schläge und Bewegungen schon allein Ruhe, Unruhe, Heftigkeit ꝛc. in den Menschen erregen könnten? Wenn solche Wirkungen des Rhythmus bey einem einzigen Klang schon Statt finden können, wie groß muß nicht erst seine Wirkung seyn, wenn sich mit ihm auch die Verschiedenheit der Töne vereint, die nun nicht mehr bloß durch äußere zweckmäßige Verhältnisse, sondern auch durch innere, durch eigentlich musikalische Gedanken die Empfindungen des Menschen in Bewegung seßen können?

Aber der größte Nutzen, welcher der Musik aus der Erfindung des Zeitmaaßes erwachsen ist, besteht in ihrer dadurch erlangten völligen Unabhängigkeit von der Poesie. Sie ist dadurch erst zur Sprache der Empfindungen und zur selbstständigen Kunst geworden, anstatt daß sie vorher eine bloße Sclavin der Poesie und Prosodie der Sprache war. Alle diejenigen, welche weder Musik verstehen, noch überhaupt Ohr oder Anlage dazu haben, sind zwar der Meinung, die Musik habe durch diese erhaltene Unabhängigkeit vieles von ihrem wahren Werthe, und von ihrer Wirksamkeit und Kraft verloren, und wünschen gar sehr, daß sie wieder in ihre alte Sclaverey zurückkehren möchte: sie wird sich aber nicht bethören lassen, sondern vielmehr ihr Wesen noch ferner für sich forttreiben, da sie nun durch mehrere Jahrhunderte hindurch schon erfahren hat, daß sie in der Freyheit reich und wohlhabend geworden ist, anstatt daß sie in ihrer ehemaligen Sclaverey, in ihrer ewigen Abhängigkeit vom poetischen Sylbenmaß mit steter Armuth zu kämpfen hatte, und in nichts vorwärts kommen, das

Dem, was der Verf. des Handbuchs der Metrik zuletzt noch von dem Verhältniß sagt, in welchem Text und Gesang gegen einander stehen, kann ich ebenfalls nicht bestimmen. Sprache und Gesang sind ihrer Natur nach zu sehr von einander verschieden, als daß überall und in allen Fällen ein solches Verhältniß ohne Nachtheil des Ganzen Statt finden könnte. Sprache und Gesang müssen deßhalb einen billigen Vergleich mit einander schließen. Wo bloß Begriffe, die nicht ins Gebiet des Gesangs gehören, herrschen, wie in Recitativen, hat die Sprache den Vorrang, und der Ausdruck der Musik kann und darf nicht anders als bloß syllabisch seyn; allein bey Arien, welche die durch Begriffe erregte Gefühle schildern und ausmahlen sollen, kann der Vorrang dem Gesang nicht streitig gemacht werden, und der Ausdruck kann und muß melismatisch seyn. Bey genauer Erfüllung eines so billigen, in der Natur der Sache gegründeten Vergleichs, wird weder die Poesie noch die Musik je Ursache haben, sich über Beeinträchtigung zu beklagen, und das Ganze wird und muß dabey gewinnen. Derjenige, welcher die Töne oder die Melodie eines Gesangs verstehen kann, ohne der Sprache als eines Dollmetschers dabey zu bedürfen, findet seine Ansprüche in den Arien, Chören und in allen rhythmisch abgemessenen und eingerichteten Tonstücken befriedigt; wer des Dollmetschers bedarf, hält sich an Recitative, und nimmt mit einer musikalischen Deklamation fürlieb.

heißt, ihre Anlagen in keinem Stück verbessern, entwickeln oder erweitern konnte. Freyheit und Unabhängigkeit ist gewiß der besseren Entwickelung der Künste und Wissenschaften nicht weniger zuträglich und vortheilhaft, als sie für die bessere Entwickelung der natürlichen Anlagen einzelner Menschen nur immer seyn kann. Es ist daher gewiß übertrieben, wenn Isaac Vossius sagt: alle Musik sey ein leerer Klang, wenn ihr bedeutende Worte und Bewegungen fehlen. (Quippe cum omnis cantus aut harmonia quantumvis elegans, si et verborum intellectus et motus absint aliquid significantes, nihil nisi inanem continet sonum. *De poem. cantu et virib. Rhythmi*, in praefat.) Durch die hinzu kommenden Worte wird sie nur für diejenigen verständlicher, welche keine Musik an sich verstehen. Andere bedürfen eines solchen Dollmetschers nicht.

Die Erfindung der Zeitabmessung in der Musik, und der sie andeutenden Zeichen ist durch mancherley vorhergehende Versuche vorbereitet worden. Daß sich jede der beyden Zeiten, die man den langen und kurzen Sylben gab, in kleinere Zeiten auflösen ließ, hat man frühe genug gefühlt; aber das dunkle Gefühl davon ging erst sehr spät in einen hellen Begriff über, und eben so spät lernte man erst, auf welche Art die kleinern von einem Grundmaß abhängenden Abtheilungen am bequemsten angedeutet werden könnten. Wenn in den frühern Jahrhunderten mehrere Töne auf eine einzige Sylbe gesungen werden sollten, so bediente man sich zur Andeutung derselben über der Sylbe entweder eines Hakens, der von der Stelle des ersten Tones bis zur Stelle des zweyten reichte, wie wir bey den Guidonischen so genannten Neumen gesehen haben; oder man rückte so viele Tonzeichen, als Töne über der Sylbe gesungen werden sollten, so nahe an einander, daß sie ungefähr nur eben so vielen Raum einnahmen, als ein einziges Tonzeichen eingenommen haben würde. Solche zusammen vereinigte Tonzeichen wurden Ligaturen genannt, und sind unter diesem Namen auf eine sehr ähnliche Art, nur unter allmählich veränderten Gestalten bis weit ins siebenzehnte Jahrhundert beybehalten worden.

So lange in der Musik noch keine andere Vielstimmigkeit bekannt war, als die, welche wir aus den Zeiten Hucbalds und Guido's kennen gelernt haben, in welcher alle Stimmen zugleich mit einander fortschreiten, und keine von der andern abwich, keine zwey oder mehrere Töne sang, während die andere oder die anderen nur einen Ton zu singen hatten, konnte eine solche Andeutung, ungeachtet ihrer Ungewißheit, Unbestimmtheit und Willkührlichkeit dennoch nothdürftig hinreichen. Aber auch nur nothdürftig; denn die geringste Abweichung von diesem höchsten Grad der Einfachheit mußte schon Verwirrung veranlassen, und wenn der Sänger nicht auswendig wußte, was und wie er zu singen hatte, so konnte unmöglich eine gehörige Uebereinstimmung unter den verschiedenen Stimmen Statt finden. Noch nothwendiger und unentbehrlicher wurde eine Verbesserung und Erweiterung der Tonzeichen, als allmählich in der Harmonie mehrere Intervalle gebraucht werden durften, mit welchen nicht immer so steif und geradeaus geschritten werden konnte, als in der alten Diaphonie und im so genannten Organo geschehen war. Mit Einem Worte, so wie die Kunst in sich selbst erweitert wurde, mußte auch die Tonschrift dieser Erweiterung folgen, und so eingerichtet werden, daß sie jene Erweiterungen so bestimmt als möglich anzudeuten vermochte.

§. 4.

Der erste, der den vorhandenen Nachrichten zu Folge eine solche Einrichtung der Tonschrift gemacht, und dadurch den Weg zur Mensural- oder Figural-Musik, auch überhaupt zur Erweiterung der Harmonie gebahnt hat, ist Franco aus Cölln am Rhein gewesen. Um den Leser mit der hierher gehörigen Lehre dieses für die Musik außerordentlich wichtigen und bedeutenden Mannes genau bekannt zu machen, wird es am zweckmäßigsten seyn, aus dem Werke, worin diese Erfindung und Verbesse-

rung gelehrt wird, und welches Gerbert in seiner Sammlung der alten musikalischen Schriftsteller hat abdrucken lassen, einen Auszug zu geben. Vorher aber soll von den Lebensumständen eines um die Musik so verdienten Mannes, von der Zeit, in welcher er gelebt hat, von seinem Vaterland und von seinen gerechten Ansprüchen auf die Erfindung der Mensural-Musik (die lange Zeit hindurch einem andern zugeschrieben wurde) so viel Nachricht gegeben werden, als bey den besten Schriftstellern zu finden ist.

§. 5.

Ueber das Vaterland des Franco sind die Stimmen getheilt. Da er auf einigen Abschriften seines Werks vom Mensural-Gesang *Franco Parisiensis* genannt wird, so haben ihn einige dieser Aufschrift zu Folge wirklich für einen Franzosen halten wollen. Die Verfasser der Hist. litter. de France Tom. VIII. halten ihn für einen gebornen Lütticher, weil er an der Cathedralkirche zu Lüttich Scholasticus war. Allein es sind weit gültigere Zeugnisse vorhanden, die ihn zu einem gebornen Deutschen, und zwar aus Cölln am Rhein machen. Sein eigenes Zeugniß hierüber muß unstreitig am gültigsten seyn. Da man nun ein Compendium de discantu von ihm aufgefunden hat, welches anfängt: *Ego Franco de Colonia* etc. so könnte dieß allein schon hinreichend seyn, sein Vaterland zu bestimmen. Aber es fehlt auch nicht an anderen Zeugnissen. Sigebert von Gemblours, aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts, sagt zwar nicht ausdrücklich, daß er ein geborner Deutscher sey, berichtet aber, daß er eines seiner Werke dem Erzbischoff Hermann zu Cölln zugeschrieben habe, [2]) woraus man wenigstens schießen kann, daß er mit Cölln in einiger Verbindung gestanden haben müsse. Trithemius hingegen nennt ihn ausdrücklich einen Deutschen, und erzählt übrigens die nehmlichen Umstände von ihm, welche Sigebert angeführt hat. [3]) Von Joh. Spadarius wird er ebenfalls *Germanus de Colonia*, [4]) und von Donius *Francone da Colonia* genannt. [5]) Der letzte zählt diesen Franco von Cölln sogar schon unter die ersten und ältesten Contrapunktisten, unter welche er aber wahrscheinlich noch nicht gerechnet werden kann, [6]) weil sich in seinem Werk vom Mensural-Gesang nichts findet, was man zur Kunst des Contrapunkts rechnen könnte, man müßte ihn denn deßwegen darunter rechnen, weil er durch die Erfindung des Mensural-Gesangs allerdings die erste Veranlassung dazu gegeben hat. Daß also Franco ein Deutscher ist, scheint in so weit ausgemacht zu seyn, als sich solche Dinge nach Verlauf so vieler Jahrhunderte durch die meisten und gültigsten Zeugnisse ausmachen lassen.

§. 6.

Ueber die Zeit, in welcher er gelebt hat, sind die Meinungen ebenfalls verschieden. Sigebert, Trithemius und einige andere geben die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts an. So viel ist gewiß, daß im Jahr 1066 ein Franco zu Lüttich an der Cathedralkirche als Scholasticus stand, und

2) *Franco* Scholasticus Leodiensis, religione et utraque litterarum scientia nominatus, quantum valuerit scribendo, notificavit posteris. Amatores scientiae saecularis taxent ejus scientiam ex libro, quem scripsit ad Hermannum Coloniae Archiepiscopum, de quadratura circuli etc. Zuletzt heißt es: Nos laudamus eum, quia divinae scripturae invigilavit, et plura scripsit: ut de ratione computi librum unum, et alia, quae ab aliis habentur. Vivebat 1060. *De Scriptor. ecclesiast.* Cap. 154.

3) *Franco* Scholasticus Leodiensis Ecclesiae, natione Teutonicus, vir in divinis scripturis magnifice doctus, et in saecularium litterarum disciplina eruditissimus, Philosophus, Astronomus, et Computista insignis, et non minus religione quam scientia venerabilis etc. Claruit sub Henrico imperatore tertio. Anno MLX. *De Scriptor. ecclesiast.* Nr. 346.

4) Musices ac Bartolomei Rami defensio. 1491.

5) Discorso sopra le consonanze, pag. 257.

6) Primi Contrapuntisti, o per antichità, come *Francone da Colonia*, o per riputazione, come *Pietro Aron*. Loc. cit.

1083 daſelbſt noch am Leben war. Dieß bezeugen die Verfaſſer der Hiſtoire litter. de France ausdrücklich, bemerken aber dabey, daß man ihn häufig mit einem Abt zu Affligbem, der mit ihm gleichen Namen führte, verwechſelt habe.[7]) Martini ſetzt ihn ebenfalls ins eilfte Jahrhundert,[8]) iſt aber ſeiner Sache ſo ungewiß, daß er ihm an einer andern Stelle ſeiner Geſchichte der Muſik, nebſt dem Marchetto von Padua, und dem Johann de Muris das dreyzehnte und vierzehnte Jahrhundert anweiſt.[9]) Marpurg geht hierin noch weiter, und will ihn ſogar ins vierzehnte Jahrhundert ſetzen, weil man die erſte Erwähnung ſeiner Erfindung beym Marchetto von Padua finde, der nicht, wie man gemeiniglich angenommen hat, 1274, ſondern unter der Regierung des Königs Robert von Neapel zwiſchen 1309 und 1344 gelebt habe.[10]) Da indeſſen die Verf. der Hiſt. litter. de France am angezeigten Ort ausdrücklich denjenigen Franco, welcher bis 1083 zu Lüttich als Scholaſticus gelebt hat, als den muſikaliſchen Schriftſteller angeben, von welchem eine Anweiſung zum Figural-Geſang auf uns gekommen iſt, da ſie nicht nur dieſe Anweiſung, ſondern auch noch andere Traktate theils muſikaliſchen theils andern Inhalts entweder ſelbſt geſehen, oder aus den zuverläſſigſten Quellen, aus Cave, Oudinus, Mabillon, Miräus, Montfaucon, und aus den Catalogen der Engliſchen und Irländiſchen Manuſcripten-Sammlungen ꝛc. angezeigt haben, ſo geht man wahrſcheinlich am ſicherſten, wenn man ſich hierin lieber an ihre Angaben, als an die Muthmaßungen anderer hält, welchen bey weitem nicht ſo viele litterariſche Hülfsmittel und Quellen zu Gebote ſtanden, als jenen. Wir nehmen daher die zweyte Hälfte des eilften Jahrhunderts als die wahre Zeit an, in welcher Franco, oder (wie ihn Mattheſon in der Crit. muſ. T. I. S. 274. nennt) Frank von Cölln gelebt hat.

§. 7.

Die Anſprüche, welche Franco auf die Erfindung des Menſural-Geſangs zu machen hat, gründen ſich theils auf Zeugniſſe, theils auf die Zeit, in welcher er gelebt hat, und auf den Inhalt desjenigen Werks ſelbſt, welches bis auf unſere Zeiten gekommen iſt. Die Zeugniſſe, welche in ſeinem Werke enthalten ſind, werden wir in den nächſten §§ kennen lernen; aber dasjenige Zeugniß, welches ſelbſt derjenige gegeben hat, welchem bisher die Ehre widerfahren iſt, ſtatt des Franco für den Erfinder des muſikaliſchen Zeitmaßes gehalten zu werden, gehört hierher. Unter den Manuſcripten der Königin von Schweden im Vatican zu Rom hat man nehmlich ein *Compendium Joannis de Muribus* gefunden, deſſen Inhalt ſich außer andern zur praktiſchen Muſik gehörigen Dingen, auch auf die Erklärung der verſchiedenen Notenfiguren in Rückſicht auf ihre Dauer erſtreckt. Der Eingang wird mit einer kurzen chronologiſchen Liſte älterer Tonkünſtler gemacht, welche von ihren Nachkommen für Erfinder gehalten worden ſind. Die Hauptperſonen ſind Tubal, Pythagoras, und Boethius: ſodann folgt Guido der Mönch, von welchem der Verfaſſer ſagt; er habe die Scala, welche man Monochordum nenne, eingerichtet, und die Noten auf Linien und Spatia geſetzt. Nach ihm aber habe Magiſter Franco das Maß der verſchiedenen Notenfiguren im Geſange erfunden. Die Stelle iſt folgende:

7) *Francon*, que pluſieurs modernes confondent avec l'Abbé d'Affighem de meme nom, en eſt fort different, et par le caractere de ſon état, et par le tems, auquel il a fleuri. 1083 il etoit encore en vie. 1066 il etoit revetu de la dignité de Scholaſtique de la Cathédrale à Liege. Tom. VIII. pag. 124.

8) Francone di Parigi, che ſcriſſe probabilmente nel XI Secolo. *Storia della Muſica*, T. I. pag. 169. Not. 7.

9) Ebend. pag. 188. Not. 73.

10) Hiſtoriſch-kritiſche Beyträge, B. V. S. 373.

„— Deinde Guido monachus qui compositor erat grammatis qui monochordum dici„tur, voces lineis et spaciis dividebat. *Post hunc Magister Franco, qui invenit in „Cantu Mensuram figurarum.*

Die Ansprüche des Franco auf die Erfindung des musikalischen Zeitmaßes werden auch noch durch verschiedene andere Schriftsteller bestätigt. Marchettus von Padua, der sein Lucidarium in arte musicae planae nach der Meinung der meisten im Jahr 1274 geschrieben haben soll, führt den Franco in diesem Werk zwar nur überhaupt als einen musikalischen Schriftsteller an, indem er eine Definition des Worts Discantus mit dem Ansehen desselben unterstützt, und sagt: der Discant sey nach Franco's Lehre der Zusammenklang verschiedner Melodien. (Discantus, secundum Magistrum Franconem, est diversorum cantuum consonantia.) Diese Definition ist wirklich im zweyten Kapitel des Fraconischen Werkes enthalten. In einem andern Werk des Marchettus, welches den Titel: Pomerium musicae mensuratae führt, wird aber des Franco öfterer Erwähnung gethan und zwar mit einer Art, woraus man sehen kann, daß er in dieser Materie für eine Hauptperson gehalten würde. Unter der Aufschrift: Quomodo scribi et signari debeant pausae secundum antiquos, wird er sogar unter die Alten gerechnet. Man kann hieraus folgern, daß er eine ziemlich lange Zeit vor dem Marchettus gelebt haben müsse. Burney gedenkt eines Manuscripts aus der Bodleyischen Sammlung, welches einem Thomas oder John von Teukesburi zugeschrieben wird, und welches ins Jahr 1351 gehören soll, worin ein eignes Kapitel mit der Ueberschift: *De Figuris inventis a Franone*, befindlich ist. Was aber am meisten beweist, daß die Erfindung des Zeitmaßes nicht dem Johann von Muris gehören könne, ist ein Commentar über die Musica mensurabilis des Franco von Robert de Handlo, welcher im Jahr 1326. also selbst noch vor der Zeit geschrieben ist, welche man gewöhnlich als den Zeitpunkt angiebt, in welchem Muris diese Erfindung gemacht haben soll. Wir werden in der Folge diesen Commentar näher kennen lernen. Andere ältere musikalische Schriftsteller, deren Werke gedruckt sind, erwähnen des Franco ebenfalls als Erfinder des Zeitmaßes. Der älteste unter ihnen, Franchinus Gafor, erwähnt seiner im zweyten Buch seiner Pract. mus. am häufigsten. Im dritten Kapitel sagt er: „inde minimum tempus musicum, ut Franconis sententia utar, non dicitur quodcumque minimum: sed quod est minimum in plenitudine vocis etc.“ Im vierten Kapitel: „*Francho* enim et Phisiphus de Caserta, nec non et Joannes de Muris atque Anselmus — longam plicam ascendentem atque brevem utrimque caudatas ducunt. Im fünften Kapitel: „Est autem proprietas secundum *Franconem* ordinata constitutio et positio principiis ligaturarum in cantu plano a primis auctoribus attributa.“ Und: „Sunt enim ut *Franchoni* et Anselmo cunctisque musicis placet omnes mediae breves.“ Im dritten Buch eben dieses alten Schriftstellers, welches de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus handelt, wird Franco sogar als Contrapunktist angeführt und sein Zeugniß über eine gewisse dahin gehörige Materie beygebracht: „quod quidem et a *Franchone* assertum est.“ Ueberall steht Franco an der Spitze, wenn von dem musikalischen Zeitmaß, oder von dem musikalischen Zeitmaß, oder von solchen Verbesserungen, die daraus entstanden sind, die Rede ist. Neuere Zeugen brauchen hierüber nicht angeführt zu werden, da die Ansprüche des Franco durch die bisher angeführten hinlänglich erwiesen sind.

§. 8.

Die Verfasser der Hist. litter. de Fr. sagen von ihm, er habe über Musik und über den Kirchengesang geschrieben; (*Francon* a aussi ecrit sur la Musique et le plein - Chant.) man finde unter den Manuscripten verschiedener Bibliotheken einige seiner Werke über dieses Fach der Litteratur; in der Abtey de Lira in der Normandie befinde sich ein Manuscript in Folio mit dem Titel: *Ars Magistri Fran-*

Franconis de Muſica menſurabili; und man ſcheine nicht zweifeln zu können, daß dieſer ſo genannte Magiſter Franco mit dem Scholaſticus dieſes Namens eine und eben dieſelbe Perſon ſey; (Il ne paroit pas qu'il puiſſe y avoir de doute, que ce Francon qualifié Maitre ne ſoit le meme, que le Scholaſtique de ce nom.) eben ſo müſſe man von einem andern Traktat urtheilen, welcher ſich in der Bodleyiſchen Manuſcripten-Sammlung befinde, ſechs Kapitel enthalte, und den Titel führe: *Magiſtri Franconis Muſica;* in der nehmlichen Sammlung ſey von eben dieſem Verfaſſer noch ein anderes Werk vorhanden, unter dem Titel: *Compendium de Diſcantu tribus capitibus.*

Dieſe drey hier angegebenen verſchiedenen Werke ſcheinen aber nur ein einziges auszumachen. Die ſechs Kapitel des zweyten Werks aus der Bodleyiſchen Sammlung ſind wenigſtens faſt wörtlich in dem beym Gerbert abgedruckten Traktat enthalten, und wahrſcheinlich werden die drey Kapitel des Compendii de diſcantu ebenfalls nichts andres ſeyn, als die über eben dieſe Materie in dem Gerbertſchen Abdruck befindlichen Kapitel. Man hat alſo wahrſcheinlich in dem Gerbertſchen Abdruck alles beyſammen, was Franco nach Angabe der Verf. der Hiſt. litt. de Fr. über Muſik überhaupt, und über den Menſural-Geſang insbeſondere geſchrieben haben ſoll. Ein Auszug daraus mit einigen Anmerkungen und Vergleichungen begleitet, wird dieſe Meinung beſtätigen.

§. 9.

Das Werk führt in der Gerbertſchen Ausgabe den Titel: *Franconis Muſica et cantus menſurabilis*, und beſteht außer einer kurzen Einleitung aus 12 Kapiteln. In der Einleitung wird geſagt: „Da die Muſica plana von einigen Philoſophen ſchon hinlänglich abgehandelt, und ſowohl theoretiſch als praktiſch erklärt ſey, nehmlich theoretiſch von Boethius, praktiſch von Guido, und was beſonders die Tropen betrifft, vom h. Gregorius, ſo wolle er nun (Franco) auf Bitte einiger Großen von der Menſural-Muſik handeln, vor welcher die Muſica plana aber den Vorrang habe.“ (idcirco nos de menſurabili muſica, quam ipſa plana muſica praecedit tamquam principalis ſubalternativam, ad preces quorumdam magnatum tractare volentes etc.) „Es ſage aber niemand, fährt er fort, daß ich dieſes Werk bloß aus Anmaßung, oder vielleicht nur zu meiner eigenen Bequemlichkeit unternommen habe, es iſt wirklich aus offenbarer Nothwendigkeit, zur leichtern Ueberſicht der Zuhörer, und zum Unterricht derjenigen geſchehen, welche einen Menſural-Geſang aufſchreiben wollen. Denn ob es gleich ſowohl unter den alten als neuern Schriftſtellern viele giebt, die von der Menſural-Muſik recht gute Regeln gegeben haben, ſo haben ſie doch in andern Dingen, beſonders in zufälligen Umſtänden ſo viele Irrthümer und Fehler, daß ſie einiger Zurechtweiſungen und Verbeſſerungen bedürfen, weil ſonſt die Kunſt ſelbſt durch ſolche Irrthümer und Mängel verlieren könnte. Wir wollen daher die Menſural-Muſik kürzlich abhandeln, das, was andere Gutes darüber geſagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerſtreuen und vermeiden, und wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterſtützen und beweiſen.“[11]) Franco macht hier keinen Anſpruch auf die völlige Erfindung der Menſural-Muſik;

11) Ne forte dicat aliquis, nos hoc opus propter arrogantiam, vel forte propter propriam tantum commoditatem incepiſſe, ſed vere propter evidentem neceſſitatem, et auditorum facillimam apprehenſionem, nec non et omnium notatorum ipſius menſurabilis muſicae perfectiſſimam inſtructionem. Quoniam cum videremus multos, tam novos quam antiquos, in artibus ſuis de menſurabili muſica multa bona dicere, et e contrario in multis, maxime in accidentibus ipſius ſcientiae, deficere et errare; opinioni eorum fore exiſtimavimus ſuccurrendum; ne forte propter defectum et errorem praedictorum ſcientia praedicta detrimentum pateretur. Proponimus ergo ipſam menſurabilem muſicam ſub compendio declarare; bene dicta aliorum non recuſabimus interponere, errores quoque deſtruere et fugare: *et ſi quid novi a nobis inventum fuerit, bonis rationibus ſuſtinere et probare.*

schon vor ihm sind Anlagen dazu gemacht, und vieles scheint darüber schriftlich vorhanden gewesen zu seyn. Aber dieß war alles noch mit so vielen Irrthümern untermischt; er ordnete daher, verbesserte, setzte etwas Neues hinzu, und gab dadurch der ganzen Sache eine Gestalt und Brauchbarkeit, die sie vor seiner Zeit noch nicht hatte.

Ein alter lateinischer Schriftsteller über Musik, welchen **Burney** unter der Cottonschen Manuscripten-Sammlung gefunden hat, bestimmt daher das Verdienst des **Franco** um das musikalische Zeitmaß so richtig, als es vielleicht nur immer bestimmt werden kann, in folgender Stelle: — „*Non enim erat Musica tunc mensurata, sed paulatim crescebat ad mensuram, usque ad tempus Frantonis, qui erat Musicae mensurabilis primus auctor approbatus.*“ Hist. of Mus. Vol. II. S. 182.

Das erste Kapitel handelt de definitione musicae mensurabilis, et ejus speciebus. Die Definition lautet so: „Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus.“ Hierauf wird erklärt, was **Mensur** und was **Tempus** sey. **Mensur** ist die Dauer, Länge und Kürze eines jeden Figural-Gesangs; im Choralgesang wird eine solche Mensur nicht beobachtet. **Tempus** ist sowohl ein bestimmtes Maß eines ausgehaltenen Tones, als des Gegentheils davon, nehmlich einer Pause. Ich rechne auch die Pausen hierher, sagt **Franco**, weil sonst zwey verschiedene Gesänge, deren einer Pausen, der andere aber keine Pausen enthält, nicht im gehörigen Verhältniß gesungen werden können.[12]) Wenn der Sinn dieser Stelle richtig getroffen ist, so muß man zu **Franco's** Zeiten schon den figurirten Contrapunkt gekannt und ausgeübt haben, denn zwey zugleich gesungene Melodien, deren eine Pausen hat, während die andere ohne Pausen fortgeht, gehören nicht mehr in den einfachen Contrapunkt, in welchem Note gegen Note steht, und eine Stimme mit der andern in gleichen Schritten fortgeht.

Ferner theilt **Franco** die Mensural-Musik in die ganz abgemessene, und nur zum Theil abgemessene ab. Zur ersten rechnet er den **Discantus**, weil er in allen seinen Theilen das Zeitmaß beobachtet; zur andern aber das **Organum**, in so fern es in jedem Theil abgemessen wird. Er nimmt aber ein doppeltes Organum an, nehmlich ein eigentliches und ein gemeines. Das eigentliche nennt er organum duplum oder das reine Organum; das gemeine aber einen jeden Kirchengesang, worin Zeitmaß beobachtet wird.[13])

Das **Organum** scheint überhaupt die erste Veranlassung zu einer genauern Zeitabtheilung gegeben zu haben. So lange ein ganzer Chor von Sängern bloß einstimmig singt, ist diese Zeiteintheilung so gar nothwendig nicht; so bald aber in verschiedenen Intervallen zugleich, sey es auch nur in Quinten, Quarten und Octaven, eine gehörige Uebereinstimmung Statt finden soll, muß unter den Sängern eine Uebereinkunft getroffen werden, nach welches sich jeder richten muß, wenn sie alle gehörig zusammen treffen sollen oder wollen. Hieraus ist erklärlich, daß man wahrscheinlich schon bey der Hucbaldischen Diaphonie und dessen Organo ein gewisses, freylich noch sehr einfaches und gleiches Maß habe beobachten müssen. Da nun zur Zeit des **Guido** schon einige durchgehende Intervallen

12) *Mensura* est habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem cujuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana musica non attenditur talis mensura. *Tempus* est mensura tam vocis prolatae, quam ejus contrarii, scilicet vocis omissae, quae pausa communiter appellatur. Dico autem, pausam tempore mensurari, quia aliter duo cantus diversi, quorum unus cum pausis, alter sine pausis immeretur, non possent proportionaliter ad invicem coaequari.

13) Dividitur autem mensurabilis musica in mensurabilem simpliciter, et partim mensurabilem. Mensurabilis simpliciter est discantus, eo quod in omni Parte sui tempore mensuratur: partim mensurabilis dicitur organum pro tanto, quod in qualibet parte sui mensuratur. Et est sciendum, quod organum est vel dicitur dupliciter, scilicet proprie et communiter. Est enim organum proprie sumtum, organum duplum, quod purum organum dicitur: communiter vero organum quilibet cantus ecclesiasticus tempore mensuratus.

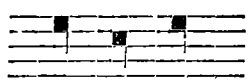
eingeführt wurden, wobey ein gewisses Einverständniß unter den Sängern noch nothwendiger wurde, so ist es sehr wahrscheinlich, daß man um diese Zeit auch angefangen haben werde, eine solche Uebereinkunft durch verabredete oder geschriebene Zeichen noch näher und sorgfältiger zu bestimmen. So ist es allmählich fortgegangen, bis man endlich durch öftere Versuche zur Erreichung eines solchen Zwecks dahin gekommen ist, die bisherigen einzelnen Erfahrungen zu sammeln, die besseren auszuwählen, die minder guten auf die Seite zu werfen, und das Brauchbarste für die damalige Beschaffenheit der Kunst so mit einander zu vereinigen, wie es Franco zuerst gethan hat.

Im zweyten Kapitel wird eine Definition von dem Worte Discantus gegeben. Discantus ist der Zusammenklang verschiedener Melodien, wobey diese verschiedenen Melodien durch Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zusammen gepaßt, und in den Noten durch verschiedene Figuren angedeutet werden. Er ist dreyerley, das heißt: er besteht aus Noten von gleicher Länge, er ist abgerissen, welcher Ochetus genannt wird, oder er ist gebunden.[14])

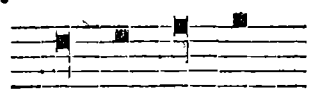
Das dritte Kapitel handelt de modis cujuslibet discantus. Ein modus ist die Darstellung eines durch lange und kurze Zeiten abgemessenen Klangs. Die Modi aber werden von verschiedenen Musikern auf eine verschiedene Art gezählt und geordnet. Einige nehmen ihrer sechs an, andere sieben, wir aber nur fünf, (sagt Franco) weil sich alle andere auf diese zurückführen lassen.[15])

Modus ist hier nichts anderes, als ein Tonfuß, oder ein musikalischer Rhythmus, und bezieht sich keinesweges auf das Verhältniß der Töne in Rücksicht auf Höhe und Tiefe, sondern bloß auf ihre verschiedene Zusammensetzung in Rücksicht auf die Dauer, oder Länge oder Kürze derselben. So ist z. B. ein Jambus, das heißt: die Zusammensetzung eines langen und kurzen Tones ein Modus nach dem Sinn des Franco. Seine eigene Erklärung wird dieß deutlicher machen.

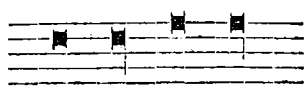
Der erste Modus schreitet in lauter Longis fort, z. B.



Unter diesen rechnet Franco auch die Zusammensetzung eines solchen Tonfußes, welcher aus einer Longa und aus einer Brevi besteht, z. B.



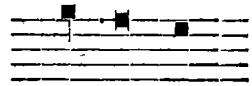
aus zwey Ursachen. Die erste Ursache wird so angegeben: quia isti duo in similibus pausationibus uniuntur, ich begreife sie aber nicht; die zweyte ist: um den Streit der alten und neuern Musiker über diese Sache beyzulegen, (propter antiquorum et modernorum controversiam compescendam) Der zweyte Modus schreitet in der Brevi und Longa fort, nehmlich so:



14) Discantus est aliorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces, longas, breves vel semibreves proportionabiliter adaequantur et in scripto per diversas figuras proportionari ad invicem designantur. Discantus sic dividitur. Discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus, qui Ochetus dicitur; alius copulatus, qui copula nuncupatur.

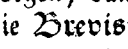
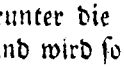
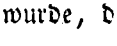
15) Modus est cognitio soni, longis brevibusque temporibus mensurati. Modi autem a diversis diversimode numerantur et ordinantur. Quidam enim ponunt sex, alii septem, nos quinque, quia ad hos quoque omnes alii reducuntur.

Der dritte Modus besteht aus einer Longa und zwey Brevibus:



Der vierte Modus hat zwey Breves und eine Longa, z. B.

und der fünfte zwey Semibreves und zwey Breves:

Im vierten Kapitel de figuris sive signis cantus mensurabilis wird eine Figur oder Note als Darstellung eines in einem gewissen Modo abgemessenen Tones erklärt, und hieraus sey es klar, wird hinzu gesetzt, daß der Modus durch die Figuren, nicht aber umgekehrt, wie einige behauptet haben, angedeutet werden müsse.[16]) Einige Figuren sind einfach, andere zusammen gesetzt. Die zusammen gesetzten sind Ligaturen. Der einfachen sind drey Arten: nehmlich die Longa, Brevis und Semibrevis. Die Longa ist wiederum dreyerley, nehmlich Longa perfecta, imperfecta und die doppelte Longa. Die erste ist die vorzüglichste, weil in ihr die andern begriffen sind, und auf sie zurückgeführt werden können. Sie wird deßwegen perfecta genannt, weil sie drey Zeiten oder Tempora enthält. Denn die dreyfache Zahl sey die vollkommenste, sagt hier der fromme Mann, weil sie ihren Namen von der Dreyeinigkeit, als der höchsten Vollkommenheit erhält. Die Figur dieser Note ist viereckig, und hat auf der rechten Seite einen heruntergehenden Strich, um ihre Länge anzudeuten, z. B. Die Longa imperfecta gilt unter der nehmlichen Gestalt nur zwey Tempora, und heißt deßwegen imperfecta, weil sie nie ohne die Brevis vor oder hinter sich gefunden wird. Hieraus erhellet, daß diejenigen irren, welche sie rectam nennen, weil das, was ganz und vollkommen ist, für sich allein bestehen muß.[17]) Die doppelte Longa ist so gestaltet,  das heißt: sie wird noch einmal so groß gemacht, als die einfache, und ihr Werth von zwey langen in einen Körper zusammen gezogen. Dieß geschieht deßwegen, damit der Gang des gleichen Gesangs in den Tenorstimmen nicht unterbrochen werde.[18]) Die Brevis ist viereckig und ganz ungeschwänzt:  Franco giebt zweyerley Arten davon an, deren eine er bloß Brevem, die andere aber alteram Brevem nennt; wahrscheinlich soll darunter die perfecta und imperfecta verstanden werden. Die Semibrevis ist major und minor, und wird so gezeichnet: 

Dieß sind die vier Notengattungen, welche Franco annimmt, nehmlich die doppelte Longa, welche nach ihm Maxima genannt wurde, die Longa, die Brevis und die Semibrevis.[19])

16) Figura est repraesentatio vocis in aliquo modorum ordinatae: per quod patet, quod Figurae debent signare modos, et non e contrario, quemadmodum quidam posuerunt.

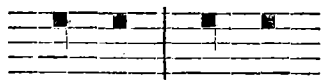
17) Longa vero imperfecta sub figuratione perfectae duo tantum tempora valet: et pro tanto dicitur imperfecta, quia sine adjutorio brevis praecedentis vel subsequentis nullatenus invenitur. Ex quo patet, quod illi peccant, qui eam rectam appellant, cum illud, quod rectum est, possit per se stare.

18) — quae idcirco in uno corpore duplicantur, ne series plani cantus sumti in tenoribus disrumpatur.

19) Kleinere Notengattungen sind nach und nach hinzu gesetzt worden. *Hawkins* (Vol. II.) führt eine Stelle aus einem alten Mspt. an, welches einem gewissen Thomas de Walsingham zugeschrieben wird, welcher

Im fünften Kapitel wird von der Zuſammenſetzung dieſer Figuren „de ordinatione figurarum ad invicem“ gehandelt. Von der Art ihrer Zuſammenſetzung hängt der Werth derſelben ab. Wenn auf die Longa noch eine Longa folgt, ſo gilt die erſte drey Tempora, und wird Longa perfecta genannt, ſie ſey nun in Pauſen oder in Noten vorgeſtellt.

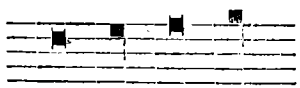
Wenn aber eine Brevis auf die Longa folgt, ſo kommt es darauf an, ob nur eine oder ob mehrere folgen. Folgt nur eine Brevis, ſo gilt alsdann die Longa nur zwey Tempora und wird imperfecta genannt, z. B.



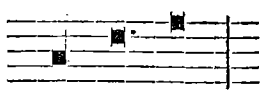
Findet ſich aber zwiſchen der Longa und Brevi ein Punkt, welcher ſignum perfectionis oder auch diviſio modi genannt wird, ſo iſt alsdann die Longa wieder perfecta, die Brevis aber imperfectionirt hernach die darauf folgende Longa, z. B.

20)

Wenn mehrere Breves, zwey, drey, vier, fünf ꝛc. auf die Longa folgen, ſo iſt bey zweyen die Longa perfect, z. B. ausgenommen, wenn ihr eine einzelne Brevis vorgeht, z. B.



Von zwey Brevibus wird die erſte recta, die andere aber altera genannt. Die Brevis recta enthält ein einziges Tempus, die Brevis altera aber iſt der imperfectionirten Longa gleich, dem Werthe nach wird ſie indeſſen durch ihre Figur verſchieden. Ein einziges Tempus iſt der kleinſte Theil eines vollen ganzen Tones. (Vnum tempus adpellatur, quod eſt minimum in plenitudine vocis.) Man wird hierunter den vierten Theil einer ganzen Taktnote zu verſtehen haben. Wird aber zwiſchen die beſagten zwey Breves ein Punkt geſetzt, z. B.



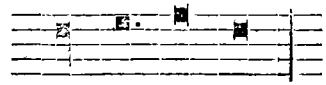
ſo wird alsdann aus der Longa eine Brevis, und die übrigen Breves werden alle Breves rectas. Dieſer Fall kommt aber ſelten vor, ſetzt Franco hinzu.

ums Jahr 1400 florirt haben ſoll, worin der Erfinder und der erſte Gebrauch der erſtern hinzu gekommenen Notengattung, nehmlich der *Minima* beſchrieben iſt. In dieſer Stelle heißt es: „Figura vero minimae eſt corpus oblongum ad modum loſengae gerens tractum recte ſupra capite qui tractus ſignum minitantis dicitur, ut hic: . De minima vero Magiſter *Franco* mentionem in ſua arte non facit, ſed tantum de longis et brevibus, ac ſemibrevibus. Minima autem in *Naverina* (ein Engliſcher muſ. Schriftſteller überſetzt dieß Navarra, und ſagt, dieſe Erfindung ſey daſelbſt von einem gewiſſen Prieſter gemacht worden.) ſ. *Morley's* Introduction to practial Muſ.) inventa erat, et a *Philippo de Vitriaco*, qui filos totius mundi muſicorum, adprobata et uſitata, qui autem dicunt praedictum Philippum crochatum ſivi ſemiminimam aut dragmam feciſſe aut eis conceſſiſſe, errant, ut in nocetis ſuis manifeſte adparet.“

20) Si vero longam ſequitur brevis, hoc eſt multipliciter, quoniam ſola, vel plures: ſi ſola, tunc longa eſt ut duorum tempornm, et dicitur imperfecta, niſi inter illas duas, ſcilicet longam et brevem, ponatur quidam tractulus, qui ſignum perfectionis dicitur, qui et alio nomine diviſio modi adpellatur: et tunc Longa perfecta eſt, et brevis imperficit longam ſequentem etc.

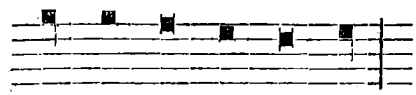
Wenn drey Breves zwiſchen zwey Longas kommen, z. B.

ſo iſt es hier der nehmliche Fall wie vorher, wenn nicht die Brevis altera in zwey rectas getheilt wird. Wird aber zwiſchen die erſte und die zwey folgenden Breves ein Punkt geſetzt, ſo:

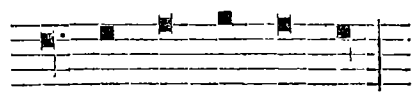


ſo wird alsdann die erſte Longa von der erſten Brevi imperfectionirt, und die erſte der zwey übrigen Breven wird eine recta, die andere aber eine altera.[21]) Drey Tempora, ſie mögen nun in einem, oder in verſchiedenen Accenten geſungen werden, machen eine Perfection aus.[22])

Bey mehrern als drey Brevibus, z. B.



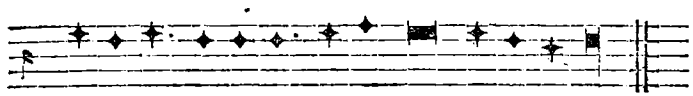
iſt allemal die erſte Longa imperfect, ſie habe denn einen Punkt hinter ſich, als:



Von den folgenden Brevibus iſt aber jede eine recta, wenn ihrer noch drey ſind, weil der numerus ternarius die Perfection beſtimmt. Bleiben aber nur zwey Breves übrig, ſo wird die letztere Brevis altera genannt, und bleibt nur eine einzige, ſo iſt ſie eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt.

Was bisher von den Brevibus geſagt iſt, gilt auch die Semibreves. Aber weniger als drey, und mehr als neun gleiche können ihrer nicht auf eine Brevis recta gezählt werden, weil ſie alle Semibreves minores ſind, und jede nur den kleinſten Theil einer Brevis recta ausmacht.[23]) Das Beyſpiel, welches hier Franco giebt, iſt folgendes:

Auch können nicht weniger als zwey ungleiche, nehmlich eine Semibrevis minor und major darauf gerechnet werden. Die eine wird Semibrevis major genannt, weil ſie zwey minores in ſich enthält, z. B.

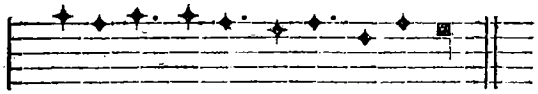


21) Sed ſi inter primam brevem et duas ſequentes diviſio modi apponatur, tunc prima longa ab illis a prima brevi imperficitur, ſecundarum autem brevium ſequentium prima fit recta, altera vero alteratur.

22) Et nota, quod tria tempora, tam uno accentu quam diverſis prolata, unam perfectionem conſtituunt.

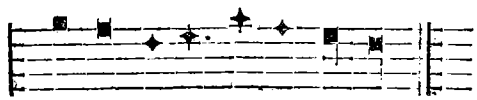
23) Sed nota, ſemibrevium pauciores quam tres, vel plures quam novem aequales, pro recta brevi non poſſe accipi, quare quaelibet minor ſemibrevis dicitur eo quod minima pars eſt ipſius rectae brevis.

Wenn aber unmittelbar auf zwey Semibreves drey andere folgen, oder umgekehrt, wie hier:

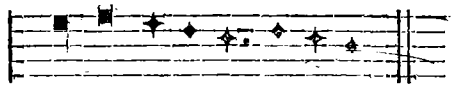


so muß der Punkt hinter drey und zwey, oder umgekehrt gesetzt werden, wie an dem eben gegebenen Beyspiele zu sehen ist.

Auf die Brevis altera können nicht weniger als vier Semibreves gerechnet werden, z. B.



und nicht mehr als sechs, z. B.



weil die Brevis altera zwey rectas in sich begreift. Hieraus erhellet der Fehler derjenigen, setzt Franco hinzu, welche bisweilen drey und bisweilen zwey Semibreves für eine Brevis altera setzen.[24])

So verwirrt diese Lehre ist, so habe ich doch das Wesentlichste derselben hier ausziehen wollen, um einem Leser, der vielleicht Lust hätte, sich den Kopf ein wenig daran zu zerbrechen, die Materialien dazu an die Hand zu geben. Die fünf Modi, welche im dritten Kapitel erklärt werden, sind sehr verständlich und begreiflich; es sind im Grunde nur fünf verschiedene Klangfüße, auf welche sich mehrere, die noch möglich sind, sämmtlich zurückführen lassen. Aber die Zusammensetzung dieser Füße, wobey jede einzelne Notengattungen nie einen bestimmten, sondern stets einen veränderten Werth bekommt, je nachdem sie mit andern Notengattungen vor oder nach sich begleitet wird, ist so schwer zu begreifen, und hat im Grunde noch so viel Schwankendes und Unbestimmtes, daß es theils außerordentlich schwer wird, sie nur einiger Maßen durchzusehen, theils auch in unseren Zeiten kaum die Mühe belohnen möchte, die daran gewendet werden müßte, wenn sie völlig deutlich dargestellt werden sollte.

Die Hauptschwierigkeit liegt in der so genannten Perfection und Imperfection. Perfect ist eine Note, wenn sie den Werth von drey Noten der zunächst auf sie folgenden Gattung bekommt. So lange zwey oder mehrere Noten von einerley Art auf einander folgen, sind sie alle perfect, das heißt: jede größere begreift den Werth von drey kleinen in sich. So bald aber eine kürzere Note vor oder hinter einer längern steht, so wird die lange dadurch imperfect, das heißt: sie gilt nur so viel, als zwey der zunächst auf sie folgenden Notengattung, und was sie dann von ihrem vollkommenen Werth verliert, muß durch die vor oder hinter ihr stehende kurze Note ersetzt werden. So weit geht alles gut, und ist sehr begreiflich. Eine Brevis vor einer Longa gilt sodann ein Tempus und die Longa drey, welches zusammen gerade eine Art von unserm Takt ausmacht, nehmlich: , oder in neueren Notenzeichen: Eine Brevis hinter einer Longa bleibt zwar immer im Werth der Brevis, sie imperfectionirt aber die vorhergehende Longa. Daher muß diese Longa nun ein signum perfectionis oder divisionis modi bekommen, wenn sie ihren vorigen Werth erhalten soll, z. B. oder in neueren Noten:

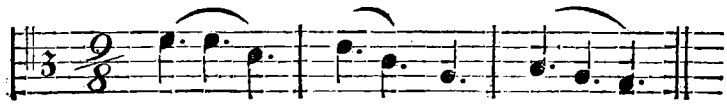
24) Per quod patet quorumdam mendacium, qui quandoque tres semibreves pro altera brevi ponunt, aliquando vero duas.

Um fernere Unterſuchungen über dieſe verwickelte Materie zu erleichtern, die genau genommen die Grundlage der Notenſchrift bis ſpät ins ſiebenzehnte Jahrhundert geblieben iſt, deren Kenntniß daher noch immer wenigſtens nicht ganz entbehrt werden kann, wenn wir Tonſtücke aus den Jahrhunderten nach Franco bis zum Anfang des achtzehnten entziffern, und ihren Werth gehörig kennen lernen wollen, mag ein Verſuch die bisher gegebenen Beyſpiele, nach deſſen eigenen Regeln in neuere Noten zu überſetzen, vielleicht nicht undienlich ſeyn.

Wenn eine Longa auf die andere folgt, ſo ſoll nach Franco's Regel die erſte in einem Accent drey Tempora bekommen. Das gegebene Beyſpiel:

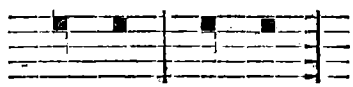
Tu Beth - le - hem.

würde demnach in neueren Noten folgendes Anſehen und Verhältniß haben müſſen:

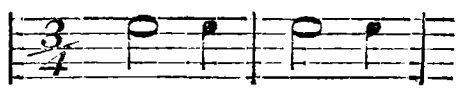


Tu Beth - le - hem.

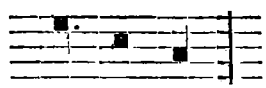
Wenn nach der Longa eine Brevis folgt, ſo iſt die Longa imperfect, gilt folglich nur zwey Breves, nehmlich nach alter Art:



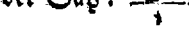
und nach neuer:



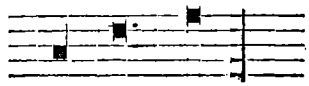
Iſt aber ein Punkt hinter der Longa, z. B.



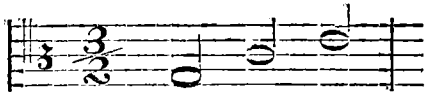
ſo wird die erſte dadurch wiederum perfectionirt, die letzte Longa aber durch die vorhergehende Brevis imperfectionirt. Demnach würde dieſer Satz in neueren Noten ſo ausſehen müſſen:

Wenn zwey Breves nach einer Longa folgen, ſo iſt die Longa perfect, es ſey denn, daß eine einzelne Brevis vor ihr hergehe. Iſt aber dieß nicht der Fall, ſo muß folgender Satz:  in neueren Noten ſo ausſehen:

weil die erſte nach der Longa folgende Brevis eine recta (die nur ein Tempus hat), die zweyte aber eine Brevis altera iſt, die der imperfectionirten Longa dem Werthe nach gleich kommt, und nur in der Figur von derſelben verſchieden iſt. Wäre aber zwiſchen dieſen zwey Brevibus ein Punkt befindlich, dann würde aus der Longa eine Brevis und die übrigen Breves würden Breves rectae, z. B.

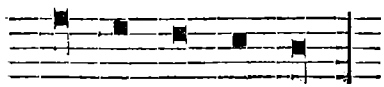


oder in neueren Noten:

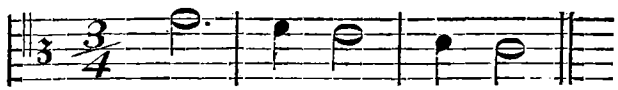


Iſt es nicht zu verwundern, daß man in ſo einfache Dinge ſo viele Verwirrung gebracht hat? Warum nicht drey gleiche Zeichen, wenn ſie doch alle drey einerley Werth haben ſollen? Freylich ſagt Franco von dieſem Fall insbeſondere, daß er nur ſelten vorkomme; aber er hätte gar nicht vorkommen müſſen.

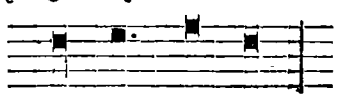
Drey Breves zwiſchen zwey Longis folgen der vorhergehenden Regel, wenn nicht diejenige, welche Brevis altera genannt wird, in zwey rectas Breves getheilt iſt. Demnach hat folgender Satz:



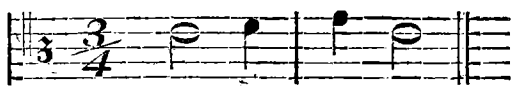
in neueren Noten folgendes Verhältniß:



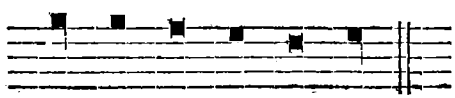
Wenn aber von drey Brevibus nach einer Longa die erſte einen Punkt hat, ſo wird die Longa von der erſten punctirten Brevi imperfectionirt, von den übrigen Brevibus iſt die erſte eine recta, die andere aber altera. Der hierher gehörige Satz in den Noten des Franco:



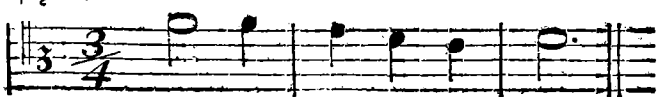
würde alſo in neueren Noten ſo ausſehen müſſen:



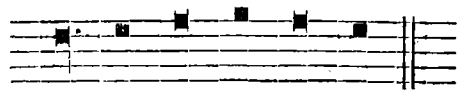
Vier Breves zwiſchen zwey Longis ſind ſämmtlich rectae, die erſte Longa aber iſt imperfecta. Nach dieſer Regel muß der Satz:



in neuern Noten ſo ausſehen:



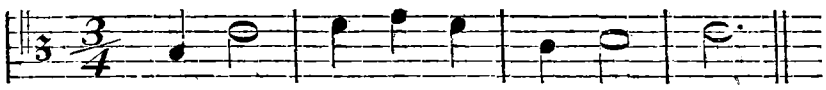
Iſt aber hinter der erſten Longa ein Punkt, ſo wird ſie perfectionirt, die drey erſten Breves ſind rectae, von den übrigen beyden aber iſt die letzte eine Brevis altera. Folglich muß der Satz:



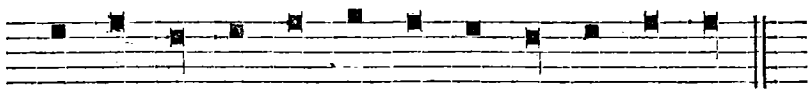
nach neueren Noten folgendes Verhältniß haben:

Finden ſich fünf Breves zwiſchen zwey Longis, wie hier:

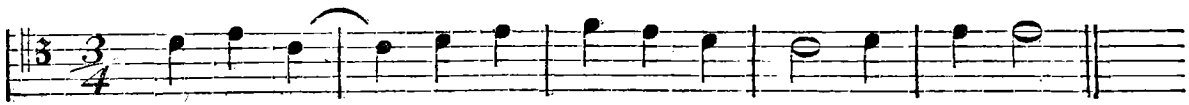
ſo bleiben nach obiger Berechnung zwey derſelben übrig, deren letztere ſodann eine Brevis altera wird, auf folgende Weiſe:



Bleibt aber nur eine Brevis übrig, wie in folgendem Exempel:

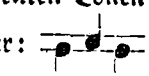


ſo iſt die übrig gebliebene eine recta, und die letzte Longa wird von ihr imperfectionirt. Nach neueren Noten auf folgende Art:



Was Franco am Ende dieſes Kapitels von dem Verhältniß der Semibreven gegen die Brevem rectam ſagt, iſt mir völlig unbegreiflich. Da er vorher ausdrücklich bemerkt hatte, daß es mit den Semibrevibus gegen die Breves eben ſo gehalten werde, wie mit den Brevibus gegen die Longas, ſo ſollte man denken, es könnten auf die Brevem rectam im modo imperfecto zwey, und im perfecto drey Semibreves gerechnet werden, und auf die Brevem alteram noch einmal ſo viel, nehmlich vier und ſechs. Bey der Brevi altera iſt auch dieſes Verhältniß von Franco ſelbſt genau ſo angegeben. Die Brevis recta ſoll aber nicht weniger als drey und nicht mehr als neun Semibreves bekommen. Da mir dieſes völlig unverſtändlich iſt, ich auch im Commentar des *de Handlo*, im Marchettus von Padua und im Johann de Muris keinen Aufſchluß darüber finden kann, ſo unternehme ich auch nicht, die von Franco dazu gegebnen Beyſpiele zu entziffern, ſondern überlaſſe es irgend einem meiner Leſer, der etwa Luſt hat, ſich den Kopf daran zu zerbrechen.

Das ſechſte Kapitel handelt *de Plicis in Figuris ſimplicibus*. Eine *Plica* ſoll nach der hier angegebenen Erklärung ein Zeichen der Theilung eines und eben deſſelben Klangs in einen höheren und tie-

ſern ſeyn.[25]) Sie findet bey Longis, Brevibus und Semibrevibus Statt, bey Semibrevibus aber ſelten und nur in Ligaturen. Sie iſt ferner entweder aufſteigend oder abſteigend. Die Figur der aufſteigenden iſt eine Brevis mit einem Strich auf der rechten Seite: ▪, oder noch beſſer mit zwey Strichen, von welchen der rechte länger iſt als der linke: ▪|; bey der abſteigenden gehen die Striche unterwärts, nehmlich ſo: ▪|. Die aufſteigende Plica brevis hat folgende Geſtalt: ▪| und den längern Strich auf der linken Seite.[26]) Was mit dieſer Plica eigentlich gemeint ſey, und auf welche Art man ſie geſungen habe, iſt jetzt ſchwer zu begreifen. Nach der Beſchreibung, welche Marchettus von Padua von ihr giebt, iſt ſie dazu erfunden, um vermittelſt derſelben ähnliche Töne angenehmer vorzutragen, und dadurch die Harmonie deſto vollkommner zu machen.[27]) Nach dieſer Erklärung ſcheint eine Art von Manier, von Verzierung darunter verſtanden werden zu müſſen, wenigſtens zu können. Der doppelte herauf- oder heruntergehende Strich mit dem Worte plicare, zuſammen falten, in einander legen oder wickeln, ſo wie die Theilung des Tones in einen höhern und tiefern, von welcher die Definition des Franco redet, muß beynahe nothwendig auf dieſen Begriff führen. Dieſem nach würde eine *Plica* mit aufwärts gehenden Strichen ▪| die gewiſſer Maßen einen in zwey Theile getheilten Ton andeuten, nehmlich ſtatt: 𝅗𝅥 ſo: 𝅗𝅥 𝅗𝅥, zwiſchen den beyden getheilten Tönen einen höhern einſchalten, und ſie nun ſo zuſammen falten, daß dadurch folgende Figur:  oder unſer ſo genannter Pralltriller entſtände. Bey heruntergehenden Strichen: ▪| würde der mittlere Ton von unten eingeſchaltet, nehmlich ſo: und man hätte ſodann etwas unſerm Mordenten ähnliches gehabt. Dieß erhellet noch deutlicher aus einer andern Stelle des Marchettus von Padua, worin geſagt wird: Plicare heiße eine Note oder vielmehr den durch ſie angedeuteten Ton, ſeinem Werthe nach ſo auf- oder abwärts ziehen, daß es mit einem vom Hauptton verſchiedenen Ton geſchehe; dieß ſey, wie Magiſter Franco ſehr gut geſagt habe, die in einer Plica nothwendige Theilung eines einzigen Tons.[28]) Johann de Muris ſagt von dieſer Plica ebenfalls etwas, aber nur ſehr wenig. Nach ihm hat die *Plica* ihren Namen von *plicare* (zuſammen falten ꝛc.) und enthält zwey Noten, eine höhere und eine tiefere.[29]) Es wäre wohl der Mühe werth, zu wiſſen, ob unſere Vorfahren aus den Zeiten des Franco ſchon etwas von Manieren gewußt haben, wie aus dieſer Plica wirklich zu erhellen ſcheint. Neuere muſikaliſche Schriftſteller haben ſich von dieſer Plica durchaus keinen Begriff zu machen gewußt. Sie haben die Figur derſelben zwar anzudeuten gewußt, weil ſie

25) *Plica* eſt nota diviſionis ejusdem ſoni in gravem et acutum.

26) Plicarum alia longa, alia brevis, alia ſemibrevis: ſed de ſemibrevibus nihil ad praeſens intendimus, cum non in figuris ſimplicibus poſſit plica ſemibrevis inveniri. (Weil die Semibrevis die kleinſte Note war, folglich nicht in zwey kleinere getheilt werden konnte.) In Ligaturis autem, et ordinationibus ſemibrevium plica eſt poſſibilis accipi, ut poſtea apparebit. Item Plicarum alia aſcendens, alia deſcendens: plica aſcendens eſt quadrangularis figuratio ſolum tractum gerens dexterum, vel magis proprie duos, quorum dexter longior eſt ſiniſtro magis proprie dico, propter illos duos tractulos nomen plicae meretur habere. Longa vero deſcendens ſimiliter duos tractulos habet, ſed deſcendentes, dexterum, ut prius dictum eſt, longiorem ſiniſtro. Plica brevis aſcendens eſt, quae habet duos tractus aſcendentes, ſiniſtrum tamen longiorem.

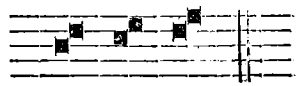
27 Vbi ſciendum, quod plica fuit inventa in cantu, ut per ipſam aliqua ſimilia dulcius proferantur, quod fuerit ad conſtituendam perfectiorem ſcilicet Harmoniam. *Pomer. muſ. menſ.*

28) Plicare autem notam eſt praedictam quantitatem temporis protrahere in ſurſum vel in deorſum cum voce ficta (Vox ficta heißt hier ein Ton, der nicht beſonders angedeutet iſt, ſondern aus freyem Geiſte hinzugeſetzt wird, wie faſt bey allen ſo genannten Manieren geſchieht.) diſſimili a voce integre prolata, ut dicebat Magiſter Franco, et bene, quod in plica debet eſſe diviſio ejusdem ſoni. *Pomer. muſicae menſur.*

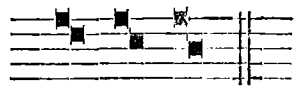
29) Plica dicitur a plicando; et continet notas duas, unam ſuperiorem et aliam inferiorem. *Summa Muſicae.*

aus alten Mſpten erſehen werden konnte, aber über ihre Bedeutung laſſen ſie ſich nie ein. Rouſſeau nennt ſie eine Art von Ligatur in der alten Muſik und ein Zeichen der Verzögerung oder Verlängerung. Sie ſoll gemacht worden ſeyn, indem man von einem Ton zum andern fortſchritt, vom halben Ton an, bis zur Quinte, ſowohl auf- als abſteigend, und man habe viererley Arten derſelben gehabt.[30]) Alles dieß iſt mit der Lehre des Franco und Marchettus von Padua verglichen, falſch. Die Plica iſt keine Ligatur, ſie kann aber auf Ligaturen angebracht werden; ſie iſt kein Zeichen der Verzögerung, (wie auch Burney irrig gemeint hat, der im zweyten B. der *Hiſt. of Muſic* ſagt: It is difficult to discover any other difference between the *Plica* and the *Point*, which he ſeems (Franco) to deſcribe under the title of *tractulus*, than that the Point was uſed to a *ſingle note*, und the Plica to one in ligatured group. S. 189.) ſondern richtete ſich bloß nach dem Werth, welchen die Note, auf welcher ſie angebracht war, nach ihrer Figur und Verbindung mit andern ohnehin haben mußte; ſie war endlich nicht dazu da, den Uebergang von einem Tone zum andern zu erleichtern oder auf irgend eine Art zu modificiren, ſondern bloß um eine lange Note durch eine Verzierung intereſſanter und angenehmer zu machen, oder wie Marchettus ſagt: ut per ipſam aliqua ſimilia dulcius proferantur.

De Ligaturis, et earum proprietatibus handelt das ſiebente Kapitel. Zuſammen geſetzte oder gebundene Figuren werden Ligaturen genannt. Sie ſind entweder aufſteigend oder abſteigend. Aufſteigend ſind ſie, wenn die zweyte Note (Franco ſagt hier der zweyte Punkt) höher als die erſte ſteht:



und abſteigend, wenn ſie tiefer ſteht:



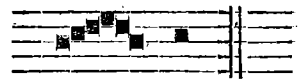
31)

Ferner giebt es Ligaturen cum proprietate, ſine proprietate und cum oppoſita proprietate. Proprietas heißt hier die Eigenſchaft einer Note, verlängert oder verkürzt werden zu können. Dieſe Eigenſchaften erhalten ſie theils durch die dabey angebrachten Hinauf- oder Herunterſtriche, nachdem ſie auf der rechten oder linken Seite ſtehen; durch den Platz den ſie einnehmen, ob ſie nehmlich am Anfang, in der Mitte oder am Ende ſtehen ꝛc. Alle dieſe, und noch mehrere Verſchiedenheiten ſind ſehr weſentlich, ſagt Franco.

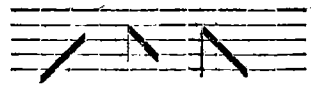
Eine jede abſteigende Ligatur, deren erſte Note auf der linken Seite herunterwärts geſtrichen iſt, heißt Ligatura cum proprietate; wenn ſie aber ganz ohne Strich iſt, ſo heißt ſie ſine proprietate. In aufſteigenden Ligaturen iſt dieß umgekehrt: denn ohne Strich heißt eine Ligatur hier cum proprietate, und mit heruntergehendem Strich auf der rechten Seite ſine proprietate. Geht endlich der Strich der erſten Note einer Ligatur auf der linken Seite aufwärts ♯, ſo wird ſie cum oppoſita proprietate genannt. Ferner iſt eine Ligatur perfecta oder imperfecta. Wenn die letzte Note gerade über der vorletzten ſteht, ſo: ſo heißt die Ligatur perfecta; imperfecta aber wird ſie auf zweyerley Art, erſtlich: wenn die letzte Note von der vorletzten abgeſondert iſt, wie hier:

30) *Plica*, ſorte de ligature dans nos anciennes Muſiques. La *Plique* etoit un ſigne de retardement ou de lenteur (*Signum moroſitatis* dit Muris.) Elle ſe faiſoit en paſſant d'un autre, depuis le Semi-Ton jusqu'à la Quinte, ſoit en montant, ſoit et deſcendant; et il y en avoit de quatre ſortes. *Dict. de Muſ.*

31) Ligaturarum alia aſcendens, alia deſcendens. Aſcendens eſt illa, cum ſecundus punctus altior eſt primo; deſcendens eſt illa, cum ſecundus punctus eſt inferior primo.



und zweytens: wenn die beyden letzten Noten in eine einzige auf- oder abwärts ſteigende ſchiefe Figur zuſammen gezogen ſind:



So wie nun dieſe Ligaturen der Form nach von einander verſchieden ſind, ſo müſſen ſie auch dem Werthe nach von einander unterſchieden werden. Jede Ligatura cum proprietate macht die erſte Note zur Brevis, aber ſine proprietate zur Longa. Ferner jede Perfection macht ſie zur Longa, jede Imperfection aber zur Brevis. Die Proprietas oppoſita hingegen macht ſie zur Semibrevis. Uebrigens wird die Longa in den Ligaturen auf eben die Weiſe perfectionirt oder imperfectionirt, wie es bey einfachen Figuren geſchieht. Auch können die Breves rectae und alterae werden.

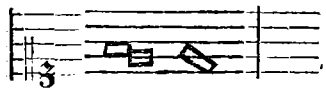
Dieſe Lehre von den Ligaturen iſt eine der verwickeltſten Materien in der ganzen alten Muſik, um ſo verwickelter, da nach Franco's Zeiten ſehr viele auf verſchiedene Art daran haben beſſern wollen, ohne in der Sache ſchon weit genug gekommen zu ſeyn, um ſie ſimplificiren zu können. Daher lief hier ſo wie in vielen andern Dingen alles auf Anhäufung der Regeln hinaus, ſo daß faſt kein einzelner Fall vorkommen konnte, für welchen nicht eine beſondere Regel vorhanden war. So ging es Jahrhunderte lang fort, bis der Ueberfluß an Regeln allzu drückend und beſchwerlich wurde, und man mit Ernſt darauf denken mußte, ähnliche Fälle unter einerley Regel zu bringen, und alles Unnütze, was bloß Verwirrung anrichten konnte, wegzuwerfen. Wer in jenen Zeiten ein Treffer werden wollte, hatte erſtaunlich viel zu lernen und zu merken, und wer noch jetzt ein Tonſtück aus der alten Notenſchrift entziffern will, kann ohne vieles Kopfbrechen nicht davon kommen, und muß viele Mühe und Zeit daran verſchwenden. Wie viele Regeln muß man dabey nicht ſtets vor Augen haben? Eine Reihe zuſammen verbundener Noten von einerley Figur hat aufſteigend einen andern Werth als abſteigend; wiederum wird ihr Werth verändert, wenn eine und eben dieſelbe Notenfigur aufwärts oder unterwärts, auf der rechten oder linken Seite geſchwänzt iſt, wenn ihrer zwey, drey, oder mehrere von einerley Art mit einander verbunden ſind, wenn andere Notengattungen vor oder hinter ihnen ſtehen ꝛc.

Da man indeſſen die Kenntniß dieſer Materie durchaus nicht völlig entbehren kann, wenn man nicht gänzlich Verzicht darauf thun will, etwas von der Muſik der letzten Jahrhunderte kennen zu lernen, und die Lehre des Franco hierüber den folgenden Verbeſſerern oder Vermehrern meiſtens zur Grundlage gedient hat, ſo wird eine etwas deutlichere Erklärung derſelben, als ſie ſich beym Franco findet, hier nicht am unrechten Orte ſtehen.

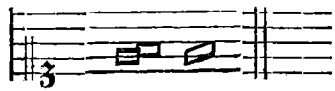
Der erſte Unterſchied dieſer Ligaturen liegt in ihrer Form, ob ſie nehmlich viereckige oder ſchief ſind. Die erſte hieß *Ligatura recta* oder *quaarata*, die andere aber *Ligatura obliqua*. Die Beſchaffenheit der beyden Figuren kennen wir ſchon. Obgleich nach der gewöhnlichen Regel die vier erſten Notengattungen, nehmlich die Maxima, Longa, Brevis und Semibrevis ligirt werden können, ſo wird doch die Brevis am meiſten dazu gebraucht. Wenn nun mehrere Breves mit einander verbunden werden, ſo kommt es dabey auf die Beſchaffenheit der erſten, der mittlern und der letztern an. Die erſte iſt, mit welcher die Ligatur angefangen wird; die mittlern ſind alle, welche zwiſchen der erſtern und letztern liegen, und die letzte iſt, mit welcher die Ligatur endigt. Ueber die Anfangsnote

einer Ligatur ſind die Regeln außerordentlich zahlreich; folgende werden aber hinreichen, die wichtigſten Unterſchiede anzugeben.

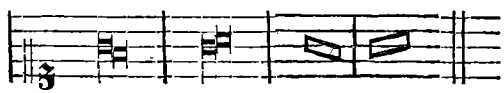
1) Wenn die erſte ungeſchwänzt iſt, und die zweyte abwärts fällt, ſo gilt die erſte eine Longam oder vier Schläge, nach der Regel: Prima carens cauda longa eſt, cadente ſecunda; z. B.



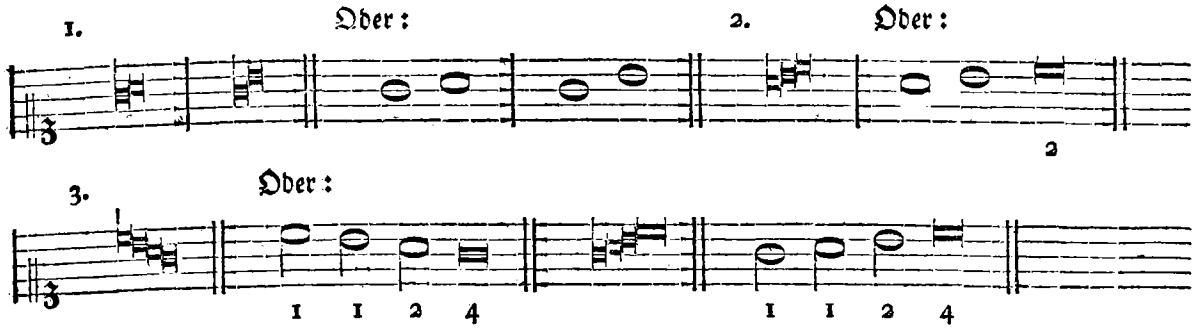
2) Wenn die zweyte Brevis ſteigt, und die erſte ungeſchwänzt iſt, ſo heißt die Regel: Prima carens cauda brevis eſt, ſcandente ſecunda, und jede gilt nur zwey Schläge; z. B.



3) Sind zwey Breves zuſammen gebunden, deren erſte unterwärts geſchwänzt iſt, ſo gilt dieſe zwey Schläge, die folgende Note mag ſteigen oder fallen. Die Regel dabey iſt folgende: Sit tibi prima brevis, laeva caudata deorſum; z. B.



4) Sind zwey, oder mehr als zwey Breves zuſammen gebunden, und die erſte hat einen Strich aufwärts, z. B. ſo gilt jeder von zweyen, ſie mag ſteigen oder fallen, zwey Takte; von dreyen gilt die erſte und zweyte, ſie mögen ebenfalls ſteigen oder fallen, nur einen, oder einen Semibrevem, die letzte aber zwey Takte, oder eine volle Brevem: ſind ihrer vier, ſo gilt die erſte und zweyte einen Takt oder eine Semibrevem, die dritte eine Brevem oder zwey Takte, und die vierte, wenn ſie herunterwärts geht, vier Schläge oder Semibreves, geht dieſe letzte aber aufwärts, es mag nun ſtufen- oder ſprungweiſe geſchehen, ſo gilt ſie nur zwey Schläge, wie eine Brevis; z. B.

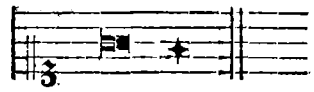


Die Regeln, welche die Alten hierüber und über die mittlere und letzten Töne überhaupt gaben, ſind in folgenden Verſen enthalten:

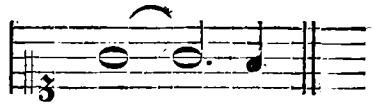
Semibrevis prima eſt, ſurſum caudata: ſequensque
Quaelibet e medio brevis eſt: at proxima adhaerens
Surſum caudatae, pro Semibrevi reputatur.

Vltima dependens quadrangula sit tibi Longa,
Vltima conscendens Brevis est quaecumque ligata.

Anfänglich wurden die Noten sämmtlich, von der Maxima an bis zur Semibrevis ausgefüllt, das heißt: sie wurden ganz schwarz gemacht, nehmlich: ▬ ▪ ■ ✦. Nachher fing man an, sie offen zu lassen, nehmlich: ⊟ ⊟ ⊟ ✧. Wenn nun diese beyden Arten vermischt gebraucht wurden, oder eine Ligatur halb offen und halb gefüllt war, so veränderte sich der Werth derselben aufs neue, und man bekam wieder eine Menge Regeln zu beobachten. Nach der allgemeinsten Regel galt sodann die vollgefüllte die Hälfte der vorhergehenden und einen Punkt; eine solche Note:



hatte also folgende Bedeutung:



oder: folgende:

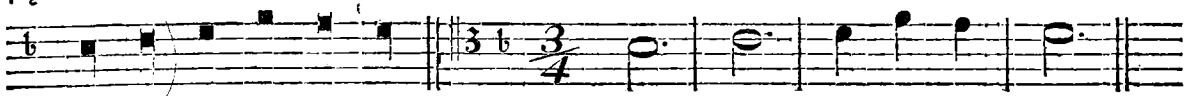
Was die Prolation, das Tempus, der Modus ꝛc für Einfluß auf Geltung der Noten überhaupt und insbesondere auf die Ligaturen haben, wird in der Folge vorkommen. Zur gegenwärtigen Absicht mag das bisher Gesagte hinreichen. Wir kehren daher wieder zum Franco zurück.

Das achte Kapitel handelt *de plicis in figuris ligatis*. Was eine Plica sey, ist schon im sechsten Kapitel in so weit erklärt, als es sich in unsern Zeiten noch erklären läßt. Hier wird bloß gezeigt, auf welche Arten von Ligaturen sie anzuwenden ist.

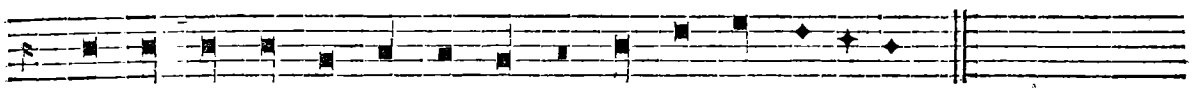
Im neunten Kapitel wird *de pausis, et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur*, gehandelt. Eine Pause ist das Schweigen der Stimme, im gehörigen Maß irgend eines Modi. Solcher Pausen sind sechs Arten, nehmlich die Longa perfecta, Longa imperfecta (worunter auch die Brevis altera begriffen ist, weil sie mit der Longa imperfecta einerley Werth hat), Brevis recta, Semibrevis major und minor, und endlich der Schluß oder finis punctorum.[32]) Diese sechs Pausen werden durch sechs feine Streiche angedeutet, die selbst Pausen genannt werden. Die erste, nehmlich die perfecta geht durch vier Linien und drey Spatia, weil sie nach drey Zeiten abgemessen wird. Die imperfecta geht nur durch drey Linien und zwey Spatia; die Brevis durch ein einziges Spatium; die große Semibrevis durch zwey Theile eines Spatii, uud die kleine Semibrevis nur durch den dritten Theil desselben. Die Schlußpause oder finis punctorum geht endlich über alle fünf Linien und vier Spatia. Die sechs Pausen des Franco haben also folgendes Ansehen:

32) Pausa est omissio vocis rectae in debita quantitate alicujus modi facta. Pausationum sex sunt species: longa perfecta, longa imperfecta, sub qua comprehenditur altera brevis, eo quod mensuram eamdem comprehendit; brevis recta, semibrevis major, minor, et finis punctorum.

Diesen Pausen schreibt Franco eine bewunderswürdige Kraft zu, weil durch sie, wie er sagt, die Modi verändert oder verwechselt werden können,[33]) so daß aus dem ersten Modo der zweyte, aus dem zweyten der erste ꝛc. gemacht werden kann. Das Merkwürdigste dieses Kapitels sind einige kleine Melodien, welche Franco als Beyspiele von den verschiedenen Modis giebt. Sie scheinen aber in der Gerbertschen Ausgabe nicht richtig abgedruckt zu seyn, da sie den dabey befindlichen Beschreibungen und Erklärungen nicht angemessen sind. Wahrscheinlich sind die drey verschiedenen Notengattungen, deren sich Franco bediente, aus Mangel an Kenntniß ihrer Bedeutung und ihres Werthes in der Druckerey verwechselt werden. So wie sie beym Gerbert stehen, haben sie folgendes Ansehen:



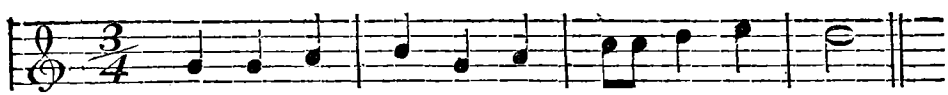
Ma-ris stel-la fer-vens.



O Ma-ri-a ma-ter De-i flos o-do-ris.

In diesem Kapitel befindet sich auch die kleine Melodie auf einen Alt-französischen Text, welcher schon so häufig als eine Seltenheit von musikalischen Schriftstellern angeführt worden ist.

Dou-re se-cors ay en-co-re re-trovey.



Das zehnte Kapitel bestimmt, wie viele Figuren in Ligaturen verbunden werden können. (*Quot figurae simul ligabiles sint.*) Es ist zu wissen, (wird im Anfang dieses Kapitels gesagt) daß es ein Fehler ist, wenn eine Figur, welche gebunden werden kann, nicht gebunden wird; noch größer ist aber dieser Fehler, wenn eine Figur gebunden wird, die nicht bindbar ist. Mehr als zwey Longae können nicht zusammen gebunden werden, man müßte denn eine doppelte Ligatur daraus machen. Es folgt hieraus, daß diejenigen sehr irren, welche bey gewissen Gelegenheiten drey Longas zusammen binden. Eben so können nicht mehr als zwey Breves zusammen gebunden werden. Die Breves aber sind im Anfang, in der Mitte und am Ende bindbar. Hieraus folgt, daß ein jeder modus bindbar ist, derjenige ausgenommen, welcher in lauter Longis vorhergeht. Dieß alles wird nur durch die fünf modos mit Beyspielen in Noten erläutert. Im

33) Et nota, pausationes mirabilem habere potestatem: nam per ipsas modi ad invicem transmutantur.

Im eilften Kapitel: *De Discantu et ejus ſpeciebus* wird von Conſonanzen und Diſſonanzen gehandelt. Eine Concordanz wird genannt, wenn zwey oder mehrere zu gleicher Zeit geſungene Töne dem Ohr wohl klingen; Discordanz aber iſt das Gegentheil davon, nehmlich wenn zwey Töne ſo verbunden werden, daß ſie dem Ohr übel klingen.[34]) Es giebt dreyerley Arten der Concordanzen. Die erſte heißt perfecta, die zweyte imperfecta und die dritte media. Die perfecta iſt ein ſolcher Zuſammenklang mehrerer Töne, daß man, indem man ſie hört, kaum einen Unterſchied unter ihnen gewahr werden kann. Solcher perfecten Conſonanzen giebt es zwey, nehmlich den Einklang und die Octave. Eine imperfecte Conſonanz heißt es, wenn unter den zwey Tönen ein großer Unterſchied bemerkt wird, die aber doch gut ins Ohr fallen. Dergleichen giebt es ebenfalls zwey, nehmlich die große und kleine Terz. Concordantia media heißt ein ſolcher Zuſammenklang mehrerer Töne, daß ſie zwar ſchöner klingen als die Terzen, aber nicht ganz ſo gut als die Octaven und Einklänge. Hierher gehört die Quinte und Quarte.

Von Diſſonanzen giebt es zwey Arten, nehmlich perfecte und imperfecte. Unter die perfecten wird der halbe Ton, der Tritonus (große Quarte), die große Terz mit der Quinte und die kleine Terz mit der Quinte gerechnet; unter die imperfecten aber die große und kleine Sexte. Hierbey bemerkt **Franco**, daß ſowohl die Conſonanzen als die Diſſonanzen ins Unendliche vermehrt werden können, z. B. durch die Undecima und Duodecima, ſo wie auch durch höhere Octaven, wenn die Stimme ſo hoch kommen kann. Ferner bemerkt er, daß eine jede imperfecte Discordanz unmittelbar vor einer Concordanz gut klinge.[35]) Der Gebrauch dieſer Intervallen im **Diſkant**, welchen **Franco** nun lehren will, iſt ſehr merkwürdig, aber auch ſehr unverſtändlich, weil die dazu gehörigen Beyſpiele in Noten offenbar wiederum falſch abgedruckt ſind, man alſo den ohnehin ſchon an ſich dunkeln Unterricht ſeiner Anwendung nach unmöglich recht verſtehen kann.

Der **Diſkantus** wird gemacht (ſagt **Franco**) mit einer oder mehrern Lyren, oder ohne Lyren. Im erſten Fall geſchieht es entweder mit einer oder mit mehrern. Mit einer Lyre wird er gemacht, in Cantilenis, in **Rodelli's** und im Kirchengeſang. Mit verſchiedenen Lyren wird er in **Motetten** gemacht, die einen dreyfachen Geſang oder Tenor haben, welcher Tenor mit einer gewiſſen Lyra übereinſtimmen muß. Mit und ohne Lyra findet der Diſkantus in Conductis Statt, und in demjenigen Kirchengeſang, welcher eigentlich Organum genannt wird.[36]) Unter Motettis und Conductis ſind gewiſſe Arten von Kirchengeſängen zu verſtehen; ob man aber unter den Cantilenis und Rodellis nicht weltliche Geſänge zu verſtehen habe, iſt jetzt ſchwer zu beſtimmen. *Rodellus* iſt mit *Rondellus* einerley, welches letztere Wort *du Cange* auf folgende Art beſchreibt: „Rondellus Muſicis noſtris Rondeau Intercalaris cantilena.“ Eben dieſer *du Cange* führt hierbey eine Stelle aus **Joh. de Muris** an: „Notulae rubeae aliquando ponuntur in elegiis et rondellis huc et illuc, ut ad invicem poſſint cum aliis perfectionibus computari, und ſetzt hinzu: „Poetae noſtrates etiam Rondeau vocant rhythmum orbicularem, et Hiſpani Rondelet circularem cantilenam.“ In Abſicht auf die

34) Concordantia dicitur eſſe, quando duae voces vel plures in uno tempore prolatae ſe compati poſſunt ſecundum auditum. Discordantia vero e contrario dicitur, ſcilicet quando duae voces ſic conjunguntur, quod discordant ſecundum auditum.

35) Item ſciendum eſt, quod omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat.

36) Discantus autem fit cum lyra, aut cum diverſis aut ſine lyra, et cum lyra. Si cum lyra, hoc dupliciter, cum eadem aut cum diverſis. Cum eadem lyra fit diſcantus in cantilenis, et Rodellis, et cantu eccleſiaſtico. Cum diverſis lyris fit diſcantus, ut in motettis, qui habent triplum, vel tenorem; qui tenor cuidam lyrae aequipolleat. Cum lyra et ſine lyra fit diſcantus in conductis, et in cantu aliquo eccleſiaſtico, qui proprie organum appellatur.

hier bemerkte vielfache Art, in welcher die Lyra (ist nichts andres als unsere noch jetzt so genannte Bauern-Leyer, wenn hier nicht Lyra mit dem Wort Organum etwa einerley Bedeutung haben soll, wie Gerbert de cant. et mus. sacra, T. II. pag. 128. meint, und wohl Recht haben kann, weil die Stimmung der Leyer in c — g — c mit dem Organo einerley Töne hat.) in den Zeiten des Franco gebraucht wurde, muß ich auf das zurückweisen, was schon im vorhergehenden Kapitel §. 88. aus einem Schreiben des Seth. Calvisius angeführt worden ist. Was hier Franco sagt, kann zum Beweis dienen, daß sich Calvisius von der Harmonie der Alten keine unrichtige Vorstellung gemacht habe.[37])

Bey allen den verschiedenen Anwendungen der Lyre ist die Art, damit zu Werke zu gehen, einerley, ausgenommen in den Conductis, weil bey allen übrigen Arten ein gewisser vorher gemachter Gesang angenommen wird, welcher Tenor heißt, weil er den Diskant hält, und von ihm seinen Ursprung hat. In den Conductis ist es aber nicht so, sondern sowohl der Gesang als der Diskantus wird dabey erst von einer und eben derselben Person gemacht. Daher hat die Benennung Diskant eine doppelte Ursache: er heißt erstlich Diskant, weil er ein Gesang Verschiedener, zweytens weil er von dem Gesang genommen ist.[38])

Dieß ist offenbar ein extemporirter Diskant, oder, wenn man ihn lieber so nennen will, Contrapunkt. Ein solcher Gesang aus dem Stegreife mit mehrern Stimmen wurde in der Folge *Sortisatio* genannt. In Frankreich ist diese Art noch lange beybehalten worden, und man bediente sich derselben unter den Namen *Fleuretis* besonders beym Officio der Messe.

Nach den nähern Regeln, welche nun Franco über die Einrichtung des Diskants giebt, kann er mit einer andern Stimme im Einklang in der Octave, in der Quinte, in der Quarte und in der großen und kleinen Terz angefangen werden. Die Beyspiele in Noten für alle diese Fälle sind in der Gerbertschen Ausgabe so unrichtig abgedruckt, daß weder die angegebene Intervalle überall darin zu finden sind, noch überhaupt die beyden Stimmen so unter einander stehen, wie sie wahrscheinlich in der Handschrift gestanden haben müssen. Es kann daher zu nichts nützen, etwas von diesen Beyspielen hier mitzutheilen.

Nach der Lehre vom Gebrauch der sechs Consonanzen folgt nun auch der Gebrauch der Dissonanzen. Diese sollen an gehörigen Orten unter die Consonanzen gemischt werden, und zwar so, daß wenn der Tenor steigt, der Diskant fallen muß, und so umgekehrt. Wunderbar ist hierbey, daß es doch auf der andern Seite eine Schönheit seyn soll, wenn der Tenor und Diskant zugleich mit einander steigen.[39]) In jedem Modo perfecto sollen im Anfang Consonanzen gebraucht werden, die Per-

37) Diese Leyer hat vier Darmsaiten, die nicht mit einem Bogen, sondern von einem mit Harz bestrichenen hölzernen Rade zum Klang gebracht werden. Die rechte Hand dreht das Rad vermittelst einer Handhabe herum, während die linke Hand die auf der Seite des Instruments angebrachte Claviatur spielt. Drey von den vier Saiten sind in die Quinte und Octave gestimmt, nehmlich so: c — g — c, die in diesem Accord unaufhörlich fortbrummen; auf der vierten wird aber eine Melodie, deren Töne in die Tonart des immer fortbrummenden Accords gehören, gespielt. Dieß muß eine herrliche Kirchenmusik gegeben haben!

38) Et nota, quod in his omnibus idem est modus cerandi, excepto in conductis, quia in omnibus aliis primo accipitur cantus aliquis prius factus, qui tenor dicitur, eo quod discantum tenet, et ab ipso ortum habet. In conductis vero non sic, sed fiunt ab eodem cantus et discantus. Unde discantus dupliciter dicitur: primo dicitur discantus, quia diversorum cantus, secundo discantus dicitur, quia de cantu sumtus.

39) Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis, ita quod, quandocumque tenor ascendit, discantus descendit, et e contrario. Et est sciendum, quod per pulcritudinem cantus tenor et discantus simul ascendunt etc. Man sollte denken, dieß wäre ein offenbarer Widerspruch. Man kann aber den Franco desfalls nicht beschuldigen, da die Notenbeyspiele in dem Ger-

fection mag aus der Longa, der Brevi oder Semibrevi liegen. In den *Conductis* iſt anders zu verfahren. Wer einen Conductum machen will, muß einen ſo ſchönen Geſang erfinden (heißt es hier), als er kann. Hernach ſoll er ſich deſſelben bedienen, um aus dem Tenor einen Diſkant zu ziehen, wie vorher geſagt iſt.[40]) Wer aber dreyſtimmig verfahren will, muß auf den Tenor und Diſkant merken, und zuſehen, daß wenn er mit dem Tenor diſſonirt, er nicht auch mit dem Diſkant diſſonire, und ſo umgekehrt. Das hierbey gegebene Notenbeyſpiel in dem Gerbertſchen Abdruck iſt wiederum unbegreiflich. So weit von der dreyſtimmigen Compoſition des Franco.[41])

Nun kommt aber auch ſchon eine vier- und fünfſtimmige. Hierbey ſoll wiederum auf ſchon vorhandene Melodien Rückſicht genommen werden, damit, wenn man mit einer derſelben diſſonire, man mit den andern conſonire; auch ſollen dieſe Stimmen nicht ſtets zugleich fallen oder ſteigen, ſondern bald mit dem Tenor und bald mit dem Diſkant ꝛc. Ferner iſt zu bemerken, daß ſowohl in den zweyſtimmigen als dreyſtimmigen Compoſitionen auf den gleichen Werth in den perfectionirten Longis, Brevibus und Semibrevibus zu ſehen iſt, ſo daß ſich eben ſo viele Perfectiones im Tenor als in der zweyten, dritten ꝛc. Stimme finden, oder umgekehrt, indem man ſowohl die wirklichen Töne als die Pauſen bis zur letzten Note auf eine gleiche Art berechnet. Bey der letzten Note iſt ein ſolches Maß nicht mehr nöthig, weil ſie eine Art von Ruhepunkt iſt.[42]) Dieſer ganzen Beſchreibung nach iſt dieß eine vier- oder fünfſtimmige Compoſition im gleichen Contrapunkt, in welchem die verſchiedenen Stimmen ſämmtlich in Noten von gleicher Dauer mit einander fortſchreiten. Die Erfindung dieſer Contrapunkts wäre alſo früher zu datiren, als man gemeiniglich annimmt. Es iſt Schade, daß Franco von dieſer Art von Compoſition gar kein Beyſpiel in Noten gegeben hat; vielleicht würde man alsdann im Stande ſeyn, die noch über die Zeit dieſer Erfindung herrſchenden Zweifel völlig zu löſen. Auch der Punctus organicus, wie Franco die letzte Note nennt, iſt ein merkwürdiger Umſtand in dieſer Stelle. Unſer noch gebräuchlicher, ſo genannter Orgelpunkt ſchreibt ſich offenbar davon her, iſt aber natürlicher Weiſe mit der Zeit in Rückſicht auf Gebrauch und Anwendung theils erweitert, theils vervollkommnet worden. Endlich ſieht man überhaupt aus dieſem Kapitel, daß man in den Zeiten des Franco wenige neue Melodien erfunden haben müſſe. Man übte ſich an ſchon vorhandenen; man nahm cantus prius factos und richtete die anderen Stimmen darnach ein. Dieß iſt noch verſchiedene Jahrhunderte nach Franco im Gebrauch geblieben. Noch in den Zeiten des Paleſtrina, Orlando

bertſchen Abdruck ſo ſehr entſtellt und verfälſcht ſind, daß ſie zur Verſinnlichung der gegebenen Regeln durchaus nichts beytragen können.

40) Item intelligendum eſt, quod in omnibus modis utendum eſt ſemper concordantiis in principio perfectionis, licet ſit longa, brevis, vel ſemibrevis. Item in conductis eſt aliter operandum; quia qui vult facere conductum, primo cantum invenire debet pulcriorem, quam poteſt, deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo diſcantum, ut dictum prius.

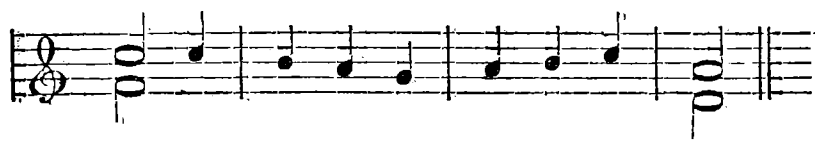
41) Von dieſer Art von Vollſtimmigkeit und der Benennung ihrer Theile werden wir uns den beſten Begriff aus le Beufs Traité hiſtorique ſur le Chant eccleſiaſtique machen können. In dieſem Werke heißt es S. 84: „Par la ſuite, et dès le quatorzieme ſiecle (man ſieht aus dem Franco, daß dieß noch früher geſchehen iſt, als le Beuf geglaubt hat) on commença à chanter quelquefois des piéces à trois parties, dont la plus baſſe étoit appellée *Tenor*, celle du milieu *Motetus*, et celle du Deſſus *Triplum*.

42) Qui autem quadruplum vel quincuplum facere voluerit, reſpicere debet cantus prius factos, ut ſi cum uno diſcordet, cum aliis concordatus habeatur: nec ſemper aſcendere debet vel deſcendere cum altero ipſorum, ſed nunc cum tenore, nunc cum diſcantu etc. Et notandum, quod tam in diſcantu, quam in triplicibus etc. reſpicienda eſt aequipollentia in perfectionibus longarum, brevium et ſemibrevium, ita quod tot perfectiones habeantur in tenore, quot in diſcantu vel triplo etc. vel e contrario computando tam voces rectas, quam omiſſas, usque ad ultimam, ubi non attenditur talis menſura, ſed magis eſt ibi organicus punctus.

di Laſſo ꝛc. wurden ſolche ſchon bekannte Melodien zum Grunde gelegt, und die übrigen Stimmen in den künſtlichſten contrapunktiſtiſchen und canoniſchen Verwebungen darauf gebauet.

De Copula handelt das zwölfte Kapitel. Die copula iſt ein geſchwinder mit einander verbundener Doppelgeſang. Sie iſt gebunden oder ungebunden. Gebunden iſt ſie, wenn ſie von einer ſimpeln Longa anfängt und ſodann in doppelten Ligaturen cum proprietate et perfectione fortſchreitet, ſo wie es der zweyte modus erfordert. Sie iſt aber dennoch von dieſem zweyten modo auf eine doppelte Weiſe, nehmlich 1) im Schreiben verſchieden, weil der zweyte modus im Anfang keine einfache Longam, die Copula ſie aber hat; und 2) im Vortrag, weil der zweyte modus aus der recta brevi und longa imperfecta beſteht, die Copula ſie aber geſchwinde vorträgt und bis ans Ende Breves und Semibreves daraus macht.[43]) Die Regel, welche von der Copula non ligata gegeben wird, iſt der obigen faſt ähnlich, trägt daher zum genauern Verſtändniß dieſer Sache nichts bey. Nach den Zeiten des Franco ſcheint dieſer Ausdruck, wenigſtens in dem Sinn, in welchem er etwa von Franco gebraucht worden ſeyn mag, völlig abgekommen zu ſeyn. Denn keiner der folgenden muſikaliſchen Schriftſteller bedient ſich deſſelben, ſo wie ſich auch der vorhergehenden keiner deſſelben bedient hat. Unter dieſen Umſtänden iſt es ſehr ſchwer, genau anzugeben, was eigentlich unter dieſer Copula gemeint ſeyn ſoll. Nach einem in dieſem Kapitel befindlichen Notenbeyſpiel zu urtheilen, nehmlich:

könnte indeſſen vielleicht eine ſolche Vereinigung zweyer Stimmen darunter zu verſtehen ſeyn, bey welcher die eine Stimme in geſchwinden Noten fortgeht, die andere aber nur hier und da an gewiſſen Stellen mit einem dazu paſſenden Tone einfällt. Die Ueberſetzung des obigen Beyſpiels wird dieſe Meinung anſchaulicher machen, z. B.



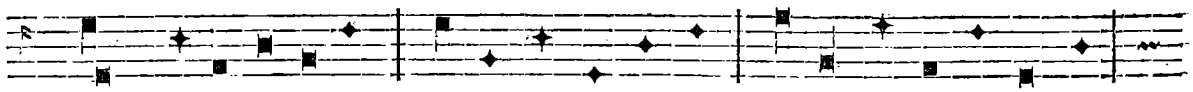
Mehrere, ſo wie überhaupt zuverläſſige Aufklärung dieſes Punktes iſt nirgends zu finden.

Endlich handelt das dreyzehnte und letzte Kapitel *de Ochetis*. Im vorhergehenden Kapitel §. 48. iſt dieſes Wortes ſchon aus dem Werk des Pſeudo-Beda Erwähnung geſchehen, der es aber unerklärt gelaſſen hat. Dort heißt es *Hocetus*, die Franzoſen nennen es *Hoquets* und die Engländer *Hockets*. Vor den Zeiten des Franco findet man dieſen Ausdruck bey keinem muſikaliſchen Schriftſteller, und nach ihm theils nur ſehr ſelten, theils nur bey einigen ſeiner Erklärer. Nach der Erklärung des Franco ſelbſt iſt der *Ochetus* eine Unterbrechung des Geſangs, ſo daß er in Tönen und Pauſen abgebrochen vorgetragen wird.[44]) Dieſe Unterbrechung geſchieht auf ſo vielerley Arten, als die Longa in Breves oder Semibreves abgetheilt werden kann. Die Longa iſt auf vielfache Art theilbar.

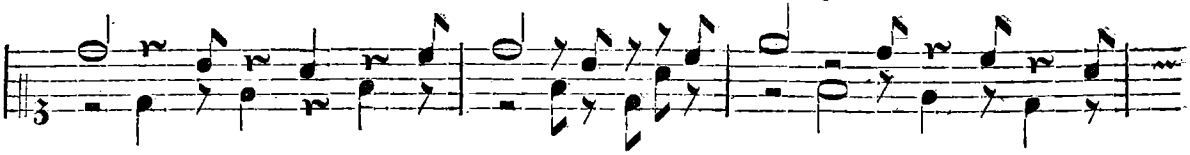
43) Copula eſt velox diſcantus ad invicem copulatus. Copularum alia ligata, alia non ligata. Ligata eſt, quando incipit a ſimplici longa, et ſequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione ad ſimilitudinem ſecundi modi. Ab ipſo tamen ſecundo modo differt dupliciter in notando, quia ſecundus modus in principio ſimplicem longam non habet, copula vero habet; in proferendo, quia ſecundus modus profertur ex recta, et brevi et longa imperfecta; ſed copula iſta velociter profertur, quia ſemibrevis, et brevis usque ad finem.

44) Ochetus truncatio eſt cantus, rectis omiſſisque vocibus prolatus.

Sie beſteht 1) aus der Longa und Brevi, aus der Brevi und Longa; hier wird nun der Ochetus oder die Unterbrechung (welches einerley iſt) ſo gemacht, daß in einer Stimme die Brevis, in der andern aber die Longa ausgelaſſen wird. 2) kann ſie in drey oder zwey Breves oder auch in mehrere Semibreves getheilt werden, und hieraus wird die Truncatio cantus oder der Ochetus ſo durch Töne und Pauſen gemacht, daß während einer pauſirt, der andere nicht pauſirt, oder umgekehrt. Die Brevis kann in drey oder zwey Semibreves getheilt werden; wenn man nun eine Semibrevem in der einen Stimme pauſirt, die andere aber in einer zweyten hören läßt, ſo entſteht hieraus wiederum ein *Ochetus*. Nach dem hiervon gegebenen Beyſpiele zu urtheilen, von welchem ich aber nur den Anfang begreife, und welches folgendes Anſehen hat:



müßte dieſer Ochetus oder cantus truncatus in neuern Noten ſo ausſehen:



würde alſo mit der bekannten Ruſſiſchen Jagdmuſik, worin ein jeder Menſch mit ſeinem Inſtrument einen einzigen Ton vorſtellt, der nach Vorſchrift der Pauſen einfallen muß, wenn die Reihe an ihn kommt, wenigſtens einige Aehnlichkeit haben. Dieſe Art würde auch ihrem Namen, den man vom franzöſiſchen Worte *Hoquet* (Singultus, Schluchzen) herleiten will, nicht übel entſprechen. Denn auf eine ſolche Art den Geſang mit Pauſen unterbrechen, und das, was eine einzige Stimme ſingen könnte und müßte, ſo von einander zu reiſſen, wie hier in den Ochetis geſchehen ſoll, kann keinen ſchönen zuſammen hängenden Geſang, ſondern bloß eine Art von Schluchzen hervorbringen.

In allen dieſen Ochetis ſoll nun dennoch Gleichheit im Zeitmaß und Wohlklang in den Stimmen beobachtet werden, ſo wie ſie auch nur über ſchon vorhandene und bekannte Melodien gemacht werden können. [45])

Ein Erklärer des **Franco**, mit Namen *de Handlo*, aus deſſen Werk *Hawkin's* (Hiſtory of Muſ. Vol. II.) einen Auszug gegeben hat, deſſen Inhalt wir ebenfalls in der Folge näher kennen lernen müſſen, hat ſich auch auf die Erklärung des Wortes Ochetus eingelaſſen. Er ſagt: Ochetі werden aus Tönen und Pauſen zuſammen geſetzt. [46]) Er nimmt überhaupt dreyerley Arten des **Diſkants** an. Die eine geht gerade fort ohne Brechungen oder Abtheilungen; die zweyte iſt gebunden oder geſchmückt, und die dritte abgebrochen oder zerſtückelt, und dieſe letzte Art wird *Hocket* genannt. [47]) **Hawkins** ſetzt hinzu: der Sinn dieſes ſcheine in anderen Worten der zu ſeyn, daß die eine Art des Diſkantus einfach und gerade, und in der Dauer ſeiner Noten dem Choralgeſang gleich ſey; die zweyte ſey gebunden, und beſtehe aus gewiſſen Sätzen von mehrern Noten, die mit dem Choralgeſang nur nach einem gewiſſen Hauptmaß zuſammen treffen; und die dritte beſtehe aus vermiſch-

45) Et nota, quod in omnibus iſtis obſervanda eſt aequipollentia in vocibus rectis. Item ſciendum eſt, quod quaelibet truncatio formari debet ſupra cantum prius factum, licet ſit vulgare et Latinum.

46) Hockets are formed by the combination of notes and pauſes.

47) One deſcant is ſimply prolated, that is without fractions or diviſions; another is copulated or flowered; and another is truncatus or mangled, and ſuch as this laſt are termed Hockets.

ten Tönen und Pausen, und eine solche Vermischung werde Hocket genannt.[48]) Hier haben wir offenbar die drey Arten, welche Franco selbst in drey verschiedenen Kapiteln seines Werks angiebt. Der Diskant von zwey bis zu fünf Stimmen wird im eilften gelehrt, und ist im Grunde nichts als ein einfacher Contrapunkt, in welchem alle Stimmen in lauter Noten von gleichem Werth mit einander fortschreiten. Derjenige Diskant, welcher Copula genannt wird, und zwischen den Haupttönen eines Gesangs melodische oder melismatische Figuren enthält, folglich verziert und ausgeschmückt ist, auch deßwegen von den Franzosen, die sich seiner noch lange bedient haben, Fleuretis[49]) genannt wurde, ist im zwölften Kapitel erklärt worden, unter der Ueberschrift: de copula. Und endlich sind noch die Hockets, der abgebrochene oder geschluchzte Diskant übrig, welchen Franco im dreyzehnten oder letzten Kapitel lehrt. Hawkins führt am gedachten Orte aus dem Werk des de Handlo auch ein Notenbeyspiel eines Hockets an, welches mir durchaus unrichtig zu seyn scheint. Denn nach dem Begriff, welchen sowohl Franco als sein Erklärer de Handlo von dem Worte Hocket oder Ochetus gegeben hat, kann darunter durchaus nichts andres verstanden werden, als eine solche Verbindung zweyer Stimmen, bey welcher die eine pausirt, wenn die andere singt, und die eine singt, wenn die andere pausirt. Folglich müssen zwey Stimmen gegen einander stehen. Das gegebene Beyspiel, von welchem hier die Rede ist, ist aber in einer einzigen Stimme begriffen, kann folglich nach Franco's Lehre kein eigentlicher Ochetus seyn.

Nach der Lehre de Ochetis kommt Franco in eben diesem Kapitel auf das Organum. Das Wort Organum, und ein gewisser Begriff desselben, ist, wie wir im vorhergehenden Kapitel gesehen haben, schon eine geraume Zeit vor Franco vorhanden gewesen. Hier wird aber offenbar ein anderer Begriff damit verbunden, als von Hucbald, Guido ꝛc. damit verbunden worden ist. Es war nehmlich bey dem Organo vor Franco nie von einem Zeitmaß die Rede; hier aber ist *Organum* ein Gesang, der nicht in allen seinen Theilen abgemessen ist.[50]) Dieß setzt wenigstens ein Zeitmaß in einigen Theilen voraus. Ein reines Organum soll auch nach der Meinung des Franco nur über einem einzelnen Tenor Statt haben können, so daß, wenn der Tenor mehrere Töne zugleich enthält, aus ihm sogleich ein Diskantus wird.[51]) Um dieß gehörig zu verstehen, muß man wissen, daß in

48) — the meaning whereof in other words seems to be that one descant is simple, even, and corresponding in length of notes with the plain-song; another copulated, and consisting of certain bundles or Compages of notes, coinciding with the plain-song only in respect of the general measure by which it is regulated; and another consisting of notes and pauses intermixed; and a combination of notes and pauses thus formed, is called a *Hocket*.

49) Walther (im musikal. Lexico) nennt es *fioretto* im Plural *fioretti*, und sagt, man habe Diminutions-Arten oder Ausschmückungen darunter zu verstehen, die gemeiniglich am Ende einer Cadenz gemacht wurden. Nach seiner Meinung hat ein solches fioretto oder fleuretis in folgender Art von Verzierung bestanden:

Anstatt:

Die Sache hat sich aber ursprünglich nicht bloß auf Cadenzen bezogen, sondern scheint von viel weitläuftigem Gebrauch gewesen zu seyn. Die so genannte Copula ist mit Einem Worte eine Ausschmückung zwischen den Hauptnoten einer Melodie, wie wir aus dem von *Franco* selbst gegebenen Beyspiele hinlänglich gesehen haben.

50) Organum proprie sumtum est cantus non in omni parte sua mensuratus.

51) Sciendum est, quod purum organum haberi non potest, nisi supra tenorem solum, nisi in unisono sit sola nota, ita quod quando tenor accipit plures notas simul videlicet, tenor statim est discantus.

den Zeiten des Franco die Hauptstimme oder die Hauptmelodie Tenor genannt wurde, nach welchem sich die übrigen Stimmen, welche etwa noch hinzu kommen sollten, richten mußten. (Sed *Tenor* est vocum rector, vel guida tonorum.) Später wurde er zur Grundstimme gemacht, wie man aus dem Diffinitorio terminorum muficae des Joh. Tinctor sehen kann, wo es heißt: Tenor est cujusque cantus compositi fundamentum relationis. Wenn nun dieser Tenor nach der Bedeutung dieses Worts in Franco's Zeiten nicht einfach war, oder wenn er nicht wenigstens von mehrern Stimmen im Einklang gesungen wurde, so konnte kein reines Organum darüber gemacht werden, weil er unter andern Umständen, das heißt: wenn andere Töne zugleich mit ihm gesungen wurden, selbst ein Doppelgesang oder Diskant war, der nun kein Organum mehr litte. Das hierher gehörige Beyspiel, welches nach Franco's Meinung zeigen soll, auf welche Art aus dem Tenor ein Diskantus wird, ist wiederum so falsch in dem Gerbertschen Abdruck, daß durchaus kein Sinn hinein gebracht werden kann.

Zur Beobachtung des Werths der verschiedenen Notengattungen in dem Organo werden nun drey Regeln gegeben. Die erste heißt: jede einfach geschriebene Note bekommt ihren gewöhnlichen Werth, sie sey Longa, Brevis oder Semibrevis; 2) jede lange Note muß gegen den Tenor consoniren, oder, im Fall eine Dissonanz entstände, schweigen, oder in eine Consonanz verwandelt werden; und 3) jede Note, die unmittelbar vor dem Schluß gesungen wird, ist lang, weil alle vorletzte Noten lang sind. Noch eine sonderbare Regel giebt Franco am Schlusse dieses Kapitels, indem er sagt: so oft im reinen Organo mehrere Figuren im Einklang vorkommen, soll bloß die erste angegeben, die übrigen aber sollen alle in Floratura gehalten werden.[52]) Floratura ist hier offenbar mit Fleuretis und der Copula, von welcher im zwölften Kapitel geredet wurde, einerley. Franco giebt hier wiederum ein Beyspiel in Noten von dieser Floratura; es ist aber eben so unrichtig, und unbegreiflich, als viele der vorhergehenden, kann folglich keine Erläuterung geben. So weit Franco.

§. 10.

Nach Franco's Zeiten verbreitete sich die Mensural-Musik allmählich immer mehr und mehr. Man fing an in den Lehrbüchern einen Unterschied zwischen ihr und der bloßen Choralmusik zu machen. Daß dabey die Entdeckungen des Franco stets zur Grundlage gedient haben, sieht man aus allen den musikalischen Schriften über die Mensuralmusik, welche zwischen dem eilften und vierzehnten Jahrhundert geschrieben und auf unsere Zeiten gekommen sind. Bis auf die angegebene Zeit ist wenigstens nichts Wesentliches in der Franconischen Lehre geändert worden. Am frühesten scheint sich die Mensural-Musik in England verbreitet zu haben, nachdem sie einmal von Franco in den Gang gebracht war. Dieß läßt sich aus dem Umstand schließen, daß in verschiedenen Bibliotheken dieses Landes weit ältere Handschriften über diese Materie vorhanden sind, als in den Bibliotheken anderer Europäischen Länder. Hawkins und Burney haben uns Nachrichten von einigen derselben mitgetheilt, die hier dem Wesentlichen nach ebenfalls einen Platz verdienen.

Der nächste, welcher nach Franco über den Mensural-Gesang geschrieben zu haben scheint, ist Walter Odington, ein Benedictiner-Mönch von Evesham. Er lebte unter der Regierung Heinrichs III. ums Jahr 1240. Sein Werk von der Musik befindet sich zu Cambridge unter dem Titel: *De speculatione musices*, Lib. VI. Die Ueberschriften der sechs Bücher sind folgende:

52) Item nota, quod quotiescumque in organo puro plures figurae similiter in unisono evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero omnes in *floratura* tenentur.

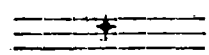
„*Prima pars* eſt de inaequalitate numerorum et eorum habitudine.“ Dieſer Theil beſteht aus zehn Kapiteln, worin von der Theilung der Scala, und von den harmoniſchen Verhältniſſen gehandelt wird.

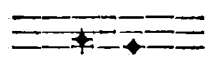
„*Secunda* de inaequalitate ſonorum ſub portione numerali et ratione concordantiarum.“ Enthält achtzehn Kapitel. Auch eine beſondere Einleitung findet ſich bey dieſem Theil, worin die Conſonanzen Symphonien genannt und folgende Fragen aufgeworfen werden: In qua proportione ſint ditonus et ſemiditonus et an ſint Symphoniae? An diapaſon cum diateſſaron ſit Symphonia? An diapente cum diapaſon ſit Symphonia? etc.

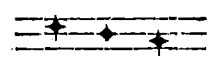
„*Tertia* de compoſitione inſtrumentorum muſicorum etc.“ Beſchäftigt ſich hauptſächlich mit der Canonik, oder mit muſikaliſchen Rechnungen und Ausmeſſungen des Monochords und der Orgelpfeifen. Hier wird auch von drey Arten der Melodie, *de tribus generibus cantilenae* (wahrſcheinlich im Sinn des Franco oder des Pſeudo-Beda) geredet, und ſo viel nach dem Auszug aus dieſem Theil zu urtheilen iſt, muß Odigton auch mit den muſikaliſchen Schriftſtellern der Griechen, wenigſtens mit ihren Lehren bekannt geweſen ſeyn.

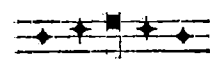
„*Quarta* de inaequalitate temporum in pedibus, quibus metra et rhythmi decurrunt.“ Die hier befindliche Lehre ſoll mehr auf Poeſie als auf Muſik angewendet ſeyn.

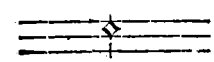
„*Quinta* de Harmonia ſimplici, i. e. de plano cantu.“ In achtzehn Kapiteln, von deren Inhalt Burney ſagt, daß er ſonderbar und ungewöhnlich ſey (very curious and uncommon.) In einem der Kapitel *de ſignis vocum*, wird geſagt: in unſern Tagen (um 1240) werden die muſikaliſchen Töne durch die ſieben erſten Buchſtaben des Alphabets, nehmlich durch große, kleine und doppelte angedeutet. Es war alſo ums Jahr 1240 noch wie bey Guido's Zeiten, oder zweyhundert Jahre früher. Hierauf redet er von den Notenfiguren und giebt eine Tabelle von der Geſtalt und den Verhältniſſen derſelben. Dieſe Figuren und ihre Benennungen ſind allerdings ſonderbar, und dienen nicht bloß zur Andeutung des Steigens oder Fallens einzelner Töne, ſondern zur Andeutung ganzer Intervallen und aus mehreren Tönen beſtehender Sätze. Ich will ſie hier verzeichnen, ſo wie ſie Burney gegeben hat.

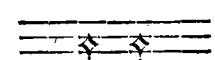
Punctum. 

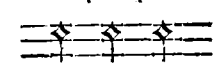
Bispunctum. 

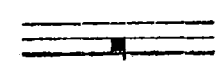
Tripunctum. 

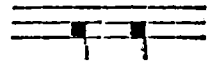
Virga Biconpunctis. 

Apoſtropha. 

Biſtropha. 

Triſtropha. 

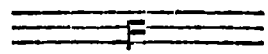
Virga. 

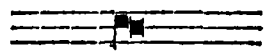
Bivirgia. 

Trivergia.

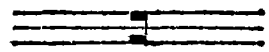
Virga Triconpunctis — condiateſſaries — condiapentes etc.

Die folgenden Zeichen ſollen zur Andeutung größerer Intervalle und zu ganzen kleinen Sätzen dienen:

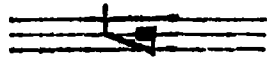
1) Sinuoſa. 

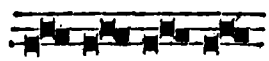
2) Flexa. 

3) Reſupina.

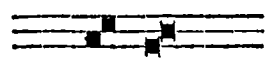
4) Pes. 

5) Pes flexus.

6) Pes quaſſus. 

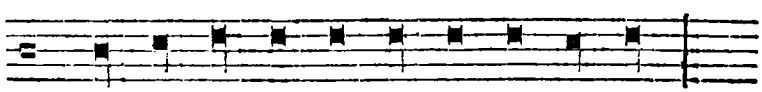
7) Pes ſinuoſus. 

8) Pes reſupinus.

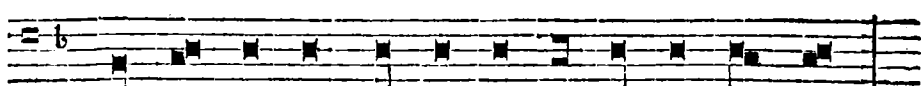
9) Pes gutturalis. 

10) Quiliſſimi.

Am Ende dieſes Theils werden verſchiedene Arten des Kirchengeſangs beſchrieben, und Regeln zur Verfertigung derſelben gegeben. Burney führt folgende zwey Proben von der Melodie des Odingston an:

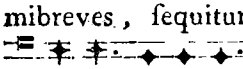


Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o.



Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De-us If-ra-el.

und meint in den zusammen gezogenen Noten der letzten Melodie schon eine *Appoggiatura* zu finden, die eine Verzierung in der neuern Musik ist.

„*Sexta* et ultima de harmonia multiplici, i. e. de organo et ejus speciebus; nec non de compositione et figuratione." Einige Kapitel dieses Theils gehören eigentlich nur hierher, da hier hauptsächlich von der Mensural-Musik die Rede seyn soll. Diese handeln: de Longis, Brevibus et Semibrevibus; de Plicis; Quot modis Longa perfecta et imperfecta dicitur; de Pausis; de Ligaturis etc. Burney sagt von diesen Kapiteln, daß der Inhalt derselben sich sehr ausführlich und meistens in der Ordnung und in den Ausdrücken des Franco über die angegebenen Materien verbreite, und daß es höchst wahrscheinlich sey, Odington habe das Werk des Franco entweder selbst gesehen, oder die darin enthaltenen Lehren durch andere uns nun unbekannt gewordene musikalische Schriftsteller kennen gelernt. In einem dieser Kapitel soll eine Vergleichung des musikalischen Zeitmaßes mit den poetischen Füßen vorkommen, welches Burney für besser hält, als alles, was seit jener Zeit darüber geschrieben worden ist.[53]) Im letzten Kapitel dieses Theils erklärt Odington, daß er nichts von strengen Critikern befürchte, weil seine Absicht nicht gewesen sey, eigene Regeln vorzuschreiben, sondern nur die Vorschriften und Meinungen seiner Vorgänger zu sammeln. Burney hält ihn indessen doch für den ersten, der eine kürzere Note als die Semibrevis ist, erfunden, aber keine Figur für sie bestimmt habe. Eine Stelle aus dem ersten Kapitel dieses sechsten Theils soll dieß beweisen. Diese Stelle heißt: Ita Semibrevem *primò* divido in tres partes, quas *Minimas* voco, Figuras retinens Semibrevis, ne ab aliis Musicis videar discedere; verum cum Brevis, divisa in duas Semibreves, sequitur divisam in tres partes, ut in tres partes et duas divisiones pono — sic  — quae *Minimae* seu velocissimae, et sic de aliis. Hierdurch würde die Erfindung der Note unter dem Namen Minima dem Geistlichen aus Navarra, und der erste Gebrauch derselben dem *Philippo de Vitriaco*, wovon im vorhergehenden §. schon geredet worden, völlig abgesprochen. Denn diese würde beynahe ein ganzes Jahrhundert später fallen. Odington hat indessen nur von den kleinsten Theilen der Semibrevis geredet, aber dadurch weder ein neues Maß, noch eine demselben entsprechende Figur erfunden.

§. II.

Beynahe hundert Jahre nach dem Odington ist ein Commentar über das Werk des Franco: *de Musica mensurabili* geschrieben worden, welches sich ebenfalls unter den Handschriften einer Englischen Bibliothek gefunden hat. Der Verfasser dieses Commentars nennt sich *Robert de Handlo* und der Titel des Werks heißt: *Regulae cum Maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum Musicorum, compilatae a Roberto de Handlo.* Dieses Werk ist in einer Sammlung mehrerer musikalischer Mspte enthalten, die ursprünglich in der Cottonschen Bibliothek befindlich war. Nachher kam wenigstens der Commentar des de Handlo in die Hände des ehmaligen Doct. Pepusch, und zuletzt vielleicht die ganze Sammlung an Hrn. West, Präsident der königl. Societät der Wissenschaften zu London. Die Abschrift des Dr. Pepusch soll sich jetzt im Brittischen Museum befinden. Der Sammler der verschiedenen Tractate ist nicht bekannt, aber am Ende des ersten Tractats findet sich eine Stelle, woraus man wenigstens die Zeit ersehen kann, in welcher sie gemacht worden ist. „Finito libro (heißt es) reddatur gloria Christo. Expliciunt Regulae cum additionibus; finitae die Veneris proximo ante Pentecost, anno domini millesimo tricentesimo vicesimo sexto, et caetera,

53) — he compares musical *Times* to poetical Feet, in a more full, clear, and ingenious manner than has been done since by any other writer.

Amen.“ Von den Lebensumſtänden des de Handlo, ob ſein Commentar vielleicht lange vorher geſchrieben worden, ehe ihn der Unbekannte im Jahr 1326 in ſeine Sammlung aufnahm ꝛc. iſt durchaus nichts bekannt. Man weiß bloß von ihm, daß er zu ſeiner Zeit ſehr berühmt war.

Der Commentar ſelbſt iſt in Dialogen abgefaßt. Die Perſonen, welche ſich mit einander unterreden, ſind Franco ſelbſt und de Handlo nebſt einigen anderen, die nur gelegentlich dazu kommen. Der Hauptgegenſtand deſſelben iſt die Kunſt, die Dauer der Töne eines Tonſtücks durch Zeichen anzudeuten. Er beſteht aus dreyzehn Abtheilungen oder Rubriken, wie ſie der Verfaſſer nennt, weil ſie mit rothen Buchſtaben geſchrieben ſind. Die Ueberſchriften derſelben ſind folgende:

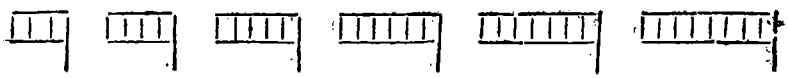
1) Von den Longis, Brevibus und Semibrevibus, und von der Art, ſie zu theilen.

2) Von der Longa und Semilonga, von ihrem Werth und von der doppelten Longa. (Unter der Semilonga ſcheint eine Brevis verſtanden werden zu müſſen.)

3) Wie die Longa von der Semilonga und die Brevis von der Semibrevi zu unterſcheiden iſt; von den ihnen entſprechenden Pauſen, und von der Gleichheit der Brevis und der Brevis altera.

4) Von den Semibrevibus und von deren Gleichheit und Ungleichheit, von der Theilung der Modorum und wie viele Modi angenommen werden müſſen. (Unter dieſer Rubrik werden folgende Perſonen genannt: Petrus *de Cruce* als ein Motetten-Componiſt; Petrus *le Viſor* und Joannes *de Garlandia* als Theilnehmer am Geſpräch.)

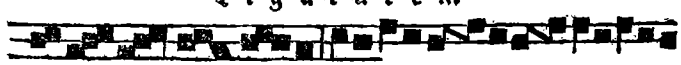
5) Von den Longis, deren Dauer die Dauer einer doppelten Longa überſchreitet. (In dieſer Rubrik geht de Handlo von ſeinem Autor ab, und ſchlägt eine Notenfigur vor, deren Werth nach der Größe derſelben, und nach der Zahl der dabey angebrachten Quadraten beſtimmt werden ſoll, z. B.



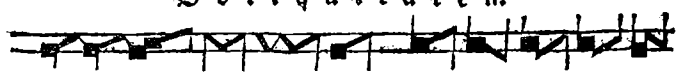
Die Figur mit drey Quadraten iſt eine dreyfache Longa, mit vieren eine einfache und ſo fort. Dieſe Erfindung ſcheint aber von niemand angenommen worden zu ſeyn.)

6) Vom Anfang der Ligaturen, von den ſchiefen Ligaturen, und auf welche Art ſie gefunden werden. (Ligatur wird hier als eine Maſſe von Figuren definirt, die entweder eine gerade oder eine ſchiefe Richtung haben. Es wird aber noch eine andere Ligatur angenommen, die hier den beſondern Namen *Obliquity* führt, und als eine ſehr enge Vereinigung oder Verbindung zweyer auf- oder abſteigenden Noten in eine einzige erklärt wird. Von beyden Arten giebt de Handlo folgende Beyſpiele:

Ligaturen.



Obliquitäten.



Einige von dieſen Ligaturen und Obliquitäten ſind cum, andere ſine proprietate, und noch andere cum proprietate oppoſita, auf eben die Art, wie wir ſchon aus dem ſiebenten Kapitel des

Franco gesehen haben. Ferner wird gesagt, daß am Ende einer Obliquität nichts hinzu gesetzt werden darf, als eine *Plica*, worunter hier der perpendiculare Strich zu verstehen seyn wird, der auch beym Franco die Proprietät, Nichtproprietät und entgegen gesetzte Proprietät andeuten soll.

7) Von den Endigungen der Ligaturen. (Der Anfang und das Ende der Ligaturen und Obliquitäten zeigt die Art des Zeitmaßes an, ob es nehmlich ein tempus perfectum oder imperfectum seyn soll, welches nach unserer Art zu reden nichts andres heißt, als: ob eine Note in zwey oder in drey gleiche Theile getheilt werden soll.)

8) Ebenfalls von den Endigungen der Ligaturen.

9) Von der Verbindung der Semibreven und von den Figuren, womit sie gebunden werden können. (Hier wird eines *Admetus de Aureliana* erwähnt, der eben so wie die Sänger von Navernia (worunter Morley Navarre versteht) Minoratas und Minimas mit einander verbunden haben soll.)

10) Wie die *Plicae* in Ligaturen und Obliquitäten gemacht werden, und auf welche Art aus einer plicirten Longa eine gerade Longa (an erect long) wird.

11) Von dem Werth der Pliquen.

12) Von den Pausen. (Es werden hier sechserley Pausen angenommen: die erste von drey, die zweyte von zwey, und die dritte nur von einer Zeit. Die vierte hat zwey Drittheile und die fünfte ein Drittheil einer Zeit. Die sechste soll kein Maß haben, und wird eine unmeßbare Pause genannt. Sie ist eigentlich das, was beym Franco finis punctorum genannt wurde, geht durch alle fünf Linien durch, und wird vornehmlich gebraucht, um anzudeuten, daß die vorletzte Note ausgehalten werden soll, sie mag eine Brevis oder Semibrevis seyn. Uebrigens ist bey dieser Rubrik weiter nichts zu bemerken, als daß das Gespräch zwischen Franco, einem Jacob de Navernia und dem schon erwähnten Johann de Garlandia geführt wird.)

13) Wie die *Modi* gebildet werden. (In der Mensural-Musik wird unter Modus stets ein Tonfuß verstanden, wie auch beym Franco schon bemerkt worden ist. De Handlo folgt seinem Autor genau, und nimmt ebenfalls nur fünf Modos an, wobey wir uns aber nicht aufhalten wollen. Bloß beym fünften Modo ist zu bemerken, daß de Handlo sagt, aus ihm entspringe eine große Menge von verschiedenen Arten der Gesänge, als: *Hockets*, *Rundelli*, *Balladea*, *Coreae*, *Cantusfracti*, *Estampetae*, und *Florituræ*. Von den Hockets und Florituris ist schon geredet worden; die Rundelli scheinen mit den Rodellis, und die Cantus fracti mit den Hockets oder Ochetis einerley zu seyn; was man aber unter *Balladea*, unter dem *Coreis* und *Estampetis* zu verstehen habe, ist schwer auszumachen, da weder Erklärungen noch Beyspiele von diesen Melodiengattungen vorhanden sind. Doch scheinen auf alle Fälle Tanzmelodien darunter verstanden werden zu müssen, wie sich aus den Benennungen, ob sie gleich verstümmelt sind, ergiebt. Noch wahrscheinlicher wird diese Vermuthung durch den Umstand, daß gerade in diesem fünften Modo, woraus jene Melodien entspringen sollen, die kleinsten, folglich die geschwindesten Notengattungen enthalten sind, und mit den übrigen am meisten vermischt werden.)

§. 12.

Die bisher gegebenen Auszüge aus den Werken des Franco, Odington und Robert de Handlo können dem Leser einen hinlänglichen Begriff von dem Zustand der Mensural-Musik bis ins dreyzehnte Jahrhundert geben. Wenn auch noch nicht alles, was diese ersten Schriftsteller über diese Materie gesagt haben, völlig deutlich gemacht werden kann, so muß man bedenken, daß ihre Lehr-

ſätze nur erſte Verſuche waren, die wie alle erſte Verſuche unmöglich ſchon vollkommen ſeyn können. Die Ueberſicht dieſer erſten Lehrer des Menſural-Geſangs war ſelbſt noch zu eingeſchränkt, ſie hatten keine andere als ſolche Vorgänger, deren Ueberſicht noch eingeſchränkter war, und ihre Begriffe von der Sache waren überhaupt noch zu dunkel, als daß ſie ſich ſelbſt über den geringen Umfang, welche dieſe Wiſſenſchaft in ihrem Zeitalter noch hatte, deutlich und faßlich genug hätten ausdrücken können, nicht zu gedenken, daß vieles durch Nachläſſigkeit der Abſchreiber verfälſcht auf uns gekommen iſt, was vielleicht ganz begreiflich ſeyn würde, wenn ihre Werke nicht durch Abſchriften, ſondern den Druck auf uns gekommen wären. Ich ſage nur vielleicht; denn alle die dunkeln Begriffe, alle die Verwirrungen und unnöthigen Weitläuftigkeiten, welche in dieſen frühen Zeiten in die Lehre vom Zeitmaß gebracht wurden, und woran Jahrhunderte lang nachher hat gearbeitet werden müſſen, um ihrer wieder los zu werden, ſind dem Gang der Natur gemäß. So wie der einzelne Menſch erſt lange Zeit alles ſchlecht und ſtümperhaft macht, ehe er dahin kommen kann, etwas gut zu machen, ſo geht es auch dem ganzen Menſchengeſchlecht im Großen, ſo daß, wenn die erſten Verſuche in der Menſural-Muſik aus dieſem Geſichtspunkt betrachtet, und gleichſam als erſte Schul-Exercitia angeſehen werden, man eben keine Urſache haben wird, ſich über die Unvollkommenheit derſelben zu verwundern, oder zu erwarten, daß ſie vollkommener hätten ſeyn ſollen. Worin dieſe Unvollkommenheiten eigentlich beſtehen, wird der Leſer, welcher der neuern Muſik nicht ganz unkundig iſt, aus den Auszügen hinlänglich bemerkt haben, ohne daß es erſt nöthig ſeyn wird, ſie einzeln anzugehen. Ohne daher weitere Worte hierüber zu verlieren, ſoll nun erzählt werden, was ferner zur Vervollkommnung der Menſural-Muſik geſchehen iſt.

§. 18.

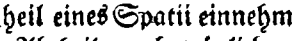
Der nächſte Schriftſteller über Menſural-Muſik nach Franco, Odington und de Handlo, deſſen Werk ſich bis auf unſere Zeiten erhalten hat, iſt Marchettus von Padua. Auch dieſer muß das Werk des Franco recht gut gekannt haben, denn er erwähnt ſeiner mehrere Male, und ſtellt ihn an die Spitze derjenigen, welche über Menſural-Muſik geſchrieben haben. (Circa quod ſciendum eſt, quod magiſter *Franco* et caeteri doctores muſicae menſuratae ſic diverſificant ipſas proprietates. Dicunt enim etc.) Ich wollte, daß er auch die übrigen genannt hätte. Man wäre dadurch vielleicht in den Stand geſetzt worden, die nicht unbeträchtlichen Lücken auszufüllen, die ſich zwiſchen Franco und ſeinen uns bekannt gewordenen Nachfolgern finden.

Die Zeit, in welcher Marchettus gelebt hat, fällt am wahrſcheinlichſten ins Ende des dreyzehnten und in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts. Nach der Unterſchrift, welche ſich bey einem ſeiner muſikaliſchen Werke findet, welches in der Ambroſianiſchen Bibliothek zu Mayland aufbewahrt wird, hat er 1274 gelebt. Denn nach der Nachricht, welche Muratorius (*Antiquit. Italiae med. aevi*, Tom. III. pag. 876) von dieſer Handſchrift gegeben hat, heißt es am Ende derſelben: „inchoatum Ceſenae, perfectumque Veronae, anno MCCLXXIV.“ Da dieſes Werk von der Muſica plana handelt, ſo iſt es wahrſcheinlich die erſte ſchriftſtelleriſche Arbeit des Marchettus im muſikaliſchen Fache geweſen, ſo wie man überhaupt daraus ſehen kann, daß er in dieſer Zeit noch keinen feſten Aufenthalt hatte, ſondern als ein noch junger Mann verſchiedene Städte beſuchte, um in irgend einer ſein Glück zu machen. Er ſcheint daher von ſeiner Vaterſtadt Padua zuerſt nach Ceſena, ſodann nach Verona in der erwähnten Abſicht gegangen zu ſeyn. Endlich ging er nach Neapel, und hat daſelbſt wahrſcheinlich ſein zweytes Werk de muſica menſurata geſchrieben, weil es dem König Robert zugeeignet iſt, welcher zwiſchen den Jahren 1309 und 1344 zu Neapel regiert hat. Auf alle Fälle iſt alſo Marchettus um mehr als ein Jahrhundert jünger als Franco.

Von seinen musikalischen Werken haben sich zwey bis auf unsere Zeiten erhalten, die beyde in der Gerbertschen Sammlung abgedruckt sind. Das erste führt den Titel: *Musica, seu Lucidarium in arte Musicae planae*, und besteht aus 16 verschiedenen Traktaten, deren jeder wieder in verschiedene Kapitel abgetheilt ist. Der Inhalt derselben gehört aber nicht hierher. Das zweyte hat der Verfasser *Pomerium in arte Musicae mensuratae* genannt, und ist eigentlich dasjenige, von welchem hier die Rede seyn kann. Obgleich Marchettus in diesem Werk den Franco häufig gebraucht hat, so findet sich doch auch vieles darin, was ihm als Eigenthum gehört, und worin er entweder von seinen Vorgängern abgewichen ist, oder die Lehren derselben erweitert hat. Ein Auszug daraus wird am besten zeigen können, ob die Lehre vom Mensural-Gesang durch ihn gewonnen habe, oder in ihrer alten Unvollkommenheit geblieben sey.

In der Vaticanischen Handschrift, nach welcher Gerbert das Werk hat abdrucken lassen, befindet sich am Anfang eine Analysis desselben. Hierauf folgt die Zueignung an Robert, König von Jerusalem und Sicilien. Sodann folgt *Tractatus* I. *Libr.* I. mit folgenden Ueberschriften: 1) De caudis et proprietatibus, quando non faciunt in musica mensurata. (Der Verf. will hier recht wissenschaftlich zu Werke gehen „ut igitur via scientifica in hoc opere praesenti procedamus etc.“ und zuerst die gewöhnlichen Meinungen einiger, sodann die Widerlegung derselben aus einigen Alten, und zuletzt seine Beweise anführen. Wir wollen hier nur einen Punkt ausheben, um dem Leser zu zeigen, auf wie mancherley seltsame Einfälle man in den frühern Jahrhunderten gekommen ist, um die Lehre vom musikalischen Zeitmaß recht deutlich zu machen. Man hatte die allgemeine Meinung, der Strich oder Schwanz einer Note sey stets ein Zeichen der Länge, wenn er sich auf der rechten Seite befinde und abwärts gehe; befinde sich aber dieser Schwanz auf der linken Seite einer Note ebenfalls abwärts, so müsse sie mit einer folgenden verbunden werden und sey ein Zeichen der Kürze. Andere haben die Meinung gehabt, daß die Länge oder Kürze einer solchen geschwänzten Note von der Anzahl der Linien und Spatien abhänge, welche sie umfasse. Nach dieser Lehre hat eine viereckige Note bloß ein Tempus; wird ihr aber ein Strich durch das nächste Spatium angehängt, so erhält sie zwey Tempora u. s. w. Es ist allerdings nicht zu läugnen, daß durch dieses Mittel schon allein vielerley Notengattungen entstehen können, allein die verschiedene Länge dieser Striche dürfte nicht so leicht zu übersehen seyn, als die verschiedenen Figuren der ganzen Noten. Was Marchettus über diese Sache ferner sagt, klingt zwar sehr philosophisch, ist es aber nicht.) 2) De caudis et proprietatibus, quid faciunt in musica mensurata. (Hier wird näher bestimmt, wozu die Notenschwänze dienen. Hier werden auch Mag. Franco et caeteri doctores musicae mensuratae als Zeugen angeführt, und gesagt, daß nach ihrer Lehre 1) eine jede auf der rechten Seite geschwänzte Note: eine Longa sey, sie mag nun einzeln oder in einer Ligatur vorkommen, wenn nur der Strich unterwärts geht. 2) jede auf der linken Seite unterwärts geschwänzte Note: eine Brevis, und dieß auch in allen absteigenden Ligaturen. Ist aber dieser Strich aufwärts und auf der linken Seite: , so wird die Note eine Semibrevis. Dieß haben nun zwar (fährt Marchettus sehr gelehrt fort) diese Doctores musicae mensuratae gesagt, aber ich finde nicht, daß sie es irgendwo bewiesen haben. Marchettus hätte bedenken sollen, daß sich solche Sachen gar nicht beweisen lassen, weil sie willkührlich sind, und bloß von der Uebereinkunft mehrerer abhängen. Seine Beweise würden sodann besser ausgefallen seyn. Er beweist nehmlich so: So wie die rechte Seite am Menschen vollkommner ist, als die linke, weil die rechte das enthält, was den Menschen ernährt, und immer vollkommner macht, nehmlich das Blut; so ist auch eine auf der rechten Seite geschwänzte Note vollkommener,

als wenn ſie auf der linken geſchwänzt iſt. Deßwegen habe ſich auch Chriſtus in die rechte Seite ſtechen laſſen, um ſein ganzes Blut für das menſchliche Geſchlecht zu vergießen.)

Tractatus II. De Pauſis. 1) Quid pauſae ſint in cantu. 2) Quomodo ſcribi et ſignari debeant pauſae ſecundum antiquos. (Iſt Franco's Lehre, der, wie man hier ſieht, unter die Alten gerechnet wird.) 3) Quomodo confirmatio et dicta Antiquorum ſcribi et ſignari debeant in cantu modernorum. (Hier macht Marchettus eine wahre Verbeſſerung, die ſich auch bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Franco hatte nehmlich vorgeſchlagen, daß die Semibrevis major in den Pauſen zwey Theile, die minor aber nur den dritten Theil eines Spatii einnehmen ſollte. Marchettus macht die gerechte Einwendung, daß eine ſo kleine Abtheilung betrüglich und es beſſer ſey, dieſe Pauſen nur überhaupt entweder unter oder über der Linie, z. B.  hängen oder ſtehen zu laſſen.) 4) De Punctello. 5) Quae fuit neceſſitas, quod talis punctellus in ſcripta muſica menſuraretur. 6) Quomodo de ipſo poſt proprietates et pauſas ſit tractandum. 7) Quid ipſe punctellus faciat in muſica menſurata. (Unter allen dieſen Ueberſchriften ſind nur bekannte Dinge enthalten.) 8) Sequitur de quodam ſigno, quod a vulgo falſa muſica nominatur. 9) Quae fuit neceſſitas, quod tale ſignum introduceretur in muſica menſurata. 10) Quomodo tale ſignum debeat proprio nomine nominari. 11) Quomodo poſt punctellum et proprietates ſit tractandum de iſto ſigno. 12) Quomodo debet ipſum ſignum in muſica ſignari. (Erſt am Ende wird man gewahr, was für ein Zeichen der Verf. hier meint, welches vom muſ. Volk muſica falſa genannt wurde. Es iſt kein anderes als das ♭, welches ſchon Guido kannte und gebrauchte. Es ſoll nicht mehr muſica falſa, ſondern muſica colorata genannt werden. Dieß iſt alles, was Marchettus hierbey lehrt.)

Der zweyte Theil des erſten Buchs handelt überhaupt: *de Eſſentialibus Muſicae menſuratae*, nach folgenden Ueberſchriften: 1) De Tempore. 2) Quid ſit tempus muſicum. 3) Quomodo ipſum tempus eſt diſtinguibile in muſica. 4) Reprobatur quorumdam opinio tam circa definitionem temporis, quam circa diſtinctionem ejusdem. 5) De ipſo tempore, quomodo applicabile eſt ad notas ſecundum ſe ſolum. 6) De dubitatione quorumdam circa notam duorum temporum quae dicitur altera brevis. 7) De abſolutione praedicti dubii, et de modo formandi notas. (Die Zweifel, welche gegen die Nothwendigkeit der zweyten Brevis (Brevis altera) von einigen gemacht wurden, ſollen hier gehoben werden. Man ſieht hieraus ſowohl, als aus mehreren andern Stellen dieſes Werks, daß es immer einige Menſchen gegeben hat, die gegen die ſonderbare Einrichtung, daß eine und eben dieſelbe Notenfigur mehr oder weniger gelten ſollte, je nachdem ſie in Verbindung mit andern Figuren ſtand, etwas einzuwenden hatten. Aber es wurde meiſtens tauben Ohren gepredigt. Die Anhänglichkeit an das, was man einmal auf eine gewiſſe Weiſe erlernt hatte, war in jenen Zeiten eben ſo wie in den neuern ein ſtarkes Hinderniß aller möglichen Verbeſſerungen. Marchettus philoſophirt daher wie ein neuer Ariſtoteles, um ſeine liebe Brevem alteram bey Ehren und Anſehen zu erhalten.) 8) In quo ſitu ac loco notae debeant figurari, quae diverſis temporibus menſurantur. (Es iſt hier noch immer hauptſächlich von der Brevi altera die Rede. Das Argument, welches hier Marchettus gebraucht, um dieſer Note auf der zweyten Stelle ihre doppelte Geltung zu erhalten, iſt folgendes: „Niemand kann zwey begreifen, wenn er nicht erſt eins begriffen hat, weil zwey nichts anderes als zwey Einheiten ſind. So wie nun in der Muſik niemand zwey Noten begreifen kann, er habe denn erſt eine begriffen, ſo kann auch niemand zwey Tempora begreifen, ohne erſt ein Tempus begriffen zu haben. Der Ordnung der Natur gemäß folgt alſo hieraus, daß die Brevis recta zuerſt, die altera aber zuletzt geſetzt werden müſſe.“ Man ſieht überhaupt aus dieſer Einrichtung, daß die erſten Erfinder derſelben gute Rechenmeiſter geweſen ſeyn müſſen, denn ſie ſind mit der Zuſammenſetzung ähnlicher Noten faſt eben ſo umgegangen, wie mit der Zuſammenſetzung ähnli-

ber Zahlen, und haben die erſte, oder eine einzelne ihrer Geltung nach für eine Einheit, die zweyte gleichſam als einen Zehner ꝛc. nur nach anderen Verhältniſſen, betrachtet. Man kann zwar nicht mit Gewißheit behaupten, daß die Berechnung des Notenwerths einen ſolchen Urſprung genommen habe, es iſt aber ſehr wahrſcheinlich, und wird es immer mehr, wenn man den Marchettus über dieſe Dinge raiſonniren hört.) 9) Cum qua proprietate debeat figurari altera brevis. (Das Zeichen ihrer Proprietät iſt, daß ſie hinter einer Brevi recta ſteht.) 10) De tempore, quomodo applicabile eſt ad ipſas notas ſecundum diviſionem ipſius in partes ſuas. 11) Quomodo ipſum tempus dividatur in ſuas primarias diviſiones. (Es kann nicht in mehrere und nicht in weniger als zwey und drey Theile getheilt werden.) 12) Demonſtratio eſſentiarum notarum, quae ex talibus diviſionibus figurantur. (Bloß die Semibrevis entſteht hieraus.) 13) Quomodo talis notae ad invicem ſe habent, de ſola ſemibrevi. (Eine einzelne Semibrevis kann im Geſang nicht fortkommen, ſondern es müſſen ihrer ſtets zwey ſeyn. Sodann wird mit der zweyten der Geltung nach verfahren, wie mit der Brevi altera verfahren wurde.) 14) De tribus brevibus in prima diviſione temporis. 15) De ſecunda diviſione in ſex ſemibreves. (Iſt alles Franconiſche Lehre, nur weitläuftiger erklärt.) 16) Vtrum de quatuor caudari poſſunt duae. 17) Vtrum de quatuor poſſunt caudari tres. 18) De quinque ſemibrevibus, quae et quot poſſunt caudari? (Die geſchwänzten Semibreves ſind eine Neuerung des Marchettus; die dadurch entſtandene Note ◇ oder ⸸ wurde nachher Minima genannt. Ihrer gehen zwölf auf ein Tempus perfectum. 19) Quomodo ſupradictae ſemibreves propriis nominibus nominentur. (Marchettus nimmt hier dreyerley Semibreves an, nehmlich majorem, minorem und minimam. Franco wußte nur von den beyden erſten. Aus der letzten, nehmlich aus der Semibrevi minima iſt nachher eine eigene Notengattung geworden, die unabhängig von der Semibrevi minima, die kleinſte von allen, genannt wurde.[54]) 20) Quomodo Semibreves pertineant ad ſecundam diviſionem temporis. 21) De quatuor ſemibrevibus in novenaria diviſione. 22) De nominibus ipſarum ſemibrevium. (Sind Wiederholungen.) Explicit primus liber de accidentibus et eſſentialibus muſicae menſuratae.

Incipit ſecundus de tempore imperfecto. 1) Quid ſit tempus imperfectum muſice loquendo. (Völlig Franconiſch, nur weitläuftiger.) 2) Quomodo tempus perfectum et imperfectum eſſentialiter opponuntur? 3) Per quantum deficit tempus imperfectum a perfecto? (Das Tempus imperfectum iſt um ein Drittheil geringer als das tempus perfectum.) 4) De applicatione imperfecti temporis ad notas, ſcilicet ipſius totalitatem et multiplicationem. (Figur der Noten, Punkte, Striche an den Noten ꝛc. alles iſt in beyden Temporibus einerley.)[55])

Tractatus de Applicatione ipſius temporis imperfecti, ſed in ſe ſolum ad notas via partialitatis et diviſionis. *Cap.* 1. In quot principales partes ipſum tempus imperfectum dividatur. De binaria diviſione temporis imperfecti uno modo ſumta. De ſecundaria diviſione temporis imperfecti. De diſtantia et differentia cantandi de tempore imperfecto inter Gallicos et Italicos, et qui rationabilius cantant. (Hier giebt Marchettus ein Beyſpiel ſeiner Unparteylichkeit. Die Italiener rechneten nehmlich die Perfection ſtets der zweyten Note zu, und nennten ſie vollkommener, weil ſie eine Endigungsnote iſt. Die Franzoſen thaten das Gegentheil, gaben zwar zu, daß das obige im Tem-

54) Vnde ſciendum, quod ſemibrevium quaedam debent dici majores, quaedam minores, et quaedam minimae.

55) — et eodem modo nota trium temporum et duorum et unius reperitur, loquendo de tempore imperfecto ſicut de perfecto, et eodem modo etiam figurantur, et accidentia omnia quoad pauſas et caudas et puncta, et ad omnia alia accidentia ita ſe habent in cantu temporis imperfecti ſicut et perfecti.

Tempore perfecto gegründet ſey, im imperfecto aber nicht, und ſagen, die Finalnote ſey, eben weil ſie Endigungsnote iſt, ſtets unvollkommener. Wer von beyden ſingt nun richtiger? Die Franzoſen, ſagt Marchettus.) De nominibus et proprietatibus ſemibrevium de tempore imperfecto, modo Gallico et Italico. (Sind Vergleichungen der Verſchiedenheit, wie die Franzoſen und Italiener die Semibreves berechnen, von der Zuſammenſetzung zweyer bis zu zwölf.)

Incipit liber tertius de muſica menſurata, et de his, quae tractantur in ea, in quantum in eis ſurgat diverſimoda Harmonia. 1) De Discantu, quid ſit. „Discantus ſecundum Magiſtrum *Franconem* eſt diverſorum cantuum conſonantia, in qua illi diverſi cantus per voces, longas, breves et ſemibreves proportionabiliter adaequantur, et in ſcripto per diverſas figuras proportionari ad invicem deſignantur.“ (Iſt nur kurz, und enthält lauter Franconiſche Begriffe von dieſer Materie.)

De modo ligandi notas ad invicem, ſive de Ligaturis, ex quo conſurgit ipſe discantus. *Cap. 1.* De definitione Ligaturae, et diſtinctione ipſius. De notis, quae poſſunt ligari ad invicem, et quomodo, (Hier iſt überall Franco der Anführer.) De Plicis et Ligaturis. (Das nöthige hieraus iſt ſchon im Auszug aus Franco, im Kapitel mit eben dieſer Ueberſchrift beygebracht worden.) De errore circa ligaturam, et primo in univerſali. (Dieſer Irrthum beſteht darin, daß einige auch Noten auf einer und eben derſelben Linie, oder in einem einzigen Spatio ligiren wollen, welches nach der Lehre des Franco und Marchettus nicht angeht.) Reprobatio cujusdam in ſpeciali. De modis, quid ſint. De diſtinctione modorum. Ad quid ſit inventus modus. (Sind die fünf modi oder Tonfüße des Franco.) De ſubtractione modorum perfectorum, propter quam conſtituuntur modi imperfecti. (Die Imperfection entſteht, heißt es hier, wenn von der Perfection etwas abgenommen, oder der numerus ternarius in den numerum binarium verwandelt wird. Um dieſes überall mit Sicherheit thun zu können, ſchlägt Marchettus vor, den modum perfectum durch ein + und den modum imperfectum durch ein b über der Note anzudeuten, ſo bald vermiſchte Notengattungen gebraucht werden. Im Fall aber alle Noten eines Geſangs entweder perfectionirt oder imperfectionirt werden ſollen, will er ſie mit verſchiedenen Farben geſchrieben haben.[56]) Dieſer letztere Vorſchlag ſcheint von den Zeitverwandten des Marchettus angenommen worden, und einige Zeit im Gebrauch geblieben zu ſeyn, wenigſtens erzählt Morley, ein alter Engliſcher Schriftſteller über Muſik, daß man ſich in alten Zeiten ſowohl gefüllter als offener Noten in ſchwarzer und rother Farbe bedient habe.[57]) Die übrigen Hülfsmittel zur Erkenntniß der Perfection und Imperfection, welche Marchettus außer den ſchon erwähnten noch vorſchlägt, ſcheinen gar nicht in Umlauf gekommen zu ſeyn. Sie brauchen daher auch nicht näher beſchrieben zu werden.)

Zuletzt ſagt Marchettus noch einmal, was er ſchon in einer vorgeſetzten Epiſtel geſagt hatte, daß er ſich bey der Ausarbeitung dieſes Werks der Hülfe eines Bruders aus dem Predigerorden mit Namen Siphans oder Siphante von Ferrara bedient habe, ſowohl in Rückſicht auf die Anordnung der Theile, als in Rückſicht auf die Gründe, womit ſeine Lehren unterſtützt ſind.

§. 14.

Johann de Muris iſt nun der Zeitfolge nach der nächſte, welcher nicht nur als Schriftſteller über die Menſural-Muſik, ſondern ſogar als erſter Erfinder derſelben berühmt worden iſt. Broſ-

56) — et hoc eſt proprius, quod tales cantus diverſis coloribus figurantur.

57) There were in old time foure manners of pricking, (writing of muſic) one all blacke, which they tearmed blacke Full, another which we uſe now, which they called blacke void: the third all red, which they called red Full, the fourth red, as ours is blacke, which they called redde Void. Introduction to practical Muſic, annotations on the firſt part.

ſard (*Diction. de Muſ.* p. 73.) nennt ihn Docteur de Paris und Inventeur (vers l'an 1330 au 1333) des Figures des Nottes de la Muſique, und *Rouſſeau* (Diction de Muſ.) ſetzt hinzu, daß er auch Canonicus zu Paris geweſen ſey. Nach Merſenne (*Harmonie univerſelle*, Livr. I. des Conſonances, pag. 84.) war er Cantor an der lieben Frauen-Kirche daſelbſt. Sowohl über das Vaterland des Joh. de Muris, als über die Zeit, in welcher er gelebt hat, ſind die Meinungen getheilt. In *Balei* Centur. XI. de ſcriptoribus Britanniae und in Gesners *Biblioth. univerſ.* wird er für einen Engländer gehalten. Am letztern Orte heißt es: „Joannes de Muris Anglus, ut fertur, bonarum artium magiſter, ſcripſit de Muſica practica tractatum, in quem epitomen ſcripſit Prosdocimus Patavinus.“ In *Fabricii* Biblioth. med. et infim. Latinit. Lib. IX. wird bemerkt, daß ihn auch du Cange nach dem Zeugniſſe des *Pitſeus* für einen Engländer gehalten habe. Das Zeugniß des Pitſeus iſt aber nicht angeführt; daher auch Fabricius hinzu ſetzt: Vellem locum addidiſſet. Der Pat. Martini führt in dem am erſten Band ſeiner Geſchichte der Muſik befindlichen Verzeichniß muſikaliſcher Schriftſteller auch ein Werk von de Muris an, nach deſſen Titel er aus der Normandie gebürtig war. Dieſer Titel heißt: M. Joann. de Muris, *de Normandia*, alias *Pariſienſis*, Practica menſurabilis cantus, cum expoſitione Prosdocimi de Beldemandis, Patavienſ. Die Handſchrift ſoll von 1404 ſeyn. Dieſe verſchiedenen Nachrichten laſſen ſich indeſſen leicht vereinigen. Wenn de Muris in der Normandie geboren iſt, ſo konnte er in ſo fern für einen Engländer gehalten werden, als die Normandie, welche jetzt zu Frankreich gehört, noch im vierzehnten Jahrhundert, nehmlich bis auf den zu Bretigny bey Chartres im Jahr 1360 geſchloſſenen Frieden, ganz unter Engliſcher Bothmäßigkeit ſtand. Daß er auch *Pariſienſis* genannt wird, rührt ohne Zweifel bloß von ſeinem Aufenthalt zu Paris her, gegen welchen nichts erinnert werden kann, weil die unwiderſprechlichſten Zeugniſſe dafür vorhanden ſind. Das Vaterland des Johann de Muris wäre alſo entſchieden.

Die verſchiedenen Angaben der Zeit, in welcher er gelebt haben ſoll, werden ſich ebenfalls leicht vereinigen laſſen, wenn wir ältere Zeugniſſe dabey zu Hülfe nehmen, und bey den neuern nicht vergeſſen, wie leicht eine Zahl verdruckt oder verſchrieben werden kann. Trithemius berichtet in ſeinem Werke *de ſcriptoribus eccleſiaſticis* cap. 580. daß um 1330 in Paris ein berühmter Aſtronom mit Namen *Joannes de Ligneriis* gelebt habe, der ein genauer Freund vom Joh. de Muris war, und mit ihm und einigen andern gemeinſchaftlich in den mathematiſchen Wiſſenſchaften arbeitete.[58]) Wenn nun die Angabe des Trithemius aus keinem Grund bezweifelt werden kann, ſo folgt, daß die Angabe des Kircher (*Muſurgia* lib. VII cap. 1.), Bononcini (*Muſico prattico*, Part. I. cap. 12. pag. 36), Tevo (*Muſico teſtore*, P. II. cap. 7. pag. 49.), und *Bourdelot* (Hiſt. de la Muſ. et de ſes effets, T. I. pag. 16.), welche 1220. 1353. und gar 1553. als die Zeit annehmen, in welcher de Muris gelebt habe, falſch oder verdruckt ſeyn müſſen. Daß alſo die erſte Hälfte des vierzehnten Jahrhunders die Zeit ſey, in welcher de Muris geblüht habe, ſcheint gewiß zu ſeyn, und wird auch durch ein, auf der Pariſer Bibliothek befindliches Mſpt. beſtätigt, worin es am Ende heißt: „Explicit muſica ſpeculativa ſecundum Boetium per Magiſtrum Joannem de Muris abbreviata. Pariſiis in Sorbona anno Dni 1323.“ Man ſieht hieraus, daß de Muris wahrſcheinlich nur anfänglich Cantor an der Kirche unſerer lieben Frauen geweſen, nachher aber ſeiner philoſophiſchen und mathematiſchen Kenntniſſe wegen weiter befördert und endlich Lehrer an der Sorbonne geworden iſt.

58) — ubi hujuscæ facultatis cooperatores et conſecios habuit, viros mathematicae ſcientiae doctiſſimos, Joannem de Saxonia, *Joannem de Muris*, et Bernardum, philoſophos et Aſtronomos inſignes, qui et ipſi varia opuſcula conſcripſerunt.

§. 15.

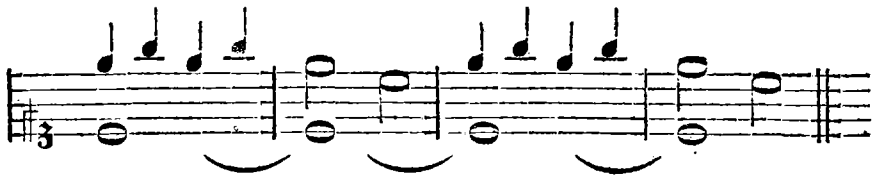
Von ſeinen Werken muſikaliſchen und andern Inhalts werden noch viele in Europäiſchen Bibliotheken aufbewahrt. Die vollſtändigſte Sammlung derſelben findet ſich aber unter den Manuſcripten der Bodleyiſchen und der Bibliothek des Brittiſchen Muſeums. Tanner giebt in ſeiner Bibliotheca Britannica Hibernica, pag. 537. folgende Nachricht davon:

„*Muris (Joannes de)* ſive *Murus* natione Anglus, philoſophus, mathematicus et muſicus inſignis. Scripſit, *Ex Stellarum poſitionibus prophetiam.* Lib. I. „Infra annum certe mundi.“ *Arithmeticam ſpeculativam.* Lib. I. MS. Oxon. in Bibl. publ. Impreſſ. Mogunt. . . . *Tractatum Muſicum.* Lib. I. „Quoniam Muſica eſt de Sono relato ad Numeros.“ MS. Bodl. NE. F. 10 11. *Artem componendi* (metiendi) *fiſtulas Organorum* ſecundum Guidonem. Lib. I. „Cognita conſonantia in Chordis.“ Ibid. *Sufficientiam Muſicae Organicae editam* (ita habet MS.) *a Mag. Joanne de Muris, Muſico ſapientiſſimo, et totius orbis ſubtiliſſimo experto.* Pr. „Princeps Philoſophorum Ariſtoteles.“ Ibid. *Compoſitionem Conſonantiarum in ſymbolis ſecundum Boëtium.* Pr. „Omne Inſtrumentum Muſicae.“ Ibid. *Canones ſuper Tabulas Alphonſinas.* Pr. „Quia ſecundum Philoſophum Phyſicorum.“ 4to. MS. Bodl. Digby 168. f. 132. *Collectionem Prophetiarum de Rebus Anglicis*, per Joh. de Muris. MS. Cotton. Veſpaſ. E VII. 8. In MS. Bodl. Digby 190. fol. 72. Exſtat *Prologus in opus, cui titulus:* Tractatus Canonum minutiarum Philoſophicarum et Vulgarium, quem compoſuit Mag. Johannes de Muris, *Normannus* A. MCCCXXI. a quo eodem anno (verba ſunt autoris) *Notitia Artis Muſicae* proferendae et figurandae tam menſurabilis quam planae, quantum ad omnem modum poſſibilem discantandi: non ſolum per integra ſed usque ad minutiſſimas fractiones: *Cognitioque circuli quadraturae* perfectiſſime demonſtratae: expoſitioque tabularum *Alphonſi* regis Caſtelliae: et *Genealogiae Aſtronomiae* nobis claruit“ etc. *Canones de ecclipſibus.* Pr. „In oppoſitione habenda aliud.“ MS. Bodl. Digby 97. ubi habetur haec nota. „Hos Canones diſpoſuit Johannes de Muris *Pariſiis* in an. MCCCXXXIX. in Domo Scolarium de Sorbona.“ *De Conjunctione Saturni et Jovis*, A. MCCCXLV. Pr. „Tres Principes ex Militia.“ MS. Bodl. Digby 176. Bal. XI. 74. Pitſ. App. p. 872. ſq.

Von den hier angezeigten muſikaliſchen Schriften des de Muris ſind nicht nur die meiſten in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckt, ſondern auch noch einige, welche ſich im Tanner nicht angezeigt finden. Die wenigſten derſelben gehören zwar hierher, weil ihr Inhalt nicht die Menſural-Muſik, ſondern andere Theile dieſer Wiſſenſchaft betrifft. Um der Vollſtändigkeit willen ſollen indeſſen wenigſtens die Titel aller angegeben, aber nur aus den zur Menſural-Muſik gehörigen Auszüge geliefert werden.

1) Das erſte Werk führt den Titel: *Magiſtri Joannis de Muris Summa muſicae.* In 25 Kapiteln, deren Inhalt ſämmtlich die erſten Elemente der Muſik in Rückſicht auf den Choralgeſang betrifft. Im vorletzten Kapitel wird von der Polyphonie gehandelt, welche in die Diaphonie, Triphonie und Tetraphonie, das heißt, in den zwey- drey und vierſtimmigen Geſang abgetheilt wird. Die Diaphonie iſt zweyerley, nehmlich baſilica und organica. Die Diaphonia baſilica entſteht dann, wenn einer eine Note ununterbrochen hält, die gleichſam der Grund eines andern Geſangs iſt, der andere aber eine Melodie dazu ſingt, die in der Quinte oder Octave anfängt, bald auf- bald abſteigt, doch ſo, daß ſie am Ende mit dem Grundton des andern

auf eine gewiſſe Weiſe conſonirt.[59]) Die Diaphonia organica wird ſo gemacht, daß wenn einer aufſteigt, der andere abſteigt, und ſo umgekehrt, am Ende aber kommen ſie meiſtens entweder im Einklang, in der Quinte oder in der Octave zuſammen.[60]) Die Triphonie und Tetraphonie ſind völlig von ähnlicher Art, nur ſtärker beſetzt oder in den verſchiedenen Stimmen verdoppelt. Alſo noch immer nichts andres, als ein leyermäßiger Geſang, in der Diaphonie von folgender Art:



in der Triphonie und Tetraphonie mit Octaven und Quinten vermehrt.

De Muris hat bey jedem Kapitel dieſes Werks ſeine Meinung zweymal geſagt, einmal in Proſa, das andere Mal in Verſen. Die zu dieſem Kapitel gehörigen Verſe verdienen der ſonderbaren Materie wegen, und als eine Probe der Reimkunſt eines ſo alten Muſiklehrers hier einen Platz. Sie heißen:

Eſt cantus ſimplex, qui per praedicta notatur,
Nec duplici, triplici, nec quadruplici ſociatur.
Si modus eſt unus, ſimplex de voce vocatur,
Qui propter plures cantantes non variatur:
Eſtque quia duplex, non quod duo ſint hoc more canentes.
Imo duplex modus eſt, quem ſervant arte fruentes.
Pars tenet una notam, pars altera concinit apte,
Et placet hoc auri multa dulcedine capiae:
Vel canit utraque pars diſcors concorsque ſodali.
Organicum genus hoc dicas modulamine tali.
Inde triplex cantus triplici modulamine creſcit,
Non quia tres cantant numero majore tumeſcit,
Vel pars prima notam reticet, binaeque ſequentes
Conveniunt varie, ſed primae convenientes.
Vel canit organice prior, et cantum triplicando,
Non differt, niſi per claves, cantumque gravando.
Eſt pro quadruplici cantus modulamine quartus.
Nec praemiſſorum quisquam ſit in ordine tantus.

59) Dyaphonia eſt modus canendi duobus modis, et dividitur in baſilicam et organicam. Baſilica eſt (modus) canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae eſt quaſi baſis cantus alterius concinentis; alter vero ſocius cantum incipit vel in diapente, vel in diapaſon, quandoque aſcendens, quandoque deſcendens, ita quod in pauſa concordet aliquo modo cum eo, qui baſin obſervat.

60) — ita quod unus aſcendat, reliquus vero deſcendat, et e contra; pauſando tamen conveniunt maxime vel in eodem, vel in diapente, vel in diapaſon. Dicitur autem organica ab organo, quod eſt inſtrumentum canendi, quia in tali ſpecie cantus multum laborat.

Attamen in triplici magis eſt cautela canoris,
Dum canit organice pars quaeque, magisque laboris.
Pars prior in gravibus canit, altera cum diapente,
Tertia, quarta duplex diapaſon addit neque lente.
Tertia reſpondet primae, ſed quarta ſequenti,
Talia non canſet, niſi cantans mente libenti.
Et pauſent pariter, pariter finire notati.
Et nos hunc librum ſumus hic finire parati.

2) *Ejusdem Tractatus de Muſica*, oder: *Joan. de Muris Muſica ſpeculativa*. Handelt von den Intervallen, von der Abtheilung des Monochords ꝛc.

3) *Eadem Muſica theorica Joan. de Muris auctior.* Die Erweiterung rührt von einem *Conrado* Norico, einem Magiſter auf der Leipziger Univerſität her, welcher erſt ins Ende des funfzehnten oder in den Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts gehört. Die Ueberſicht dieſer erweiterten Ausgabe heißt: *Joannis de Muris muſica ſpeculativa a Conrado Norico artium liberalium academiae Lipſienſis Magiſtro ordinata atque correcta, quae multis temporibus fuit obnubilata, ſummo labore et diligentia.* Erſtreckt ſich übrigens bloß auf Tonverhältniſſe.

4) *Joannis de Muris de numeris, qui muſicas retinent conſonantias ſecundum Ptolemaeum de Pariſiis.* Mag wohl von eben der Hand ſeyn, als das vorhergehende Werk. In dieſem kleinen Werkchen werden zwey muſikaliſche Schriftſteller, unter dem Namen Hugo und Bartholomäus angeführt, aber ohne alle nähere Nachricht.

Unter dem Hugo iſt wahrſcheinlich der Hugo von Reutlingen zu verſtehen, welcher 1333 ein Werk über den Gregorianiſchen Kirchengeſang geſchrieben hat.

5) *Tractatus de Proportionibus.*

6) *Secundus Liber. Sequitur, quid Magiſter Johannes de Muris dicat de practica Muſica, ſeu de menſurabili.* Dieß iſt eigentlich das Hauptwerk, deſſen Inhalt völlig hierher gehört.

Zuerſt wird etwas von der Nothwendigkeit des muſikaliſchen Zeitmaßes geſagt. Der Ton wird durch Bewegung erzeugt, die nicht anders als in der Zeit geſchehen kann. Die Zeit iſt unzertrennlich mit der Bewegung verbunden; daher muß auch der Ton nothwendig durch die Zeit gemeſſen werden. Tempus iſt demnach überhaupt ein Maß der Bewegung; hier aber das Maß eines Tones mit einer ununterbrochenen Bewegung.[61])

Hierauf folgen die erſten Unterſchiede dieſes Zeitmaßes, nehmlich größere und kleinere, vollkommene und unvollkommene ꝛc. in eben der Art, wie ſie ſchon von den Vorgängern des de Muris gelehrt worden ſind. Der Grund, aus welchem im Zeitmaß der numerus ternarius am vollkommenſten ſeyn ſoll, iſt hier noch eben derſelbe, den man urſprünglich dafür annahm; nehmlich weil der Ternarius für ein Bild der Dreyeinigkeit gehalten wird. De Muris geht aber noch weiter als ſeine Vorgänger, und ſucht die größere Vollkommenheit dieſer Zahl auch aus den Geſtirnen, den Elementen, aus der Zeit ſelbſt, aus lebendigen Geſchöpfen, mit Einem Worte, aus der ganzen Natur zu beweiſen. Die ganze Muſik (fährt er fort), vorzüglich die Menſural-Muſik, iſt in der Perfection gegründet, und begreift Klang und Zahl in ſich. Diejenige Zahl aber, welche die Muſiker für die vollkommenſte halten, iſt der Ternarius. Die Muſik nimmt daher von dieſer Zahl ihren Anfang, die,

61) — Vox generatur cum motu, cum ſit de genere ſucceſſivorum. Tempus inſeparabiliter inſerit motum. Igitur vocem neceſſario oportet tempore menſurari. Eſt autem tempus menſura motus. Sed hoc tempus eſt menſura vocis prolatae, cum motu continuo.

wenn ſie in ſich ſelbſt multiplicirt wird, die Zahl 9 giebt. Innerhalb dieſer Zahl 9 ſind alle übrigen enthalt n, ſo daß, wenn man über ſie hinaus will, man ſtets wieder zur Einheit zurückkehrt; folglich iſt der Novenarius in der Muſik diejenige Zahl, welche man nicht überſchreiten kann ꝛc. So viel hiervon, bloß um zu zeigen, auf welche Art de Muris räſonnirt.

De protactione figurarum wird zunächſt gehandelt. Hier wird von der Erfindung bequemer Zeichen geredet; de Muris hat alſo die vor ihm gebräuchlichen noch nicht für bequem genug gehalten. Zur Bezeichnung aller zur Menſural-Muſik gehörigen Dinge nimmt er neun Unterſchiede in den Zeichen an, wahrſcheinlich wiederum, weil dieſe Zahl aus der vollkommenen Zahl 3 entſpringt. Die neun Zeichen oder Verſchiedenheiten ſind: geradewinklige, gleichſeitige, geſchwänzte Noten, der Punkt, die Lage (nehmlich die Stelle im Linienſyſtem), die linke und rechte Stellung und die auf- oder abwärts gekehrte Richtung der Figuren.[62])

Nun nimmt de Muris vier Grade an, nach welchen die Verſchiedenheiten der Notenzeichen claſſificirt werden. In den erſten Grad gehören die Noten, in ſo fern ſie gleich oder ungleichſeitig ſind; in den zweyten die geſchwänzten oder ungeſchwänzten; in den dritten die gerad- oder ſtumpfwinkligen, und in den vierten die ſtumpfwinkligen geſchwänzten oder ungeſchwänzten.[63])

Nach dem darauf folgenden Kapitel de nominibus figurarum gehört die dreyfache, doppelte und einfache Longa in den erſten Grad; in den zweyten die Longa perfecta, imperfecta und die Brevis; in den dritten die Brevis perfecta, imperfecta und die Semibrevis minor; in den vierten die Semibrevis perfecta, imperfecta und minima. Dieſe fünf Noten haben beym de Muris eben die Form, welche ſie ſchon beym Marchettus von Padua hatten, nehmlich:

Maxima.

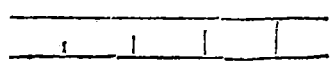
Longa.

Brevi.

Semibrevis.

Minima.

Die fünf modos oder Tonfüße hat de Muris ebenfalls mit ſeinen Vorgängern gemein, in der Lehre von den Pauſen folgt er aber bloß dem Franco, hat alſo die Verbeſſerung, welche Marchettus gemacht hat, indem er die Theilung eines Spatii in drey Theile für zu trüglich hielt, und es demnach nur in zwey Theile theilte, entweder nicht gekannt, oder nicht annehmen wollen. Er geht hierin ſogar noch weiter als Franco, und will das Spatium in vier Theile abtheilen, nehmlich ſo:



62) Hujus autem formae diſtinctiones novem ſunt: rectangulum, aequilaterum, caudatum, punctus, ſitus, dextrum, ſiniſtrum, ſurſum, deorſum, prout ſequenti videbitur in figura. Die hierzu gehörigen Figuren ſind im Gerbertſchen Abdruck weggelaſſen, kommen aber bey einem der folgenden Kapitel vor.

63) Differentiae primi gradus aequilaterum, inaequilaterum. Differentiae ſecundi caudatum, incaudatum. Differentiae tertii rectiangulum, obtuſiangulum. Differentia quarti obtuſiangulum caudatum, obtuſiangulum incaudatum.

wodurch die Sicherheit in der Uebersicht der Pausen nothwendig noch mehr erschweret, und wohl gar unmöglich gemacht wird.

Aus allem, was de Muris bisher gesagt hat, werden nun zum Beschluß wiederum neun Schlüsse gezogen, welche den Gebrauch und Werth der Noten in der Mensural-Musik näher bestimmen sollen. Es sind neun Regeln, über deren Inhalt die Meinungen der Musikgelehrten aus dem Zeitalter des de Muris getheilt waren. Hier sind sie:

1. Quod longa possit imperfici per brevem.
2. Quod brevis possit imperfici per semibrevem.
3. Quod semibrevis possit imperfici per minimam.
4. Quod longa possit imperfici per semibrevem.
5. Quod brevis possit imperfici per minimam.
6. Quod minima non possit imperfici.
7. Quod altera brevis possit imperfici per semibrevem.
8. Quod semibrevis altera possit imperfici per minimam.
9. Quod tempus possit dividi per quotlibet partes aequales.

Diese neun Regeln werden nun weitläuftiger erklärt. Zum Beschluß macht de Muris noch folgende kurze Betrachtung: „Unter diesen neun Regeln sind noch viele andere und speciellere begriffen, die man durch Uebung leicht entdecken wird. Wenn aber unter demjenigen, was bisher gesagt worden, etwas befindlich seyn sollte, welches mit der Wahrheit nicht bestehen könnte, so bitte ich die ehrwürdigen Musiker, die ich von meiner ersten Jugend an geliebt habe, es zu verbessern und gütig zu ertragen. Denn in dem Kopf eines einzigen Menschen, er müßte denn einen englischen Verstand haben, kann unmöglich die Erkenntniß aller Wahrheiten beysammen seyn. Vielleicht wird es mir mit der Zeit eben so gehen, wie es den Alten ergangen ist, welche glaubten, die ganze Musik erschöpft zu haben. Meinungen und Veränderungen in den Wissenschaften machen einen beständigen Kreislauf, so wie er ihnen von dem Schöpfer vorgeschrieben ist.“

7) *Item Joannis de Muris Quaestiones super partes musicae.* Ist mit dem vorhergehenden Werk meistens einerley Inhalts, in einigen Punkten aber erweitert, und in Fragen und Antworten abgefaßt.

Die Lehre von den Ligaturen ist hier ganz neu hinzu gekommen, und sehr einfach und deutlich vorgetragen. Es ist aber in den Auszügen aus Franco's Werk zur Genüge davon geredet worden.

Die Lehre *de discantu et Consonantiis*, womit dieser Tractat beschlossen wird, unterscheidet sich aber sehr von dem, was die Vorgänger des de Muris darüber gesagt haben, und was de Muris selbst in einem der vorhergehenden Werke unter der Ueberschrift: de Polyphonia darüber gesagt hat. Es werden nehmlich in diesem Abschnitt zuerst Regeln von der Verbindung und Fortschreitung der Consonanzen gegeben, die in der Folge beybehalten worden sind, und deren Beobachtung in der Reinigkeit der Harmonie immer weiter geführt hat. Da aber hier die Rede bloß von dem ist, was de Muris für die Mensural-Musik geleistet hat, so muß das Nähere von seinen Regeln der Harmonie bis auf einen andern Ort verspart werden.

8) *Incipit Ars Discantus data a Magistre Joanne de Muris abbreviando.* Handelt bloß von den Intervallen und ihren Verhältnissen, die Ueberschrift ist folglich dem Inhalte keinesweges angemessen.

Außer diesen in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Werken finden sich noch verschiedene unter anderen Titeln auf einigen Europäischen Bibliotheken, die ebenfalls dem de Muris zugeschrieben werden, worunter aber gewiß wenigstens einige mit den hier verzeichneten einerley seyn werden. So befindet sich in der Vaticanischen Bibliothek noch:

1) *Joannis de Muris Practica cantus mensurabilis*, mit dem Anfang: Quilibet in arte etc.
2) *Joannis de Muris Ars summaria Contrapuncti*, mit dem Anfang: Volentibus introduci etc.
3) *Joan. de Muris Theoremata musica versibus explicata.* Unter den Manuscripten der Königin von Schweden.
4) *Compendium Joan. de Muribus.* Ebenfalls unter den Mspten der Königin von Schweden. Hierin kommt die §. 7. schon angeführte Stelle vor, durch welche dem Franco die Erfindung der verschiedenen Notenfiguren zugesichert wird. Und in der Pariser Bibliothek:
5) *Speculum Musicae*, eines der weitläuftigsten und ausführlichsten Werke von de Muris, welches Gerbert zwar gekannt, aber seiner Weitläuftigkeit wegen nicht hat abdrucken lassen wollen.

Nr. 1. mit dem Anfang: Quilibet in arte etc. ist dasjenige Werk, was unter Nr. 7. mit dem Titel: Quaestiones super partes musicae etc. abgedruckt ist. In dem Mspt. zu Cambridge fängt es an: Quinque sunt partes prolationis, videlicet Maxima, Longa, Brevis, Semibrevis et minima. In einer Handschrift zu St. Blasien heißt es: Et est sciendum, quod partes prolationis sunt quinque, maxima etc. Im Manuscript sollen indessen auch die sogenannten Taktzeichen: C ☾ ○ ⊙ schon vorkommen, von welchen man bey den Vorgängern des de Muris noch keine Spur findet. Der Punkt deutet in diesen Taktzeichen stets die Perfection an, so wie er bey einzelnen Noten ebenfalls den Werth von zwey Zeiten in drey verwandelt. Er wird deßwegen auch signum perfectionis genannt. Auch sollen in diesem Mspt. offene oder weiße Minimen vorkommen, z. B. oder und quer durchschnittene viereckige Noten, nehmlich: .

Mit Nr. 2. 3. und 4. läßt sich unter den abgedruckten Werken nichts ähnliches finden; man müßte sie daher durch etwas mehr als durch die bloßen Anfangsworte mit einander vergleichen können, wenn man entscheiden wollte, ob sie besondere Werke, oder nur mit andern Titeln versehen sind.

Nr. 5. befindet sich bloß auf der königl. Bibliothek zu Paris, und scheint nicht durch irgend eine Abschrift anderwärts verbreitet worden zu seyn. Das Original ist auf feines Pergament geschrieben und enthält 600 Folioseiten. Der Anfang desselben heißt: „*Libro tertio de philosophica consolatione Boetius volens reddere causam etc.*“ Es ist in sieben Bücher abgetheilt. Das erste handelt in 76 Kapiteln von der Erfindung und Eintheilung der Musik; das zweyte in 123 Kapiteln von den musikalischen Intervallen; das dritte in 56 Kapiteln von den harmonischen Verhältnissen; das vierte in 51 Kapiteln von den Con- und Dissonanzen; das fünfte in 52 Kapiteln von den alten Tetrachorden, von der Eintheilung des Monochords und von den musikalischen Lehrsätzen des Boethius; das sechste von den Modis und von der Notation der Alten, von den Veränderungen, welche Guido mit dem System der Alten vorgenommen hat, und von den Kirchen-Tonarten in 113 Kapiteln; das siebente von der Mensural-Musik, vom Diskant (worin ein Kapitel *de ineptis Discantoribus* vorkommt), vom Zeitmaß, von den Modis oder Eintheilungen der Zeit, vom vollkommenen und unvollkommenen Zeitmaß, und endlich vom Unterschiede der alten und neuen Musik in 45 Kapiteln. Das Ganze enthält also 516 Kapitel. Die Schlußworte dieses Werks heissen: „*Exempli causa describere tibi volo, quorum figurae sunt inhoc ordine consequentes.*“

Explicit Tractatus Musicae, Magistri Johannis de Muris.

Aus

Aus diesem *Speculo musicae* hat uns Rousseau (*Dict. de Musf.* Artik. Discant.) einige Auszüge gegeben, die hier bemerkt zu werden verdienen. Die Definition, welche de Muris in diesem Werke vom Diskant giebt, lautet also; „Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis concordisque mixtionis unione.“ Ueber die Sänger seiner Zeit ist er sehr aufgebracht, weil sie gar keinen Unterschied unter den verschiedenen Consonanzen machen, und sie ohne alle Auswahl gebrauchen, wie sie ihnen vorkommen. „Mit welcher Stirne, sagt er, wagen sie es, zu diskantisiren, oder den Diskant zu componiren, sie, die nichts von den Accorden verstehen, denen es nicht einmal einfällt, daß einige besser klingen könnten, als die andern, die weder wissen, welche man gebrauchen, noch welche man vermeiden muß, die die Stellen nicht kennen, wo sie zu brauchen sind, und überhaupt von allem dem nichts wissen, was zur Ausübung einer so weitläuftigen Kunst gehört? Treffen sie es, so geschieht es von Ungefähr; ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum. Sie mögen auch zusammen stimmen, so Gott will; ihre Töne sind doch dem Ungefähr überlassen, wie der Stein, welchen eine ungeschickte Hand nach dem Ziele werfen will, der unter hundertmalen kaum einmal dahin kommt.“ Hiermit begnügt sich de Muris noch nicht. Die Sänger oder Musiker seiner Zeit müssen es, wenn nicht noch ärger, doch wenigstens eben so arg mit der damals bestehenden Reinigkeit der Harmonie gemacht haben, als es die neuern Sänger und Musiker mit der Reinigkeit der unsrigen machen; denn sonst würde er gewiß nicht so hart mit ihnen gesprochen haben, als er in folgender Stelle thut: „Heu! proh dolor! His temporibus aliqui suum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt tristitiam: O incongruum proverbium! O mala coloratio, irrationabilis excusatio! O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pisce, serpens pro salmone! Sic enim concordiae confunduntur cum discordiis, ut nullatenus una distinguatur ab alia. O si antiqui periti Musicae doctores tales audissent Discantatores, quid dixissent? Quid fecissent? Sic discantantem increparent, et dicerent: Non hunc discantum quo uteris de me sumis. Non tuum cantum unum et concordantem cum me facis. De quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; o utinam taceres! Non concordas, sed deliras, et discordas.“ [64])

§. 16.

Aus allem, was bisher aus den gedruckten und ungedruckten Werken des de Muris angeführt worden ist, ergiebt sich unwidersprechlich, daß er in der Mensural-Musik nichts neues erfunden, son-

64) „Aber ach! in diesen unseren Zeiten wollen einige „ihre Ungeschicklichkeit mit leeren Reden bemänteln. „Dieß ist, (sagen sie) die neue Methode zu diskantisi„ren, dieß sind neue Consonanzen. Sie beleidigen da„mit Verstand und Ohr der Kenner, und anstatt des „Vergnügens, welches sie machen sollten, verbreiten „sie Mißvergnügen und Ekel. O alberne Rede! Schlechte „Bemäntelung! Dumme Entschuldigung! Abscheulicher „Mißbrauch! O grobe und viehische Unwissenheit! Ei„nen Esel für einen Menschen, eine Ziege für einen Lö„wen, ein Schaf für einen Fisch und eine Schlange für „einen Lachs zu halten! Denn eben so werfen sie Conso„nanzen und Dissonanzen so unter einander, daß man sie „auf keine Weise von einander unterscheiden kann. O, „wenn die alten guten Meister der Musik solche Diskan„toren hören sollten, was würden sie sagen? was wür„den sie machen? Sie würden sie ausschelten und sagen: „Diese Harmonie, deren du dich bedienst, hast du nicht „von mir. Dein Gesang stimmt mit dem meinigen nicht „überein. Worein mischest du dich? Du stehest mir „nicht an, du bist mir zuwider, und ein wahres Skan„dal für mich. O, hättest du doch geschwiegen! Dieß „ist nicht Wohlklang, sondern Unsinn und Mißklang.“

dern nur das gelehrt hat, was seine Vorgänger, insbesondere Franco schon erfunden hatten. Wie kommt es nun, daß er dessen ungeachtet Jahrhunderte hindurch für den ersten und eigentlichen Erfinder der verschiedenen Notenfiguren gehalten worden ist? — Daß er, nach dem Geiste seiner Zeiten ein gelehrter Mann war, und ausgebreitetere musikalische Kenntnisse besaß, als vielleicht irgend einer seiner Zeitverwandten, kann wohl nicht verneint werden; daß er durch deutlichere Darstellung und Erläuterung der schon vorhandenen Erfindungen den Gebrauch und die bessere Anwendung derselben erleichtert und verbreitet habe, ist wenigstens wahrscheinlich; wenn nun vielleicht zu gleicher Zeit die Schriften des Franco und Marchettus von Padua schon in Vergessenheit gekommen waren, wie es wohl in einem Zeitalter geschehen konnte, in welchem die Verbreitung gelehrter Werke sehr schwer war, in welchem sie nicht, wie es in neuern Zeiten durch die Erfindung der Buchdruckerkunst möglich geworden ist, in tausend und mehrere Hände zugleich kommen konnten, so war und blieb de Muris allerdings der nächste, auf dessen erneuerte Lehre vom musikalischen Zeitmaß aller Augen sehen mußten. Da ferner die nächsten Schriftsteller nach de Muris ihre auf sie gekommene Nachrichten noch nicht kritisch zu behandeln wußten, und unter solchen Umständen eine bloße Sage leicht für eine ausgemachte Wahrheit genommen wurde, so konnte eben so leicht eine solche Sache auf spätere Jahrhunderte fortgepflanzt und so lange für eine Wahrheit gehalten werden, bis die im Staub begrabenen Werke der wahren Erfinder selbst wieder aufgefunden, und die Nachkommen dadurch in den Stand gesetzt wurden, aus den Quellen selbst zu entscheiden, was wahr oder falsch sey.

Wenn indessen Johann de Muris auch nicht Erfinder der Mensural-Musik, und in dieser Rücksicht bisher auf Kosten eines andern berühmt gewesen ist, so gebührt ihm dennoch mit großem Recht der Ruhm eines Verbesserers und wahren Beförderers der Musik von einer andern Seite, nehmlich von der Seite des harmonischen Gebrauchs der musikalischen Intervallen. Hierin hat er sich um seine Nachkommen sehr verdient gemacht, wie wir in der Folge näher sehen werden, und vielleicht ist auch sein Ruhm hauptsächlich durch dieses Verdienst gegründet, und nur von unkritischen Schriftstellern mit einem andern, mit welchem es ohnehin sehr genau zusammen hängt, verwechselt worden.

§. 17.

So wie Franco einen Erklärer an dem Marchettus gefunden hatte, so fand auch de Muris (der in Rücksicht auf Mensural-Gesang genau genommen selbst nichts andres als ein Erklärer, wenigstens Nachfolger des Franco war) wiederum einen solchen Erklärer an dem Prosdocimus de Beldemandis aus Padua. Den Nachrichten zu Folge, welche Mazzuchelli[65]) von ihm unter dem Namen *Beldomando* giebt, war er aus einer vornehmen Familie, ein berühmter Mathematiker, Musiker, Philosoph und Astrolog, und Professor in der letztern Wissenschaft zu Padua. Seine Professur bekleidete er schon im Jahr 1422. mit einem Gehalt von 40 Dukaten.

Von seinen musikalischen Schriften giebt der gedachte Mazzuchelli folgendes Verzeichniß:

1) Practica cantus mensurabilis.
2) Contrapunctus.
3) Practica cantus mensurabilis ad modum Italicorum.
4) Musica plana.
5) Modus dividendi Monochordum.
6) Musica speculativa.

65) Gli Scrittori d'Italia etc. Vol. II. P. II.

und fügt hinzu, daß ſie ſämmtlich zur Zeit des *Tomaſini* (der ſie in ſeiner Biblioth. Patav. MSS. pag. 28. verzeichnet hat), alſo noch in der Mitte des ſiebenzehnten Jahrhunderts, zu Padua handſchriftlich aufbewahrt worden ſind. In dieſen Schriften ſoll er den Marchettus von Padua ſehr häufig beſtritten haben; wie Scardeoni (*de antiquit. Patav.* pag. 262.) erzählt.[66])

Der Pater Martini in Bologna hat die meiſten der eben verzeichneten Schriften des Beldomando ſelbſt beſeſſen und giebt uns die Titel derſelben etwas beſtimmter als Mazzuchelli in dem Indice degli Autori, welchen er dem erſten Band ſeiner Storia della Muſica angehängt hat. Nach dieſem Verzeichniß haben ſie folgende Ueberſchriften:

1) Compend. Tract. Practice Cantus menſurabilis. MS. 1410.
2) Opusculum contra theoricam partem ſive Speculativ. Lucidarii Marchetti Patavini. MS. 1410.
3) Cantus menſurabilis ad modum Ytalicorum MS. 1412.
4) Tract. plane muſice in gratiam Mag. Antonii de Pontevico Brixian. MS. 1412.
5) De Contrapuncto. MS. 1412.

Vom Inhalt der erſten und dritten dieſer Schriften, der eigentlich nur hierher gehört, haben uns diejenigen neuern Schriftſteller, welche ſie ſelbſt geſehen oder beſeſſen haben, ſo wenig geſagt, daß wir unſern Leſern nun ebenfalls nicht ſagen können, was Beldomando etwa in der Menſural-Muſik geleiſtet haben mag, ob er es bey dem, was ſein Autor gethan, bewenden laſſen, oder ob er dieſe Lehre erweitert und mit neuen Erfindungen bereichert hat.

§. 18.

Die bisher angeführten muſikaliſchen Schriftſteller ſind unſtreitig die Häupter von der Lehre des Menſural-Geſangs, und was nach ihnen in dieſer Sache geſchah, wurde alles auf ihren Grund gebauet. Man findet in den alten Schriftſtellern noch mancherley Namen von Perſonen, die ebenfalls zur Erweiterung dieſer Lehre beygetragen haben ſollen; wir wiſſen aber zu wenig beſtimmtes von ihnen, als daß viel von ihnen geſagt werden könnte. Doch verdienen wenigſtens noch einige bemerkt zu werden. Von Philipp de Vitriaco iſt ſchon eine Stelle in der 19ten Note angeführt worden, worin er zwar nicht als Erfinder der Minima, aber doch als der erſte angegeben wird, welcher in ſeinen Compoſitionen Gebrauch von ihr gemacht hat. Außerdem ſoll er auch ſelbſt ein Werk über den Contrapunkt (Ars Contrapuncti, ſecundum *Philippum de Vitriaco*) geſchrieben haben, welches in der Vaticaniſchen Bibliothek befindlich iſt. Als Componiſt muß er ebenfalls berühmt geweſen ſeyn, denn er wird beſonders von Engliſchen muſikaliſchen Schriftſtellern ſeiner Motetten wegen ſehr gerühmt, von welchen Morley ſagt: ſie ſeyen einige Zeit hindurch für die beſten von allen gehalten, und am häufigſten in den Kirchen geſungen worden.[67]) William Cornish, aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts, unter der Regierung Heinrichs VII. von England, nennt ihn in ſeiner Parabel zwiſchen Wahrheit und Unterricht nebſt andern großen Tonkünſtlern, deren Andenken damals noch nicht erloſchen war. Er ſagt:

And the firſt principal, whoſe name was Tuballe,
Guido, Boice, John de Muris, Vitryaco, and them all.

66) Si dilettò principalmente di Muſica, e molte opere ſcriſſe intorno ad eſſa, nelle quali ſovente impugnò Marchetto da Padova.

67) „They were for ſome time of all others beſt eſteemed and moſt uſed in the church.“

Die Zeit aber, in welcher er gelebt hat, kann nicht genau angegeben werden.

Aelter als der vorhergehende scheint *John of Tewkesbury*, ein Mönch zu Oxford, zu seyn, von welchem in der Bodleyischen Bibliothek ein musikalisches Werk unter dem Titel: *Quatuor principalia artis musicae* aufbewahrt wird, worin auch ein besonderes Kapitel über das Zeitmaß vorkommt. Dieß Kapitel hat die Ueberschrift: *de figuris inventis a Francone, et de inventione minime.* Das Werk ist im Jahr 1388 geschrieben.

In der Practica musicae des Franchinus Gafor vom Jahr 1496, die eine der ältesten gedruckten musikalischen Schriften ist, werden im zweyten Buch noch verschiedene Namen genannt, von welchen zum Theil gar keine Nachrichten bekannt sind. Unter andern kommt der Name Anselmus oft vor, der aus Parma gewesen ist, und deßwegen vom Gafor gewöhnlich *Anselmus Parmensis* genannt wird. Daß er ein Werk über Musik geschrieben, und sich darin auch auf die Mensural-Musik eingelassen hat, ist gar nicht zu bezweifeln, denn Gafor giebt mehrere Stellen daraus an, und setzt ihn dem Franco, de Muris und einem Phisiphus de Caserta an die Seite, von welchem letztern man eben so wenig Nachrichten als vom Anselmus von Parma findet. Daß aber Philippus (denn so muß es heißen) de Caserta ein Werk de diversis figuris geschrieben habe, welches zu Ferrara handschriftlich aufbewahrt wurde, und ins funfzehnte Jahrhundert gehört, berichtet Gerber im Tonkünstler-Lexicon, ohne jedoch eine Quelle anzugeben.

Prosdocimus de Beldonando und Tinctor waren dem Franchinus ebenfalls bekannt, und konnten ihm am besten bekannt seyn, weil er theils (wenigstens mit dem Tinctor) mit ihnen zugleich, theils nur kurze Zeit nach ihnen lebte.

Indessen hat von allen denen, welche vor dem Franchinus gelebt haben, und von deren Schriften etwas auf unsere Zeiten gekommen ist, keiner mehr als fünf Notengattungen angenommen, nehmlich von der Maxima bis zur Minima. Selbst Tinctor, der mit dem Franchinus einige Jahre zu Neapel im freundschaftlichen Umgange gelebt zu haben scheint, nimmt ihrer noch nicht mehrere an. Die in seinem *Diffinitorio Termin rum Musicae* befindlichen Erklärungen beweisen dieß deutlich. In diesem ersten und ältesten musikalischen Wörterbuche, welches im Jahr 1473 also nur 23 Jahre früher als das Werk des Franchinus gedruckt seyn soll, werden diese fünf Notengattungen auf folgende Art erklärt:

Maxima est nota in modo majori perfecto valoris trium longarum, et in imperfecto duarum.

Longa est nota in modo minori perfecto valoris trium brevium, in imperfecto duarum.

Brevis est nota in tempore perfecto valoris trium semibrevium, et in imperfecto duarum.

Semibrevis est nota in prolatione majori valoris trium minimarum et in minori duarum.

Minima est valoris individui.

Eine kleinere Notengattung, als die *Minima* ist, gab es also ums Jahr 1473 noch nicht. Wie geht es nun zu, daß ungefähr 20 Jahre später diejenige Note, welche Tinctor als untheilbar und als die kleinste erklärt, beym Franchinus schon mehrere Unterabtheilungen bekommt, und daß sogar Tinctor selbst als derjenige mit angeführt wird, welcher solche kleinere Theilungen vorgeschlagen habe? Wahrscheinlich hat Anselmus von Parma und Philippus de Caserta hierzu beyzutragen, und Tinctor wird in seinen spätern Jahren mit ihnen eingestimmt haben. Denn daß die kleinern Notengattungen außer der Minima noch nicht allgemein angenommen waren, als Franchinus sein Werk herausgab, scheint daraus zu erhellen, daß man sie von den allgemein angenommenen sorgfältig unterschied, und nur diese wesentliche Figuren nante. Daher hat das dritte Kapitel des zweyten Buchs im Werk des Franchinus, welches von den ersten und ältesten fünf Notengattungen handelt, die

Ueberschrift: de consideratione quinque essentialium figurarum, das darauf folgende vierte aber: de diminutioribus figuris.

§. 19.

Um jedoch genauer zu bestimmen, was sowohl Tinctor als Franchinus (die zwey letzten wichtigen musikalischen Schriftsteller aus dieser Periode) zur Erweiterung oder Berichtigung der Lehre vom musikalischen Zeitmaß beygetragen haben, soll nun von beyden einzeln geredet, und das hierher gehörige aus ihren Schriften beygebracht werden. Zuerst vom Tinctor.

Johann Tinctor war Ober-Kapellan und Cantor des Königs Ferdinand von Neapel, wurde nachher Doctor beyder Rechte und Canonicus zu Niville in Brabant. Nach *Swertii* Athen. Belg. war er aus Niville gebürtig, und gehört ins Ende oder in die zweyte Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts. Mehrere Nachrichten von ihm sind nirgends anzutreffen. Was *La Borde* (Essai sur la Mus. ancienne et moderne, Tom. III. p. 370.) von ihm sagt, daß er einer der ersten Stifter einer Musikschule zu Neapel gewesen sey, ist wohl unrichtig, weil die besten und vollständigsten Litterär-Historiker Italiens davon schweigen, es auch überhaupt bekannt ist, daß Ludw. Sforza, Herzog von Mayland, der erste in ganz Italien war, der eine solche Schule gestiftet hat, wie wir in der Folge näher sehen werden.

Daß aber Joh. Tinctor ein guter und vorzüglicher Musikgelehrter seines Zeitalters war, ergiebt sich theils aus seinen Schriften, in so weit sie uns bekannt worden sind, theils aus den Zeugnissen und Citaten anderer Schriftsteller, die nach ihm gelebt und von seinen Schriften Kenntniß gehabt haben. Martini scheint alle seine Werke besessen zu haben, und giebt in dem Indice degli Autori am Ende des ersten Bandes seiner Storia etc. folgendes Verzeichniß davon:

1) Tractatus Musices.
2) Explanatio manus.
3) De Tonorum natura ac proprietate.
4) De notis ac pausis.
5) De regulis, valore, imperfectione et alteratione notarum.
6) De arte Contrapuncti.
7) Diffinitorium musicae.
8) Proportionale musices.

Von der Zeit, in welcher sie geschrieben worden, sagt er aber nichts. *Swertius* (Athen. Belg.) sagt, das Werk de arte Contrapuncti habe aus drey Büchern bestanden. Das vierte, fünfte und siebente Werk gehört eigentlich nur hierher, von welchen wir aber nur das letzte genau kennen und beurtheilen können, weil es gedruckt auf unsere Zeiten gekommen ist, anstatt daß die andern sämmtlich bloß handschriftlich aufbewahrt worden sind. Wahrscheinlich ist das fünfte Werk dasjenige, welches Franchinus vorzüglich gekannt und gebraucht hat. Es ist daher auch zu vermuthen, daß es später geschrieben seyn muß, als das Diffinitorium etc. weil der Inhalt desselben in Rücksicht auf die Zahl der Notengattungen (nach den Citaten des Franchinus zu urtheilen) schon weiter geht als im Diffinitorio. Da uns kein anderes Werk vom Tinctor bekannt ist, als das Diffinitorium, so wollen wir hier die darin enthaltenen zur Mensural-Musik gehörigen Artikel einschalten, damit der Leser sehen kann, wie weit man in der Zeit des Tinctor damit gekommen war. Die Erklärungen der fünf Notengattungen von ihm kennen wir schon.

Eine Note überhaupt iſt ein Tonzeichen gewiſſen oder ungewiſſen Werthes. (Nota eſt ſignum vocis certi vel incerti valoris.) Die Pauſe hingegen ein Schweigezeichen, nach dem Werth derjenigen Note, welcher ſie entgegen geſetzt wird. (Pauſa eſt ſignum taciturnitatis, ſecundum quantitatem notae cui appropriatur fiendae.)

Die übrigen Erklärungen mögen ohne Ueberſetzung hier ſtehen:

Modus eſt quantitas cantus ex certis longis maximam: aut brevibus longam reſpicientibus conſtituta. Eſt igitur duplex, ſcil. major et minor.

Modus major eſt quantitas cantus ex certis longis maximam reſpicientibus conſtituta: qui ſubdividitur. Nam alius eſt perfectus alius imperfectus.

Modus major perfectus eſt dum tres longae pro una maxima numerantur.

Modus major imperfectus eſt dum duae tantum longae pro una maxima numerantur.

Modus minor eſt quantitas cantus ex certis brevibus longam reſpicientibus conſtituta. Qui etiam ſubdividitur. Nam alius eſt modus minor perfectus: alius imperfectus.

Modus minor perfectus eſt dum tres breves pro una longa numerantur.

Modus minor imperfectus eſt dum duae tantummodo breves pro una longa numerantur.

Tempus eſt quantitas cantus ex certis ſemibrevibus brevem reſpicientibus conſtituta. Quod quidem duplex eſt, ſc. perfectum et imperfectum.

Tempus perfectum eſt dum in aliquo cantu tres ſemibreves pro una brevi numerantur.

Tempus imperfectum eſt dum in aliquo cantu duae ſemibreves tantum pro una brevi numerantur.

Prolatio eſt quantitas cantus ex certis minimis ſemibrevem reſpicientibus conſtituta. Quae quidem duplex eſt, ſc. major et minor.

Prolatio major eſt, dum in aliquo cantu tres minimae pro una ſemibrevi numerantur.

Prolatio minor eſt, dum in aliquo cantu duae tantum minimae pro una ſemibrevi numerantur.

Alteratio eſt proprii valoris alicujus notae duplicatio.

Augmentatio eſt ad aliquam notam dimidiae partis ſui valoris proprii additio.

Proprietas eſt propria quaedam vocum producendarum qualitas.

Punctus eſt ſignum augmentationis aut diviſionis aut perfectionis. Et hoc ſi alicui notae adjungatur. Si vero in circulo aut ſemicirculo a parte dextra ponatur: ſignificat quae prolatio major eſt. Et ſi in ſemicirculo ab inferiori parte aperto ponatur: moram generaliter fiendum in illa nota ſupra quam conſtituitur, deſignat. Qui punctus organi vulgariter dicitur.

Circulus eſt ſignum quantitatis temporalis: qui aut perfectus aut imperfectus.

Circulus perfectus eſt ſignum temporis perfecti.

Circulus imperfectus eſt ſignum temporibus imperfecti: qui ab aliquibus ſemicirculus dicitur.

Menſura eſt adaequatio vocum quantum ad pronunciationem.

Color eſt identitas particularum in una et eadem parte cantus exſiſtentium quoad formam et valorem notarum et pauſarum ſuarum.

Reductio eſt unius vel plurium notarum cum majoribus: quas imperficiunt aut cum ſociis annumeratio.

Ligatura eſt unius notae ad aliam junctura.

Diviſio eſt unius aut plurium notarum ab illa ſeu ab illis cum qua vel cum quibus regulariter eſt annumeranda vel ſunt annumerandae ſeparatio.

Es iſt in der That merkwürdig, daß dieſe Kunſtausdrücke aus der Menſural-Muſik ganz in den hier angegebenen Bedeutungen faſt bis ans Ende des ſiebenzehnten Jahrhunderts beybehalten worden ſind, daß folglich beynahe zwey volle Jahrhunderte hindurch wenigſtens keine weſentliche Veränderung in der Theorie des Menſural-Geſangs Statt gefunden hat. Denn der Zuſatz einiger kleinern Notengattungen kann man noch keine weſentliche Veränderung nennen, ſo lange ihr Verhältniß gegen einander eben ſo berechnet wird, wie das Verhältniß der größern ſchon vorhandenen Notengattungen unter einander berechnet wurde. Andere Veränderungen, die nach Tinctors Zeiten noch bisweilen gemacht wurden, waren meiſtens zweckloſe Neuerungen, die genau genommen mehr ſchadeten als nützten, und die Sache nur verwirrten und erſchwerten. Man mußte daher ſtets wieder auf die Grundbegriffe zurückkommen, ſo wie ſie hier von Tinctor angegeben ſind, bis man endlich dahin kam, auch das noch zu verbeſſern, was bey ihm der erweiterten neuern Ausübung der Kunſt nicht angemeſſen war. Daß aber dieſer Tinctor ungemein helle und richtige Begriffe von allen zur Muſik gehörigen Dingen hatte, in ſo weit ſie bey dem Zuſtand der Kunſt in ſeinem Zeitalter möglich waren, werden wir in der Folge noch mehr ſehen, wenn von ſeinen Erklärungen der zur muſikaliſchen Harmonie gehörigen Theile die Rede ſeyn wird.

§. 20.

Franchinus Gafor iſt der letzte in dieſe Periode gehörige muſikaliſche Schriftſteller, ſo wie der erſte, deſſen Werke, welche ſich über alle Theile der muſikaliſchen Wiſſenſchaften verbreiten, ſämmtlich durch den Druck auf die Nachwelt gekommen ſind. Er wurde zu Lodi im Mayländiſchen am 14ten Januar 1451 geboren. Sein Vater war ein gemeiner Soldat, mit Namen Betino Gafurio, und ſeine Mutter hieß Catharina Fixaraga. Wenn Aeltern ihre Kinder recht glücklich zu machen wünſchten, ſo wußten ſie in jenen Zeiten kein beſſeres Mittel dazu, als ſie Geiſtliche werden zu laſſen. Auch Franchinus ſollte auf dieſe Art glücklich gemacht werden, und es wurden die Anſtalten dazu gemacht. Dieſe Beſtimmung gab ihm die erſte Gelegenheit, ſich im Kirchengeſang zu üben. Da er nun überhaupt eine ſehr große Neigung zur Muſik hatte, ſo ſtudierte er ſie mit beſonderm Eifer, und bekam einen Carmelitermönch mit Namen Godendach zum Lehrmeiſter darin, welchen er nachher in ſeiner Practica muſicae *Bonadies* genannt, und durch dieſe Ueberſetzung gezeigt hat, daß Godendach ein geborner Deutſcher geweſen ſeyn muß. Als Franchinus ſchon Prieſter war, ging er nach Mantua zu ſeinem Vater, welcher um dieſe Zeit bey Ludovico Gonzaga daſelbſt in Dienſten ſtand. Zwey Jahre hindurch ſetzte er hier ſeine muſikaliſchen Studien fort, ging hierauf nach Verona, und gab ebenfalls zwey Jahre hindurch Unterricht darin. Von Verona wurde er durch einen gewiſſen Proſpero Adorno nach Genua gezogen, ging aber von da ſchon nach einem Jahre nach Neapel, wurde mit Johann Tinctor, Wilh. Garnerius, Bernh. Hycart und andern großen Tonkünſtlern ſeiner Zeit bekannt, und hielt auf Veranlaſſung eines angeſehenen Mannes mit Namen Phil. Bononius in dieſer Stadt eine öffentliche Disputation über muſikaliſche Sätze. Sowohl die Peſt, welche hier während ſeines Aufenthalts ausbrach, als auch der Krieg, in welchen die Stadt mit den Türken verwickelt wurde, nöthigten ihn aber wieder nach ſeinem Geburtsort Lodi, und bald nachher nach Monticello im Cremoneſiſchen zu gehen, wohin ihn der Biſchoff Carlo Pallavicini eingeladen hatte. Hier gab er drey Jahre lang Unterricht in der Muſik, ging aber nach Verlauf derſelben nach Bergamo, wohin er mit einem anſehnlichen Gehalt berufen wurde. Endlich wurde er durch den Robertus Barni, Canonicus von Lodi und Vicarius des Erzbiſchoffs von Mayland, im Jahr 1484 als Capellmeiſter an der Cathedralkirche zu Mayland gerufen, und zugleich zum Profeſſor der Muſik an einer öffentlichen Muſikſchule daſelbſt ernannt, die der Herzog Ludov. Sforza er-

richtet hatte. Daß er ſchon vorher in Breſcia Profeſſor der Muſik geweſen ſey, wie Oelrichs (hiſtoriſche Nachricht von den akademiſchen Würden in der Muſik, Seite 33.) meint, iſt unſtreitig ein Irrthum, ſo wie auch die Angabe in meiner Literatur der Muſik, S. 80, daß er ein ähnliches öffentliches Amt zu Verona bekleidet habe. Zum letztern Irrthume haben die Worte ſeines Lebensbeſchreibers Pantal. Melegulus: Veronam deinde profectus totidem annos cum publice docuiſſet etc. Anlaß gegeben. Daß aber hierunter kein öffentliches Amt, folglich auch kein Amtstitel zu verſtehen ſey, ergiebt ſich daraus, daß ein jeder, der in der Muſik Unterricht giebt, noch bis dieſen Tag in Italien Profeſſore di Muſica genannt wird. Ganz anders aber ſcheint es mit der muſikaliſchen Profeſſur des Franchinus in Mayland beſchaffen geweſen zu ſeyn. Melegulus giebt zwar ebenfalls keine beſtimmte Nachricht davon; er ſagt bloß: „cantoribus citra aemulationem praepoſitus fuerit," und: „quantum autem ibi docendo, legendo, et dictando muſicam adjuverit, teſtatur univerſa civitas." Allein Tiraboſchi (*Storia della Lettetatura Italiana*, Tom. VI. Lib. II. pag 327.) führt Zeugniſſe an, die es außer allem Zweifel ſetzen können, daß die muſikaliſche Profeſſur des Franchinus zu Mayland ein wirklich öffentliches muſikaliſches Lehramt war. Noch kein Fürſt hatte daran gedacht (ſagt Tiraboſchi), eine öffentliche Muſikſchule zu ſtiften. Ludov. Sforza, Herzog zu Mayland war der erſte, welcher das Beyſpiel dazu gab, und Franchinus Gafor war bey dieſer neuen Anſtalt der erſte öffentliche Profeſſor in dieſer Stadt.[68]) Den Beweis nimmt er aus einem Gedicht des Giovanni Biffi, eines Dichters jener Zeiten, worin es, nachdem überhaupt die von dem genannten Fürſten geſtifteten Schulen vorher namhaft gemacht worden, heißt:

Deerat adhuc variis modulis, qui flectere voces
Sciret, et in cantus ſubdere verba ſacros.
Quique artem docto cantandi promeret ore,
Vſus quo facilis ſurgeret arte nova.
Conductus pretio Pompeja Franchus ab urbe,
Qui legat has artes, et ſacra verba canat.

Der Eifer des Franchinus für die muſikaliſchen Wiſſenſchaften muß ſehr groß geweſen ſeyn, da er die alten Griechiſchen und Römiſchen Schriftſteller über Muſik ſchon alle kennen lernen konnte, ohne daß ihm nur im mindeſten etwas vorgearbeitet war, wodurch ihm die Kenntniß derſelben hätte erleichtert werden können. Aus der Griechiſchen Litteratur der Muſik war vor ihm bloß des *Cleonidae* Harmonicum introductorium, interprete Georgio Valla Placentino zu Venedig im Jahr 1447. gedruckt. Alles übrige lag noch handſchriftlich in Bibliotheken verborgen und unter Staub begraben. Franchinus ließ ſich durch ſolche Schwierigkeiten nicht abſchrecken, ſondern brachte es durch ſeinen anhaltenden Eifer endlich dahin, alles zu entdecken und kennen zu lernen, was von Griechen, Römern und Schriftſtellern des Mittelalters über Muſik vorhanden war. Melegulus ſagt, er habe die Werke des Ariſtides Quintilianus, Manuel Bryennius, Bacchii ſenioris und des Ptolemäus auf ſeine eigene Koſten von verſchiedenen Perſonen ins Lateiniſche überſetzen laſſen.[69]) Man kann

68) Niun Principe aveva ancor penſato a fondare pubblica ſcuola di Muſica. Lodovico Sforza Duca di Milano fu il primo a darne eſſempio, e Franchino Gafurio ne fu il primo pubblico Profeſſore in quella Città.

69) Praetereo veterum muſicorum Graeca opera: Ariſtidae Quintiliani, Manuelis Briennii, Bacchei ſenis Introductorium et Ptolomei harmonicon, quae omnia ejus cura et impenſa a diverſis interpretibus in Latinum ſunt converſa.

kann ſich hieraus erklären, wie es zugeht, daß er, da er der Griechiſchen Sprache ſelbſt nicht ſehr kundig war, und die Griechiſchen Lehrſätze auf Treue und Glauben ſeiner Ueberſetzer annehmen mußte, noch nicht den vollkommen ſichern Gebrauch von ihnen machen konnte, als einige ſeiner Nachfolger, z. B. Salinas, Zarlino ꝛc. thaten, für die er die Bahn gebrochen hatte. Auf der einmal gebrochenen Bahn konnte man leicht weiter kommen, als Franchinus, der überall mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, gekommen war; es konnte dem Salinas beynahe hundert Jahre ſpäter leicht werden, Irrthümer in den Erklärungen des Franchinus zu finden, und zu ſagen, daß man nichts ſicheres aus ſeinen Werken lernen könne; aber daß es ihm an Urtheil gemangelt habe, iſt ein zu harter Vorwurf, wenn man die Umſtände bedenkt, unter welchen er gelebt und gearbeitet hat.[70]) Es müſſen erſt ſichere Data erworben werden, ehe ſie mit einander verglichen und richtig beurtheilt werden können. Wer noch mit dem beſten Erwerb der Materialien ſo viel zu thun hat, wie Franchinus, kann unmöglich ſchon hinlängliche Sorgfalt auf die beſte und zweckmäßigſte Verarbeitung derſelben wenden.

Der lateiniſchen Sprache war Franchinus kundiger als der Griechiſchen. Er war ihrer ſo kundig, daß er ſogar Verſe darin machen konnte, wie man aus einem Epigramm ſehen kann, welches er auf den Spataro machte, der eines ſeiner Werke in einem nicht feinen Ton kritiſirt hatte. Hier iſt dieß Epigramm:

Qui gladios quondam corio veſtibat et enſes
Pelleret ut vili ſordidus arte famem,
Muſicolas audet rabido nunc carpere morſu.
Proh pudor! et noſtro detrahit ingenio.
Phoebe diu tantumne ſcelus patieris inultum?
Num ſaevus tanti criminis ultor eris?
Phoeb. Non impune feret; ſed qualis Marſia victus
Pelle tegat gladios perfidus ille ſua.

Spataro war nehmlich, ehe er zur Muſik überging, ein Degenſcheidenmacher, auf welche Profeſſion im Anfang des Epigramms angeſpielt wird.

Dieſe größere Kunde der lateiniſchen Sprache machte daher den Boethius zum Hauptautor Franchins in der alten Muſik, weßwegen er von Zarlino mit Recht Commentatore di Boetio genannt wird.

§. 21.

Die Werke des Franchinus umfaſſen die ſämmtlichen Theile der theoretiſchen und praktiſchen Muſik, ſo weit es der Umfang der Kunſt zu ſeiner Zeit geſtattete. Er iſt daher eigentlich derjenige muſikaliſche Schriftſteller, mit welchem in der wiſſenſchaftlichen Behandlung der Muſik eine neue Epoche anhebt. Folgende Werke von ihm ſind auf uns gekommen:

70) Valuit quidem hic vir ingenio, caruit tamen ſchrift: de Franchina Gaforo, et de ipſius in libris de judicio: ex eo nihil certi, nihil firmi poteſt haberi. Harmonica inſtrumentali erroribus. *Salinas* de Muſica, Lib. IV. cap. 30. mit der Ueber-

1) Theoricum opus harmonicae disciplinae. Neapolis, 1480. und Mayland, 1492. Das Werk ist in fünf Bücher abgetheilt, deren größter Theil ein Auszug aus dem Boethius, mit beygefügter Solmisations-Methode des Guido von Arezzo ist. Die Mayländische Ausgabe soll verbessert und vermehrt seyn.

2) Practica musicae. Impressa Mediolani 1496. Bresciae 1497. 1502. und Venet. 1512. In einigen neuern Ausgaben führt dieß Werk den Titel; Practicae utriusque cantus. Es besteht aus vier Büchern, deren erstes von den Anfangsgründen, das zweyte vom Zeitmaß, das dritte vom Contrapunkt, und das vierte von den musikalischen Verhältnissen handelt.

3) Angelicum et divinum opus Musicae materna lingua scriptum. Mediolani 1508. Der Inhalt dieses Werks betrifft meistens die musikalischen Lehrsätze des Boethius. Außerdem wird aber auch darin von der Guidonischen Veränderung der Scala, vom Gebrauch der Sylben, der Schlüssel, der Mutation, von den Kirchentönen und vom Contrapunkt gehandelt. Nur der Titel ist lateinisch, alles übrige Italiänisch.

4) Franchini Gafurii Laudensis Regii Musici publice profitentis: Delubrique Mediolanensis Phonasci: De Harmonia musicorum instrumentorum Opus. Impressum Mediolani per Gotardum Pontanum, Chalcographum, die XXVII. Novembr. 1518. Authoris praefecturae anno trigesimo quinto, Leone decimo Pontifice maximo: ac Christianissimo Francorum rege Francisco Duce Mediolani etc. fol. 100 Blätter. Handelt am ausführlichsten über die musikalischen Lehrsätze der Alten. Auf dem Titelblatt findet sich ein Holzschnitt, welcher den Gafor als Lehrer der Musik auf dem Katheder vorstellt, um welchen herum verschiedene Personen in einem Kreise als Zuhörer sitzen. Am Fußgestell des Katheders steht Franchinus. Aus seinem Munde gehen die Worte: Harmonia est discordia concors, und die Umschrift des Holzschnitts heißt: Franchinus Gafurius Laudens. tria de Musicis Volumina Theoricam ac Practicam et Harmoniam Instrumentorum accuratissime conscripsit. Außer den alten Schriftstellern, deren Sätze oder Zeugnisse angeführt werden, findet man auch folgende neuere genannt, die meistens kurz vor dem Franchinus oder mit ihm zugleich gelebt zu haben scheinen: 1) Guido. 2) Petrus Barotus, Bischoff zu Padua. 3) Leonardus aus Cremona. 4) Georgius Anselmus. Ist wahrscheinlich der nehmliche, welcher bisweilen in der Pract. mus. Anselmus Parmensis genannt wird. 5) Othbi, ein Engländer. 6) Bartholomäus Ramis, ein Spanier. 7) Philippus Bustus aus Mayland. 8) Leo Baptista Albertus. 9) Johannes Linerius. 10) Joannes Bononiensis, cognomento Spatiarius. 11) Laucinus Curtius, ein Dichter zu Gafors Zeit. Die meisten scheinen Mathematiker gewesen zu seyn.

5) Apologia Franchini Gafurii Musici adversus Joannem Spatarium et complices Musicos Bononienses. 1520. Dieser Streit betraf hauptsächlich den Werth und die Gattung verschiedener Zeichen des Mensural-Gesangs und die Verhältnisse der Consonanzen.

§. 22.

Von den bisher angeführten Werken des Franchinus gehört eigentlich nur das zweyte Buch aus der Practica Musicae, und das, was in der Apologie von den Zeichen des Mensural-Gesangs vorkommt, hierher. Ein Auszug wird es anschaulich machen, was und wie viel Franchinus in dieser Lehre geleistet hat. Das zweyte Buch aus der Practica mus. besteht aus funfzehn Kapiteln folgenden Inhalts:

1) Menſuram temporis in voce Poetae et Muſici brevem et longam poſuere. (Iſt bloß die alte Lehre von zwey Zeiten, von welcher ſchon oft geredet worden iſt. Dieſe Lehre wird hier auf die verſchiedenen Metra angewendet, ſo wie ſie die Griechen und Römer gebraucht haben.)

2) De variis antiquorum figuris et earum menſura. (Die Griechen bedienten ſich zur Bezeichnung ihres Rhythmus folgender Zeichen:

— , bedeutete eine kurze Sylbe.

⏑ , bedeutete die Länge von zwey Zeiten.

V , bedeutete drey Zeiten.

W , bedeutete vier, und

M , fünf Zeiten.

Zur Andeutung der Arſis und Theſis wurde dem zweyten und dritten Zeichen ein Punkt beygefügt, z. B. ⏑· und V·. Von den eigentlichen Tonzeichen der Griechen zur Andeutung ihrer Intervallen wird hier nichts geſagt, weil ſie in der neuern Muſik nicht gebraucht werden.

Die neuern Tonkünſtler bedienten ſich zur Bezeichnung einer Zeit der Brevis ▪. Die Longa mit dem Strich auf der rechten Seite, er mag auf- oder abwärts gehen, bedeutete zwey Zeiten, ſo: ▪┐ oder ▪┘. Dieſer Strich wurde anfänglich ſo lang gemacht, daß er die Größe des Quadrats viermal in ſich enthielt, z. B. ▪┐. Aber einige fanden dieſe Länge unförmlich, und wollten, daß der Strich nur dreymal, ſo wie noch andere, daß er nur zweymal ſo lang als das Quadrat ſeyn ſollte, nehmlich: ▪┐ oder ▪┐. Die Longa von drey Zeiten war ſo geſtaltet, daß ein Drittheil der Figur offen blieb, nehmlich ſo: ▭▪┐ oder ▬┐ Die Longa von vier Zeiten war doppelt ſo groß als die von zwey Zeiten, nehmlich: ▬┐, und wurde auch doppelte Longa genannt. Sollten mehrere ſolcher langer Noten in einer einzigen Figur enthalten ſeyn, ſo wurde entweder der Umfang derſelben größer gemacht, z. B. für die dreyfache: ▬▬┐ von ſechs Zeiten, oder die Figur wurde mit ſo vielen Strichen verſehen, als lange darin enthalten ſeyn ſollten, z. B. ▬▬┐. Andere machten dieſe Figuren auf folgende Art: ▭▭▭, oder wenn Kurze und Lange mit einander in einer einzigen Figur verbunden ſeyn ſollten, ſo: ▭▭▭┐. Dieſe letztern Figuren waren aber zur Zeit des Franchinus ſchon außer Gebrauch gekommen; daher er von ihnen nichts weiter ſagt, ſondern zu den neuern übergeht.)

3) De conſideratione quinque eſſentialium figurarum. (Eine Figur (heißt es hier) iſt die Darſtellung eines Tones (vocis rectae) oder eines Schweigens (vocis omiſſae). Das Schweigen iſt eben ſowohl ein Gegenſtand des Zeitmaßes, als der Ton ſelbſt. Die Zeichen des Schweigens werden Pauſen genannt.

Die Brevis hat hier eben die Figur, welche ſie im vorhergehenden Kapitel hatte, nur iſt ſie offen, z. B. ▭, und wird ein Tempus genannt, weil ſie nur ein Tempus oder eine Zeit in ſich enthält. Die Longa iſt ebenfalls offen, und hat den Strich zur rechten Seite: ▭┐. Sie

wird auch die doppelte Brevis genannt, und einige wollten, daß ihr Strich das Quadrat viermal in sich begreifen sollte; aber die meisten musikalischen Schriftsteller sind der Meinung, daß man auf die Länge oder Kürze dieses Strichs keine Rücksicht zu nehmen habe. Ferner theilte man die Figur der Brevis auf folgende Art in zwey gleiche Theile: ◪, fügte ein anderes Dreyeck bey, stellte es auf- oder abwärts auf die Spitze, und erhielt dadurch eine Figur, die die Hälfte einer Brevis galt, und Semibrevis genannt wurde; z. B. ◇. Dieser Semibrevi man in neueren Zeiten den Werth einer Zeit gegeben, welchen vormals die Brevis hatte, so daß sie nun den Auf- nnd Niederschlag (Diastole und Sistole) in sich begreift, folglich ein vollkommnes Tempus ausmacht. Diese Bemerkung des Franchinus ist sehr wichtig, weil man daraus lernen muß, wie man die Compositionen aus seinem Zeitalter in so genannte Takte abzutheilen hat. Wenn man z. B. einen Canon aus dieser Zeit entziffern will, worin der Einfall der folgenden Stimmen gewöhnlich nach den Temporibus angedeutet wird, und wo es heißt: post tempus, post duo tempora etc. so weiß man nun, daß nicht die Brevis, sondern die Semibrevis für ein Tempus zu nehmen ist. Da nun diese eine Zeit aus dem Auf- und Niederschlag besteht, folglich wiederum zwey kleinere Theile hat, so theilte man auch die Figur derselben so, daß man ihr einen Strich auf- oder abwärts gab, wie hier: ◇ ◇. Diese Figur wurde nun minima genannt.

Endlich haben die Musiker noch eine Figur erfunden, nehmlich die doppelte Länge, welche in der Tenorstimme in Motetten gebraucht wird, und den Werth von vier Breven in sich begreift. Ihre Gestalt ist folgende: ═, und ihr Namen heißt Maxima. Diese fünf wesentlichen Notenfiguren sind mit denen, die wir schon aus dem Marchettus von Padua und dem Joh. de Muris kennen, völlig einerley, nur nicht wie jene gefüllt, sondern offen.)

4) De diminutioribus figuris. (So wie man bey der Brevi und Semibrevi einen Nieder- und Aufschlag, oder eine gute und schlechte Taktzeit fühlen und unterscheiden gelernt hatte, so konnte es nicht fehlen, man mußte bald bemerken, daß dieß auch der Fall mit der Minima sey, das heißt: daß auch sie einen Auf- und Niederschlag in sich enthalte, folglich wenigstens in zwey Theile getheilt werden könne. Diese Bemerkung gab Veranlassung, aus der Mimima zuerst zwey gleiche Theile zu machen, und die Figur, welche diese Theilung andeuten sollte; und folgende Gestalt hatte, ♪, Semiminime major zu nennen. Diese theilte man ebenfalls in zwey Hälften, und nannte die dazu gehörige Figur: 𝅘𝅥𝅯 Semiminime minor. Eben diese Verhältnisse bezeichnete man mit ausgefüllten Noten ohne und nur mit einem Haken am Striche: z. B. ♩ und ♪. Das erste Zeichen bedeutete die große und das zweyte die kleine Semiminime.

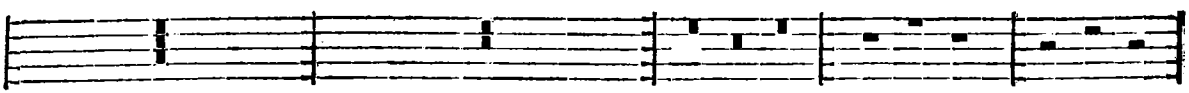
Ein noch kleineres Verhältniß in Beziehung auf die Minima wurde durch folgendes Zeichen: 𝅘𝅥𝅰 angedeutet. Es deutete nehmlich den achten Theil der Minime an. Franchinus will lieber folgende Figur 𝅘𝅥𝅱 haben. Hier wird auch erzählt, daß Anselmus von Parma dreyerley Breves angenommen habe, nehmlich eine große, kleine und mittlere.[71]) Die große hatte den Strich zur linken Seite abwärts: □; die kleine auf eben der Seite aufwärts: □; die

71) Rursus brevium alteram majorem: alteram minorem: alteram mediam Anselmus posuit.

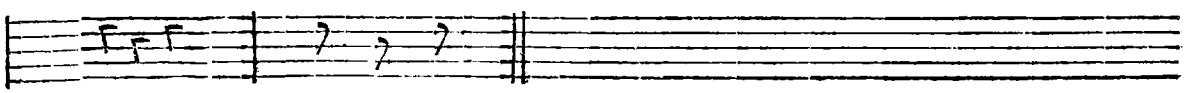
mittlere war ein bloßes Quadrat: □. Eben ſo machte es Anſelmus auch mit den Semibrevibus. Die Geſtalt der großen war ſo: ; der kleinen ſo: , und der mittlere ſo: . Dieß war aber eine vom gewöhnlichen Gebrauch abweichende Neuerung, die von den neuern Muſikern verworfen wurde. Rejiciendas (ſagt **Franchinus**) potius quam approbandas eſſe Neoterici arbitrati ſunt.)

5) De Ligaturis figurarum. Sind die gewöhnlichen Regeln, nach welchen der Werth der einzelnen in einer Ligatur befindlichen Noten beſtimmt wurde, die man ſchon aus den frühern Schriftſtellern über den Menſural-Geſang kennt.)

6) De Pauſis. (Eine Pauſe iſt ein Zeichen, durch welches ein abgemeſſenes Stillſchweigen im Geſange angedeutet wird.[72]) Sie iſt von den Muſikern theils zu einer Erholung nach der Anſtrengung im Geſange, theils zur Verſchönerung des Geſangs ſelbſt, erfunden worden.[73]) Nach der Beſchreibung der einzelnen Figuren, durch welche ſolche Pauſen vorgeſtellt werden, giebt Franchinus die Figuren ſelbſt in folgender Art:



Longa perfecta. Longa imperfecta. Brevis. Semibrevis. Minima.



Seminima. Semiminima.

Hier haben wir ſchon die völlige Einrichtung und das völlige Verhältniß der Pauſen unter einander, genau wie ſie auf unſere Zeiten gekommen ſind. Die Semibrevis iſt unſere ganze Taktpauſe, die Minima die halbe, die Seminima unſer Viertel und die Semiminima unſer Achtel.)

7) De Modo. (Modus iſt eine Regel, nach welcher der Werth der Langen berechnet wird. Er iſt perfectus, wenn die Longa drey Breves, und imperfectus, wenn ſie nur zwey Breves gilt. Den erſten will **Franchinus** ſo: und den zweyten ſo: gezeichnet haben. Außerdem iſt der modus perfectus major oder minor ꝛc. Dieſe Lehre de Modo hat ſich ebenfalls meiſtens unverändert bis weit ins ſiebenzehnte Jahrhundert erhalten.)

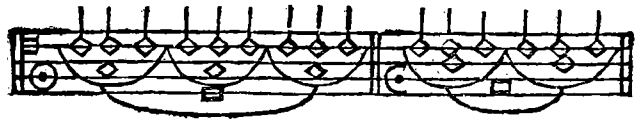
8) De tempore. (Das Tempus ſoll den Werth der Brevium beſtimmen, ſo wie der Modus den Werth der Langen beſtimmen ſollte. Es iſt ebenfalls vollkommen oder unvollkommen, je nachdem drey oder nur zwey Semibreves auf eine Brevem gerechnet werden.)

9) De Prolatione. (Die Prolation heißt hier das Maß, nach welchem die Semibreves abgemeſſen werden. Sie iſt wiederum in Beziehung auf das Tempus perfectum und imperfectum ebenfalls perfecta oder imperfecta. **Franchinus** giebt folgendes Verhältniß an:

72) Pauſa, quam Graeci quietem vocant, eſt figura artificioſam a cantu deſiſtentiam monſtrans.

73) Hanc Muſici et ad opportunam quietem atque refectionem vocis poſt laborioſam elationem; et ad cantus ſuavitatem inſtituerunt.

Prolatio perfecta in tempore perfecto. Prolatio perfecta in tempore imperfecto



Prolatio imperfecta in tempore perfecto. Prolatio imperfecta in tempore imperf.

Die vier vorangeſetzten Zeichen: ⊙ ☾ ⊙ ☾ dienen zur Andeutung dieſer Verhältniſſe in der Prolation.

10) De partibus figurarum. (Die Theile einer Figur ſollen nach dieſem Kapitel nahe, entfernt, entfernter und am entfernteſten ſeyn.[74]) In dieſem Geſichtspunkt werden alle Notengattungen als Theile einer einzigen angeſehen. Der nahe Theil iſt ſodann diejenige Note, deren Werth einer vorhergehenden Note am nächſten kommt. So iſt die Longa von der Maxima, die Brevis von der Longa, die Semibrevis von der Brevi und ſo fort, der nahe oder nächſte Theil. Wenn aber zwiſchen dieſen Noten eine andere liegen bleibt, wie zwiſchen der Maxima und Brevi, oder zwiſchen der Longa und Semibrevi ꝛc. ſo heißt die letztere in Beziehung auf die erſte pars remota. Bleiben zwey dazwiſchen liegen, wie zwiſchen der Maxima und Semibrevi ꝛc. ſo heißt die letztere pars remotior, und bey drey dazwiſchen liegenden, wie bey der Maxima und Minima, pars remotiſſima. Ich muß geſtehen, daß ich den Nutzen dieſer Lehre nicht begreife. Wahrſcheinlich iſt es andern eben ſo damit gegangen, denn in ſpätern muſikaliſchen Lehrbüchern iſt ſie völlig weggelaſſen worden.)

11) De imperfectionibus figurarum. (Hier werden die Figuren oder Noten in paſſive und active unterſchieden.[75]) Eine paſſive Figur iſt bloß die Maxima, weil ſie auf mancherley Weiſe von den andern Figuren imperfectionirt wird, ohne eine von ihnen wieder imperfectioniren zu können: denn eine Note, welche imperfectioniren ſoll, muß kleiner ſeyn als diejenige, welche durch ſie imperfectionirt wird. Die Imperfection, wie ſie hier genommen wird, iſt der Abzug des dritten Theils von dem Werthe einer Note, wenn ſie vorher perfect war, das heißt, wenn ſie den dreyfachen Werth der zunächſt auf ſie folgenden Note hatte.

Auf der andern Seite iſt bloß die Minima eine active Note, weil ſie zwar die Semibreves imperfectioniren kann, aber zu klein iſt, um wieder imperfectionirt zu werden. Die übrigen Noten, welche zwiſchen der Maxima und Minima liegen, ſind paſſiv und activ zugleich, weil ſie die größern Noten imperfectioniren, von den kleinern aber imperfectionirt werden können. Unter die Zeichen, woran man die Imperfection der Figuren erkennen kann, gehören folgende drey: Numeralis imperfectio, punctualis diviſio, und notularum plenitudo. Numeralis im-

74) Figurarum alia dicitur pars propinqua, alia remota, alia remotior, alia remotiſſima.

75) Imperfectibilium figurarum alia patiens tantum alia tantum agens.

perfectio heißt, wenn kleinere Noten vor oder nach größern stehen, wodurch sodann die größere stets von den kleinern imperfectionirt werden. Hier wird von einem Gulielmus de Mascandio gesagt, daß er eine Brevem in tempore perfecto und in der prolatione imperfecta von einer bloßen Minima imperfectionirt gesetzt habe, welches albern gewesen sey.[76]) Die divisio punctualis oder der punctus divisionis ist ein einer Note beygefügter Punkt, wodurch entweder die vorhergehende oder nachfolgende größere Note imperfectionirt wird, wenn kein anderes Hinderniß vorhanden ist. Die notularum plenitudo imperfectionirt ebenfalls und vermindert ihren eigenen Werth um ein Drittheil. Jedoch erzählt Franchinus am Ende dieses Kapitels, daß es bey den ältern Musikern gewöhnlich gewesen sey, alle Noten vom bestimmten Werth auszufüllen, diejenigen aber, welche zufällig imperfectionirt werden konnten, leer zu lassen.[77]) Dieß haben wir schon beym de Muris und seinen nächsten Nachfolgern gesehen. In jenen Zeiten wurden alle Noten ausgefüllt, von der Maxima bis zur Minima.

12) De Puncto. (Hier kommt ein Punctus divisionis und ein Punctus transportationis vor. Der Punkt soll der kleinste und untheilbare Werth einer Note seyn.[78]) Seine Stelle ist vor, nach oder zwischen den Noten. Der Divisions-Punkt steht entweder vor oder nach einer Note, jedoch ohne ihren Werth zu vergrößern oder zu vermindern, sondern bloß anzudeuten, daß sie zu einer vorhergehenden oder nachfolgenden gerechnet werden soll, um den numerum ternarium voll zu machen. Dieß geschieht mittelbar und unmittelbar; mittelbar, wenn der Punkt die Note, hinter oder vor welcher er steht, selbst verändert, ohne Rücksicht auf die vorhergehende oder nachfolgende Note. Dieß soll der eigentliche Punctus transportationis oder translationis seyn, weil er die Note, bey welcher er steht, auch auf entferntere Notengattungen gleichsam überträgt. Unmittelbar aber geschieht es, wenn der Punkt verursacht, daß die Note, bey welcher er steht, den nächsten Noten beygezählt wird. Ein solcher Punkt wird eigentlich Punctus divisionis genannt. Die Anwendung dieser beyderley Arten von Punkt, welche Franchinus in einigen Beyspielen macht, ist unverständlich; und wenn man auch durch vieles Kopfbrechen hinter das Geheimniß kommen könnte, so würde doch der Nutzen davon nur sehr klein seyn, da dieser Gebrauch des Punkts nach den Zeiten des Franchinus abgekommen, und aus den Zeiten desselben wenig Musik vorhanden ist, welche die Mühe einer Uebersetzung in neuere Notenzeichen werth seyn möchte.)

13) De alteratione. (Alteration heißt nach der Erklärung des de Muris die Verdoppelung des einer Notenfigur zukommenden Werthes. Von der Longa an können alle Noten alterirt werden. Diese Alteration geschieht ebenfalls bloß, um den Numerum ternarium in modo, tempore et prolatione voll zu machen. Sie entsteht auf so mancherley Weise, daß sie im Lesen der alten Musik große Schwierigkeiten verursacht haben muß, und eben deßwegen in neuern Zeiten wieder verworfen wurde.)

14) De Diminutione. (Die Diminution heißt der Abzug eines gewissen Werthes von einer Note. Dieser Abzug geschieht canonice, proportionabiliter und virgulariter. Canonice geschieht es, wenn eine ausdrückliche Regel vorgeschrieben wird, nach welcher es heißt: die Maxima sey eine

76) — quamquam Gulielmus de Mascandio brevem temporis perfecti et imperfectae prolationis a sola minima imperfectam posuit, quod absurdum est.

77) Fuit insuper apud veteres musicos usus notulas omnes in suis essentialibus quantitatibus consistentes, describere plenas; eas vero, quae accidentaliter imperficiebantur, vacuas pernotabant.

78 Punctus est minima et indivisibilis quantitas cujuscumque continui.

Longa, die Longa eine Brevis ꝛc. oder umgekehrt: die Longa ſey eine Maxima ꝛc. Proportionabiliter geſchieht es, wenn durch eigene Zahlen ein gewiſſes Verhältniß der Noten beſtimmt wird, und endlich virgulariter, wenn man den Werth der Noten durch beygefügte Striche oder Stiele vermindert. Sind lauter unnütze Subtilitäten, von welchen man ſich bald los gemacht hat.)

15) De Sincopa. (Iſt unſere noch gebräuchliche Rückung, wie man aus der Erklärung des Franchinus ſehen kann: Sincopa in cantilena menſurabili eſt reductio notulae ultra majorem, vel majores ſuas ad aliam vel ad alias quibus conveniat in connumeratione.).

II.

Von der Harmonie.

§. 23.

Das Wort Harmonie hat in den ältern Zeiten eine ganz andere Bedeutung gehabt, als in den unſrigen. Urſprünglich bedeutete das Wort eine geſchickte Vereinigung verſchiedener Theile (apta commiſſura), konnte folglich bey allen Gegenſtänden, bey welchen mehrere Theile zuſammen geſetzt werden, Anwendung finden, und fand ſie auch. Aber dieſe allgemeine Bedeutung ging bald insbeſondere auf Gegenſtände des Klangs über, und bezeichnete das Verhältniß, in welchem Töne in einem Geſange auf einander folgten, alſo genau das, was wir jetzt Melodie nennen. Dieſe Bedeutung behielt es bis weit ins ſechzehnte Jahrhundert, denn Joh. Tinctor aus dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts weiß noch von keiner andern, und ſagt in ſeinem Diffinitorio terminorum muſ. ausdrücklich: Melodia idem eſt quod Harmonia. Er giebt daher auch von dem Wort Harmonie ſelbſt gar keine Erklärung, weil er ſonſt ſeine Erklärung der Melodie nur hätte umwenden und ſagen müſſen: Harmonia idem eſt quod Melodia. Die gleichzeitige Vereinigung der Töne, die man ſchon vor den Zeiten des Guido von Arrezzo neben der ſucceſſiven kennen zu lernen anfing, und welche jetzt mit dem Worte Harmonie bezeichnet wird, bekam einen ganz andern Namen, und mußte ihn bekommen, weil das Wort Harmonie ſeine Anwendung ſchon anderwärts gefunden hatte. Die Punkte, womit man um jene Zeit angefangen hatte, die Töne auf Linien und Spatien anzudeuten, die nun bey einer gleichzeitigen Verbindung derſelben gegen oder über einander geſetzt werden mußten, veranlaßte die damaligen Componiſten ſolche gleichzeitig fortgehende Töne Contrapunkte zu nennen. Contrapunctus (ſagt Tinctor) eſt cantus per poſitionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. In den ganz erſten Zeiten war dieſer Contrapunkt ſo einfach, daß alle gegen einander geſetzten Töne einerley Werth hatten, und ein ſolcher Contrapunkt wurde Contrapunctus ſimplex genannt. Als aber mehrere Notengattungen von verſchiedenem Werthe, oder die eigentliche Menſural-Muſik nach Guidos Zeitalter erfunden wurde, fing man bald an, mehrere kleine Noten gegen eine größere zu ſtellen, welche Art zu komponiren ſodann Contrapunctus diminutus, von einigen auch floridus genannt wurde.[79]) Erſt ſpät, und zwar wahrſcheinlich erſt nach der Erfindung des Generalbaſſes durch Viadana, wobey zur Bezeichnung der gleichzeitig fortgehenden Töne nicht mehr Punkte, ſondern Zahlen gebraucht wurden, hat man bemerkt, daß die ſucceſſive Verbindung der Töne durch das Wort Me-

79) *Contrapunctus ſimplex* eſt: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, eſt ejusdem valoris cum illa. *Contrapunctus diminutus* eſt: dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur. *I. Tinctoris* Diffinitorium terminor. muſ.

Melodie hinlänglich bezeichnet werden könnte, ohne auch noch des Wortes Harmonie zu bedürfen. Man benannte daher nun die successive Vereinigung der Töne mit dem Worte Melodie allein, und gab dagegen jeder Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne, sie mochten in einerley oder in verschiedenem Werthe mit einander fortschreiten, den Namen Harmonie. Harmonie ist also nun das allgemeine Wort für jede Art von gleichzeitigem Zusammenklange mehrerer Töne geworden, da hingegen das Wort Contrapunkt in seiner jetzigen Bedeutung nur gewisse Arten dieses Zusammenklangs bezeichnet, wie wir in der Folge näher sehen werden.

Kein Theil der Musik hat so viele Anfechtung gefunden, als diese Harmonie, diese gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne oder mehrerer Melodien. Man war so viele Jahrhunderte hindurch gewohnt, nur einfache Melodien in Einklängen oder, wenn Männer- und Knabenstimmen einerley Melodie sangen, in Octaven zu hören, daß nun die Beymischung anderer Töne den meisten nichts anders als eine Verwirrung zu seyn schien, wodurch die Musik im Ganzen mehr verliere als gewinne. Wahr ist es, daß die künstlichere Verwickelung mehrerer Töne, wobey man nicht bloß zu bemerken hatte, was vorwärts sondern auch was neben den Tönen vorging, nun einen Zuhörer erforderte, der nicht bloß zwey natürlich gesunde, sondern gebildete und geübte Ohren bedurfte, wenn er einen vielstimmigen Gesang theils verstehen, theils Vergnügen daran finden wollte. Die vorige Armuth, welche man Einfachheit und wahre Natur nannte, ließ auf eine bequemere Art zur musikalischen Kennerschaft gelangen; und das Vergnügen, sich für einen Kenner einer Kunst halten zu können, ohne sichs viele Mühe kosten lassen zu müssen, ist allerdings weit angenehmer, als wenn man die peinliche Bemerkung zu machen sich gezwungen sieht, daß man entweder nicht Kraft oder nicht Fleiß genug angewendet habe, um etwas begreifen und schön finden zu können, was manche andere so leicht begreifen und so vorzüglich schön finden. Wir können es als ausgemacht annehmen, daß ein solches unbehagliches Gefühl von jeher die Hauptursache aller Anfechtungen gewesen ist, welche die Harmonie oder die musikalische Vollstimmigkeit bis auf Jean Jaques Rousseau und Sulzer, bis auf jeden noch lebenden so genannten Liebhaber, der nur Töne, aber nicht Musik zu hören verlangt, hat erdulden müssen. Denn noch nie hat irgend ein Schriftsteller oder ein Dilettant ihren Werth an sich verkannt, oder ihre Einführung getadelt, der sie kennen gelernt hatte, er müßte denn wider den Mißbrauch geeifert haben, der allerdings von urtheilslosen Componisten häufig damit getrieben wurde, und hin und wieder noch wird. Der Gesichtspunkt, aus welchem sie betrachtet und beurtheilt werden muß, ist schon in der Einleitung zum ersten Bande dieser Geschichte angegeben worden. Der Leser, welcher die hieher gehörigen §§. von der zwölften Seite an nachsehen will, wird finden, daß sie eben sowohl in der Natur der Kunst und unserer Gefühle gegründet ist, als der einfachste bloß melodische Gesang, daß sie aber als eine spätere Frucht einen höheren Grad von Entwickelung der Kunst und von Uebung unserer Gefühle voraussetzt. Sie vermehrt die Kunstausdrücke, bestimmt sie genauer, indem sie alle zweydeutigen Beziehungen einzelner Töne aufhebt, und macht mit Einem Worte die Musik erst zu einer so vollkommenen Tonsprache, wie sie seyn muß, wenn sie wahren Werth und Charakter haben, und zur richtigen Darstellung der mannigfaltigen menschlichen Gemüthszustände dienen soll.

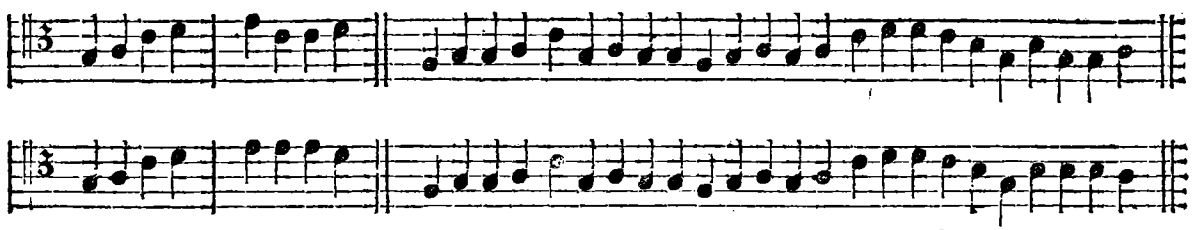
§. 24.

Die allererſten Schritte zur Erfindung dieſer Vielſtimmigkeit, oder gleichzeitigen Verwebung mehrerer Töne, ſind durch die Orgel veranlaßt worden, wie wir ſchon im vorhergehenden Kapitel geſehen haben. Da die mixturartig eingerichteten Orgelſtimmen bey jedem Tone deſſen Quinte und Octave zugleich angaben, und zwar ſo, daß man jeden dieſer Töne ſo ſtark als den andern hören konnte, weil man noch nicht gelernt hatte, ſie in ein ſolches Verhältniß zu ſetzen, daß ſie in ihrer gleich-

zeitigen Vermischung wie ein einziger Ton geklungen hätten, so gewöhnte man sich allmählich daran, eine solche Fortschreitung in lauter Hauptaccorden zu ertragen. Was man auf der Orgel ertragen gelernt hatte, schien auch in den Singstimmen nicht unerträglich zu seyn; man fing also an, jenen Zusammenklang in den Singstimmen nachzuahmen, und gab dieser Art von Musik, ihrem Ursprunge gemäß, die Benennung Organum. Daß dieß der wahre Ursprung dieser Benennung ist, beweist nicht nur die Natur der Sache, sondern es wird auch von einigen ältern musikalischen Schriftstellern bewiesen. Am deutlichsten drückt es Johann Cotton in seiner, in der Gerbertschen Sammlung abgedruckten Musica aus. Dieser sagt im 22sten Kapitel, welches von der Diaphonie oder von dem Organo handelt, „diese Art zu singen werde gewöhnlich Organum genannt, weil die menschliche Stimme dadurch dem Instrument ähnlich werde, welches man Orgel oder Organum nenne.“ (Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte disonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.)

Diese Art von Vollstimmigkeit war indessen noch nicht so beschaffen, daß die Kunst an Erweiterung und Bestimmtheit ihrer Ausdrücke durch sie hätte gewinnen können. Dennoch lernte man, besonders in der Kirche, bis ins dreyzehnte Jahrhundert keine bessere kennen, man müßte denn Frankreich ausnehmen, wo man nach dem Berichte des le Beufs *(Traité hist. et crit. sur le Chant ecclesiastique*, pag. 76.) schon im zwölften Jahrhundert anfing, auf eine andere Weise zu organisiren, indem nehmlich von zwey Sängern, die einerley Melodie sangen, der eine von Zeit zu Zeit, besonders aber am Schluß eines Satzes Terzen vermischte; auf folgende Art:

Oder:

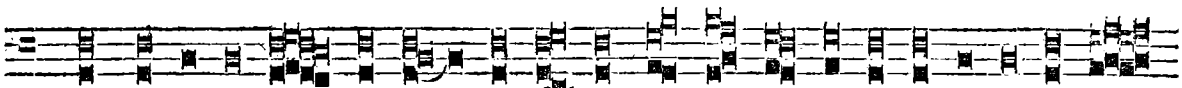


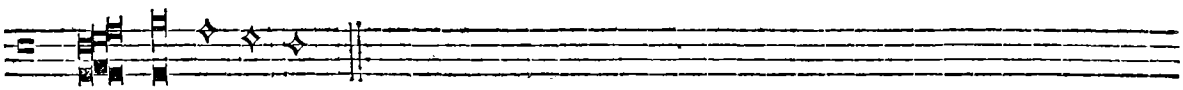
Dieß war in dieser Zeit das einfache Organum. Sollte ein Organum triplum oder quadruplum gemacht werden, so wurde im ersten Falle bloß eine, im zweyten aber wurden beyde Stimmen durch zwey andere Sänger in der höhern Octave verdoppelt. Nach le Beufs Meinung ist von dieser Zeit an allemal eine solche Art von Organum zu verstehen, wenn in den ältern Kirchenordnungen davon geredet wird. In Tours fand er in einem solchen Buche, welches in die Mitte des dreyzehnten Jahrhunderts gehört, für das Fest der Beschneidung folgendes verordnet: Et debent organizari Invitatorium, versiculi Responsoriorum et Prosae: und in einem eben so alten, in der Cathedralkirche zu Sens befindlichen Buche, welches zur Feyer des so genannten Narrenfestes gebraucht wurde, heißt es: Responsorium cum organo.

Indessen muß doch die alte Art des Organum neben dieser neuen selbst in Frankreich noch im Gebrauche geblieben seyn, wie man aus einigen Ausdrücken schließen kann, welche aus diesem Zeitalter auf uns gekommen sind. Besonders gehört hieher der Ausdruck: *Quinteier*, wodurch ein Gesang zweyer Stimmen in Quinten verstanden wird. Rousseau (Dict. de Mus.) sagt *Quinter* und giebt folgende Erklärung davon: „C'etoit, chez nos anciens Musiciens, une maniere de proceder

dans le Déchant ou Contrepoint plutot par Quintes que par Quartes. C'eſt ce qu' ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. *Muris* (ſetzt er hinzu) s'etend fort au long ſur les regles convenables pour *Quinter* ou *Quarter* à propos." Das *Quarter* wurde bey den alten Schriftſtellern im lateiniſchen *diateſſaronare* genannt, uud hieß nichts andres, als daß ein Geſang zweyer Stimmen in Quarten fortſchreiten ſollte, anſtatt daß er bey der erſten Art in Quinten fortſchritt. Daß dieß aber nichts anderes iſt, als das urſprüngliche Organum; und nicht im mindeſten beſſer als das Hucbaldiſche, mag man aus folgendem Beyſpiele ſehen, welches der Pater Martini zu Bologna beſaß, und dem Dr. Burney mitgetheilt hat. Der Codex, woraus es genommen iſt, gehört ins dreyzehnte Jahrhundert, mau hat folglich in dieſem Zeitalter nicht nur noch eben ſo ſchlecht als Hucbald, ſondern auch noch ſchlechter als der zweyhundert Jahre ältere Guido von Arezzo organiſirt.

Ex Cod. Saec. XIII.





Wahrſcheinlich hat man in dieſer Zeit auch noch eben ſo diateſſaroniſirt, wie hier diapentiſirt iſt.

Auf dieſes Organum folgte der ſo genannte Diſkantus, oder, wie er auch bisweilen genannt wurde, *Biscantus*. Die alten Franzoſen nanuten ihn *Déchant*. Urſprünglich wurde ein Doppelgeſang darunter verſtanden, nachher aber überhaupt eine gewiſſe Art von Zuſammenſetzung mehrerer Stimmen. Franco gab die erſten Regeln davon, wie wir ſchon §. 9. geſehen haben. Marchettus von Padua und verſchiedene andere folgten ihm nach, ohne etwas Weſentliches in der urſprünglichen Lehre zu verändern. Folglich ſcheint bis zur Zeit des Joh. de Muris unter dem Worte Diskant oder Dechant jede Art von Vielſtimmigkeit verſtanden worden zu ſeyn, ſie mochte nun aus zwey, drey oder mehreren Stimmen beſtehen. Dieſe allgemeine Bedeutung wird durch viele Stellen aus alten Schriftſtellern beſtätigt, von welchen aus le Beufs Werk ſur le Chant eccleſiaſtique folgende angeführt zu werden verdienen. Die erſte Anweiſung zum Diskantiſiren gehört nach der Meinung dieſes gründlichen Forſchers in Rückſicht auf Frankreich ins dreyzehnte Jahrhundert. Sie befindet ſich in einem Mſpt. zu St. Victor in Paris, und hat folgenden Anfang: „Quisquis veut déchanter, il doit premier ſçavoir qu'eſt quant eſt double; quant eſt la quinte note et double eſt la Witisme; et doit regarder ſe le Chant monte ou avale. Se il monte, nous devons prendre le double note. Se il avale, nous devons prendre le quinte note, etc." Dieß war die Kindheit, ſetzt le Beuf hinzu, des nachher ſo genannten Contrapunkts und Fauxbourdon.

§. 25.

Ueber den Gebrauch dieſes Diſkants in der Kirche ſind verſchiedene Verordnungen in Frankreich vorhanden, die bis in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts reichen. In den Verordnungen Carls VI. vom Jahre 1405. die Capelle zu Paris betreffend, heißt es: daß der Cantor unterrichten ſoll *in lectura, cantu, diſcantu, accentu et aliis*. In den Statuten der Capelle zu Bourges vom

Jahr 1407. wird sehr oft vom Diskant geredet, und der Gebrauch desselben in folgenden Worten verdient: „In festis novem Lectionum, duo Vicarii tenebunt Chorum, et Chorialis de dextra parte incipiet Kyrie, eleison, in tono competendi ad *discantandum*. Pro regula haberi volumus et jubemus, quod in omni Missa, cujuscumque solemnitatis sit, ut puta trium Lectionum, dierum Ferialium, novem Lectionum, Duplicium et Annalium, semper Officium, Responsum Alleluja, Offertorium et Postcommunio *discantabuntur*." Ferner: „Ordinamus quod personae praefatae — divina Officia etc. cum cantu et discantu, secundum quod in sacra Capella Parisiis solitum est fieri: nec non Commendationes, Obitus — — sine discantu ad usum Parisiensem perpetuis temporicus celebrare et dicere teneantur." Der Herzog von Bourgogne, Philipp der Gute, verordnete im Jahr 1431. für die Capelle zu Dijon. „Fondons et etablissons du gre et consentement desdits Doyen et Chapitre en icelle Chapelle et College dudit Ordre (de là Toison d'or) une Messe quotidienne et perpetuelle — — par chacun jour de lors en avant solemnellement *à haute voix à Chant et à Deschant, excepté celle de Requiem.*" Du Cange im *Glossario med. et inf. Latinit.* voc. *Discantus* führt von einer Privatperson an, daß sie solempnem Missam de beata Virgine *cantandam cum cantu, discantu et organis sonantibus* gestiftet habe.

Ein Gefangener zu Beauvais im Jahre 1432. machte im Gefängniß sein Testament in Versen, und redet darin auch von dem diskantisirten Requiem auf folgende Art:

Il me suffira d'une Messe
De *Requiem* haute chantée
Au Cueur: me feroit grand liesse
Si etre pouvoit dechantée.

Aber die Todtenmessen durften nicht diskantisirt werden, wie wir vorher gesehen haben. Im *Journal de Paris* vom Jahre 1446. werden Wunderdinge von einem gewissen jungen Menschen erzählt, der sich um diese Zeit in Paris aufhielt, und unter andern auch seine vorzüglichen musikalischen Geschicklichkeiten mit folgenden Worten gerühmt: „Et si sçavoit jouer de tous les instrumens, *chanter et déschanter mieux que nul autre.*"

Die allgemeine Bedeutung des Worts Discantus für jede Art von Vielstimmigkeit oder Vereinigung mehrerer Stimmen ergiebt sich am deutlichsten aus einer Stelle des de Muris, welche Rousseau im *Dict. de Mus.* aus dem ungedruckten Werke dieses alten musikalischen Schriftstellers anführt, das unter dem Namen *Speculum mus.* auf der Pariser Bibliothek befindlich ist. Hier wird ausdrücklich gesagt, daß derjenige diskantisire, der mit einem oder mit mehreren zugleich verschiedene Töne singe. „Discantat, qui simul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex distinctis sonis sonus unus fiat, non unitate simplicitatis, sed dulcis, concordisque mixtionis unione." Man muß aber zur Zeit des de Muris schon sehr schlecht diskantisirt haben, und im Gebrauche der dazu gehörigen Intervallen sehr unvorsichtig und willkührlich zu Werke gegangen seyn, weil er sich in eben diesem Speculo mus. mit so vieler Bitterkeit darüber ausdrückt, wie wir in der 64sten Note gesehen haben.

Solchen Ausartungen mag es auch zuzuschreiben seyn, daß der Diskant nicht in allen Kirchen zugelassen wurde. Du Cange (Glossar. med. et inf. Latinit.) führt unter dem Worte *Decentum*, welches wahrscheinlich mit Discantus einerley und nur verfälscht ist, eine Stelle aus einer Ordensregel an, worin es heißt: „In monasterio officium Clericorum in Missis et horis teneant, Organum tamen et Decentum, Fausethum et Pipeth omnino in divino officio omnibus nostris utriusque sexus prohibemus." Im vierzehnten Jahrhundert war er auch in den Pariser Kirchen verboten. Der Canzler Gerson, nachdem er in seinen verschiedenen die Musik betreffenden Aufsätzen mancher-

ley Bewe'ſe giebt, daß er dem Diſkant an ſich nicht ungünſtig war, [80]) auch in ſeinen Vorſchriften, nach welchen die Chorknaben an der Kirche unſerer l. Frauen unterwieſen werden ſollten, einigen Unterricht im Diſkant und Contrapunkt erlaubt, beſteht doch darauf, daß die Hauptſorgfalt auf den planen Geſang gerichtet werden ſoll, weil der Diſkant in jener Kirche nicht gebräuchlich und durch Statuten verboten ſey. Die hieher gehörige Stelle iſt folgende: „Magiſter cantus ſtatutis horis doceat pueros Planum cantum principaliter, et Contrapunctum et aliquos Discantus honeſtos (ob es auch Discantus inhoneſtos mag gegeben haben?) — nec faciat eos tantum inſiſtere in talibus, quod perdant in Grammatica profectum, attento maxime quod in Eccleſia noſtra Discantus non eſt in uſu, ſed per ſtatuta prohibitus, ſaltem quoad voces quae mutatae dicuntur.“ [81]) Unter den vocibus mutatis werden wahrſcheinlich die in männliche übergegangenen Knabenſtimmen verſtanden, folglich ſagt dieſe Ausnahme nichts weiter, als daß im Ganzen der Diſkant in der Kirche verboten, den Knaben aber einiger Uebung wegen erlaubt ſey. Der vierte Artikel dieſer Verordnung beweiſt deutlich, daß dieſe Stelle ſo und nicht anders gemeint iſt. „Nec debet (heißt es) in cantu notulato regulariter immiſceri Discantus, pueris exceptis propter exercitationem ſuam.“

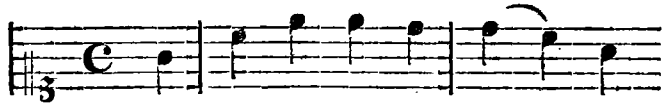
§. 26.

Ungeachtet man aus dem vorhergehenden §. ſehen kann, daß ſowohl das Organum als der Diſkant auch ſchon in Noten geſchrieben wurde, ſo hatte doch die Kunſt noch einen ſehr geringen Antheil daran. Das Organum war eine bloße Nachahmung der Orgel-Mixtur, und ging, wenn die Quinten und Octaven einmal gefaßt waren, ſo gerade aus, daß es ohne alle Vorſchrift zu jeder Melodie aus dem Stegreif geſungen werden konnte, folglich weder künſtliche Sänger noch geübte und erfahrne Componiſten erforderte. Der Diſkant war, genau genommen, mit eben ſo wenig Schwierigkeiten verbunden, weil die Einmiſchung eines conſonirenden Intervalls, welches mit dem, welchem es beygemiſcht wird, nach einem Ziele läuft, ſo ſehr in der menſchlichen Natur liegt, daß es noch bis auf den heutigen Tag jeder Knabe, der nicht ohne alles muſikaliſche Gehör iſt, verrichten kann; und von ſelbſt verrichtet, ohne im mindeſten vorher dazu angewieſen zu ſeyn. In ganz Europa werden die Volksgeſänge auf dieſe Art geſungen. Wenn das junge Volk beyderley Geſchlechts an ſchönen Sommerabenden vor den Thüren, bey Arbeiten, oder bey anderen Zuſammenkünften Lieder ſingt, ſo ſind ſtets einige darunter, welche die Hauptmelodie ſecundiren, wie man es in Deutſchland nennt. Dieſes Secundiren iſt nichts andres, als eine Einmiſchung von Terzen, Sexten, Octaven und Quinten an verſchiedenen Stellen des Geſangs, ſo wie die zweyte Stimme des alten Diſkants ebenfalls nichts anderes war, und höchſt wahrſcheinlich, wenn wir den auf uns gekommenen Proben nur einiger Maßen trauen können, nicht einmal ſo gut geweſen iſt, als der neuere Volksdiſkant. Die zweyte Stimme iſt nichts mehr und nichts weniger als eine kleine Variation der Hauptmelodie, in-

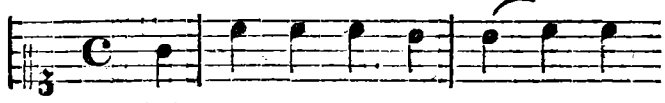
80) In ſeiner Abhandlung de Canticis ſagt er, daß zu ſeiner Zeit die Terz, die Quinte und die Octave für die drey angenehmſten Accorde gehalten worden ſind. In ſeinem Gedichte de laude Muſicae nennt er den Diskant weich (mollis,) tadelt ihn aber desfalls nicht, und in der Abhandlung de Cantichordo redet er von der Verbindung des Cantus und Discantus in folgenden Worten: „Habet hoc Muſica oris, quod poteſt variare voces ſuas. Patet potiſſimum ubi discantant et cantant in Choro plurimi ſimul.“ Ferner in eben dieſer Abhandlung: „Combinatio proportionalis dicitur multorum ad invicem cantantium et contracantantium conſonantia.

82) *Gerſon*, Opp. T. IV. pag. 717. nach der Ausgabe des *Dupin*.

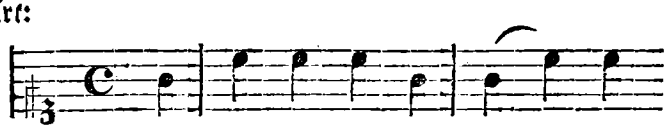
dem hier und da aus den Tonreihen gleich bedeutende Intervallen gewählt worden, welche zu eben dem Schlußtone führen, zu welchem die Hauptmelodie geht. Solche Intervallen sind vorzüglich die Terzen und Quinten. Wenn daher eine Stimme singt:



so secundirt die zweyte so:



oder auf folgende Art:

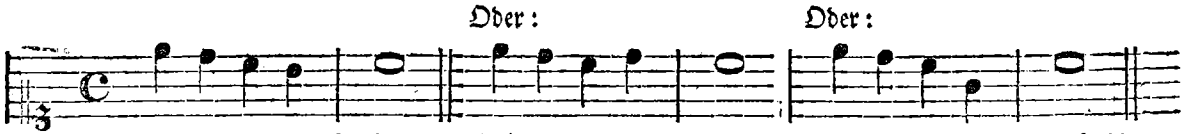


Auch wird, da unser Volk schon Gelegenheit gehabt hat, vollständigere Harmonie zu hören, und sein Ohr darnach ein wenig zu bilden, die Veränderung der zweyten oder secundirenden Stimme wohl auf folgende Horn- oder Trompeten-Art gemacht.

Alle diese Arten zu secundiren, oder nach der Sprache der Alten, zu diskantisiren werden durch die bloße Natur, ohne alle Kunst oder Kunstfertigkeit hervorgebracht. Sogar Unerfahrenheit und wirkliche Ungeschicklichkeit im Singen kann Veranlassung dazu geben. Wenn jemand nicht im Stande ist, alle Töne einer Melodie ihrer Ordnung nach richtig zu treffen, so wird er fast immer doch wenigstens ein solches Intervall erwischen, welches mit dem rechten consonirt. Nicht leicht wird jemand fähig seyn, unter solchen Umständen ein völlig dissonirendes Intervall zu treffen, er müßte denn ohne alles musikalische Gehör seyn. Der größte Fehler, zu welchem hierin die musikalische Ungeschicklichkeit verführen könnte, würde höchstens darin bestehen, daß ein solcher Sänger, nachdem seine Stimme einmal die Richtung des Steigens oder Fallens in einem gewissen Verhältniß gegen die Hauptstimme genommen hätte, nicht zu rechter Zeit umzukehren wüßte, um ein passendes Schlußintervall zu treffen. In einem solchen Falle würde sodann freylich folgende oder eine ähnliche zweyte Stimme zum Vorschein kommen:

die dem ursprünglichen Gang der Modulation nicht angemessen wäre; aber dissonirend ist sie doch nicht,

wenn sie nicht etwa durch eine dritte Stimme, die ins Baß C ginge, dissionirend, oder wenigstens unpassend gemacht würde. Ob daher jemand singt:



ist der innern Bedeutung nach völlig gleichgültig und willkührlich, so lange nicht ausdrücklich bestimmt wird, daß die einzelnen Töne eines Accords, deren einer des andern Stelle im einstimmigen Gesang vertreten kann, von eben so vielen Stimmen gesungen werden sollen, als solche gleich bedeutende Töne über jedem Tone in der Natur vorhanden sind. Aber weder das alte **Organum** noch der **Diskantus** war von dieser Art. Beyde waren noch nichts als Aeußerungen der rohen, ungebildeten Natur.

Es dauerte sehr lange, ehe man von diesem rohen Naturzustande zu einem gebildetern gelangen konnte. Theils hatten sich die Menschen an das Organum und an den Diskantus Jahrhunderte hindurch so gewöhnt, daß sie beydes recht gut ertragen konnten, und sogar für wirklich schön hielten; theils war überhaupt der Geist jener Jahrhunderte solchen Betrachtungen und geistigen Anstrengungen nicht geneigt, wodurch man hatte gewahr werden können, wie mangelhaft das Organisiren und Diskantisiren im Grunde sey. Man lebte gemächlich in diesem Geistesschlummer, war auf diesen *contrapunto a mente* stets gerüstet, ohne sich erst darauf vorbereiten zu müssen, [82]) und überließ es gern den Nachkommen, sich durch größere Anstrengungen und durch künstlichere Gesänge das Leben so sauer zu machen als sie wollten.

So wenig kunstreich indessen dieser extemporirte Contrapunkt oder Diskantus ursprünglich von den meisten Sängern ausgeübt wurde, indem man, wie aus vorher gegebenen Proben zu ersehen ist, meistens mit der Hauptmelodie ging, und gewöhnlich nur auf den vorletzten Tönen eines Satzes einige consonirende Intervallen beymischte, so führte doch diese Art zu diskantisiren bald auf den Gebrauch mehrerer Intervalle. Wer so viel musikalisches Gehör hat, daß er einer Melodie einzelne verwandte Töne beymischen kann, bedarf nur öftere Uebung, um bald mehrere auf eine ähnliche Art beymischen zu können. Giebt es doch in unsern Zeiten manche Menschen von so trefflichen Anlagen zur Musik, und von so leichter Uebersicht der Wendungen, die eine auf einem Instrumente extemporirte Melodie

82) Joh. Bapt. Donius, nahm vier Perioden an, welche die Musik in der Lateinischen Kirche bis auf seine Zeit durchlaufen hatte. In die dritte rechnet er den Concentum extemporaneum, (welcher nichts anderes als unser Diskantus ist,) dessen Erfindung er zwischen das zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert setzt. Nach seiner Meinung hat dieser Concentus extemporaneus aus einem angenehmen Gemurmel bestanden. Hier ist die ganze Stelle. „Illud notandum, quatuor quasi gradibus ecclesiasticum cantum apud Latinos processisse; quorum *primus* psalmorum tantum, atque hymnorum melodias continuisse videtur. *Secundus*, multas alias simplicis cantus species, quae, hodieque, rei divinae adhibentur, adstruxit, vt Antiphonas, Introitus, Responsoria, Sequentias, Praefationes, atque alia ejusmodi, quae magnas successu temporis mutationes susceperunt. *Tertius gradus adjeciſſe videtur concentum, quem vocant extemporaneum* (contrappunto a mente,) *in quo super dictiones, sive syllabas, Antiphonasque, earum potissimum, quae ad introitus portinent, chorus symphonetarum variis consonantiis, secundum cujusque partes, ut vocant, salluatim quodammodo, canebat, grato quodam auribus murmure. Ejus origo inter XII. et XIII. saeculum, ut apparet, repetenda est. Quartus* denique *gradus* superiori, ut videtur, saeculo operosiores concentus ac magis artificiosos *(contrapunctum fugatum* vocant) ecclesiasticae modulationi superaddidit consimili musicorum lascivia, in Odea, atque Ambones templorum subinductos. *Commentariol. de vita et scriptis Ioh. Bapt. Donii.* Lib. IV. pag. LXXXVI. not. 3.

nehmen kann, daß sie im Stande sind, sogleich zu der von einem andern extemporirten Melodie den gehörigen Baß, oder überhaupt eine zweyte Stimme zugleich zu extemporiren; können doch zwey geübte Spieler auf zwey verschiedenen Instrumenten so phantasiren, daß nicht nur der eine des andern Thema aufnimmt, fortführt, zergliedert und erweitert, sondern auch sogar bisweilen einer mit dem andern zugleich zusammen stimmend phantasirt, wie viel leichter muß es gewesen seyn, einen solchen freyen Contrapunkt auf einen schon vorhandenen und allen Sängern bekannten Gesang anzuwenden? Mattheson erzählt, daß er mit Händel auf einer Reise nach Lübeck sehr häufig solche Contrapunkte aus dem Stegreif gemacht habe; [83]) und nach der Erzählung des Pater Martini sind die Contrappunti alla mente über gewisse Eingänge noch in der Mitte dieses Jahrhunderts in der päpstlichen Capelle gebräuchlich gewesen, die er selbst im Jahre 1747. mit Vergnügen und Verwunderung zu Rom gehört hat. Unter den Compositionen (sagt Martini,) welche über Kirchengesänge gemacht werden, sind besonders diejenigen merkwürdig, die bey großen Festen in den Cathedralkirchen bey den Eingängen gebräuchlich sind. Man verfährt dabey auf zweyerley Art. Nach der ersten wird der meistens von lauter Baßstimmen gesungene Cantus firmus von den übrigen Stimmen aus dem Stegreif begleitet, so daß alle Sopranstimmen eine einzige Melodie im Einklange haben, und mit den verschiedenen Melodien der Alt- und Tenor-Stimmen gegen den Baß oder die Hauptmelodie einen völlig vierstimmigen extemporirten Contrapunkt ausmachen. [84]) Spätere Musiklehrer haben sogar Regeln gegeben, nach welchen solchen extemporirte Contrapunkte eingerichtet werden sollen, so wie man auch Anweisung zur freyen Phantasie überhaupt gegeben hat. [85])

Wenn demnach in unsern Zeiten nicht nur einfache vierstimmige Contrapunkte über bekannte Choralmelodien, sondern sogar figurirte Begleitungen zu extemporirten Melodien zugleich extemporirt werden können, so ist es auf keine Weise zu verwundern, daß etwas Aehnliches in den frühern Zeiten geschehen konnte, das dem Zustande der damaligen Kunst eben so angemessen war, wie der neuere Contrappunto alla mente dem verbesserten und erweiterten Zustand der jetzigen Kunst angemessen ist. Was daher Rousseau von den Schwierigkeiten dieses freyen Contrapunkts sagt, kann noch nicht auf die ältere Beschaffenheit desselben bezogen werden, sondern gilt denselben bloß in der Art, wie er in der neuern Zeit

83) s. Händels Leben.

84) Tra le Composizioni fatte da' Maestri dell' arte sopra del Canto fermo, sono singolari quelle degli Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiese nelle principali Solennità. In due modi praticarono questa sorte di Composizioni. Il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altri parti vi componevano all' improviso, formando una sola Melodia assieme tutti i soprani, l'istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intesi cantare nel 1747. dai Cantori Pontificj in Roma nelle Basilica Patriarcale di S. Giov. Laterano il giorno dell' Ascensione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente*. *Saggio di Contrappunto*, pag. 57. not. 1.

85) *Ludov. Zacconi* hat in seiner Prattica di Musica, Parte seconda (Ven. 1622. fol.) im zweyten Buch ein besonderes Kapitel, worin dieses Extemporiren gelehrt wird, mit der Ueberschrift: Dell' obligo c' hanno i Maestri in insegnare di far Contrapunto alla mente a i loro Scolari. Es ist das 34ste. Zarlino lehrt diese Kunst ebenfalls im dritten Theile seiner Institutionen Kap. 58. und Pietro Aaron im Toscan. Mus. lib. 2. cap. 21. Am besten aber lehren sie nach dem Bericht des Pat. Martini die beyden *Nanini* (Giov. Maria und Bernardino) in einem handschriftlich hinterlassenen Werk, welches im Besitz des gedachten Martini war.

Zeit gebraucht worden iſt. [86]) Von Nachahmungen einzelner Sätze in einzelnen Stimmen, vom Figuriren ꝛc. wußte man im zwölften und dreyzehnten Jahrhunderte noch nichts; der danialige Contrappunto alla mente, oder all' improviſo war nach aller Wahrſcheinlichkeit nichts anderes, als ein angenehmes Gemurmel mehrerer einen einfachen Geſang begleitenden Stimmen, die nur bisweilen von der Hauptmelodie abwichen, häufig aber mit den Tönen derſelben übereintrafen.

Eine ſolche Begleitung, die eine ganze Melodie hindurch verſchiedene Töne hatte, ſcheint erſt mit dem Gebrauche des Worts **Contrapunkt** aufgekommen und allgemeiner geworden zu ſeyn. Da dieſes Wort eine **geſchriebene** Muſik (Note gegen Note, oder weil die Noten aus Punkten beſtanden, Punkt gegen Punkt) andeutet, wobey die Betrachtung und Ueberlegung thätiger ſeyn kann, als beym bloßen Extemporiren, ſo iſt es ſehr erklärlich, daß mit der Geſchicklichkeit, mehrere Stimmen gegen einander zu ſchreiben, auch der Gebrauch mehrerer Intervallen verbunden geweſen ſeyn muß, ſo daß nun eine Melodie vom Anfang bis ans Ende mit verſchiedenen Tönen begleitet werden konnte. Es iſt aber ſchwer, die Zeit genau zu beſtimmen, in welcher das Wort **Contrapunkt** in Gebrauch gekommen iſt, und dagegen die Wörter **Organum** und **Diſkantus** abgeſchafft worden ſind. Unter den muſikaliſchen Schriftſtellern des Mittelalters, welche **Gerbert** herausgegeben hat, findet ſich kein einziger, welcher ſich dieſes Worts bedient. Wenn ſie von der Zuſammenſetzung mehrerer Stimmen reden, ſo gebrauchen ſie ſämmtlich die Wörter **Organum**, **Diaphonie**, **Diſkantus** bis auf den **Joh. de Muris**, welcher **Polyphonie** neben jenen Ausdrücken gebraucht, und ſie in die **Diaphonie**, **Triphonie** und **Tetraphonie** eintheilt. Aus der *Doctrina pro pueris eccleſiae Pariſienſis* vom Canzler **Gerſon** iſt §. 25. ſchon eine Stelle angeführt, worin das Wort **Contrapunkt** gebraucht worden. Da aber dieſe Vorſchrift nur ein Auszug aus Statuten iſt, die nach **le Beufs** Bericht ſchon im dreyzehnten Jahrhundert verfaßt worden ſind, der Auszug des **Gerſon** aber erſt 1408. gemacht wurde, ſo möchte man wohl wünſchen, daß **le Beuf**, welcher das Original auf der königl. Bibliothek zu Paris mit dem Auszug verglichen hat, hätte bemerken mögen, ob das Wort **Contrapunkt** ſchon im Original, oder erſt im Auszuge gebraucht worden ſey. Wäre es nicht ſchon im Original gebraucht worden, ſo könnte es vielleicht erſt von den Herausgebern der Werke des **Gerſon** eingeſchaltet ſeyn. Dieſe Vermuthung iſt um ſo wahrſcheinlicher, je häufiger **Gerſon** in ſeinen Werken von muſikaliſchen Dingen, und zwar ausdrücklich von den Gegenſtänden der Harmonie redet, ohne ſich ein einziges Mal des Worts Contrapunkt zu bedienen. In einem ſeiner Traktate *de Cantichordo* giebt er ſeine Begriffe und Meinungen von der gleichzeitigen Vereinigung mehrerer Stimmen ſo deutlich zu erkennen, daß man glauben ſollte, er hätte ſich nothwendig des Worts **Contrapunkt** bedienen müſſen, wenn er es gekannt, oder die Bedeutung deſſelben der Sache, die er beſchreiben wollte, angemeſſen gefunden hätte. Die hieher gehörige Stelle iſt zwar zum Theil ſchon in der Note 80. aus einer andern Abſicht angeführt worden; ſie verdient aber hier in ihrem völligen Zuſammenhang zu ſtehen. „Habet hoc muſica oris (ſagt **Gerſon**) quod poteſt ſecundum arſin (in der neueſten Ausgabe der Gerſonſchen Werke ſteht phraſim ſtatt arſin,) ſecundum theſin, ſecundum proportionabilem inſuper continuationem cum aliis variare voces ſuas. *Patet potiſſimum, ubi diſcantant, et cantant in choro plurimi ſimul.*“ Ferner: „Combinatio proportionabilis dicitur multorum ad invi-

86) Le chant ſur le livre demande beaucoup de Science, d'habitude et d'oreille dans ceux qui l'executent, d'autant plus qu'il n'eſt pas toujours aiſé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Muſique. Cependant il y a des Muſiciens d' Egliſe, ſi verſés dans cette ſorte de Chant, qu'ils y commencent et pourſuivent meme des Fugues, quand le ſujet en peut comporter, ſans confondre et croiſer les Parties, ni faire des fautes dans l'Harmonie. *Dict. de Muſ.* Art. Chant ſur le livre.

cem cantantium et contracantantium consonantia." [87]) Es ist sonderbar, daß hier ein Unterschied unter diskantisiren und zugleich im Chore singen gemacht wird. Scheint es nicht nach dieser Stelle, daß man auch vielstimmig gesungen habe, ohne zu diskantisiren? Gerson sagt nicht discantant vel cantant, sondern discantant et cantant in choro plurimi simul; er macht folglich einen Unterschied unter dem Diskantus und einem andern vielstimmigen Gesang. Ist der letzte vielleicht ein geschriebener, der erste aber ein extemporirter vielstimmiger Gesang gewesen? [88]) Oder war der letztere ein gleicher, der erste aber ein figurirter Contrapunkt?

Obgleich aus dem bisher Gesagten noch nicht mit Gewißheit bestimmt werden kann, zu welcher Zeit das Wort Contrapunkt und die dadurch bezeichnete Compositionsart in Gebrauch gekommen ist, so läßt sich doch aus der Natur der Sache schließen, daß diejenige Vollstimmigkeit, welche nachher den Namen Contrapunkt ausschließend erhielt, lange vorhanden gewesen seyn müsse, ehe Regeln davon gegeben werden konnten. Es ist wahrscheinlich, daß schon Franco als erster Lehrer des musikalischen Zeitmaßes den Grund dazu gelegt habe, daß aber sowohl seine Harmonie als sein musikalisches Zeitmaß als Neuerungen nicht sogleich überall Eingang finden konnten. Was ihm mit der Erfindung des Zeitmaßes begegnet ist, die so wenig bemerkt und geachtet worden zu seyn scheint, daß sogar nach mehr als zweyhundert Jahren ein anderer, nehmlich Joh. de Muris für den Erfinder desselben gehalten wurde, bloß weil er die Franconische Lehre gekannt und wieder hervor gesucht hat, konnte ihm auch mit dem begegnen, was er etwa in der harmonischen Verwebung mehrerer Stimmen seinem Zeitalter gemäß geleistet haben mochte. Alle neue Erfindungen oder Erweiterungen in den Künsten erregen anfänglich Unzufriedenheit bey den Zeitverwandten des Erfinders. Man hat in der Behandlungsart der Kunst eine gewisse Richtung genommen, man hat sich Jahre lang daran gewöhnt, und allmählich so vertraut damit gemacht, daß man ungern davon abgehen und sich aufs neue zu einem Schüler machen lassen will. Die Jugend, die noch im Lernen begriffen ist, nimmt daher jede Neuerung leichter an; ihr mangelt die Biegsamkeit dazu noch nicht, und sie ist nicht in dem Falle, etwas als unbrauchbar wieder verwerfen zu müssen, was sie schon gelernt und lange brauchbar befunden hat. Aber ihre Stimme hat noch nicht Gewicht genug, um Neuerungen zu verbreiten. Die Alten müssen erst sterben oder ihren Wirkungskreis verlieren, ehe die junge Generation empor kommen und Neuerungen mit Erfolg einführen und verbreiten kann. Dieß ist der Gang der Natur. Von 080, um welche Zeit Franco gelebt hat, bis zur Zeit des Marchettus von Padua 1274. und Johann de Muris 1330. ist daher, so viel wir wissen, und aus den vorhandenen Nachrichten schließen können, so wenig in der Mensuralmusik als in der Vollstimmigkeit etwas Wesentliches geschehen; beyde Arten von musikalischen Kenntnissen lagen gleichsam als Saat in einem unfruchtbaren Boden verborgen, die nicht aufkeimen konnte, bis ihr neuere wohlthätige Hände zu Hülfe kamen. Diese Hände reichten ihr Marchettus und de Muris, nachdem sie schon 250 Jahre ohne Kraft zum Aufkeimen gelegen hatte. De Muris vorzüglich scheint der erste zu seyn, welcher sich des Namens Contrapunkt für eine gewisse Art von Vollstimmigkeit bedient hat, wenn das handschriftliche Werk von ihm ächt ist, welches sich in der Vaticanischen Bibliothek unter der Aufschrift: *Joan. de Muris Ars summaria Contrapun-*

87) Opp. Tom. III. P. II. p. 660.

88) Daß noch im funfzehnten Jahrhundert das Wort Diskant oder Déchant für eine eigene Art von Vollstimmigkeit gebraucht wurde, sieht man aus einer Erklärung desselben, welche der Carthäuser-Mönch Dionysius, der seines vielen Betens wegen nur Doctor ecstaticus genannt wurde, gegeben hat. Er erklärt ihn als eine Brechung der Stimme (fraction de voix,) und vergleicht ihn nach einem alten Manuscripte über das Leben des h. Sebastian mit einer Haar-Frisur und mit dem Ueberfluß von Falten in den Kleidern der Frauenzimmer, der nur hindere, daß, was gesungen werde, deutlich zu verstehen. S. le Beufs Traité hist. et crit. sur le chant eccles. p. 93.

eti, mit dem Anfang volentibus introduci etc. befinden soll, wie §. 15. schon angezeigt worden. Nach ihm gebrauchte es auch sein Erklärer **Prosdocimus de Beldomando**, von welchem ebenfalls ein Werk *de Contrapuncto* vom Jahre 1412. handschriftlich vorhanden ist, und noch zu Padua aufbewahrt wird. Von dieser Zeit an wird der Gebrauch des Worts **Contrapunkt** immer allgemeiner, bis nach Gafors Zeiten die Wörter **Organum** und **Diskantus** in den musikalischen Lehrbüchern nicht mehr gesehen und gehört werden, folglich mit den durch sie bezeichneten Musikarten völlig verdrängt zu seyn scheinen. Der letzte Gebrauch des Wortes **Diskantus** findet sich im Diffinitorio terminorum musicae des **Johann Tinctor**, welcher folgende Erklärung davon giebt: „*Discantus est cantus ex diversis vocibus et notis certi valoris aeditus*," eine Erklärung, die aber eben so gut auf einen einstimmigen, als auf einen mehrstimmigen Gesang angewendet werden kann.

§. 27.

Um den Gang genauer kennen zu lernen, welchen die Erweiterungen der Harmonie allmählich genommen haben, muß man die Schriftsteller zu Rathe ziehen, in deren auf uns gekommenen Werken einige Nachrichten befindlich sind. Es ist sehr begreiflich, daß die allerersten Zusammenstimmungen aus den vollkommensten Consonanzen bestanden haben müssen, dergleichen die Einklänge, Octaven, Quinten und Quarten sind. Das alte **Organum**, wie wir schon öfters gesehen haben, bestand aus keinen andern Intervallen von den Zeiten Hucbalds an bis nach **Guido**, und überhaupt so lange als es unter diesen Namen gedauert hat, weil es seinem Ursprunge gemäß nach den mixturartig eingerichteten Orgelpfeifen sich richten mußte. Wenn Guido dieses Organum auch **Diaphonie** nennt, so muß uns dieß nicht irre machen, weil man aus seiner Beschreibung im 18ten und 19ten Kapitel des Microlog deutlich sehen kann, daß er unter beyden Benennungen einerley Sache verstanden hat. Aber merkwürdig ist, daß er dennoch neben jener Art von Zusammenstimmung auch Gebrauch von andern Intervallen macht, nehmlich von den kleinen und großen Terz, und sogar von einer durchgehenden Sekunde, wie im vorhergehenden Kapitel §. 32. in dem Auszuge aus dem 19ten Kapitel des Microlog gezeigt worden ist. Verbreitet war der Gebrauch dieser Intervallen im Guidonischen Zeitalter noch nicht, denn **Guido** giebt ihn selbst als eine neue und bessere Art des Organi an; aber man sieht, daß den künftigen Zeiten stets von einigen Männern etwas vorbereitet wurde, welches in spätern Händen wieder um etwas reifer werden sollte, bis es endlich ganz in denjenigen Zustand kam, in welchem es die neueren Jahrhunderte gesehen haben.

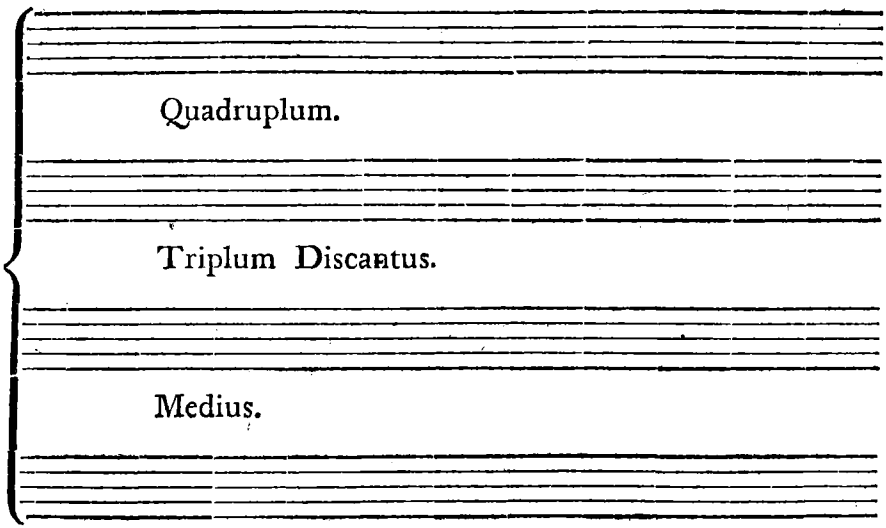
§. 28.

Franco, welcher zunächst auf **Guido** folgte, konnte daher schon etwas weiter gehen, weil er Spuren von einer Art von Zusammensetzung mehrerer Töne vor sich hatte, die er nur verfolgen und nach Umständen oder nach seinen musikalischen Kräften erweitern durfte. Er ist auch wirklich nicht bey **Guido's** Lehren stehen geblieben, sondern in einigen sehr wesentlichen Punkten davon abgegangen. **Guido** wollte eine weichere Diaphonie einführen, als die Diaphonie war, welche auf seine Zeiten kam. Er hielt die ältere für hart, und meinte die seinige weicher zu machen, indem er gar keinen Gebrauch von den Quinten und vom halben Tone zuließ, dagegen aber die große und kleine Terze, die große Secunde und die Quarte desto fleißiger gebrauchte.[89]) **Franco** hingegen rechnet die Quinte

89) Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem Semitonium et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonum in his infimatum, diatessaron vero obtinet principatum. *Microl.* Cap. XVIII.

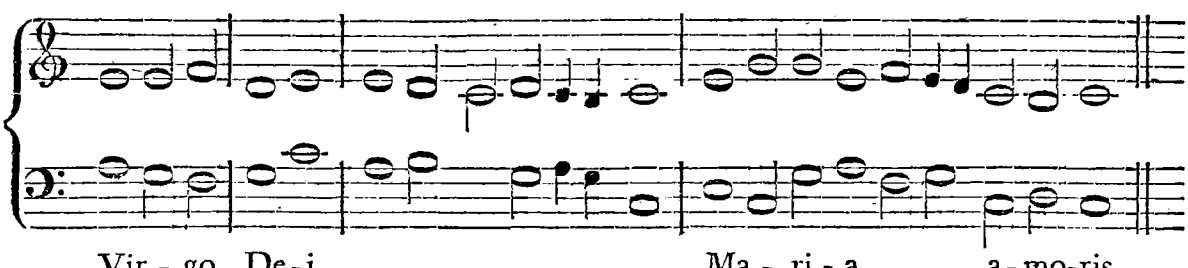
eben sowohl als die Quarte unter die Concordanzen, und nennt beyde Concordantias medias (Mittelconsonanzen.) Die kleine und große Terze nennt er unvollkommene, und den Einklang und die Octave vollkommene Concordanzen. Beyde Sexten als Umkehrungen der Terzen werden von ihm für unvollkommene Dissonanzen erklärt, die im Diskant gebraucht werden können, ob sie gleich dem Gehör nicht gut klingen. Die kleine Secunde, große Quarte, große Quinte und große Septime sind bey ihm vollkommene Dissonanzen, die das Gehör nicht ertragen kann. Guido war also ein Feind der Quinte, aber ein desto größerer Freund der Quarten, denen er in seinen Zusammenstimmungen den ersten Platz giebt. Franco dagegen hält sowohl die Quinte als Quarte für Mittelconsonanzen, und giebt überhaupt schon den vernünftigen Rath, zwischen die Consonanzen bisweilen an gehörigen Orten Dissonanzen einzumischen („Deinde prosequendo per concordantias, commiscendo aliquando discordantias in locis debitis etc."), auch die verschiedenen Stimmen nicht zugleich mit einander steigen und fallen zu lassen („nec semper ascendere debet vel descendere cum altero ipsorum, sed nunc cum tenore, nunc cum discantu etc.") Obgleich die Beobachtung dieser Regeln noch nicht hinreichend ist, eine vollkommen reine Harmonie hervorzubringen, so sind doch die ersten Schritte dadurch zu einer bessern Fortschreitung und Verbindung der Con- und Dissonanzen gethan worden, und da die Regeln stets erst von schon vorhandenen Kunstwerken abgezogen werden können, die Theorie folglich immer später als die Praxis erscheint, so läßt sich vermuthen, daß die Compositionen des Franco in Rücksicht auf reine Zusammensetzung der Intervallen schon weit vollkommener gewesen seyn werden, als die von ihm angegebenen Regeln anzudeuten scheinen. Es gehört eine sehr anhaltende, sehr häufig wiederholte Betrachtung und die angestrengteste Aufmerksamkeit dazu, die verschiedenen Beziehungen der Con- und Dissonanzen gegen einander, und die mannigfaltigen Arten, wie sie mit einander verbunden werden können, aufzufinden. Die ersten Regeln werden daher selten mehr als einzelne Beziehungen bestimmen können, um so weniger, wenn derjenige, welcher solche Regeln entwerfen will, durch Beyspiele seiner nächsten Vorfahren oder seiner Zeitverwandten selbst verwöhnt ist, und dadurch vervielfältigte Schwierigkeit zu überwinden hat, ehe er zur richtigen Bemerkung alles dessen gelangen kann, was zum bessern Gebrauch der verschiedenen Intervallen gehört. Man kann also sicher annehmen, daß schon lange Zeit eine gewisse Art von reiner Harmonie vorhanden gewesen seyn muß, ehe hinreichende Vorschriften und Regeln dazu erfunden werden konnten.

Dieß alles würden wir deutlich sehen können, wenn die Beyspiele, welche Franco zu seinen Regeln gegeben hat, nicht so verfälscht auf unsere Zeiten gekommen wären, wie §. 9. in den Auszügen aus seinem Werke von dem Mensuralgesange mehrere Male bemerkt worden ist. Die Abschrift, welche Burney von diesem Werke in Händen hatte, scheint indessen richtiger gewesen zu seyn, als diejenige, nach welcher Gerbert den Abdruck desselben veranstaltet hat; denn er führt einige Stellen und einige Beyspiele daraus an, die sich in der Gerbertschen Ausgabe nicht finden. So erzählt Burney (*Hist. of Mus.* Vol. II. p. 153.,) Franco habe bisweilen zwanzig Linien zu vier Stimmen gebraucht, und einer jeden Stimme fünf derselben angewiesen. Unter dem ersten fünf soll das Wort *Quadruplum*, unter den zweyten fünf *Triplum Discantus*, unter den dritten fünf *Medius* gestanden haben. Die letzten fünf Linien scheinen also für den *Tenor* oder Cantum firmum gewesen zu seyn. Jede dieser Stimmen hatte noch außerdem ihren besondern Schlüssel. Diese würde demnach eine förmliche Partitur von folgender Art gewesen seyn:



Die Beſchaffenheit der vorgeſetzten Schlüſſel hat Burney anzugeben vergeſſen, aber er ſagt, daß Franco hierin die Tabulatur des Guido ſehr verbeſſert habe, welcher, wie wir im vorhergehenden Kapitel geſehen haben, nur eine gelbe und eine rothe Linie als Schlüſſel gebrauchte, und die übrigen Töne nach ihren Entfernungen davon darunter oder darüber abzählen ließ. Wir hätten demnach dem Franco auch hierin eine ſehr wichtige Verbeſſerung zu denken, eine Notation für mehrere Stimmen, an welcher alle folgende Jahrhunderte nichts Weſentliches zu verändern fanden. Nur mußte erſt noch der Zweifel gehoben werden, ob nicht etwa dieſe partiturartige Notation erſt von neuerer Hand in das Oxforder Manuſcript gekommen ſey.

Ein ähnlicher Zweifel kann über das Beyſpiel von Franconiſcher Harmonie erregt werden, welches Burney am angezeigten Orte giebt. Er erzählt ſelbſt, daß in der beſagten Handſchrift die Linien zu den Beyſpielen zwar gezogen, die Beyſpiele ſelbſt aber weggeblieben ſind, daß man alſo auf keine andere Art zu einem Begriffe von der Franconiſchen Harmonie gelangen könne, als durch die Vorſchriften, welche er davon gegeben habe. Er verſucht daher eine Probe derſelben zu entziffern, und glaubt feſt, ſie müſſe auf folgende Art oder doch beynahe ſo beſchaffen geweſen ſeyn:



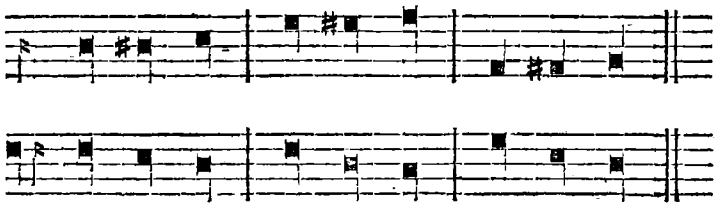
90) I tried, with all the penetration and critical ſagacity I could muſter, to decipher one of his ſpecimens of counterpoint, in order to ſhew the muſical reader how ſuperior his manner of interweaving imperfect concords with the perfect was to that of his predeceſſors, and do firmly believe it to be nearly de following.

Da die Handschrift, deren sich Burney bedient hat, gerade neun Regeln vom Diskante enthalten soll, die sich im Gerbertschen Abdruck nicht finden, so läßt sich nicht beurtheilen, in wie weit diese Entzifferung den Franconischen Regeln angemessen sey.

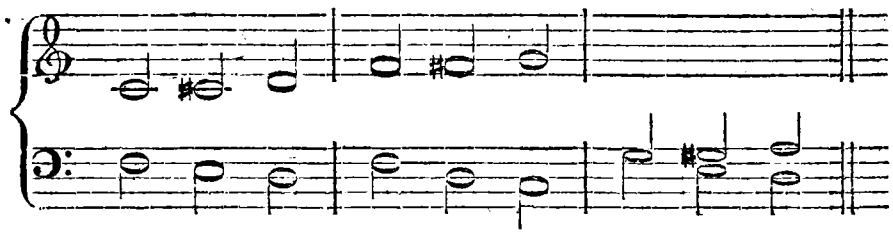
§. 29.

Nach Franco scheint bis auf Marchettus von Padua in der Harmonie alles so geblieben zu seyn, wie es war. Walter Odington (s. §. 10.) hat zwar ein Kapitel *de Harmonia multiplici*, i. e. de organo et ejus speciebus, nec non de compositione et figuratione; allein, so viel man aus den Auszügen sehen kann, welche *Hawkins* und Burney davon gegeben haben, hat sich der Verfasser von der Franconischen Lehre nicht entfernt. Eben so der Erklärer des Franco, Robert de Handlo, welcher sich bloß auf die Mensuralmusik eingelassen hat. Marchettus von Padua hingegen aus dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts lehrt in seinem Lucidario musicae planae einige Dinge, von welchen seine Vorfahren noch nichts gewußt zu haben scheinen, wenigstens haben sie nichts davon gesagt. Er kennt das diatonische, chromatische und enharmonische Klanggeschlecht, und theilt den ganzen Ton in fünf Theile. Der fünfte Theil eines Tones wird von ihm Diesis genannt. Seine Notenbeyspiele sind seinen Lehren angemessen, und ebenfalls so beschaffen, daß man sie in seinem Zeitalter für neu und ungewöhnlich gehalten haben wird. Ein kurzer Auszug aus seinem Werke wird es am deutlichsten machen, was er geleistet hat, und worin er von seinen Vorgängern abgewichen ist.

Das Werk führt den Titel: *Lucidarium Musicae planae* und enthält 14 verschiedene Tractate, von welchen jeder wieder in besondere Kapitel abgetheilt ist. Der erste Tractat hat 16 Kapitel, worin die verschiedenen Arten der Musik, nebst andern zum Anfang gehörigen Dingen erklärt werden. Der zweyte Tractat handelt in 10 Kapiteln 1) De tono, quid sit. (Tonus, heißt es hier, est legitimum spatium a sono in sonum.) 2) Vnde dicatur tonus. (Tonus dicitur a tonando, sagt Marchettus dem Guido nach.) 3) De nominibus toni. (Hier wird ein sonderbarer Unterschied in den Benennungen des Tons gemacht, der sich aber doch wohl hören läßt, wenn man die Erklärungen erwägt, die davon gegeben werden. Tonus in arithmetica, heißt es, *epogdous* dicitur, *colon* in grammatica, *sesquioctavus* in numeris, *diastema* et *emmelis* in musica.) 4) In quibus numeris constitutus tonus. 5) Demonstratio partium toni. (Hier heißt es, nachdem vorher die gehörigen Erklärungen gegeben worden sind: Sic patet, quod tonus non potest habere nisi quinque partes, neque plures neque pauciores; ità quod quinque partes faciunt totum tonum etc. In der zweyten Abtheilung dieses Kapitels wird gesagt, daß jeder fünfte Theil des Tons Diesis genannt werde, daß aber zwey solche Dieses, wenn sie mit einander verbunden sind, einen enharmonischen halben Ton (Semitonium enharmonicum) ausmachen. Dieß sey etwas weniger, als das von Plato so genannte Limma, welches ebenfalls zwey Dieses in sich begreife. Drey solcher Diesen sollen einen diatonischen halben Ton, oder den größten Theil eines in zwey Theile getheilten Tones ausmachen. Vier Dieses gehören endlich zum chromatischen halben Tone ꝛc.) 6) De Diesi. (Daß Diesis der fünfte Theil eines Tons seyn soll, haben wir schon im vorhergehenden Kapitel gesehen, wenn nehmlich ein ganzer Ton in zwey Hälften getheilt werden soll. Hier ist sie mit einem Worte nichts als unser chromatischer halber Ton, zu dessen Gebrauch, zugleich mit einem Baß begleitet, Marchettus folgendes Beyspiel giebt.

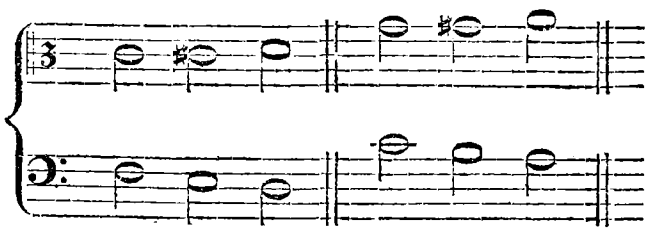


Oder nach neueren Noten:

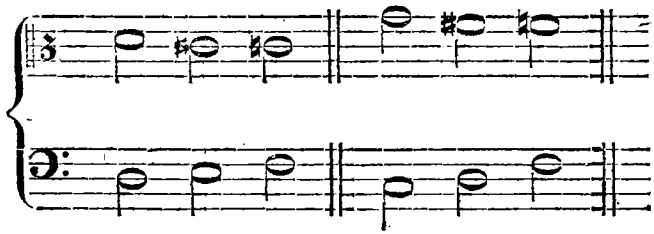


Gegen die Baßbegleitung des ersten Takts ist nichts zu erinnern; aber im zweyten und dritten liegt eine Relatio non harmonica, die in unsern Zeiten nicht zu toleriren seyn würde, nicht zu gedenken, daß die Fortschreitungen aus dem D dur ins C dur, und aus dem E dur ins D moll ebenfalls nicht schön, und spätern Regeln der Harmonie zuwider sind. Allein dieß waren erste Versuche im Gebrauche chromatischer Intervallen, die unmöglich schon vollkommen seyn konnten.) 7) De semitoniis diatonico et enharmonico simul, eo quod unum per aliud melius cognoscatur. (Ist wiederum eine Seltenheit aus dem Ende des zwölften oder dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts, von welcher aber der Erfinder sagt, daß sie nicht im Cantu plano sondern bloß im Cantu mensurato gebraucht werde. Es ist nehmlich der vermischte Gebrauch des erniedrigenden b und des erhöhenden oder vielmehr wiederherstellenden ♮. Das Beyspiel, welches hier gegeben wird, ist folgendes:

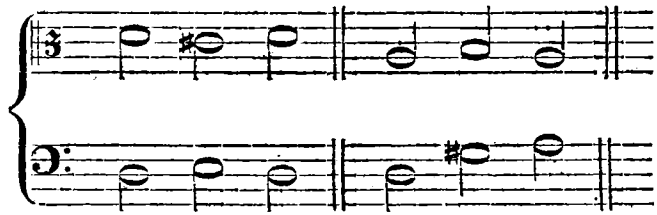
und so beschaffen, wie es, bloß melodisch betrachtet, noch täglich in den besten Compositionen gebraucht wird. Am Schlusse des Kapitels wird gesagt, das Semitonium enharmonicum enthalte zwey, das diatonische drey, und das chromatische vier Dieses, der ganze Ton aber bestehe aus fünf Diesen.) 8) De semitonio chromatico. (Hier wird zur Andeutung des chromatischen Semitonii im Gerbertschen Abdrucke statt des ♯ das ♮ und statt des ♮ das b gebraucht, fast eben so, wie diese Zeichen noch bis ans Ende des siebenzehnten Jahrhunderts mit einander verwechselt worden sind. Unter den Beyspielen, welche für den Gebrauch dieses chromatischen Semitonii gegeben werden, zeichnet sich folgendes:



durch die reine Fortſchreitung aus der großen Serte in die Octave ſehr vortheilhaft aus. Man kann in unſern Zeiten nicht reiner damit fortſchreiten, als es Marchettus hier gethan hat. Weniger ſchön ſind folgende:



die aber gewiſſer Maßen durch folgende zwey wieder gut gemacht werden:



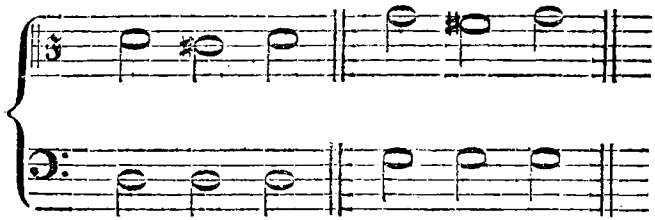
Es wäre in der That zu viel geweſen, wenn Marchettus dem Geſchmacke und Geiſt ſeines Zeitalters nicht wenigſtens einen kleinen Tribut hätte entrichten wollen. Uebrigens hat er von der Natur der erhöheten und erniedrigten Töne, ſo wie der Diſſonanzen ſchon ſo völlig richtige Begriffe gehabt, daß man kaum begreifen kann, wie er in ſeinem barbariſchen Zeitalter ſchon dazu gelangen konnte. Diſſonanzen, ſagt er, ſtreben nach Conſonanzen (diſſonantiae tendentes ad conſonantias,) erhöhete Töne wollen aufwärts und erniedrigte unterwärts gehen.) 9) De proportionibus, in quibus conſiſtit tonus, ac etiam ſemitonium enarmonicum et diatonicum. 10) De proportionibus conſonantiarum et diſſonantiarum.

Der dritte Tractat handelt in ſechs Kapiteln 1) de numeris muſicalibus, et de conſonantiis in ſpeciali. 2) De Diapente. 3) De Diapaſon. 4) De Diapaſon Diateſſaron. 5) De Diapaſon Diapente, und 6) De Bisdiapaſon. (Sind unſere Quinten, Quarten, Undecimen, Duodecimen und Doppeloctaven.)

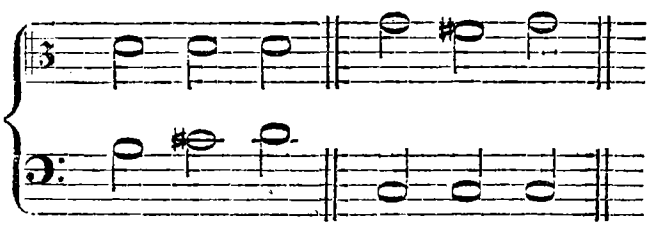
Im vierten Tractat wird in eilf Kapiteln *de Proportionibus* gehandelt, die aber nicht hierher gehören. Der folgende fünfte Tractat aber enthält die Lehre de Conſonantiis in generali in ſieben Kapiteln. 1) Quid ſit conſonantia. (Conſonantia eſt acuti ſoni gravisque mixtura ſuaviter uniformiterque auribus accidens, oder: diſſimilium vocum in unum redacta concordia.) 2) De diſſonantia. (Hier werden Definitionen aus dem Iſidor und Boethius beygebracht. Die des Boethius heißt: eine Diſſonanz entſteht, wenn ſich zwey zugleich angeſchlagene Töne nicht vermiſchen wollen, ſondern jeder ſich auf eine andere Seite kehrt. [91]) Die beygefügte Erläuterung iſt vortrefflich, und zeigt, wie richtig Marchettus die Natur und das wahre Weſen der Diſſonanzen ſchon gekannt habe. Das heißt, ſagt er, jeder Ton einer Diſſonanz verlangt dahin, wo er ſich freund-

91) Diſſonantia fit, cum duo ſoni ſimiliter pulſi ſibimet permiſcere nolunt, ſed ſeorſim quisque gliſcit ire.

freundlich und angenehm vermiſchen kann.[92]) Das Wort Diaphonie, welches beym Guido theils mit Organum gleichbedeutend war, theils aber ſeine neue Art von Doppelgeſang bezeichnete, ſoll hier mit Diſſonanz einerley ſeyn.[93]) Unter dieſe Diſſonanzen wird die Terz, die Sexte und die Decime gerechnet, die das Gehör deßwegen ertragen kann, weil ſie den Conſonanzen nahe kommen.) 3) De Euphonia. (Die Euphonie wird hier überhaupt als Wohlklang erklärt.) 4) De Harmonia. (Nach dem Hucbald eine geſchickte Vereinigung verſchiedener Stimmen, aber der alten Bedeutung nach nicht gleichzeitig, ſondern ſucceſſiv.) 5) De Symphonia. (Hier wird erklärt, daß die Wörter Euphonie, Harmonie, Symphonie und Conſonanz alle einerley Bedeutung haben.) 6) Quaeſtio de diſſonantiis. (Die Frage iſt, woher es komme, daß eine Diſſonanz, welche dem Gehöre erträglich klingen ſoll, der Conſonanz näher ſeyn müſſe, als eine andere, die das Gehör nicht ertragen kann; und die Antwort: weil die Diſſonanz etwas Unvollkommenes ſey, und nach dem Vollkommenen verlange, um dadurch ebenfalls vollkommener zu werden. Je weniger ſie nun von der Conſonanz entfernt ſey, deſto weniger ſey ſie von ihrer Vollkommenheit entfernt, und könne deſto leichter dahin gelangen. Die Diſſonanz iſt daher dem Gehöre deſto angenehmer, je mehr ſie von der Natur der Conſonanz an ſich hat. Hier giebt Marchettus einige Beyſpiele von der großen Septime, von der kleinen Secunde und von der großen Quarte, die zu ſeiner Zeit ein ungeheueres muſikaliſches Wageſtück geweſen ſeyn mögen, und gewiß eben ſo viel Aufſehen unter ſeinen Zeitverwandten erregt haben müſſen, als der Gebrauch der None und der übermäßigen Sexte noch in den neuern Zeiten erregt hat.[94]) Die große Septime bringt er zwar völlig ſo an, wie ſie angebracht werden muß und kann, nehmlich ſo, daß die eine Stimme liegen bleibt, die andere aber ſich bewegt, z. B.



aber er heißt dieſen Gebrauch nicht gut, ſondern führt ihn als fehlerhaft an, welches er weit eher mit folgenden Beyſpielen hätte thun können:

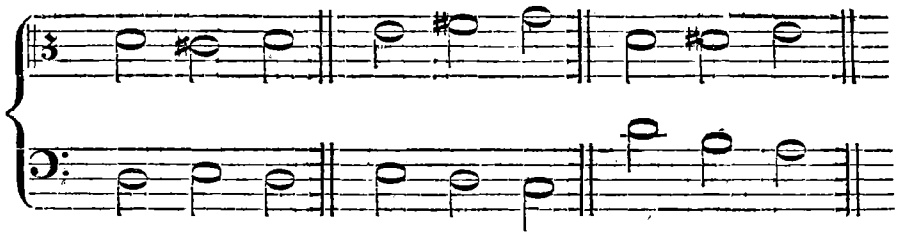


Marchettus iſt der Meinung, daß, weil beyde Töne, nehmlich die Ober- und Unterſtimme diſſoniren, ſie ſich auch beyde bewegen müſſen, um in eine Conſonanz aufgelöſet zu werden. Er will daher obige Beyſpiele auf folgende Art eingerichtet wiſſen:

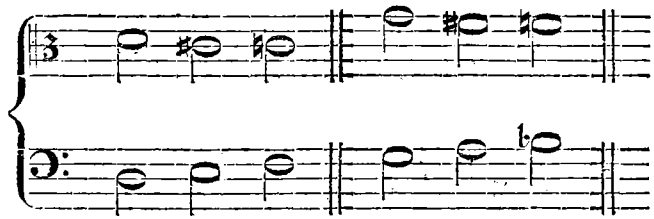
92) — uterque ſonus ad locum ire cupit, ubi eſt permixtio jucunda, amicabilis, et ſuavis.

93) — diſſonantia autem et diaphonia idem ſunt.

94) Die vorgehaltene None $\frac{9\,8}{5\,3}$ wurde, als Heinichens Generalbaß in der Compoſition im Jahr 1711. zuerſt erſchien, von vielen Muſikern für eine unnütze



das heißt: er will keine andere Dissonanzen gebrauchen als Terzen und Sexten, weil sie den Consonanzen am nächsten kommen.) 7) Alia quaestio de Disſonantia. (Die Frage ist, warum die Sexte als Dissonanz nicht eben so gern in die Quinte als in die Octave gehe, da in beyden Fällen die Entfernungen von der Consonanz einerley sind, z. B.



Es wurden zwey Ursachen angegeben, warum die Sexte nicht so gern in die Quinte als in die Octave geht. Die wichtigste dieser beyden Ursachen ist, daß die Dissonanz am meisten nach der vollkommensten Consonanz strebt, und daß die Octave eine vollkommnere Consonanz ist, als die Quinte. Ueberhaupt wird gegen das Ende des Kapitels bemerkt, daß es nicht so natürlich sey, in halben Tönen abwärts, als aufwärts zu gehen.)

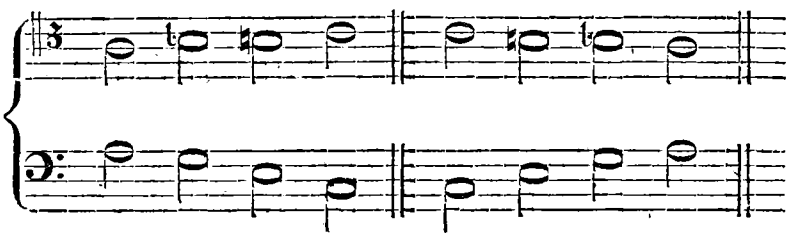
Der sechste Tractat besteht aus fünf Kapiteln: 1) De consonantiis, quomodo et quare una melius consonet, quam altera. 2) De consonantiis in speciali, sive de speciebus consonantiarum: et primo de prima, quae dicitur diatessaron. (Franco hielt die Quarte nebst der Quinte, für eine Mittel-Consonanz; dieß wird hier für einen großen Irrthum erklärt, weil die Quarte eine vollkommene Consonanz sey.) 3) De consonantia Diapente. 4) De consonantia Diapason. 5) Demonstratio secundum Pythagoricos, Diapason Diatessaron non esse consonantiam. (Die Undecime wird für eine Dissonanz erklärt, weil das Eigenthümliche der Consonanzen im vielfachen oder übertheiligen Verhältniß der Ungleichheit besteht, das Verhältniß der Undecime aber von ganz anderer Art ist.)

Der siebende Tractat handelt in einem einzigen Kapitel de generibus inaequalitatis, quot sint, et quot in musica sint necessaria. (Fünferley Gattungen der Ungleichheit werden hier angenommen, deren nähere Angabe aber nicht hieher gehört.)

Im achten Tractat sind vier Kapitel folgenden Inhalts: 1) De necessariis ad cognoscendam naturam tonorum et semitonorum. 2) De permutatione, quid sit, et ubi fiat. Permutatio heißt

Grille gehalten, und erregte zum Theil großes Aergerniß. Was die übermäßige Sexte betrifft, so wird in der Lebensbeschreibung Johann Sebastian Bachs im vierten Bande der Mizlerschen musikalischen Bibliothek, Seite 159. erzählt, daß ein Johann Christoph Bach, welcher im Jahre 1703. als Hof- und Stadt Organist zu Eisenach gestorben ist, in einer Motette schon das Herz gehabt habe, sie zu gebrauchen.

eine Veränderung des Namens eines Tones oder einer Note, die in einerley Linie ſteht, wie aus folgendem Beyſpiele zu ſehen iſt:

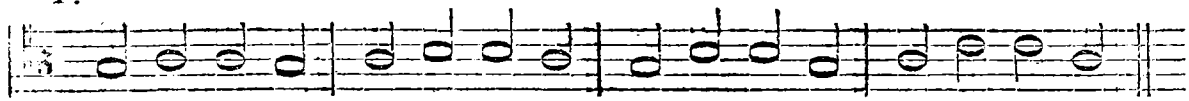


Obgleich die Baßbegleitung ſchöner ſeyn könnte, ſo iſt doch die völlige Umkehrung dieſes Satzes merkwürdig. Man erkennt daraus, wie weit Marchettus ſchon über den bloßen Naturaliſten in der Muſik hinaus war. Die Zeichen, deren man ſich zu dieſer Permutation bedient, ſind das ♮ und b und ein drittes, welches von gemeinen Muſikern musica ficta genannt wird. Die beyden erſtern können im Cantu plano und menſurato, das dritte aber kann nur im cantu menſurato gebraucht werden. Hier kommt auch ein *Richardus Normandus* vor, welcher ein muſikaliſcher Schriftſteller geweſen ſeyn muß, weil er von dem ♮ und b die Regel gegeben hat: ubicumque ponitur ♮ quadrum, dicimus vocem *mi;* ubicumque vero b rotundum, dicimus vocem *fa* etc.) 3) De mutatione, quid ſit, et ubi. (Es iſt hier die Rede von der Mutation der Sylben in der Guidoniſchen Solmiſation, wobey es allerdings auf die Kenntniß der ganzen und halben Töne ankommt. Die gegebenen Beyſpiele würden uns zu weit führen, gehören auch nicht hierher.) 4) De natura et proprietate ♮ quadri, b rotundi et naturae. (Hier wird gelehrt, in welchen Fällen das ♮ und b, und in welchen keines von beyden gebraucht wird.)

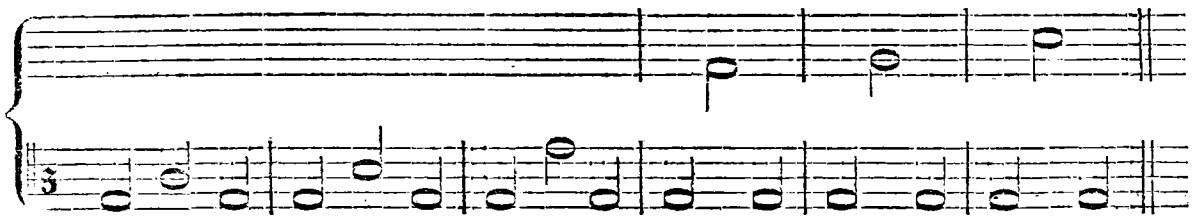
Im neunten Tractat wird in einem einzigen aber langen Kapitel de conjunctionibus vocum, quid ſint, et quot, gehandelt. Unter dieſer Conjunction verſteht Marchettus die Anordnung der Töne auf Sylben und Wörter. Solcher Conjunctionen giebt es ſechzehn, worunter eigentlich die verſchiedenen Intervallen verſtanden werden, welche Marchettus in drey Klaſſen theilt. Die in die erſte Klaſſe gehörigen nennt er Conjunctiones et ſyllabas; die aus der zweyten Conjunctiones et ſpecies, und aus der dritten bloß Conjunctiones. In die erſte Klaſſe rechnet er den ganzen halben Ton, und die kleine und große Terz. Hier wird Guido einer großen Unwiſſenheit beſchuldigt, weil er dieſe Intervallen für Arten der Conſonanzen gehalten hat, da ſie doch nur Theile derſelben ſind. [95]) In die zweyte Klaſſe gehören die Quarte, die Quinte, die Octave, die Undecime, Duodecime und Doppeloctave; in die letzte aber die falſche Quinte, die große Quarte, die kleine und große Sexte, die kleine und große Septime, nebſt der verminderten Octave. Hier iſt dieſe ganze Intervallentafel in Noten nach den drey Klaſſen, ſo wie ſie Marchettus giebt:

95) Patet igitur ignorantia Guidonis, qui has conjunctiones, quae, ut praedicitur, membra conſonantiarum ſunt, eſſe conſonantiarum ſpecies aſſerebat. Man ſehe das 4te Kapitel des Microlog, nach der Gerbertſchen Ausgabe T. II. p. 6.

1.



2.

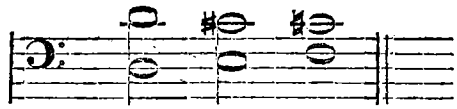


3.

Die Beyspiele, welche nun von der Anwendung dieser sämmtlichen Intervallen gegeben werden, überschlagen wir hier, weil sie nicht zur gegenwärtigen Absicht gehören. Aber man sieht, daß Marchettus aus diesen Intervallen etwas hätte machen können, wenn er sie schon alle gehörig zu brauchen gewußt hätte.)

Der zehnte Tractat hat nur ein Kapitel folgenden Inhalts: Quid sit mensura in musica plana, sive mensurata. Der eilfte handelt 1) De Tonis, qui proprie modi dicuntur, quid sint. 2) de tonis, quot sint et qui. 3) de tonis, quomodo non solum propter ascensum et descensum judicandi sint. 4) de formatione tonorum per species. (Ist alles die alte Lehre von den Tonarten, deren acht angenommen werden.) Der zwölfte handelt 1) Quid sit quantitas in plana musica. 2) de cantibus, qui propter eorum ascensum non sunt authentici, et propter eorum descensum non sunt plagales. Der dreyzehnte de pausis, quomodo debeant figurari in cantu plano. Der vierzehnte de clavi, quid sit, et quot sunt; (Ist der Guidonische F und c Schlüssel.) Der funfzehnte de nominibus gravium et acutarum chordarum, prout a physicis fuerunt primitus adinventae. (Sind die Griechischen Benennungen aller Intervallen.) Der sechzehnte endlich enthält de Musico et Cantore nach den Begriffen des Boethius. Hier heißt es: „Nam Musicus, cognoscit, sentit, discernit, eligit, ordinat et disponit omnia, quae ipsam tangunt scientiam: et per cantorem jubet tamquam per suum nuntium practicari.“ Die am Schlusse befindliche Jahrzahl ist 1274.

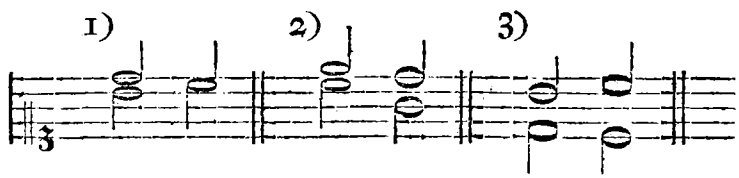
So weit Marchettus. Was er zur Erweiterung der Harmonie gethan hat, war, nach der Beschaffenheit seines Zeitalters berechnet, schon sehr viel. Er war der erste, welcher bemerkte und lehrte, daß Dissonanzen in Consonanzen aufgelöset werden müssen; er wollte daher keine zwey Dissonanzen unmittelbar auf einander folgen lassen. Ob er gleich in der Auflösung dieser Dissonanzen den richtigen Weg noch nicht traf, und darin sogar seine eigenen Regeln von anderer Art übertrat, indem er sagte, jeder erhöhete Ton strebe seiner Natur nach aufwärts, und dieser Regel entgegen dennoch auf folgende Art resolviren konnte:



ſo hat er doch offenbar zuerſt die Bahn nicht nur zum vermiſchten Gebrauch der Con- und Diſſonanzen, ſondern überhaupt zu einer biegſamern, freyern und mannigfaltigern Behandlungsart der Harmonie gebrochen.

§. 30.

Johann de Muris ging auf der gebrochenen Bahn eben ſo wieder weiter, und ließ den Mordchettus hinter ſich, wie dieſer ſeine Vorgänger hinter ſich gelaſſen hatte. Er brachte mehrere Deutlichkeit in die Lehre von der Verbindung und Fortſchreitung der Conſonanzen, erfand neue Regeln für neue Fälle, und lehrte überhaupt vieles, was von den Harmoniſten folgender Jahrhunderte unverändert beybehalten werden konnte. In ſeinem ſiebenten Werke, welches in der Gerbertſchen Sammlung unter dem Titel Quaeſtiones ſuper partes muſicae, Tom. III. pag. 301. folg. abgedruckt iſt, findet ſich auch eine Abtheilung mit der Aufſchrift: De Diſcantu et Conſonantiis. Hier heißt es gleich im Anfange, es gebe ſechs Arten des Diſkants (ſex ſunt ſpecies discantus,) womit ein jeder Diſkant einfach und melodiſch eingerichtet werden könne. Unter dieſen ſechs Arten des Diſkants werden ſechs Conſonanzen verſtanden, nehmlich der Einklang, die kleine und große Terz, die Quinte, die große Sexte und die Octave. Einige dieſer Conſonanzen ſind vollkommen, einige unvollkommen. Vollkommen ſind der Einklang, die Quinte und die Octave; die kleine und große Terz, nebſt der großen Sexte ſind aber unvollkommene Conſonanzen, weil ſie durch Steigen oder Fallen, in die vollkommene aufgelöſet zu werden ſtreben. So wolle, fährt de Muris fort, die kleine Terz in den Einklang, die große Terz in die Quinte, und die große Sexte in die Octave fortſchreiten. Wenn wir dieſe Regeln durch Noten anſchaulich machen wollen, ſo werden für die angegebenen drey Fälle folgende Fortſchreitungen zum Vorſchein kommen:



die noch in unſeren Tagen nicht reiner gemacht werden können.

Es iſt auch zu wiſſen, ſagt de Muris weiter, daß der Diſkant mit einer vollkommenen Conſonanz angefangen und geendigt werden muß. [96]) Iſt wiederum eine Regel, die noch bey uns ihre volle Kraft hat. Auch ſollen zwey vollkommene Conſonanzen hinter einander ſowohl auf- als abſteigend ſo viel möglich vermieden werden. [97]) Daher iſt beſonders zu merken, daß man keine zwey Einklänge, keine zwey Octaven, und keine zwey Sexten hinter einander ſetzen kann, wenn die Octave auf die letztere folgt. [98]) Der letzte Fall mit den zwey Sexten iſt folgender:

96) Sciendum eſt etiam, quod discantus debet habere principium et finem per conſonantiam perfectam.

97) Debemus etiam binas conſonantias perfectas ſeriatim conjunctas aſcendendo vel deſcendendo, prout poſſumus, evitare.

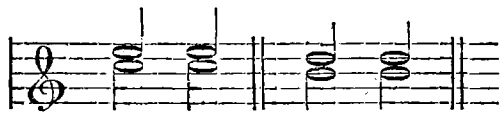
98) Sciendum eſt notabiliter, quod non poſſumus

die übrigen Regeln ſind nach der Ordnung folgende:

1) Die Sexte (die große nehmlich) darf auf keine Weiſe im einfachen Diſkante geſetzt werden, wenn nicht die Octave unmittelbar darauf folgt. [99])

2) Mit dem Tenor kann man nach Belieben mit einer, zwey oder drey Terzen zugleich aufſteigen. [100])

3) Auch können zwey Terzen in einer Linie oder in einem Spatio auf einander folgen. [101]) Nehmlich auf folgende Art:



4) Ferner können zwey Quinten mit einer Terz in rota, und zwey Octaven auf eben die Art, ſodann zwey Quinten mit der Octave und Terz, und zwey Octaven mit der Quinte und Terz zum auf- oder abſteigenden Tenor geſetzt werden. [102]) Dieſe beyden Fälle ſtreiten gegen die Regel, daß keine zwey vollkommene Conſonanzen unmittelbar auf einander folgen ſollen, und man würde kaum begreifen können, wie de Muris davon abgehen konnte, wenn er nicht ſelbſt ſagte, daß dieſer Fall nicht anders zu geſtatten ſey, als wenn er nicht vermieden werden könne. [103])

5) Man kann auch ſehr gut mit dem Tenor von der Terz in die Quinte, und eben ſo von jeder unvollkommenen Conſonanz in eine vollkommene auf- und abſteigen. [104]) Dieß hält de Muris im Diſkante für ſehr ſchön.

6) Bey vollkommenen Conſonanzen, nehmlich bey der Quinte, Octave, Decime, Duodecime und beym Einklange klingt das *mi* contra *fa* nicht; aber bey unvollkommenen Conſonanzen, nehmlich bey Terzen, Sexten, und Undecimen kann eines gegen das andere geſetzt werden. [105]) Es iſt artig, daß hier auch die Decime als eine vollkommene Conſonanz angeſehen wird, da doch vorher nur der Einklang, die Quinte und Octave dazu gerechnet wurde. Eben ſo kommt hier die Undecime als unvollkommene Conſonanz vor, von welcher de Muris im Anfange die-

duas notas ponere in rota, vel in una linea, vel in uno ſpatio, et eodem modo duas octavas: item duas ſextas eodem modo, ſi octavo ſequitur ultimam. De Muris redet hier bloß von großen Sexten. *Rota* aber heißt hier eine Art von Canon, welche die Engländer Cateh nennen.

99) — quod ſexta nulla modo poteſt poni in diſcantu ſimplici, niſi quod octava ſequatur immediate.

100) — quod nos poſſumus aſcendere per unam tertiam, vel per duas, vel per tres, ſicut placet, cum tenore.

101) Et etiam poſſumus licentialiter ponere duas tertias in rota, et in una linea, vel in uno ſpatio.

102) Item poſſumus ponere duas quintas cum una tertia in rota, et duas octavas ſimili modo, et duas quintas cum octava et tertia, et duas octavas cum quinta et tertia per aſcenſum et deſcenſum tenoris.

103) Et iſtud ſupradictum non debet poni in diſcantu, niſi dum evitari non poteſt.

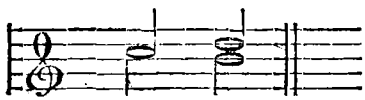
104) — ſciendum, quod nos optime poſſumus aſcendere cum tenore de tertia in quintam, et ſic de omni imperfecta ſpecie in ſpeciem perfectam, et e contrario eodem modo deſcendere cum tenore; et eſt valde pulcrum in diſcantu.

105) — quod mi contra fa non concordat in ſpeciebus perfectis, utpote in quinta, et octava, et decima, et duodecima, ac in unifono; ſed in ſpeciebus imperfectis, ſcilicet in tertia, ſexta, undecima unum licentialiter poteſt poni contra aliud.

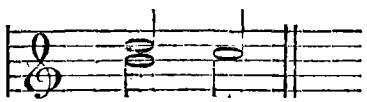
ſes Kapitels ſo wenig als von der Quarte etwas wußte. Da indeſſen dieſes ganze Kapitel in dem Pariſer Codex nicht befindlich iſt, ſondern nur als ein Zuſatz aus einer Handſchrift, welche in die Abtey St. Blaſien gehört, in der Gerbertſchen Ausgabe beygefügt worden, ſo könnten dieſe Widerſprüche leicht durch neuere Abſchreiber hinein gekommen, folglich dem de Muris ſelbſt nicht beyzumeſſen ſeyn.

In dieſer Vermuthung werde ich durch den Auszug beſtärkt, welchen Burney (*Hiſt. of Muſ.* Vol. II. pag. 207.) aus einem ungedruckten Werke des de Muris, nehmlich aus ſeiner in der Vaticaniſchen Bibliothek befindlichen Kunſt des Contrapunkts [106]) gegeben hat. Da dieſer Auszug nur kurz iſt, und die Regeln von der Fortſchreitung der Conſonanzen in weit beſſerer Ordnung darin enthalten ſind, als in dem in der Gerbertſchen Sammlung abgedruckten Kapitel, ſo verdient das Weſentlichſte daraus mitgetheilt zu werden.

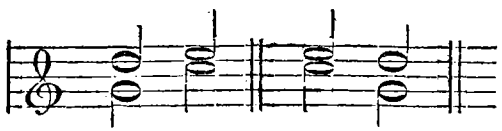
Den Anfang macht de Muris mit der Bemerkung, daß über die Octave hinaus alle Intervallen nur Wiederholungen ſind, und daß ſich innerhalb der Octave ſechs verſchiedene Arten der Conſonanzen finden. Drey dieſer Conſonanzen ſind vollkommen, und drey unvollkommen. In die erſte Klaſſe gehört der Einklang, die Octave und die Quinte; in die zweyte die beyden Terzen und die große Sexte. Der Einklang wird zwar von einigen für keine Conſonanz gehalten; er iſt aber nach dem Boethius die Quelle aller, weil ſie alle aus ihm entſpringen. Er erfordert ſeiner Natur nach eine kleine Terz zur Folge:



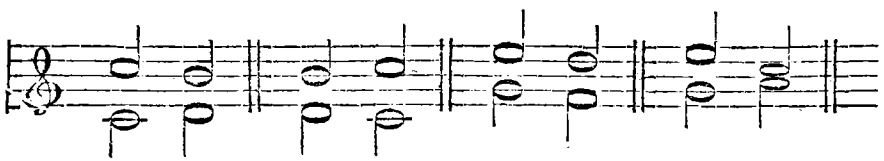
Auf die kleine Terz hingegen folgt am beſten eine vollkommene Conſonanz:



Die Quinte geht am liebſten in die große Terz, und umgekehrt die große Terz in die Quinte:

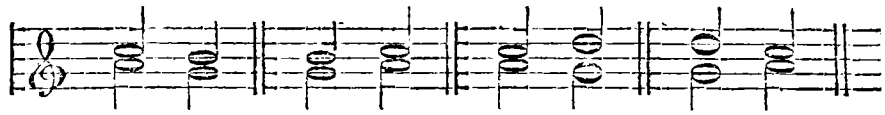


Auf die Octave kann die große Sexte folgen, und auf die große Sexte entweder eine vollkommene oder unvollkommene Conſonanz:

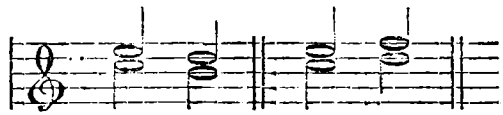


Eben dieß iſt der Fall mit der kleinen Terz, auf welche, da ſie eine unvollkommene Conſonanz iſt, entweder eine vollkommene oder unvollkommene folgen kann:

106) *Ars Contrapuncti, Joh. de Muris.* Ex MS. Vat. 5321.

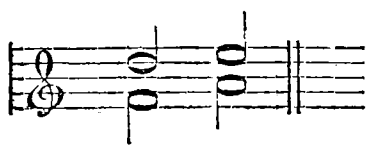


Auf die große Terz folgt zwar am liebsten die Quinte; es kann aber auch eine andere Terz auf sie folgen, nur muß es sodann eine kleine seyn:



Die große Sexte hat ebenfalls am liebsten die Octave nach sich, es kann aber der Mannigfaltigkeit wegen auch eine vollkommene oder eine unvollkommene Consonanz von einer andern Art auf sie folgen:

In die Quinte kann sie nur dann gehen, wenn die untere Stimme um eine große oder kleine Terz steigt.



Bey Terzen und Sexten kann dieß aber nach Belieben geschehen.

Jede Composition soll mit einer vollkommenen Consonanz anfangen und endigen, und es muß bemerkt werden, daß nie zwey Stimmen in vollkommenen Consonanzen zugleich mit einander steigen oder fallen dürfen, obgleich die unvollkommenen ohne Einschränkung gebraucht werden können. Endlich muß man Sorge tragen, daß, wenn die untere Stimme steigt, die obere falle und so umgekehrt.

Sonderbar ist es, daß de Muris weder der kleinen Sexte, noch der Quarte Erwähnung thut, da die Quarte bey den frühern Musiklehrern als die vorzüglichste Consonanz geachtet wurde, und die kleine Sexte als eine Umkehrung der kleinen Terz in einem zweystimmigen Gesang schwerlich ganz vermieden werden kann. Wenn man auch annehmen wollte, daß die Quarte dem de Muris ihres allzu häufigen Gebrauchs wegen zum Ekel geworden seyn könnte, er sie folglich aus Ueberdruß gänzlich vermieden hätte, so läßt sich doch kein Grund finden, warum er auch mit der kleinen Sexte so verfuhr, und sie eben sowohl von der Reihe seiner unvollkommenen Consonanzen ausschloß.

Dem sey indessen wie ihm wolle, man sieht wenigstens aus den angeführten Regeln von der Fortschreitung der Consonanzen, so wie aus den beygefügten Beyspielen in Noten, daß es de Muris schon zu einem beträchtlichen Grad von Reinigkeit in der Harmonie gebracht hatte, und daß gegen seine gegebenen Fortschreitungen noch in unsern Zeiten nichts Wesentliches eingewendet werden kann. Nur läßt sich leicht begreifen, daß eine Harmonie, von welcher nicht nur Consonanzen, sondern auch alle Dissonanzen ausgeschlossen werden, weder reich noch mannigfaltig seyn kann, daß ihr folglich noch eine gewisse Biegsamkeit und Gewandtheit mangeln mußte, ohne welche die verschiedenen mit einander vereinigten Stimmen so wenig fließend als sangbar seyn konnten. In dem Gebrauche mannigfaltiger

Inter-

Intervallen scheint daher Marchettus schon weiter als de Muris gewesen zu seyn, wie wir im vorhergehenden §. aus der Intervallentafel und aus einigen kleinen Melodien desselben gesehen haben; in der reinen Behandlung einer geringern Anzahl von Intervallen übertraf aber de Muris den Marchettus wieder so sehr, daß wir ihn mit Recht als den ersten ansehen müssen, der den Grund zur wahren reinen Harmonie gelegt hat, auf welchem in der Folge immer weiter fortgearbeitet werden könnte.

§. 31.

Der Erklärer des de Muris, Prosdocimus de Beldomandis ist zwar in dem, was der erstere von der Mensuralmusik gelehrt hat, wahrscheinlich nicht von ihm abgewichen, weil uns diejenigen musikalischen Schriftsteller, welche seine Werke gesehen und untersucht haben, sonst etwas davon gesagt haben würden; in der Lehre von der Harmonie soll er aber in einigen wesentlichen Punkten von seinem Autor abgegangen seyn, und ihn gerade da ergänzt haben, wo es am nothwendigsten war. Burney hält ihn für den ersten, der die kleine Sexte unter die Consonanzen aufgenommen habe, und umständlich über die Quarte als eine Dissonanz spreche. [107]) Indessen sagt er von der Quarte, sie dissonire weniger als die Secunde oder Septime, sey daher von einer Mittelart zwischen Con- und Dissonanzen.

In seinem Werke *de Contrapuncto* giebt er folgende Definition: „Contrapunctus vero proprie sive stricte sumptus, est unius solius note contra aliquam aliam unicam solam notam in aliquo cantu positio — cum hic vere contrapunctus nominari habeatque contrapositio vere est interpretatio istius termini contrapunctus.“ (s. Martini *Storia* etc. T. I. pag. 192.) Man sollte aus dieser Definition fast schließen, daß uns Jahr 1412., in welcher Zeit das genannte Werk geschrieben worden, noch kein figurirter Contrapunkt vorhanden gewesen seyn, oder einen andern Namen gehabt haben müsse.

§. 32.

Bis auf die Zeit des de Muris scheint die Lehre von der Harmonie, so wie die Ausübung derselben noch wenig verbreitet gewesen zu seyn. Die Alten hingen an ihrem Organum, oder an der hergebrachten Art des alten Diskants, und mochten sich wahrscheinlich mit der neuen weit beschwerlichern Kunst nicht abgeben. Sie blieb daher allem Anschein nach Jahrhunderte lang in wenigen Händen, bis allmählich die Zahl ihrer Anhänger so anwuchs, daß sie den Gegnern derselben das Gleichgewicht halten oder gar ein entschiedenes Uebergewicht bekommen konnte. So wie aber dieser Fall erst eingetreten war, scheint sie sich auch wie ein reißender Strom in sehr kurzer Zeit über ganz Europa verbreitet zu haben. Man kann die Zeit nicht ganz genau bestimmen, in welcher dieser Strom los brach; daß es aber während der Lebenszeit des de Muris geschehen seyn muß, beweist ein Decretalschreiben des Papsts Johann XXII., welches dieser Sache wegen zu Avignon im Jahre 1322. gegeben wurde. In diesem Decrete wird, nachdem überhaupt die Cleriker erinnert werden, den Gesang so einzurichten, daß die Andacht der Gläubigen dadurch erregt werde (in ecclesia Dei psalmodiam cantandam praecipi, ut fidelium devotio excitetur etc.,) von einigen Schülern einer neuen Schule gesprochen, „welche im Gesang das Zeitmaß beobachten, neue Noten einzumischen versuchen, lieber ihre eigenen Einfälle als alte Melodien singen, Semibreves und Minimas gebrauchen, die Melodien mit

107) Prosdocimus de Beldomandis is the first who allows the minor 6th a place in the catalogue of Concords, and is explicit in speaking of the 4th as a *Discord.* Hist. of Mus. Vol. II. p. 209.

Hoquetis untermischen, im Diskante ausschweifen, mit Triplis und gemeinen Motetten bisweilen so verschwenderisch sind, daß sie sogar die Grundlage der Gesänge nicht achten, nicht wissen, worauf sie bauen wollen, die Tonarten nicht kennen, und nicht unterscheiden, sondern sie unter einander vermengen, indem sie durch die Menge von Noten das bescheidene und gemäßigte Steigen und Fallen des Choralgesangs, wodurch die Tonarten von einander unterschieden werden, verdunkeln und unverständlich machen, stets Läufe, nie ausgehaltene Töne hervorbringen, die Ohren betäuben, mit Geberden ausdrücken wollen, was sie vorbringen, und dadurch nicht nur die beabsichtigte Andacht stören, sondern sogar das schädliche schlüpfrige Wesen verbreiten, und befördern.[108]) Diese Schüler der neuen Schule sind offenbar die Figuristen, welche die Figuralmusik auszubreiten suchten, und in ihrem Wohlgefallen an der neuen Art so weit gingen, daß sie sie allzu häufig gebrauchten, und dadurch obige Klägen und das päpstliche Verbot veranlaßten. Dieser allzu häufige, in Mißbrauch ausgeartete Gebrauch der Figuralmusik hinderte indessen den Papst nicht, einen bessern und vorsichtigern Gebrauch der neuen Kunst in der Kirche zu gestatten. Denn in eben dem Decretalschreiben, in welchem die obigen Beschwerden befindlich sind, wird hinzu gesetzt: „es sey indessen nicht die Absicht zu hindern, oder zu verbieten, daß man bisweilen, vorzüglich an Festtagen ꝛc. von Zeit zu Zeit einige Consonanzen oder Accorde, dergleichen die Octave, Quinte, Quarte ꝛc. ist, über den Kirchengesang anbringe, nur müsse es so geschehen, daß der Hauptgesang unverstümmelt erhalten werde.“ [109])

Diese zweyte Stelle ist in ihrer Art eben so merkwürdig, als es die erste war. Dort wurde von Hoquetis, von Semibrevibus und Minimis, von einer neuen Schule, von temporibus mensuratis, von notulis, von discantibus, triplis, motetis vulgaribus etc. geredet, woraus man sehen kann, daß die Musik in jener Zeit nicht nur mensural, sondern auch figural gewesen ist, und daß man drey- und vierstimmig gesungen hat. Denn „Melodias *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant“ heißt nichts andres als: sie überladen den Choralgesang bisweilen mit dritten und vierten Stimmen. Hier in der zweyten Stelle aber scheint es, als wenn man durch die ausdrückliche Benennung der Octaven, Quinten und Quarten die neue Harmonie, oder den eigentlichen Figuralgesang wieder auf das alte Organum habe zurückführen wollen, wenn das beygefügte Wort hujusmodi nicht etwa andere Intervallen, nehmlich Terzen und Sexten bezeichnen soll. Diese Sache läßt sich indessen in unsern Zeiten nicht mehr befriedigend entscheiden. Denn es können zwar Terzen und Sexten, aber auch die höhern Octaven von den benannten Intervallen unter dem hujusmodi verstanden werden, wel-

108) Sed nonnulli *novellae scholae* discipuli, dum *temporibus mensurandis* invigilant, *novis notis* intendunt, fingere suas quam antiquas cantare malunt. In *Semibreves* et *Minimas* ecclesiastica cantantur, *notulis* percutiuntur. Nam Melodias *hoquetis* interfecant, *discantibus* lubricant, *triplis et motetis vulgaribus* nonnumquam inculcant, adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, *Tonos* nesciant, quos non discernunt, imo confundunt, cum ex earum *multitudine notarum* ascensiones pudicae, descensionesque temperatae plani cantus, quibus Toni ipsi discernuntur ab invicem, obfuscentur. . *Currunt* enim, et *non quiescunt*, aures inebriant, et non medentur: gestibus simulant, quod depromunt, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. *Decta Sanctorum* Extravag. commun. Lib. III. de vita et honestate Clericor. tit. 1.

109) Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum, diebus festis praecipue, sive solennibus in Missis, et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae *Melodiam* (heißt hier so viel als Harmonie) sapiunt, puta *Octavae*, *Quintae*, *Quartae*, et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur: sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur: maxime cum hujusmodi consonantiae auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. *Ibid.*

ches letztere faſt am wahrſcheinlichſten iſt, da die Menſchen ſtets geneigter ſind, beym Alten zu bleiben, als Neuerungen anzunehmen, oder ſie aufkommen zu laſſen.

Doch kann auch dieſe neue Figuralmuſik in der Zeit, in welcher gedachtes päpſtliche Decret gegeben wurde, nicht mehr ganz neu geweſen ſeyn. Aus dem Policraticus [110]) des Johann von Salisbury (Ioannes Sarisberienſis) ſieht man ſogar, daß eine völlig ähnliche Art von Muſik ſchon ums Jahr 1170, um welche Zeit der Policraticus geſchrieben iſt, in der Kirche gebräuchlich geweſen ſeyn muß. Ob man dieß bloß auf England, oder auch auf andere Europäiſche Länder zu rechnen hat, iſt ungewiß. Da aber Johannes Sar. in Frankreich und Italien ſtudiert, und ſeine Begriffe daher geholt hat, ſo iſt ſehr wahrſcheinlich, daß der Gebrauch dieſer Art von Figuralmuſik um jene Zeit ſchon in allen chriſtlichen Ländern eingeführt war, daß ſie aber vermuthlich ihre völlige Entwickelung noch nicht erreicht hatte. In der hierher gehörigen merkwürdigen Stelle wird beclagt, „daß eine weichliche und wollüſtige Muſik den Zugang ins Heiligthum gefunden habe, den Gottesdienſt entweihe, und die ſchwachen Seelen entnerve. Wenn man höre, wie einige vor, einige mit, einige nach, einige dazwiſchen, einige entgegen ſingen, ſo glaube man, es ſey nicht Menſchen- ſondern Syrenengeſang, und bewundere die Leichtigkeit der Stimmen, welcher weder die Nachtigall noch der Papagey es gleich thun könne. Sie fallen in die tiefſten, und ſteigen in die höchſten Töne mit einer ſolchen Leichtigkeit, ſingen bald ſchwach, bald ſtark, und mildern die hohen und höchſten Töne mit den tiefen und tiefſten ſo, daß das erſtaunte und irre geführte Ohr unfähig iſt, die verſchiedenen Stimmen von einander zu unterſcheiden. Wenn ſolche Dinge ihr Maß überſchreiten (wird fortgefahren,) ſo ſind ſie weit geſchickter, die Lendenſäfte in Bewegung zu ſetzen, als das Gemüth zur Andacht zu lenken. Bleiben ſie aber innerhalb gehöriger Grenzen, ſo mildern ſie unſere Sorgen, und geben dem Geiſte einen Vorſchmack jener Freude und Ruhe, die wir einſt in der Geſellſchaft der Engel zu genießen haben werden.“ Was kann dieß für eine Art von Muſik geweſen ſeyn, wenn es nicht die wahre Figuralmuſik war? Können die Ausdrücke *modulationes praemolles praecinentium*, *canentium*, *decinentium*, *intercinentium et occinentium*, die *ſectio et geminatio notularum*, und die *replicatio articulorum ſingularumque conſolidatio* etwas anderes als ein harmoniſches, contrapunktiſtiſches Gewebe mehrerer Stimmen unter einander bedeuten?

Dennoch läßt ſich kaum glauben, daß eine ſolche Art von Muſik ſchon im zwölften Jahrhundert ſehr verbreitet geweſen ſeyn könne, da die eigentlichen muſikaliſchen Schriftſteller dieſes Zeitraums in ihren Lehrſätzen noch ſehr wenig über das alte Organum und die alte Diaphonie hinaus gehen, und es doch höchſt wahrſcheinlich iſt, daß ſie etwas davon geſagt haben würden, wenn zu ihrer Zeit ſchon eine künſtlichere Art von Muſik vorhanden und gebräuchlich geweſen wäre. Ob daher gleich die obige Stelle aus dem Policraticus das frühere Daſeyn einer Figuralmuſik im ganzen Sinne dieſes Worts

110) Ipſum cultum religionis Muſica inceſtat, quia ante conſpectum Domini in ipſis penetralibus ſanctuarii, laſcivientis vocis luxu, quadam oſtentatione ſui, muliebribus modis, *notularum articulorumque caeſuris* ſtupentes animulas, emollire nituntur. Cum *praecinentium*, *canentium* et *decinentium*, *intercinentium* et *occinentium* praemolles modulationes audieris, Syrenarum concentus credas eſſe, non hominum, et de vocum facilitate miraberis, quibus philomela vel pſittacus, aut ſi quid ſonorius eſt, modos ſuos nequeunt coaequare. Ea ſiquidem eſt aſcendendi deſcendendique facilitas, ea ſectio vel geminatio notularum, ea replicatio articulorum, ſingularumque conſolidatio, ſic acuta et acutiſſima, gravibus et ſubgravibus temperantur, ut auribus ſui judicii fere ſubtrahatur auctoritas: et animus, quem tantae ſuavitatis demulſit gratia, auditorum merita examinare non ſufficit. Cum haec quidem modum exceſſerint: lumborum prurigi-nem quam devotionem mentis poterunt citius excitare. Si vero moderationis formula limitantur: animum a curis liberant vel redimunt, exterminant temporalium ſollicitudinem: et quadam participatione laetitiae et quietis et amica exſultatione in deum mentes humanas trajiciunt ad ſocietatem angelorum. *Policraticus*, ſive de nugis curialium, lib. I. cap. 6.

zu beweisen scheint, so mag sie doch wenigstens theils noch nicht allgemein verbreitet, theils auch noch so unvollkommen gewesen seyn, daß sie eben dieser Unvollkommenheit wegen größeres Aufsehen erregte, als sie erregt haben würde, wenn sie vollkommener gewesen wäre. Man hat demnach Grund genug, ihre allgemeinere Verbreitung erst in die Zeiten des de Muris zu setzen, da er offenbar der erste ist, der deutliche und anwendbare Vorschriften zur Fortschreitung und Verbindung der Consonanzen gegeben hat. Was Franco und seine ersten Nachfolger darin gethan haben, waren erste Versuche, die weiter führen konnten und geführt haben, aber sie mußten erst durch manche Hände gehen, ehe sie zu derjenigen Klarheit kamen, in welcher sie durch Johann de Muris auf die Nachwelt gebracht worden sind.

Wenn man also annimmt, daß die eigentliche allgemeinere Verbreitung der Figuralmusik, oder die gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen, eine Folge der Bemühungen gewesen ist, welche de Muris darauf verwendete, so liegt der Grund dieser Meinung oder Behauptung nicht nur in der Natur der Sache, sondern auch in der Beschaffenheit seiner auf uns gekommenen Schriften, und in den unverwerflichen Zeugnissen verschiedener alter und neuer Schriftsteller. De Muris scheint daher eigentlich das Haupt der neuen Schule gewesen zu seyn, über deren Schüler in den oben angeführten päpstlichen Decretalschreiben geklagt wird.

Aus allen diesen Umständen zusammen genommen läßt sich schließen, daß die erste Verbreitung dieser neuen Gattung von Musik in Frankreich ihren Anfang genommen haben müsse. De Muris lebte in Paris, und die früheste Klage über die Mißbräuche, die man in der Kirche mit der neuen Singart machte, kam ebenfalls aus Frankreich, nehmlich aus Avignon. Aus Frankreich scheint sie zuerst nach Deutschland gekommen seyn. Goldast (Tom. I. rerum Alemannicar. pag. 189.) führt in seinen Anmerkungen über *Ekkehardi* jun. casus etc. bey Gelegenheit der Erklärung der Wörter *Frigdorarum* und *Occidentanarum* (*Frigdora* scil. melodia ist so viel als Phrygia-Doria, und *occidentana* so viel als occidentalis, oder Latina) unter andern auch folgende Stelle an: Tandem et *musices totius renovatio*, et *novorum modorum adjectio, notarumque transformatio* facta circiter A. D. 1360. Notavit id *Fr. Petrus Herpius*, Monachus Dominicanus, in Chronico Francofurtensi ad illum annum scribens: *Musica ampliata est. Nam novi cantores surrexere, et Componistae et Figuristae inceperunt alios modos assuere.* Goldast setzt hinzu: Videtur et *tunc primum* Musica partiri coepta in *Choralem et Figuralem*, *suisque singulae notis* scribi. — Qui autem novi illi modi, quos Herpius anno illo scribit assutos, nondum mihi constant. Diese Modi waren nichts anderes, als neue Tonfüße, gehörten also in die von Franco zuerst bekannt gemachte Mensuralmusik.

Auf eine ähnliche Art wird diese Umwandlung der Musik in Deutschland in der unter dem Namen Joh. Friedr. Faust von Aschaffenburg bekannten Limpurger Chronik angemerkt.[111]) „In denselbigen Jahren (heißt es hier unter 1360.) verwandelten sich die Carmina und Gedichte in Teutschen Landen. Dann man bishero lange lieder gesungen hatte, mit fünf oder mit sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe lieder, das hieser Widersang mit drey gesetzen. Auch hatte es sich also ver-

111) Der vollständige Titel dieser kleinen aber sehr schätzbaren Chronik heißt: *Fasti Limburgenses*, das ist: Ein wohlbeschrieben Fragment einer Chronik von der Stadt und den Herren zu Limburg an der Lohne, darin derselben und umliegender Herrschaften und Städt Erbauung, Geschichten, Veränderungen der Sitten, Kleidung, Musik, Krieg, Heyrath, Absterben vornehmer hoher Geschlecht, gute und böse Jahr, welche der Author selbst erlebt, und anders dergleichen mehr, so in andern publicirten Chronicis nicht zu finden. Gedruckt bey Gotthard Vögelin, 1617. 8. 123. Seiten.

wandelt mit dem Pfeiffenſpiel, vnd hatten aufgeſtigen in der Muſica, daß die nicht alſo gut war bishero, als nun angangen iſt. Dann wer vor fünf oder ſechs Jaren ein guter Pfeiffer war im Lande, der dauchte jhn jtzund mit ein flihen. Da ſang man dis Widerſang:

hoffen helt mir das Leben,
Trauren thet mir anders wehe ꝛc.

Die Annales Dominicanorum Francofurtenſium des Pat. Herp, die in Senkenbergs *Selectis* Tom. II. abgedruckt ſind, und woraus die hierher gehörige Hauptſtelle ſchon nach dem Goldaſt angeführt iſt, haben ebenfalls den die Pfeiffer betreffenden Zuſatz, der ſich in der Limpurger Chronik findet. „Fiſtulatores quoque (heißt es daſelbſt) ſe in multum emendaverunt et magiſtralia carmina meliorata ſunt.“ Man ſieht hieraus, daß Herp, welcher im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts lebte, ſeine Nachricht aus der Limpurger Chronik genommen hat, deren Verfaſſer, wenn es wahr iſt, daß er die Begebenheiten, welche er erzählt, ſelbſt erlebt hat, zwiſchen 1336 und 1398. gelebt haben muß.

Um eben dieſe Zeit ſcheint ſich die neue Muſikart auch in Italien verbreitet zu haben. Zarlino, der ein ſehr gründlicher muſikaliſcher Schriftſteller war, aber ſich doch in ſeinem Zeitalter noch keinen Begriff von der wahren Beſchaffenheit des alten Organi, der Guidoniſchen Diaphonie und des Diskants machen konnte, datirt zwar den Gebrauch der Harmonie ſeinen mißverſtandenen Zeugniſſen gemäß viel früher; da ihm aber von ſeinem Schüler *Vincenzo Galilei* (Dialogo della Muſica antica e moderna. Fiorenza, 1581. fol.) Einwendungen gemacht wurden, ſo bewies er hernach in ſeinen Supplementen, welche 1588. herauskamen, daß ſie wenigſtens ums Jahr 1397. vorhanden geweſen ſeyn müſſe, weil er ein Manuſcript auf Pergament beſeſſen habe, worin ſechs Singduette und ein Singterzett befindlich war, und auf deſſen Umſchlag die Jahrzahl 1397. ſtand. Dieß ſey wahrſcheinlich, fährt er fort, nur das Jahr, in welchem der Beſitzer das gedachte Notenbuch erhalten habe, nicht aber in welchem es geſchrieben worden ſey. Dieß erhelle aus dem Unterſchied der Buchſtaben im Buche und im Umſchlage, ſo wie auch daraus, daß der Umſchlag viel neuer als das Buch ſey.[112]) Ich wollte übrigens, daß Zarlino eines von dieſen Duetten nebſt dem Terzett hätte abdrukken laſſen; dieſe beyden Stücke würden eine große muſikaliſche Seltenheit ſeyn, und unſere Begriffe über die Beſchaffenheit der Harmonie eines ſo frühen Zeitalters ſehr berichtigt haben. Jetzt erfahren wir nichts weiter davon, als daß ſie mit ordentlichen Noten auf ſechs Linien geſchrieben waren.

Zarlino erzählt ferner an eben dieſem Orte, daß er noch einige zweyſtimmige Geſänge aus Lucca von einem vortrefflichen Componiſten und Organiſten mit Namen Gioſeffo Guammi bekommen habe, die er für noch älter halte, als die, welche im oben gedachten Buche befindlich waren. Die Notenzeichen waren in beyden einander ähnlich, die letztern aber nur auf fünf Linien geſchrieben.[113]) Auch hiervon hat Zarlino keine Probe gegeben.

112) Di più ſi conoſce queſto modo di cantare à più d'una voce, eſſer più antico di quello che credo queſto mio Diſcepolo, da un libro ſcritto in carta pecora, che già molti anni tengo appreſſo di me, nel quale vi ſono ſcritte e notate in buona mano aliquante Cantilene, che ſi cantavono à due voci ſolamente, ed una à tre, ſopra ſei righe fatte di cenaprio; il qual libro tiene ſcritto nella coperta in lettere mercanteſche queſte parole: *Al nome de Dio MCCCXCVII.* che potea eſſer la memoria dell' Anno, che colui, del qual libro era patrone, l'hebbe prima nelle mani; e non quello, nel quale fu ſcritto: e queſto è ſegno evidente, che la lettera, con la quale fu ſcritto eſſo libro, è molto differente da quella, ch' è ſopra la detta coperta; e la coperta ſi vede eſſere più nova, che non è il libro etc. *Soppliménti muſicali*, cap. 3. pag. 17. ſq.

113) Si conoſce ancó queſta coſa da alquante Cantilene antiche, notate in una carta pergamena ſeparatemente ſopra cinque righe, ſcritte con figure e caratteri ſimili a quelli, con i quali ſono ſcritte quelle, che ſono al ſudetto libro, che mi fu mandato da Lucca l'un degli anni paſſati, dal molto gentile M. Giu-

Die Meinung des Donius von dem Gebrauche des Contrappunto alla mente, der als Vorläufer der nachherigen Figuralmusik angesehen werden kann, und muß, ist schon in der 82sten Note angeführt. Er setzt diesen extemporirten Contrapunkt ins zwölfte und dreyzehnte Jahrhundert. Hieraus folgt, daß die darauf folgende oder daraus entstandene neue Musikart in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts gehören müsse. Vincenzo Galilei nimmt eine spätere Zeit an, und kommt damit der Periode am wenigsten nahe, in welcher de Muris gelebt hat. Nach seiner Meinung war die vollstimmige Musik in der Zeit, in welcher er seinen Dialogo della Musica antica e moderna schrieb und herausgab, nehmlich im Jahr 1581, noch nicht über hundert und funfzig Jahre alt.[114]) Wenn wir nun 150 von 1581 abziehen, so kommt das Jahr 1431 hinaus, welches die erste Verbreitung der Harmonie um ungefähr hundert Jahre jünger machen würde, als sie oben angegeben worden ist. Aber Galilei hatte wahrscheinlich die zu seiner Zeit mit 12 bis 30 obligaten Stimmen überladenen Motetten im Sinne, welche Art zu componiren allerdings erst im Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, folglich in der von ihm angegebenen Zeit ihren Anfang nahm. Da man einmal Wohlgefallen an mehreren verschiedenen Stimmen gefunden hatte, so ging man in der Vermehrung derselben allmählich immer weiter, bis man fühlte, daß man zu weit gegangen war, und sich entschließen mußte, wieder umzukehren, und die wahre Schönheit des vielstimmigen Gesangs nicht bloß in der Menge der Stimmen, sondern in der zweckmäßigen Behandlung und Verbindung einer geringern Anzahl zu suchen. Der ordentliche aus Con- und Dissonanzen bestehende, bloß vierstimmige Satz war aber gewiß schon früher vorhanden, und schreibt sich aus dem Zeitalter des de Muris her. Daß Galilei bloß an die mit Stimmen und Intervallen überladene Vollstimmigkeit gedacht habe, sieht man deutlich aus einer andern Stelle seines Dialogs, worin er ausdrücklich über eine solche Ueberladung klagt.[115])

Es ist überhaupt wahrscheinlich, daß man in keinem einzigen Europäischen Lande die Einführung einer Sache, die so viel Aufsehen machte, lange gehindert haben wird. Die Verbindungen, in welchen alle diese Länder im vierzehnten und funfzehnten Jahrhunderte mit einander standen, mußten die neue Kunst wenigstens überall bald bekannt machen, und war sie einmal bekannt, so ist der Reitz der Neuheit von jeher bey allen Völkern so groß gewesen, daß man glauben kann, er werde auch hier gewirkt und die Annahme einer so neuen Sache befördert haben. Daß dieß in den Deutschen und Französischen Niederlanden eben so geschehen sey, wie in Frankreich, Deutschland und Italien, leidet daher gar keinen Zweifel. Aber daß es in diesen Ländern auf eine so ausgezeichnete Art geschehen sey, daß hier die ersten und besten Contrapunktisten zu einer Zeit, da in andern Ländern die Kunst des Contrapunkts fast noch in der Wiege lag, schon in so großer Menge vorhanden waren, und den übrigen Nationen zu Mustern dienen konnten, hat man bisher nicht, wenigstens nicht allgemein, gewußt und geglaubt. Dennoch vereinigen sich sehr viele Umstände zur Bestätigung dieser Meinung. Daß die wichtigsten, auch in unsern Zeiten, wenigstens dem Namen nach bekannten, Contrapunktisten, Obrecht, Ockenheim, Josquinus, Niederländer waren, und schon im funfzehnten Jahrhundert die Kunst des Contrapunkts sehr hoch getrieben hatten, bezeugt nicht nur Tinctor in seinem Ver-

seffo Guammi eccellente Compositore e Suonatore soavissimo d'Organo; e sono composte à due voci, e stimo che (da molti accidenti che vi concorrono) siano alquanto più antiche di quelle, che sono notate nel libro nominato. *Ibid.*

114) Certa cosa è per quello che hò potuto raccorne da diverse parti, che la maniera di cantare oggi tauté arie insieme, non è più di cento cinquanta anni, che l' è in uso. *Dial. della Musica antica e moderna.*

115) — ma ne anco è alcuno, che nel cantare queste più arie insieme, che hormai sono centocinquanta anni, che elle s' introdussero, habbia mai udito ò oda tal confusa diversità d'intervalli etc. *Ibid.* p. 30.

ke von den musikalischen Proportionen, sondern auch Franchinus Gasor in der Musicae Practica. Da beyde Werke in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts geschrieben sind, so hätten die genannten Niederländischen Componisten nicht darin angeführt werden können, wenn sie erst ins sechzehnte Jahrhundert gehörten, wie einige haben annehmen wollen. Zu Tinctors Zeit, wie ausdrücklich in dem angeführten Werke von ihm gesagt wird, war Ockenheim sogar schon gestorben. Da man nun den Flor Tinctors ungefähr ins Jahr 1470. setzt, und sein Proportionale Musices wahrscheinlich noch früher geschrieben worden, so scheint daraus zu folgen, daß Ockenheim schon im Anfange dieses funfzehnten Jahrhunderts gelebt und geblüht haben müsse. Wenn man nun ferner weiß, daß dieser Ockenheim die contrapunktistischen Künste in dieser frühen Zeit schon so hoch trieb, daß sich viele Musiker aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die Köpfe zerbrechen mußten, um seine künstlichen Canones aufzulösen, und er vermuthlich seine Kunst in seinem Vaterlande gelernt hat, so setzt dieß alles zusammen genommen einen sehr frühen Gebrauch der Harmonie in den Niederlanden voraus, vielleicht einen eben so frühen, als man von Frankreich annehmen muß.

Daß die Niederlande im sechzehnten Jahrhunderte eine allgemeine musikalische Pflanzschule für ganz Europa waren, und alle Höfe und ansehnliche Städte mit Musikern und Componisten versorgen konnten, eben so, wie es ein Jahrhundert später von Italien aus geschah, ist völlig erwiesen, und kann auf keine Weise bezweifelt werden. Auch dieser Umstand setzt eine lange vorhergegangene Ausübung der Harmonie in diesem Lande voraus. Aber nicht bloß im sechzehnten, sondern auch schon im funfzehnten Jahrhundert nahmen die Großen, und sogar in Italien ihre Tonkünstler aus den Niederlanden. Der Abt Du Bos (Reflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture, Tom. I. Sect. 46. pag. 458.) führt eine Stelle aus der Geschichte von Mailand des Corio an, worin von dem Herzog Galeatio Sforza, welcher 1476. in der St. Stephans-Kirche zu Mailand ermordet wurde, gesagt wird, daß er die Musik sehr geliebt und ungefähr dreyßig Musiker aus den Französischen Niederlanden in seinen Diensten gehabt habe. Einer derselben mit Namen Cordier erhielt vom Herzoge eine monatliche Besoldung von 100 Dukaten. (Le Duc aimoit beaucoup la Musique, et meme il tenoit à ses gages une trentaine de Musiciens Ultramontains, auxquels il donnoit de gros appointemens. Un d'eux nommé Cordier, touchoit du Prince cent Ducats par mois.) Cordier wird wahrscheinlich der Capellmeister gewesen seyn.

Am meisten wird aber die frühe Ausbildung der Niederländer in den musikalischen Wissenschaften in der Descrizione di tutti i Paesi bassi von *Ludov. Guicciardini* bestätigt. Hier werden die Belgier die wahren Patriarchen der Musik genannt, die sie wieder hergestellt und zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gebracht haben. Die glücklichsten Anlagen dazu wurden ihnen gleichsam angeboren, so daß die Einwohner beyderley Geschlechts schon von Natur richtig und angenehm singen konnten. Wenn nun in der Folge die Kunst der Natur zur Hülfe kam, so erregten sie durch ihre Compositionen und durch die Ausführung derselben die Bewunderung aller christlichen Höfe, und erwarben sich große Reichthümer. Ich führe diese Stelle nach der Lateinischen Uebersetzung dieses Werks an, weil ich die frühere Italiänische Ausgabe (Antwerpen 1551 und 1581) nicht bey der Hand habe. Hier heißt sie in der vorgesetzten allgemeinen Beschreibung, S. 56. „Sunt deinde hi Belgae veri Musicae artis antistites, quam et instaurarunt videlicet, et ad summam evexerunt perfectionem. Est enim illa iis adeo naturalis et velut congenita, ut et viri simul et foeminae summa, non solum festivitate, sed et harmonia, ad numeros naturaliter canant. Cui ingenitae facultati addita postmodum arte, ea, ceu videmus indies et audimus, tum vivae, quod dicunt, vocis, tum musicae instrumentalis edunt specimina, eum concentum, ut in omnibus Christianorum Principum aulis merito foveantur et magni fiant.“ Die großen Künstler, welche hierauf genannt werden, sind

folgende: Johann Tinctor (Ioannes ille Tinctorius Nivellensis, cujus ut hominis rara quadam virtute praediti, suo infra loco fusius memini:) Josquinus Pratensis, Obrecht, Ockegem, Ricciafort, Adriano Willaert, Johann Mouton, Verdelot, Gombert, Lupus Lupius, Cortois, Crequilon, Clemens non Papa, Cornelius Canis, (die in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts alle schon todt waren, „omnes jam vita defuncti,“) Cipriano di Rore, Gian le Coick, Phil. de Monte, Orlandus Lassus, Mancicourt, Josquinus Baston, Christian Hollando, Giaches di Waert, Bonmarche, Severin Cornetto, Piero du Hot, Gerard di Tornout, Hubert Waelrant, Jaquettus Berchem (civis Antverpiensis,) Andreas Pevernage, Cornelius Verdonk, und viele andere, die noch jetzt an allen christlichen Höfen zerstreut und unter mancherley Titeln als große Meister der Musik berühmt sind. (, Aliique complures, etiamnunc superstites, ac celeberrimi omnes, et variis honorum titulis per Christianum orbem dispersi, artis Musicae professores.“) In der That macht der große Wohlstand, den die Niederländer schon sehr frühe durch ihre blühende Handlung genossen, eine mit diesem Wohlstande in gleichen Schritten gehende Ausbildung der Künste sehr begreiflich; man hat daher keine gegründete Ursache, an der Wahrheit der angeführten Nachrichten zu zweifeln, oder sie für übertrieben zu halten.

Ueber die Einführung der neuern Musikart in England sind die Nachrichten sehr widersprechend. Einige Schriftsteller wollen, die Harmonie habe ihren Ursprung überhaupt in England genommen, und sey von da aus erst in andere Länder verbreitet worden. Das musikalische Werk des Pseudo-Beda, worin von Concentu, Discantu atque Organis geredet wird, und einige mißverstandene Ausdrücke, welche sich bey verschiedenen Kirchenschriftstellern finden, die von dem Erzbischoff Dunstan gehandelt haben, mögen wohl die erste Quelle dieser Meinung gewesen seyn. Von der ersten Schrift weiß man aber nunmehr gewiß, daß sie nicht im Zeitalter des Beda, nehmlich im siebenten Jahrhundert geschrieben seyn kann, und von den den h. Dunstan betreffenden Ausdrücken, beym Surius, bey den Magdeburgischen Centuriatoren ꝛc. weiß man nunmehr ebenfalls, daß sie eine andere Bedeutung haben, als man geglaubt hat. Wenn z. B. Surius in seinen Lebensbeschreibungen der Heiligen von Dunstan schreibt: „Instrumentis musici generis, quorum scientia non mediocriter fultus erat, non tantum se, sed et multorum animos a turbulentis mundi negotiis saepe demulcere, et in meditationem *coelestis Harmoniae*, tam per suavitatem verborum, quam, modo materna, modo alia lingua, musicis modis interserebat, quam et per *concordem concentum*, quam per eos exprimebat, concitare solebat;“ [116]) so hat man durch *concordem concentum* eine Harmonie nach neuer Art verstanden, da doch das Wort Harmonie in den frühern Zeitaltern nie etwas anderes als eine melodische oder successive Verbindung verschiedener Töne bedeutete. Wer daher aus der Stelle des Surius schließen wollte, der h. Dunstan habe eine Harmonie nach unserer Art auf musikalischen Instrumenten zu seinen Singmelodien gemacht, und sie gleichsam damit begleitet, der würde sehr irren. Eben so wenig beweist die Stelle bey den Magdeburgischen Centuriatoren, die den h. Dunstan angeht: „Praeter linguarum autem et artium studia inprimis *Musica instrumenta*, *magna cum felicitate*, tractare didicit etc.“ [117]) Man vergleiche hiermit den 64sten §. des vorhergehenden Kapitels, so wird man allenfalls urtheilen können, von welcher Art sein Spielen auf Instrumenten war.

So wenig nun aus allem diesem zu erweisen ist, daß Dunstan die vielstimmige Musik erfunden und zuerst in England eingeführt habe, so ist ihm dieses Verdienst dennoch hauptsächlich von Deutschen musikalischen Schriftstellern, von Printz an bis auf Marpurg ohne Bedenken zugeschrieben worden.

Dieser

116) *Laur. Surii* Histor. SS. Tom. III. p. 360.
117) Centuria X. pag. 633.

Dieser erste Irrthum scheint auf einer andern Seite bloß durch Verwechselung eines ähnlich klingenden Namens einen zweyten erzeugt zu haben, indem einige andere musikalische Schriftsteller den um vierhundert Jahre jüngern Dunstable für denjenigen ansahen, welcher die Kunst mit vier Stimmen zu componiren erfunden und zuerst in England eingeführt habe. Nach dem Zeugniß des Bischoffs Tanner (Biblioth. Britannico-Hibernica, pag. 239.) war dieser Johann Dunstable nicht nur ein guter Musiker nach dem Geiste seines Zeitalters, sondern auch ein Mathematiker, Astronom und Astrolog. Er starb 1453. [118]) Sein Ruhm muß zu seiner Zeit groß gewesen seyn, weil verschiedene Grabschriften auf ihn gemacht, und bey Englischen Schriftstellern aufbehalten worden sind. Die eine ist in Weaver's Sammlung von Grabschriften, S. 577. enthalten, und heißt:

Clauditur hoc tumulo qui coelum pectore clausit,
Dunstable I, juris astrorum conscius ille,
— — novit — — abscondita pondere coeli;
Hic vir erat tua laus, tua lux, tua musica princeps,
Quique tuas fulces per mundum sparserat artes.

— — — — — —

Suscipiant proprium civem coeli sibi cives.

Die zweyte findet sich in Fullers Worthies pag. 116. folgenden Inhalts:

Musicus hic Michalus alter, novus et Ptolomaeus
Iunior ac Atlas supportans robore coelos,
Pausat sub cinere; melior vir muliere
Numquam natus erat; vitii quia labe carebat,
Et virtutis opes possedit unicus omnes.
Perpetuis annis celebretur fama Iohannis
Dunstable; in pace requiescat et hic sine fine. [119])

Es soll von diesem Dunstable ein Werk de mensurabili Musica handschriftlich vorhanden gewesen; aber verloren gegangen seyn. Burney (Hist. of Mus. Vol. II. pag. 399.) sagt, es sey von Franchinus Gafor in der Practica mus. lib. II. cap. 7. und lib. III. cap. 4. angeführt worden. Allein es ist in der ersten Stelle nicht die Rede von einem theoretischen Werke, sondern von einer Composition, worin Dunstable und ein gewisser Eloy einen besondern Gebrauch von Pausen gemacht haben sollen. Hier ist die Stelle: „Eloy igitur in modis doctissimus in missa sua dixerunt discipuli duabus ipsis longarum perfectarum pausis modum majorem perfectum declaravit atque unica insuper trium temporum pausa minoris modi perfectionem ostendit. Quod et *Donstable* in tenore Veni sancte spiritus disposuit hoc modo etc.“

Eben so ist es mit der zweyten Stelle beschaffen, worin Dunstable nebst Binchoys, Dufay und Brassart angeführt wird. Hier heißt es: „*Complures tamen discordantem hujusmodi minimam atque semibrevem admittebant ut Donstable, Binchoys, Dufay atque Brasart.*“ Wenn hieraus geschlossen werden sollte, Dunstable habe ein Werk de mensurabili musica geschrieben, so müßte folgen, daß auch Binchoys, Dufay und Brasart solche Werke über die Mensuralmusik geschrieben hät-

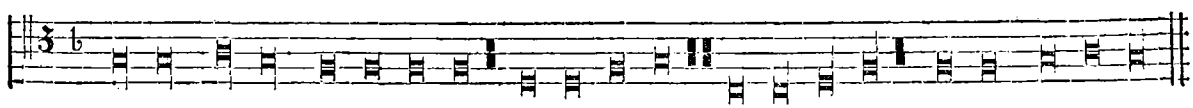
118) *Ioh. Dunstable* astronomiae et musices magister obiit MCCCCLIII. et sepultus est in ecclesia S. Stephani Walbroke etc.

119) s. *Hawkins* Hist of Mus. Vol. II. p. 299.

ten, wovon aber nirgends etwas zu finden iſt. Am beſten hätte dieß Morley wiſſen können, der Dunſtable's Landsmann war, dem Zeitalter deſſelben am nächſten lebte, ihn auch gekannt, und ſeiner in der *Introduction to practicall Muſicke*, pag. 178. erwähnt hat. Aber er redet ebenfalls von keiner theoretiſchen Schrift, ſondern beſchuldigt den Dunſtable bloß, daß er in einer Compoſition den Fehler gemacht habe, zwey Sylben eines einzigen Worts durch lange Pauſen von einander zu trennen. Die Stelle iſt folgende: „We muſt alſo take heed of ſeparating any part of a word from another by a reſt, as ſome Dunces have not flacked to do; yea one, whoſe name is Iohannes Dunſtable, an ancient Engliſh author, hath not onlie divided the ſentence, but in the verie middle of a word hath made two long reſts thus, in a ſong of four parts upon theſe words: Neſciens virgo mater virum:

Ipſum re-gem An-ge-lo - rum ſo-la virgo la-cta-bat.

for theſe be his owne notes and words, which is one of the greateſt abſurdities which I have ſeene committed in the dittying of muſicke.“ Man ſieht hieraus, daß Dunſtable, welchen Morley in ſeinem Eifer einen Dickkopf ſchilt und damit auf ſeinen Namen anſpielt, zwar ſchon vierſtimmig componiren, ſeine Töne aber dem Sinne und Verſtande der Worte noch nicht anpaſſen konnte. Burney (Hiſt. of Muſ. Vol. II. pag. 400.) ſchreibt zwar dieſen Fehler entweder dem Abſchreiber oder Drucker zu, und meint, Dunſtable möge die Stelle auf folgende Art ganz recht componirt haben:



Ipſum regem An-ge-lorum An-ge-lorum ſo-la virgo virgo la-cta-bat.

allein Morley hatte die eigenen Noten und Worte des Dunſtable vor ſich, wie er ausdrücklich ſagt, folglich konnte der Fehler nicht am Abſchreiber liegen, eben ſo wenig als am Drucker, weil ſonſt die ganze ſich auf die Compoſition beziehende Stelle in der Morleyiſchen Introduction falſch ſeyn müßte. Oder ſoll die Compoſition des Dunſtable ſelbſt gedruckt und in der von Morley getadelten Stelle verdruckt ſeyn? Wäre dieß der Fall, ſo würden wir mehr von Dunſtable wiſſen, und uns nicht mit den wenigen im Franchinus Gafor befindlichen Fragmenten von ſeiner Compoſition begnügen müſſen.

Die erſte Veranlaſſung zu dem Irrthume überhaupt, daß die neue Muſikart in England erfunden und von da aus anderwärts verbreitet worden ſey, ſcheint Johann Tinctor gegeben zu haben, ein muſikaliſcher Schriftſteller aus der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, von welchem in dieſem Kapitel ſchon oft geredet worden iſt. Unter den muſikaliſchen Schriften deſſelben, welche ſich handſchriftlich in der Sammlung des verſtorbenen Pat. Martini zu Bologna befanden, war auch eine mit dem Titel: Ioannis Tinctoris, *Muſicae Profeſſoris*, Proportionale Muſices. Sie hatte den Anfang: „Et primo Proemium“ und die Dedication war folgende: „Sanctiſſimo et invictiſſimo Principi Divo Ferdinando, regis regum Dominique dominantium Providentia, Regi Siciliae, Gieruſalem et Ungariae, Iohannes Tinctor, inter muſicae Profeſſores, ſuosque Capellanos, mi-

nimus.“ Die in dieſem Werke befindliche Stelle, wodurch der obgedachte Irrthum verbreitet worden, iſt folgende:

— „*Cujus, ut ita dicam novae artis* [120]) *fons et origo (Contrapuncti) apud Anglos, quorum caput Dunſtaple exſtitit, fuiſſe perhibetur. Et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufai, et Binchois; quibus immediate ſucceſſerunt moderni, Okenheim, Busnois, Regis et Caron, omnium, quos audiverim, in compoſitione praeſtantiſſimi: nec Anglici nunc, licet vulgariter jubilare, Gallici vero cantare dicantur, veniunt conferendi. Illi etenim in dies novos cantus noviſſime inveniunt; at iſti, quod miſerrimi ſignum ingenii, una ſemper et eadem compoſitione utuntur. Sed, proh dolor! non ſolum eos, imo complures alios compoſitores famoſos, quos miror, dum tam ſubtiliter, ac ingenioſe, tam incomprehenſibili ſuavitate componunt, mors abripuit.* — “ [121])

Aus dieſer Quelle iſt nachher von ſpätern Schriftſtellern geſchöpft worden. Sebald Heyden aus Nürnberg, deſſen Werk *de arte canendi, ac vero ſignorum in cantibus uſu*, ſchon 1537. zum erſten Mal gedruckt wurde, kannte ſie ebenfalls, und ſcheint wenigſtens unter den Deutſchen der erſte zu ſeyn, welcher ſie benutzt, und die darin enthaltene Nachricht unter ſeinen Landsleuten weiter verbreitet hat. In der dem gedachten Werke vorgeſetzten Epiſtola nuncupatoria, worin er überhaupt über die neue Muſikart und einige damit verbundene Dinge, z. B. über die damalige Beſchaffenheit des Taktweſens ꝛc. ſehr gründlich redet, erzählt er auch ausdrücklich, daß er eine Abſchrift von dem Werke des Johann Tinctor, worin die oben ausgezogene Stelle befindlich iſt, durch einen gewiſſen Georg Forſter erhalten habe. Er ſagt hier: „Intelligo vero eam Muſicam, quae tot variarum notularum ſpecies, totque diverſorum ſignorum proportiones, pluribus vocibus, poſitu quidem

120) Die neue Muſikart hatte um die Zeit ihrer Verbreitung vielerley Namen; ſie wurde ihrem erſten Urſprunge gemäß Organum, Diaphonie, Diſkantus, Organizare, *Dualis vox*, ſodann nach ihrer neuern Beſchaffenheit *Muſica nova, ars nova, Figuralis Muſica, Novitium inventum* genannt. Ueber die erſten Benennungen ſind ſchon Zeugniſſe genug angeführt; über die letztern werden folgende hinreichen. Am Ende einer praktiſchen Abhandlung über die Figuralmuſik von Philip de Vetri, welche ſich in der Barberiniſchen Bibliothek Nr. 841. findet, heißt es: Explicit *ars nova* Magiſtri Philippi de Vetri. Nicolaus Liſtenius, deſſen Rudimenta muſicae zuerſt 1514. herauskamen, und nachher noch oft vermehrt und neu aufgelegt worden ſind, redet im erſten Kapitel von der neuen Muſikart in folgenden Worten: „Figuralis (Muſica,) quae menſuram, et notarum quantitatem variat, pro ſignorum ac figurarum inaequalitate, cum incremento, et decremento prolationis. Haec alio nomine *Menſuralis*, alio *nova* appellatur.“ Johann Kepler *(Harmonia mundi*, lib. 3. cap. 16. pag. 80.) ſagt von ihr: „*Novitium* enim *inventum* eſſe veteribus plane incognitum, Concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum viciſſitudine, id probatione multa non indiget.“ Er ſetzt ſogar hinzu, daß die Kunſt der Alten in dieſer Art nicht größer geweſen ſey, als die Kunſt der heutigen Dudelſackpfeifer. „In illo more nullum erat apud veteres majus artificium, quam apud noſtros utricularios.“ Sodann fährt er fort: „His ultimis ſaeculis, haec ratio canendi, Figurata ideo dici coepit, quia primi authores diagrammata non ita ſimplicia fecerunt, ut ſunt in Chorali cantu; ſed variis uſi ſunt figuris et coloribus, et punctis; quorum ſignorum aliqua ſilentium, aliqua ſonum imperant, quaedam longum, alia brevem; aliqua ad Tonos, aliqua ad Modos menſurales diſcriminandos, ad Fugas, ad Repetitiones, et ſimilia, adhibita.“

121) „Dieſe neue Kunſt, wie ich ſie nennen will, ſoll ihren Urſprung bey den Engländern genommen haben, und Dunſtable ſoll, wie man ſagt, der Erfinder derſelben geweſen ſeyn. Mit ihm lebten zu gleicher Zeit im Frankreich Dufai, und Binchois; auf dieſe folgten unmittelbar die Neuern, nehmlich Ockenheim, Buſnois, Regis und Caron, die vortrefflichſten Componiſten unter allen, die ich nur je gehört habe; auch können nunmehr die Engländer, welche nach dem Sprichworte jauchzen, anſtatt daß die Franzoſen ſingen, mit ihnen nicht mehr verglichen werden. Denn die letztern erfinden alle Tage neue Geſänge, die erſtern behelfen ſich aber ſtets mit einerley Compoſition, welches ein Zeichen eines armſeligen muſikaliſchen Geiſtes iſt. Aber, ach! der Tod hat uns nicht nur dieſer, ſondern noch vieler andern berühmten Componiſten beraubt, die ich ihrer feinen erfindungsreichen und unbegreiflich angenehmen Compoſitionen wegen bewundere.“

diversis, ac harmonica symphonia consonantissimis, ceu in unum corpus coagmentat, ac concinnat. *Quam Musicam Iohannes Tinctoris in libris proportionum suarum (quorum mihi copiam nuper fecit Georgius Forsterus, vir ut litterarum et Medicinae, ita et Musicae peritissimus) novam artem appellat, et eam in Anglia, a quodam Dunstabli, primo excogitatam affirmat, ac deinde a Gallis, Dufay, et Binchoi, celebriorem quidem redditam, donec a Iohanne Okgekhem, Busnee, ac Caronte, ceu per manus accepta, magis atque magis inclaresceret.*"

Diesem Sebald Heyden hat zunächst der Abt Joh. Nucius in seinem unter dem Titel: *Musices poeticae sive de compositione cantus Praeceptiones* etc. 1613. 4. die oben erwähnte Nachricht nachgeschrieben. „Porro (sagt er) tales artifices claruerunt, primum circa annum Christi 1400. aut certe paulo post. *Dunxstapli Anglus a quo primum figuralem Musicam inventam tradunt. Dupsai* (soll Dufai heißen,) *Binchoy, per quos Musicam celebriorem redditam scribunt. Iohannes Okkenhaim vel Okkenkem, Busude, Charonte, Iosquinus, Isaac, Crequillon, Gomberth, Clemens non Papa, Senfius, Verdeloth, Lerithier, Stolzer, Lemlin, Iacchet, Pamminger, Heigell, Dominicus Finot, Iohannes Cortois, Benedictus Ducis, Claudin, Carpentras, et infiniti alii, quorum industria, artem hanc nobiliorem illustrioremque factam esse nemo ignorat.*" (Cap. 1.)

Wie kann aber Dunstable eine neue Musikart erfunden und zuerst ausgebreitet haben, von welcher die ersten Spuren mehr als vierhundert Jahre vor seiner Zeit sichtbar waren? Das Hucbaldische Organum, welches aus lauter zugleich fortschreitenden Quinten, Quarten und Octaven bestand, wurde schon von Guido dadurch verbessert, daß er es wagte, andere Intervallen zu gebrauchen. Er nannte seine Art zu organisiren weich, die alte Hucbaldische aber hart. Nach ihm kam, ebenfalls im eilften Jahrhundert, Franco von Cölln, vermehrte die Anzahl der brauchbaren Intervallen wiederum um einige, gab schon einige nicht verwerfliche Regeln von der besten Art, sie mit einander zu verbinden, und legte zugleich durch seine Erfindung der verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß, den Grund zu einer ganz andern Harmonie, als man vorher kannte, oder für möglich hielt. Noch weiter ging Johann de Muris im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts nicht bloß in der Mensuralmusik, sondern hauptsächlich in der gleichzeitigen Behandlungsart der musikalischen Intervallen, so viel man ihrer zu seiner Zeit kannte, und zu gebrauchen wagte. Wir haben im 30sten §. schon gesehen, wie rein seine Fortschreitungen der Consonanzen waren, und wie weit er hierin seine Vorgänger übertraf. Marchettus von Padua und Prosdocimus de Beldomandis haben zu dieser allmählichen Erweiterung und Verbesserung, ob sie gleich nur als Erklärer des Franco und de Muris anzusehen sind, ebenfalls ihre nicht unwichtigen Beyträge geliefert, so daß man deutlich sieht, wie alles nach und nach gekommen ist, wie jeder die Verbesserungen seiner Vorgänger wiederum verbessert hat, bis endlich das Jahrhunderte lang bearbeitete Werk wenigstens einen solchen Grad von Vollkommenheit erhielt, daß es allgemeinere Aufmerksamkeit erregte, und einer immer größern Verbreitung würdig befunden wurde. Wenn nun gerade die Zeit dieser größern Verbreitung in die Zeit fiel, in welcher Dunstable in England lebte, wenn er vielleicht einer der ersten war, der in seinem Vaterlande zu dieser Verbreitung beytrug, wie kann er dadurch zum Erfinder dieser neuen Kunst werden, und wie kann unter solchen Umständen die Verbreitung derselben von England ausgegangen seyn? — Sie ist offenbar von Frankreich ausgegangen, so wie dort durch den de Muris die ersten noch in unsern Zeiten anwendbaren Regeln zu einer richtigen und reinen Fortschreitung der Consonanzen gegeben worden sind. Dieß ergiebt sich nicht nur aus der Natur der Sache, nach welcher sie nur aus kleinen Anfängen entstehen, und durch fast unmerkliche Zusätze und Fortschritte nach und nach wachsen und vollkommener werden konnte, sondern auch daraus, daß die ersten Ausüber derselben,

deren Namen auf die Nachwelt gekommen sind, Franzosen waren, und mit Dunstable zu gleicher Zeit gelebt haben. Sagt nicht Tinctor ausdrücklich: „Et huic contemporanei fuerunt in Gallia *Dufai* et *Binchois*?“ Daß aber Dunstable das Haupt dieser neuen Schule gewesen, weiß er nicht mit Gewißheit, sondern er sagt nur: *fuisse perhibetur*, und andere sagen *dicunt*, *tradunt*. Burney hat daher seine Vaterlandsliebe ein wenig zu weit getrieben, wenn er ungeachtet aller dieser ihm wohl bekannten Umstände, bloß auf das fuisse perhibetur das Tinctor, dennoch seinen Landsmann zum Erfinder der neuen Kunst machen will. [122]) Wenn doch ein Erfinder genannt werden sollte und müßte, so könnte es kein anderer als derjenige seyn, welcher es zuerst wagte, vom alten Organo abzugehen, und welcher durch Einführung einiger neuen, vorher ungebräuchlichen Intervallen den ersten Grund zu derjenigen Harmonie legte, die nachher, nachdem erst manche andere zu ihrem größern Wachsthume beygetragen hatten, eine neue Kunst genannt wurde. Nach den bisher beygebrachten Zeugnissen würde und müßte sodann diese Ehre dem Guido von Arezzo zu Theil werden. Nach dem Guido würde das nächste Recht auf diese Ehre dem Franco von Cölln gebühren, weil er nicht nur in der Lehre von der Harmonie schon weiter als Guido gegangen ist, sondern auch zuerst das Zeitmaß gelehrt hat, ohne welches unmöglich eine Figuralmusik entstehen konnte. Dieß sind daher die beyden Männer, welche in dieser Sache die Bahn gebrochen haben, und wenn die Rede von Erfindern seyn soll, so sind sie es, welchen dieser Ehrenname gebührt. Die übrigen, von de Muris an, sind nur Verbesserer oder Ausüber dessen, was jene zuerst gelehrt haben.

Endlich hat man in Deutschland noch einen dritten Engländer mit Namen Dunstaph (lauter Dunse oder Dickköpfe, würde Morley vielleicht hier ausrufen) zum Erfinder der vollstimmigen Musik machen. Der ehemalige Conrector und Bibliothekar Vensky zu Halberstadt that ums Jahr 1740. den Vorschlag zur Feyer eines musikalischen Jubelfestes, weil die Figuralmusik um diese Zeit gerade 300 Jahre alt geworden sey. In dem deßhalb an Lorenz Mizler zu Leipzig gesandten Schreiben (s. dessen musikalische Bibliothek, Bd. 2. Th. 3. S. 169.) wird aus den Actis ecclesiasticis des Weimarschen Hofpredigers Bartholomäi (Th. 21. S. 472.) folgende Stelle angeführt: „Eines, dessen Erfindung man in die Mitte des 15ten Säculi, und sonderlich in das Jahr 1440. zu setzen pflegt, ist der Figuralgesang, den ein gewisser Engländer, Namens Dunstaphus um dasselbe soll in solche Ordnung gebracht haben, daß man von derselben Zeit angefangen, Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Diskant in einer lieblichen Harmonie abzusingen. Wie nun auf eine solche Art Gott dem Herrn zu Ehren, nach der Zeit mancher heiliger Freudengesang angestimmt worden, also könnte auch wohl in diesem Jahre ein musikalisches Chor auftreten und nach 300 Jahren ein fröhliches Dank- und Jubellied erschallen lassen.“ Der Verfasser dieser Stelle macht hierbey die Anmerkung, daß zwar vor einigen dieser Dunstaph mit dem Dunstan, Erzbischof zu Canterbury aus dem zehnten Jahrhundert verwechselt werde; doch halte er es mit dem, was Lund in seinen Jüdischen Heiligthümern (B. 4. Kap. 4. §. 23. S. 747.) von dieser Sache behauptet habe. Hier ist Lunds Stelle, die aus Dietrichs sechster, der so genannten absonderlichen Predigten genommen ist, welche im Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts gedruckt wurden: „Daß das Singen vor Alters dem Lesen fast ähnlicher als dem Singen gewesen, und man von keinen Intervallis, Modulation und Takt etwas gewußt, bis Joh. Damascenus ums Jahr Christi 725. die ersten musikalischen

122) — Now as his *Tenor parts*, which have been quoted by *Franchinus Gaffurius* prove, that he had written in several parts, and as the invention of Music of this kind is given to him by Tinctor, who was nearly his contemporary, I should be guilty of great ingratitude, as an Englishman if I did not accept of the present, in the name, and for the use of my countryman. *Hist. of Music*, Vol. II. pag. 451.]

Noten und Regeln erfunden, da man allmählich bessere und bessere Melodien bekommen, bis Anno Christi 1400. eben um die Zeit, da die Druckerey erstesmal zu Maynz, oder wie andere wollen, zu Strasburg erfunden, Dunstaphus ein Engländer erstanden, welcher dem Figuralgesange erst recht unter Augen gesehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem er darin unterschiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Diskant und Vagant in einander gefüget, von welcher Zeit an die Figuralmusik immer besser und besser excolirt worden. Auf diese Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr davon gewußt, als die Europäer, wäre auch wohl keine andere Musik als Choral gewesen."

Ob nun wirklich ein Dunstaphus in England gelebt habe, oder ob die Namen Dunstan und Dunstable so verwandelt worden, ist jetzt schwer zu entscheiden. In *Tanner's* Bibliotheca Britannico-Hibernica findet sich kein Dunstaph, und Hawkins und Burney kennen ihn ebenfalls nicht. Wodurch aber unser Gerbert gewisser geworden ist, daß diesem Dunstaph in dieser Sache unter den Engländern nur der dritte Platz gebühre, weiß ich nicht zu begreifen, da Burney, welcher es gethan haben soll, nichts davon sagt. Die Stelle, von welcher hier die Rede ist, findet sich in dem vortrefflichen Werke de cantu et musica sacra, Tom. II. pag. 326. „Doctor *Burney* vero me certiorem reddit, tertium demum *Dunstapho* hac in re locum inter *Anglos* esse tribuendum etc." Wir haben aus dem Vorhergehenden zur Genüge gesehen, daß in dieser Sache weder dem Dunstan noch Dunstable, und am allerwenigsten dem Dunstaph, den nicht einmal seine Landsleute kennen, ein Platz gebühren kann.

§. 33.

Alle Dinge nehmen einen kleinen Anfang, und wachsen nur allmählich zu demjenigen Ziele empor, welches sie ihrer ursprünglichen Natur nach zu erreichen fähig sind. Die ersten Aeußerungen der dem Menschen anerschaffenen Fähigkeiten, sie mögen seyn von welcher Art sie wollen, sind nie mehr als der erste Keim, den die Naturkraft aus einem Samenkorn empor treibt. Unartikulirte Laute sind schon eine Art von Sprache, womit der Mensch bey seinem ersten Eintritte in die Welt seine Gefühle zu erkennen giebt. Aber wie weit ist sie noch von derjenigen Sprache entfernt, vermittelst welcher er in der Folge seines Lebens nicht mehr bloß körperliche Zustände, sondern die mannigfaltigsten Gefühle des Herzens und Gedanken des Geistes unterscheiden und ausdrücken lernt? Nichts kann uns einen deutlichern Begriff von der allmählichen Entwickelung und Erweiterung der Tonkunst überhaupt, so wie der Harmonie insbesondre, geben, als die Art und Weise, wie sich die Sprachen der Menschen aus den ersten Naturlauten noch täglich bilden, und von jeher gebildet haben. So wie der Mensch in der Kindheit einzelne Worte nachlallt, nach und nach immer mehrere ins Gedächtniß faßt, bis er endlich durch eine große Anzahl derselben in den Stand gesetzt wird, eine Auswahl unter ihnen zu treffen, und sie nach gewissen bestimmten Absichten, nicht mehr nach einem dunkeln Gefühl anzuwenden; so ging es auch dem Menschen mit seiner Tonsprache. Eine sehr kleine Anzahl von Tönen macht noch jetzt die Melodien aller wilden Völkerschaften aus. In dieser Armuth an Tönen können noch keine Haupttöne unterschieden werden, mit welchen andere in gewissen Beziehungen stehn müssen. Man bemerkt daher an allen den rohen Melodien, welche uns durch Reisebeschreiber von solchen unkultivirten Völkern mitgetheilt werden, weder eine bestimmte mit einander in Beziehung stehende Tonreihe, welche wir eine Tonart nennen, noch überhaupt etwas, woraus man schließen könnte, daß sie nach gewissen Absichten, zur Darstellung eines gewissen Gemüthszustandes eingerichtet worden seyen. Auf dieser Stufe der menschlichen Kultur ist die Wahl der Töne noch dem blinden Zufalle unterworfen. Der eine

Ton gilt hier ſeiner innern Bedeutung nach ſo viel als der andre, und man kennt noch keine andern Unterſchiede unter ihnen, als Stärke oder Schwäche, die nach Beſchaffenheit der Worte, auf welche man ſie ſingt, allenfalls angewendet werden.

So wie aber der Menſch, wenn er erſt einen gröſsern Vorrath von Wörtern gewonnen hat und dadurch an Sprachausdrücken reicher geworden iſt, bald darauf kommen wird, ſeinen Reichthum in eine gewiſſe Ordnung zu bringen, ihn in Klaſſen abzutheilen, und ihn nicht mehr bloß nach einem dunkeln Gefühle, ſondern mit Bewußtſeyn anzuwenden; ſo wie er ſich gewiſſe Regeln ausdenken, oder von vorhergehenden Erfahrungen ableiten wird, durch deren Beobachtung er nach und nach lernt, ſeinen Reichthum nicht nur richtig in ſich, oder grammatiſch, und einer gewiſſen Abſicht angemeſſen, oder logiſch, ſondern ſogar auch zierlich oder rhetoriſch zu gebrauchen; ſo wird für die Tonſprache ebenfalls erſt ein gehöriger Vorrath von Tönen oder Combinationen erworben werden müſſen, ehe ſie auf eine Stufe der Entwickelung kommen kann, auf welcher ſie gleich der Wortſprache grammatiſch, logiſch und rhetoriſch zu gebrauchen iſt.

Aber in dem Zeitraume, von welchem hier die Rede iſt, war ſie noch nicht ſo weit gekommen. Sie hatte aus der vorhergehenden Periode einen zu kleinen Vorrath von Ausdrücken mitgebracht. Die Vermehrung derſelben mußte daher die erſte Sorge derjenigen ſeyn, welche ihr weiter helfen wollten. Zu dieſer Vermehrung der Ausdrücke war die neue Erfindung, die Töne nicht mehr bloß ſucceſſiv, ſondern auch gleichzeitig zu verbinden, die reichſte Quelle, die man nur wünſchen konnte, und man benutzte ſie ſo fleißig, daß man allerdings bald zu einem beträchtlichen Vorrath von vorher nie gekannten Combinationen kam. Obgleich dieſer Vorrath noch immer nicht groß genug, und die Quelle, woraus er genommen wurde, bey weitem noch nicht erſchöpft war, ſo würde man dennoch ſchon etwas damit haben ausrichten können, wenn man ihn recht zu brauchen gewußt hätte. Die Begriffe von dieſer klugen und zweckmäßigen Anwendung waren aber noch zu dunkel, die Unterſchiede und Aehnlichkeiten in den Ableitungen der Combinationen wurden, ſo wie ihrer mehrere geworden waren, immer feiner und verwickelter, man war noch nicht im Stande, die Aehnlichkeiten überall zu bemerken, oder übereinſtimmend in ähnlichen Fällen zu verfahren, gerieth alſo auf eine Art von unnatürlich gezwungenem Gebrauche, auf eine zweckloſe Künſteley, die faſt allen Compoſitionen dieſes Zeitraums, ſo viele deren auf uns gekommen ſind, anklebt, und ſie für unſere Zeiten ungenießbar gemacht hat. Gar viele Umſtände haben hierzu beygetragen, am meiſten aber der Mangel an ſolchen Inſtrumenten, auf welchen mehrere Töne und mehrere Melodien zugleich gleichſam feſtgehalten, und nach ihrer Beſchaffenheit gemächlich betrachtet und unterſucht werden können, dergleichen die Taſteninſtrumente ſind. Die Vervollkommnung dieſer Inſtrumente hat mit der Vervollkommnung der Harmonie ſelbſt immer gleichen Schritt gehalten, und ſtets den ganzen Tonvorrath, welchen man beſaß und gebrauchte, in ſich vereinigt. Wie arm die Orgeln um Guido's Zeitalter herum noch waren, iſt im vorhergehenden Kapitel erzählt worden. Nicht reicher werden in dieſer Zeit andere Taſteninſtrumente geweſen ſeyn, die man ſchon gehabt hat. Denn es liegt in der Natur der Sache, daß man einem ſolchen Inſtrumente nur ſo viele und ſolche Töne giebt, als man für brauchbar hält, anſtatt daß die meiſten andern ihrer urſprünglichen Anlage nach auf gewiſſe Grenzen eingeſchränkt ſind, die ſie auf keine Weiſe überſchreiten können.

Ein anderer Grund, warum man weder fließende Melodie noch Harmonie in dieſem Zeitraume hervorbringen konnte, lag in der allzu großen Vorſicht, mit welcher man den Gebrauch der Diſſonanzen zu vermeiden ſuchte. Das Wohlgefallen am alten Organo, oder an Accorden, die bloß aus Quinten und Octaven beſtehen, war Jahrhunderte lang nicht aus den Ohren zu bringen, und verlor erſt ſehr ſpät allen Einfluß auf die Einrichtung der Harmonie. Daher konnte noch im ſiebenzehnten Jahr-

hundert kein Tonstück anders als mit einem solchen vom Organo abstammenden Accord geschlossen werden, und als man es endlich wagte, eine Terz darunter zu mischen, durfte es noch immer nur eine große seyn. Alles sollte nach der Regel, daß ein Tonstück nur mit vollkommenen Consonanzen angefangen und geendigt werden müsse, vollkommen consoniren, und wenn man nicht immer umhin konnte, im Zusammenhange eine Dissonanz mit durchlaufen zu lassen, so durfte sie doch der Regel nach nie frey angeschlagen werden, sondern mußte vorher in einer von den Stimmen schon liegen. Bey einer solchen Einschränkung, bey so schweren Fesseln mußte nothwendig in die Fortschreitung der Melodien und Harmonien ein Zwang, eine Schwerfälligkeit und Unbehülflichkeit kommen, die den Menschen dieses Zeitalters nur darum erträglich vorkommen konnte, weil sie nichts besseres kannten, und weil der Reiz der Neuheit den Mangel an fließender Melodie und Harmonie einiger Maßen ersetzte.

Noch ein Grund und eine Veranlassung zu dieser Schwerfälligkeit lag darin, daß man sehr frühe anfing, kleine musikalische Sätze zu verkehren und auf verschiedene Weise in mehrern Stimmen nachzuahmen. So vortrefflich solche Versetzungen und Nachahmungen in den Händen eines gewandten Componisten sind, wenn schon ein gemischter Gebrauch consonirender und dissonirender Intervallen Statt findet, und wenn man schon einer hinlänglichen Menge von melodischen und harmonischen Combinationen mächtig ist, so zwangvoll, steif und holpericht müssen sie eine Composition machen, wenn die erwähnten Vortheile nicht damit verbunden sind. Dort bewirken sie Einheit des Styls und Charakters, bringen Reichthum und Mannigfaltigkeit in die melodischen und harmonischen Verbindungen, hier aber zwingen sie den Componisten, seine Melodien und Harmonien unnatürlich und gewaltsam zu winden und zu drehen, um nur durchzukommen, oder um nur die beabsichtigte Versetzung oder Nachahmung herauszubringen, mit Aufopferung aller natürlichen Eigenschaften eines Gesangs oder einer Harmonie, sie mögen Namen haben, wie sie wollen. Indessen lag auch dieser Gang der Kunst in der Natur, und führte allmählich auf bessere Wege. Indem man sich schwerfällig drehete und wendete, um gewisse Versetzungen und Nachahmungen zu Stande zu bringen, wuchs man an Kraft und Geschicklichkeit, sich bald mit mehrerer Leichtigkeit drehen und wenden zu können. Man lernte dadurch die Töne nach und nach so handhaben, daß sie dem Willen des Componisten folgen mußten, anstatt daß vorher der Componist den Tönen folgen mußte. Josquinus soll der erste unter den ältern Componisten gewesen zu seyn, der es so weit gebracht hatte, daß er mit den Tönen machen konnte, was er wollte, nicht was die Töne wollten, denn er wurde dieser zu seiner Zeit seltenen Geschicklichkeit wegen von seinen Zeitverwandten besonders gerühmt, und andern Componisten weit vorgezogen. Die andern (sagte man) mußten mit den Noten bloß machen, was sie konnten; er aber machte damit, was er wollte. Solche Uebungen ersetzten auch fürs erste den Mangel an Erfindung, indem sie Anlaß zu Gedanken gaben, auf welche man aus freyem Geiste bey noch so geringer Gewalt über die Tonsprache nicht kommen konnte. Man war also in diesem Zeitraume mit der musikalischen Composition ungefähr auf derjenigen Stufe von Vollkommenheit, auf welcher unsere Dichtkunst stand, als die Dichter alle Zeilen eines Gedichts mit gewissen vorher bestimmten Buchstaben anfingen, andere ein ganzes Gedicht hindurch vermieden, oder die Worte und Gedanken so dreheten und wendeten, daß eine Zeile rück- und vorwärts gelesen werden konnte, und in beyden Fällen einen andern Sinn erhielt. So wie diese Uebungen in demjenigen Zeitpunkte, in welchem sie am meisten getrieben wurden, vielleicht sehr nothwendig waren, um die Sprache geschmeidiger und biegsamer zu machen, so mögen wohl auch die ähnlichen Uebungen in der Composition, nehmlich die Versetzungen einzelner Sätze und die Nachahmungen in verschiedenen Intervallen gar sehr zu Geschmeidigkeit und Biegsamkeit der melodischen und harmonischen Verbindungen und Fortschreitungen beygetragen haben. Wenn daher auch solche Uebungen Jahrhunderte lang zu weit getrieben wurden, wenn man gleich lange Zeit hindurch

alle

alle musikalische Schönheit bloß in so gekünstelten Versetzungen und Nachahmungen zu finden glaubte, so ist doch dadurch der musikalischen Composition unendlicher Vortheil erwachsen. Die dadurch nach und nach erlangte Gewandtheit in der Behandlung der Töne regte den eigenen Erfindungsgeist auf; man war dadurch so reich an mannigfaltigen Wendungen geworden, daß man Einheit des Styls und Charakters beobachten konnte, ohne seine Zuflucht zu den zwangvollen Versetzungen und Herleitungen neuer Sätze nehmen zu müssen; man lernte die Orte und Stellen kennen und unterscheiden, wo jene Künste gute oder schlechte Wirkung thaten, folglich gebraucht oder verworfen werden konnten, und kam endlich dadurch so weit, Natur und Kunst so mit einander zu verbinden, so Hand in Hand neben einander einher gehen zu lassen, wie sie gehen müssen, wenn durch sie Empfindungen ausgedrückt, Gemüthszustände dargestellt, und Geist und Herz gleichen Antheil an dem Genuß ihrer Werke nehmen soll.

Aber Jahrhunderte lang mußten die Menschen solchen Vorübungen obliegen, ehe sie zu einer Art von Meisterschaft dadurch gelangen, und das endliche, schöne Ziel erreichen konnten. Bis auf die Zeit des Guido ging mit dem Organo und dem Diskant noch alles gerade aus. Die Stimmen gingen mit einander in gleichen Schritten vorwärts, und man findet nirgends eine Spur, daß in diesem Zeitalter schon eine Art von Nachahmung der Stimmen, oder von Versetzung einzelner Sätze bekannt gewesen sey. Auch Franco scheint noch nichts davon gewußt zu haben; er kennt nur solche Veränderungen einer Melodie, die durch die verschiedenen Notengattungen, oder durch das musikalische Zeitmaß veranlaßt wurden. Marchettus von Padua hat zwar schon einige Umkehrungen musikalischer Sätze von folgender Art: a, b, h, c, und c, h, b, a, aber daß er etwas von Nachahmung verschiedener Stimmen und von eigentlich contrapunktischen Versetzungen gewußt habe, ist in seinen Schriften nicht zu finden. Aber zur Zeit des Johann de Muris in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts muß der Gebrauch dieser Künste schon in vollem Gange gewesen seyn, denn er bedient sich in seiner Lehre von den Fortschreitungen der Consonanzen des Wortes *Rota* in einem solchen Sinne und Zusammenhang, daß man daraus schließen muß, es sey zu seiner Zeit schon eine Art von Canon darunter verstanden worden. „Sciendum est notabiliter, (sagt er nehmlich) quod non possumus duas notas ponere in rota vel in una linea, vel in uno spatio, et eodem modo duas octavas etc.“ Da nun rota hier unmöglich dem Zusammenhange nach ein Instrument bedeuten kann, wie die Leyern (*rota* vero instrumentum est, quo coeci mendicantes utuntur. Habet enim introrsum rotulam parvam etc. *Io. Coclei* Tetrachordum Musices, Tract. I. cap. 10.) oder wie die Cymbelregister in den alten Orgeln ihres radförmigen Umdrehens wegen genannt wurden, so wird die Meinung des de Muris wohl keine andere seyn, als man dürfe in einem Canon keine zwey Einklänge und keine zwey Octaven unmittelbar hinter einander gebrauchen. Daß aber rota bey den ältern Componisten diejenige Compositionsart bedeutete, welche nachher *Canon*, und von den Engländern *a Catch* genannt wurde, beweist folgende Stelle, welche *Hawkins* (Hist. of Music, Vol. II. pag. 92.) anführt: „Hoc genus compositionis seu contrapunctionis *canonem* vocant musici moderni; vetustioribus vero nuncupabatur *Rota*.“

Es ist Schade, daß de Muris über diese Sache nicht selbst nähere Auskunft gegeben hat, und das Daseyn einer solchen Compositionsart gleichsam nur vorauszusetzen scheint. Wenn man aber annehmen kann, daß insbesondre solche Künste gewöhnlich lange vorher geübt und gebräuchlich seyn müssen, ehe sie in Schriften öffentlich gelehrt werden können, so kann dessen ungeachtet das Stillschweigen des de Muris noch nicht beweisen, daß vor und in seiner Zeit noch keine canonische Compositionsart vorhanden gewesen sey. Die Theoretiker hatten nur vielleicht die Regeln noch nicht gefunden, nach welchen sie eingerichtet werden mußte. Sie waren hierin gewisser Maßen mit spätern Theoretikern in

einerley Fall, die ebenfalls erſt gar viele praktiſche Beyſpiele von ſolchen verwickelten Compoſitionsarten vor ſich haben mußten, ehe ſie die Regeln ihrer Einrichtungen davon abziehen und in gehörige Ordnung bringen konnten.

Außer der beym de Muris befindlichen Spur, woraus ſich zwar nicht mit völliger Gewißheit, aber doch mit einiger Wahrſcheinlichkeit das frühe Daſeyn einer canoniſchen Compoſitionsart muthmaßen läßt, iſt nun ungefähr ein ganzes Jahrhundert hindurch bey den muſikaliſchen Schriftſtellern nichts ähnliches wieder zu finden. Aber ungefähr um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts erſcheint in England auf einmal ein Canon, welcher wenigſtens in Rückſicht auf die Folge der Stimmen ſchon von ſo künſtlicher Art nach dem Geiſt und Geſchmack dieſes Zeitalters iſt, daß man ſich wirklich darüber verwundern muß. Dieſe Compoſitionsart muß ſchon lange vorher geübt worden und im Gebrauche geweſen ſeyn, ehe man mit ihrer äußern Einrichtung ſo bekannt werden konnte, wie dieſer Canon vorausſetzt. Daß er nicht neuer iſt, als angegeben oder vermuthet wird, beweiſen ſeine innere Eigenſchaften, nehmlich die leere und doch ſchwerfällige Harmonie und das ſichtbare Unvermögen ſeines Verfaſſers in der Fortſchreitung der Conſonanzen ſelbſt die wenigen noch unzureichenden Regeln zu befolgen, welche ſchon Johann de Muris gegeben hatte. Da dieß leicht die älteſte und einzige Probe einer ſolchen Compoſitionsart ſeyn kann, die aus einem ſo frühen Zeitalter noch vorhanden iſt, ſo mag ſie hier ihre Stelle haben. Hawkins hat ſie zuerſt mitgetheilt; nachher hat ſie auch Burney aufgenommen, welcher jedoch in der Entzifferung derſelben von ſeinem Vorgänger ein wenig abgewichen iſt. Ich vereinige aus beyden, was mir zur genauen Ueberſicht eines ſo alten und ſeltenen Kunſtwerks dienlich ſcheint. In dem Kataloge der Harleyiſchen Manuſcripte, welche ſich jetzt in dem Brittiſchen Muſeum befinden, hat der Verfaſſer derſelben Wanley folgende Nachricht davon gegeben:

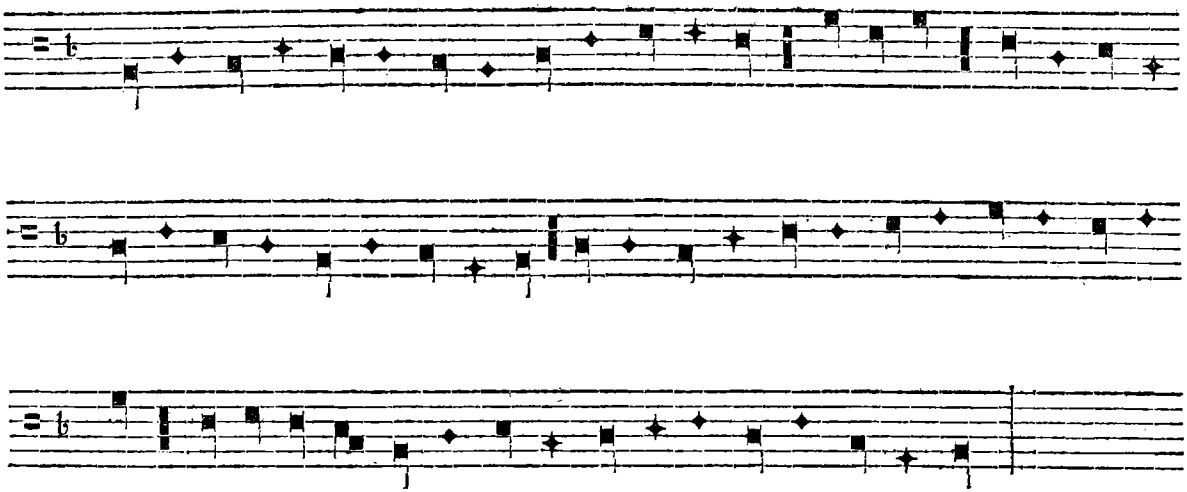
„Antiphona *Perſpice chriſticola*, Miniatis Litteris ſcripta; ſupra quam tot Syllabis, nigro Atramento ſeu communi, cernuntur Verba Anglica, cum Notis muſicis, a quatuor Cantoribus ſeriatim atque ſimul canenda. Hoc genus Contrapunctionis ſive Compoſitionis, *Canonem* vocant Muſici moderni; Anglicè (cum verba, ſicut in praeſenti Cantico, ſint omnino ludicra) *a Catch*; vetuſtioribus verò, uti ex praeſenti Codice videre eſt, nuncupatur *Rota*. Notandum etiam, hoc ludicrae Cantionis apud Anglos, regulis quoque Muſices quodam modo aſtrictae, avita inſuper Lingua exhibitae, Exemplar eſſe omnium, quae alibi mihi videre contigit, Antiquiſſimum.“

Der Canon ſelbſt mit dem dazu gehörigen Unterricht, wie er geſungen werden ſoll, iſt folgender:

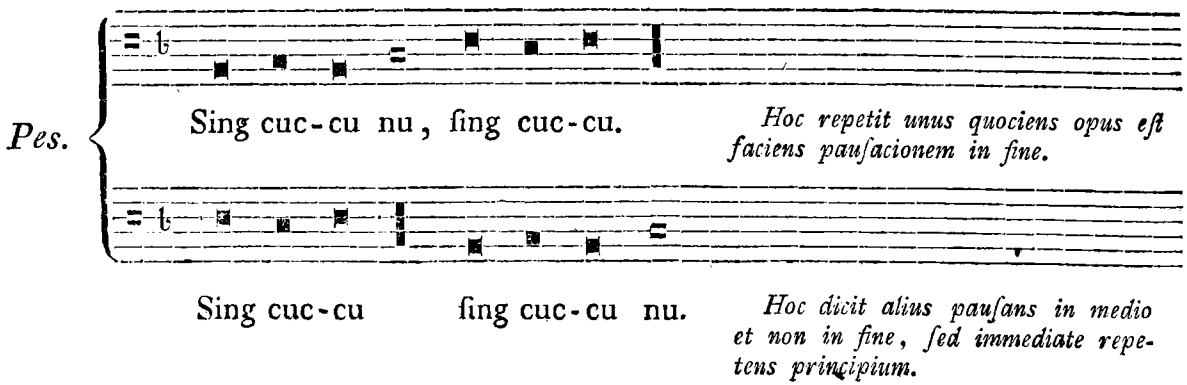
Canon im Einklang.

Nach einem Mſpt. aus dem Brittiſchen Muſeo.

Su-mer is i cu-men in, Lhu-de ſing cuc-cu, etc.
Per-ſpi-ce chri-ſti-co-la que di-gna-ci-o etc.

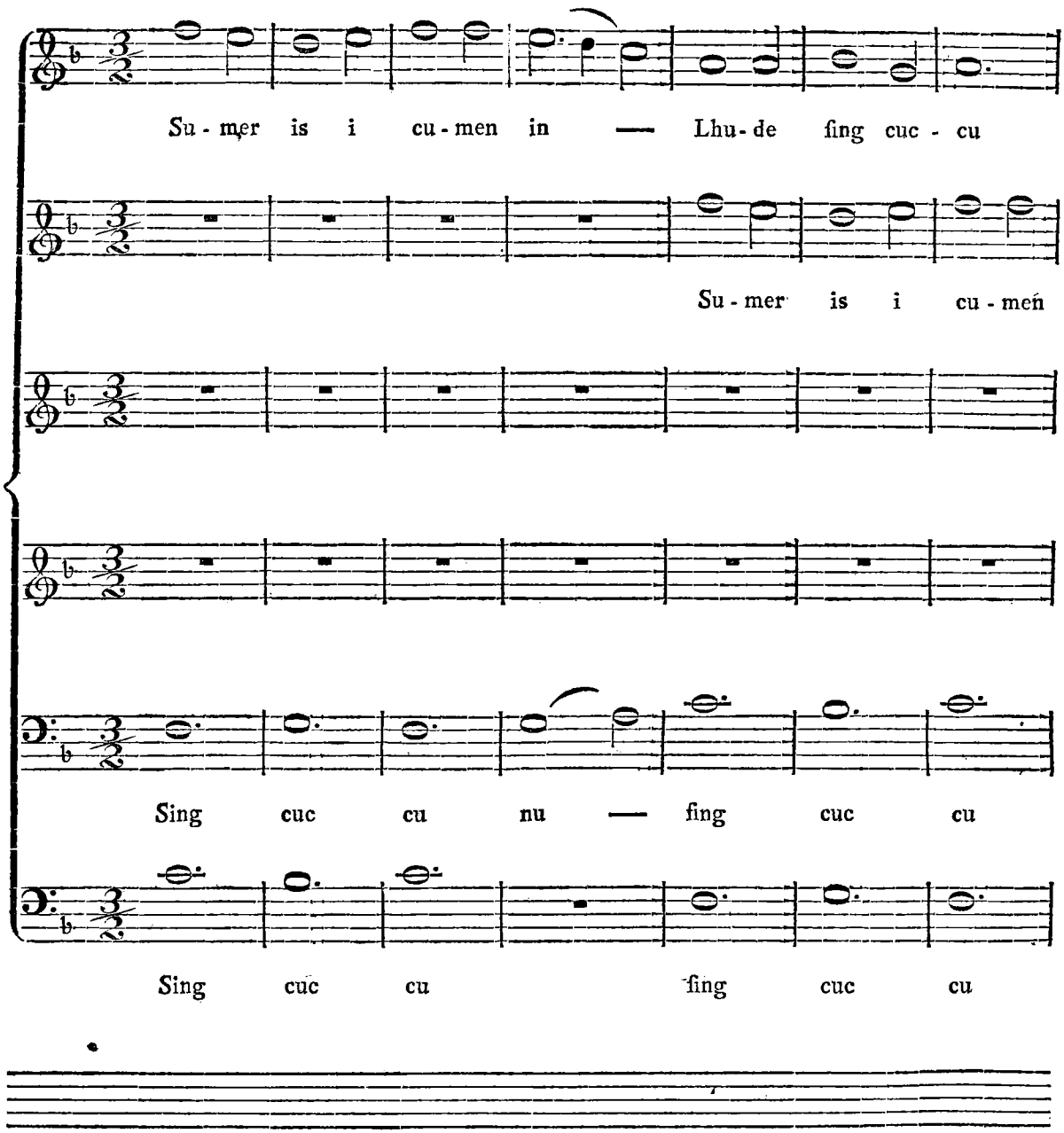


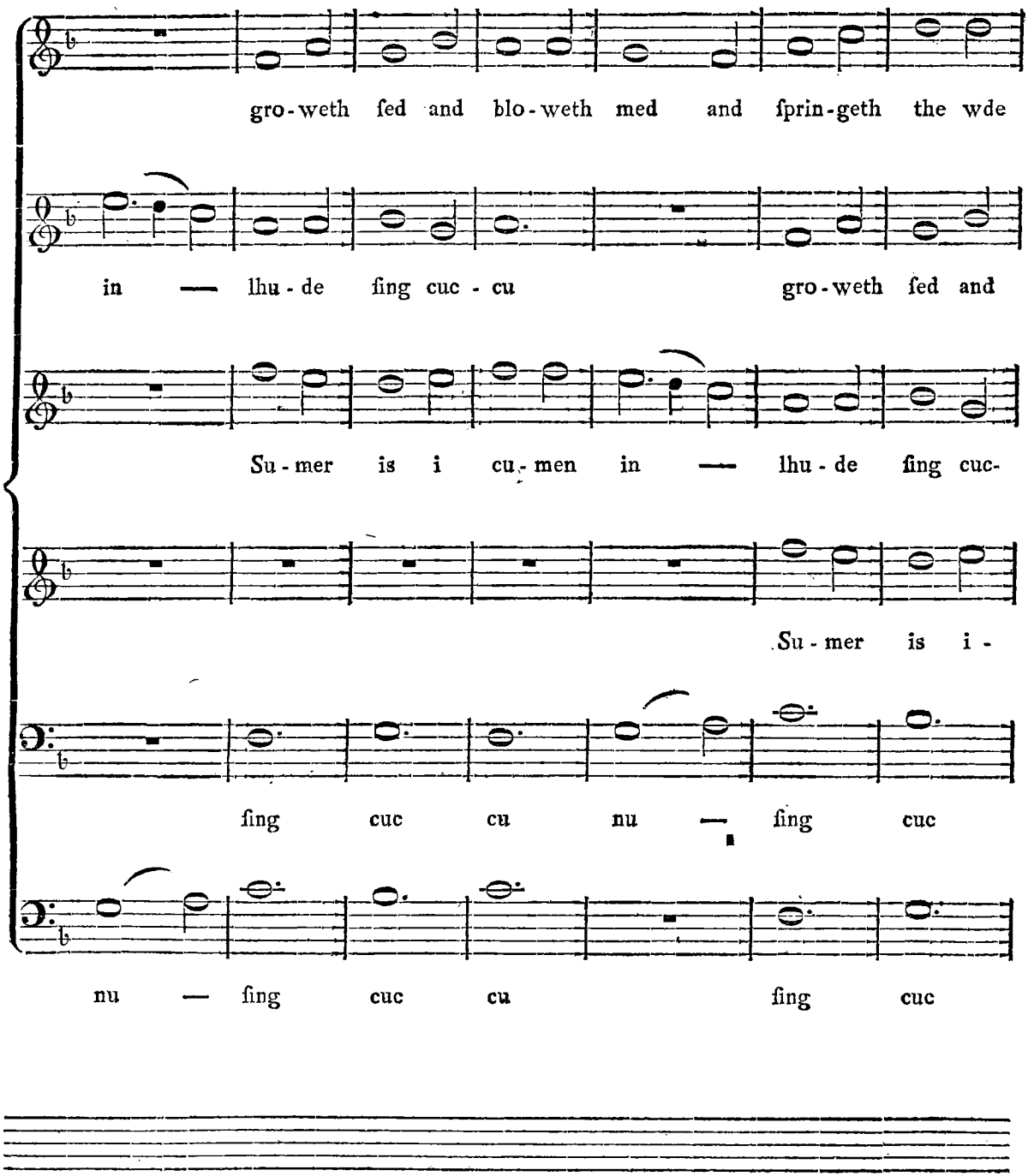
Hanc rotam cantare poſſunt quatuor ſocii. A paucioribus tamen quam a tribus, vel ſaltem duobus, non debet dici. Praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem ſic: Tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam poſt crucem, inchoat alius: et ſic de ceteris. Singuli vero repauſent ad pauſaciones ſcriptas, et non alibi: Spacio unius longae notae.

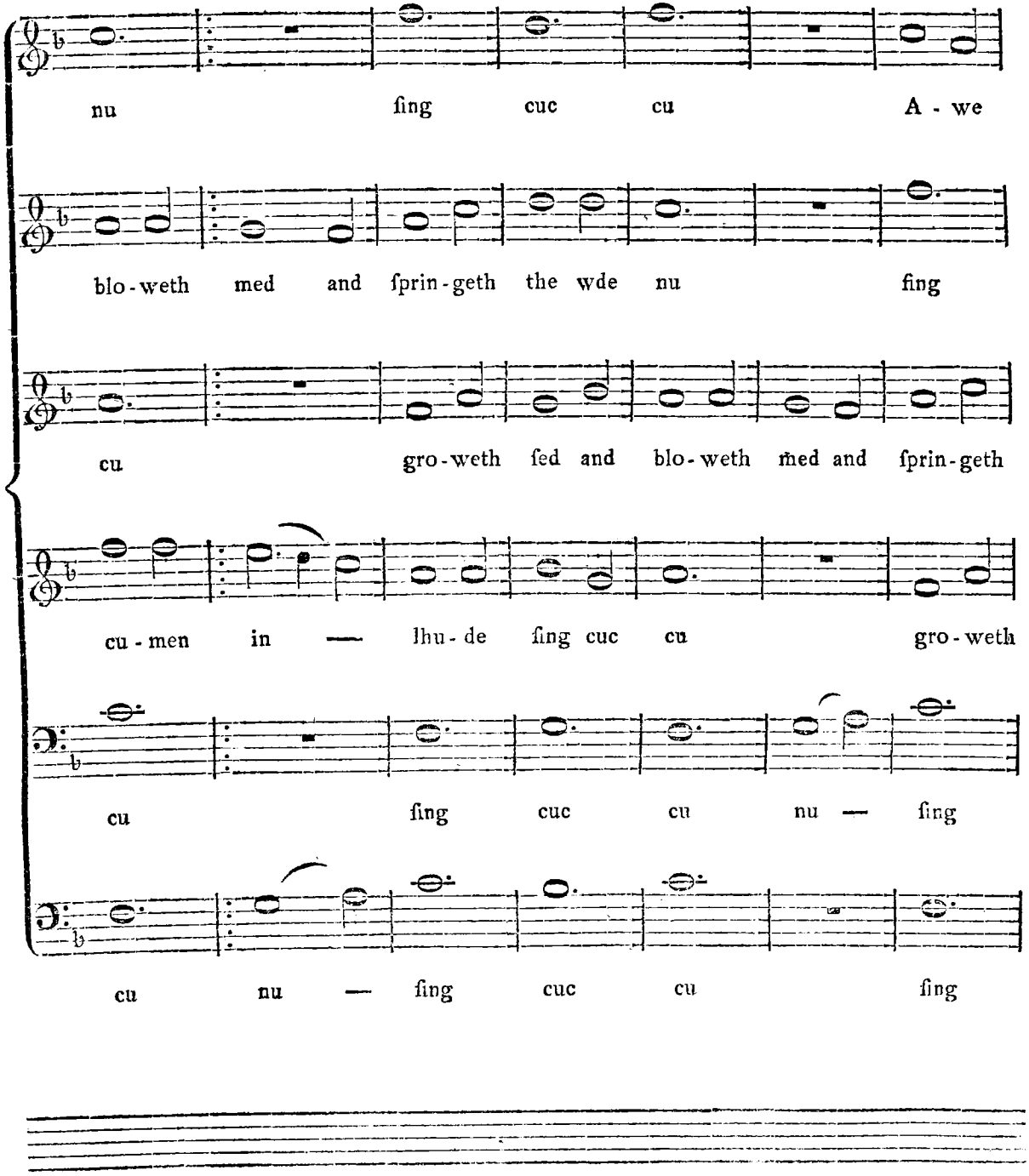


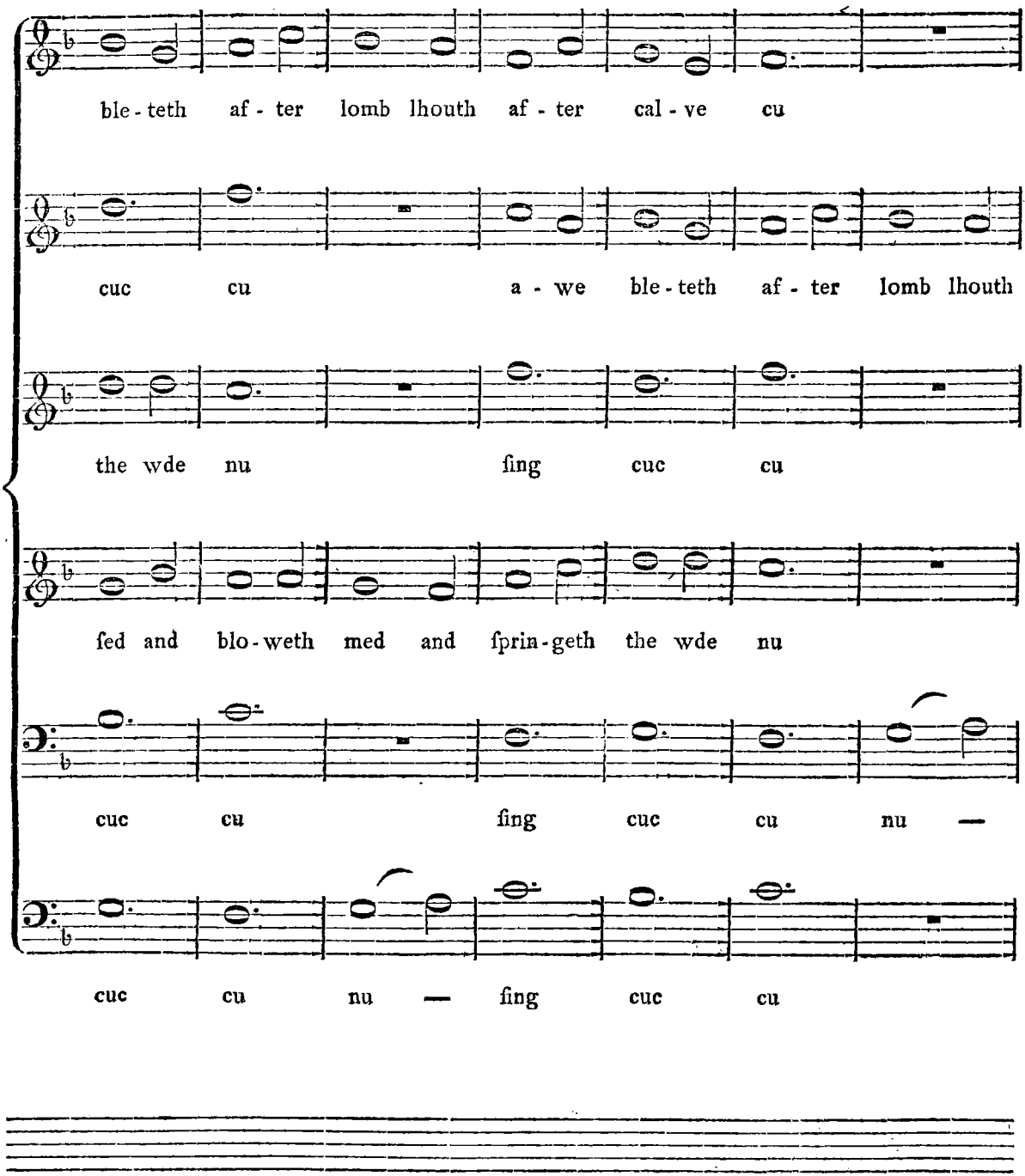
Nach der beygefügten Anweiſung würden die vier Hauptſtimmen, nebſt den beyden andern, die unter dem Namen *Pes* beygefügt ſind, folgende Harmonie zuſammen machen:

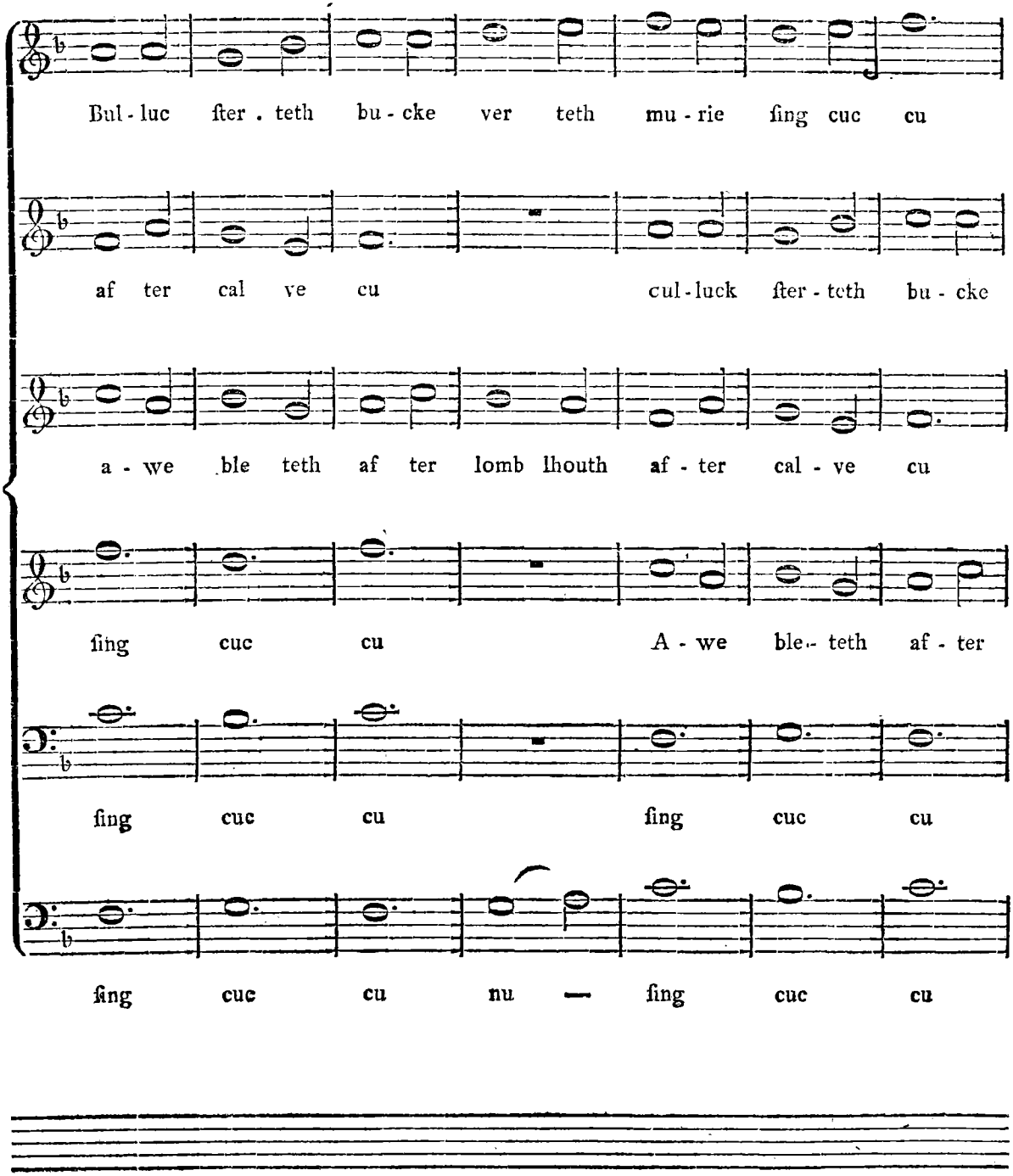
Canon im Einklang.

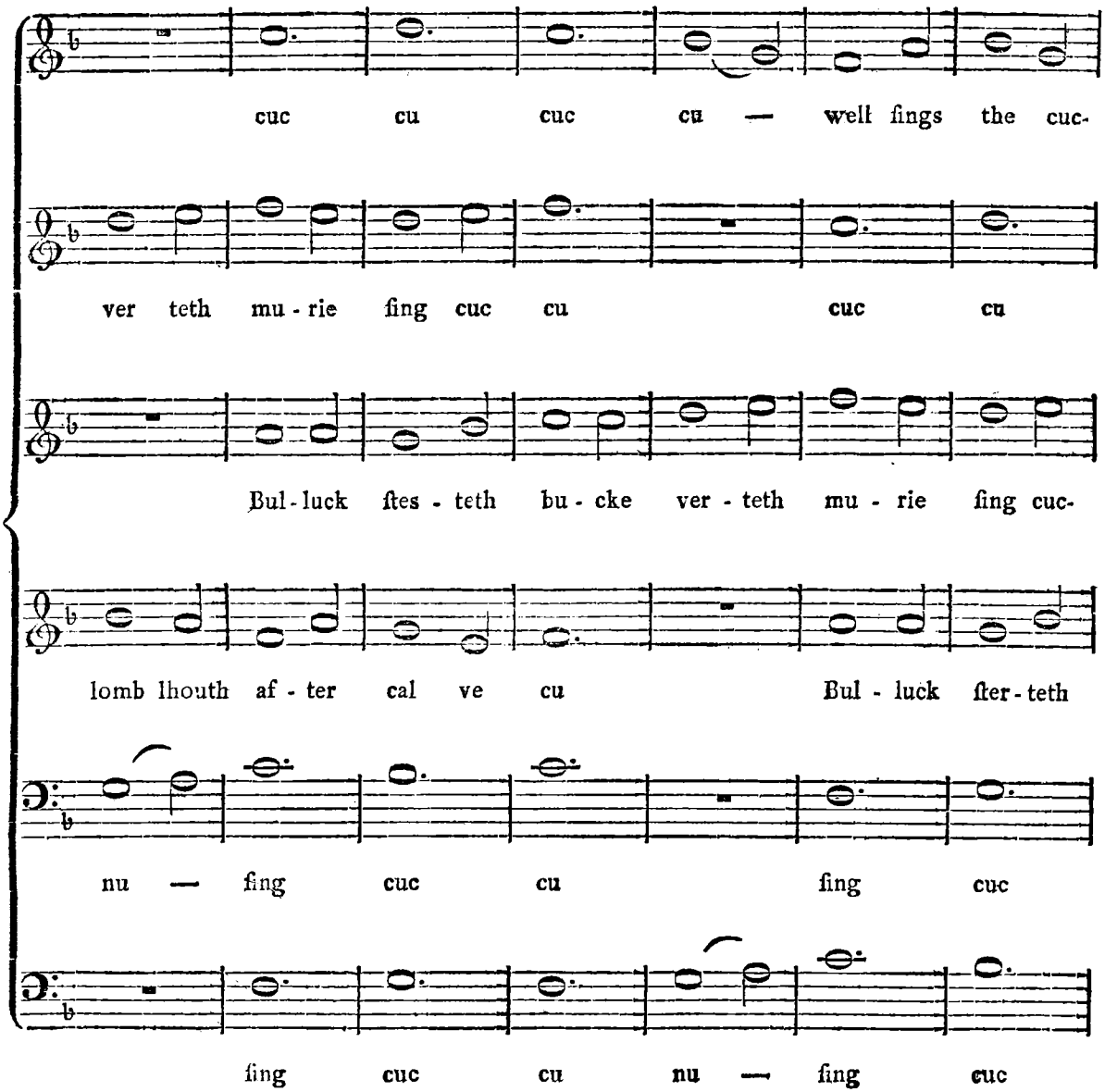


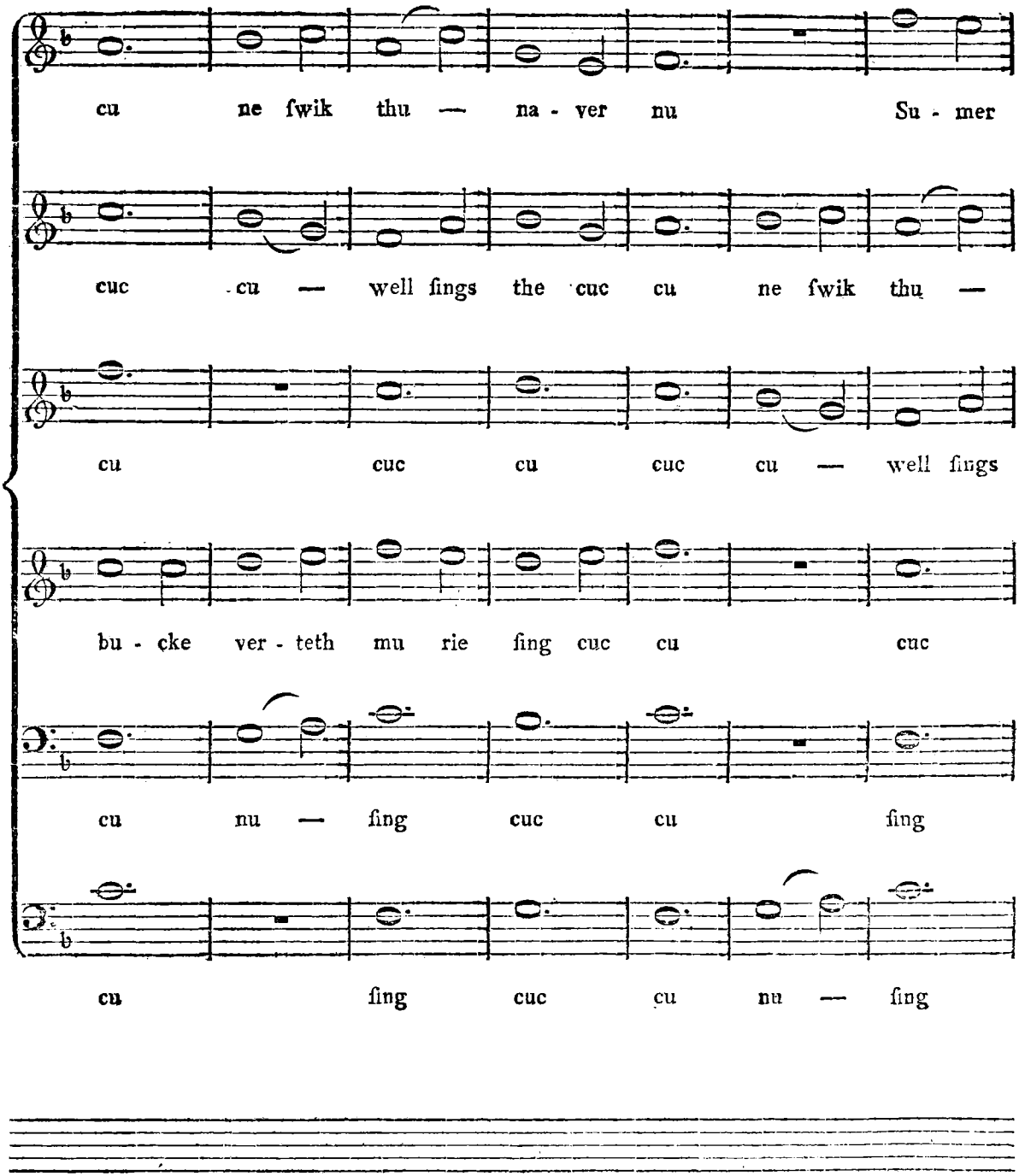

gro-weth ſed and blo-weth med and ſprin-geth the wde
in — lhu-de ſing cuc-cu gro-weth ſed and
Su-mer is i cu-men in — lhu-de ſing cuc-
Su-mer is i-
ſing cuc cu nu — ſing cuc
nu — ſing cuc cu ſing cuc

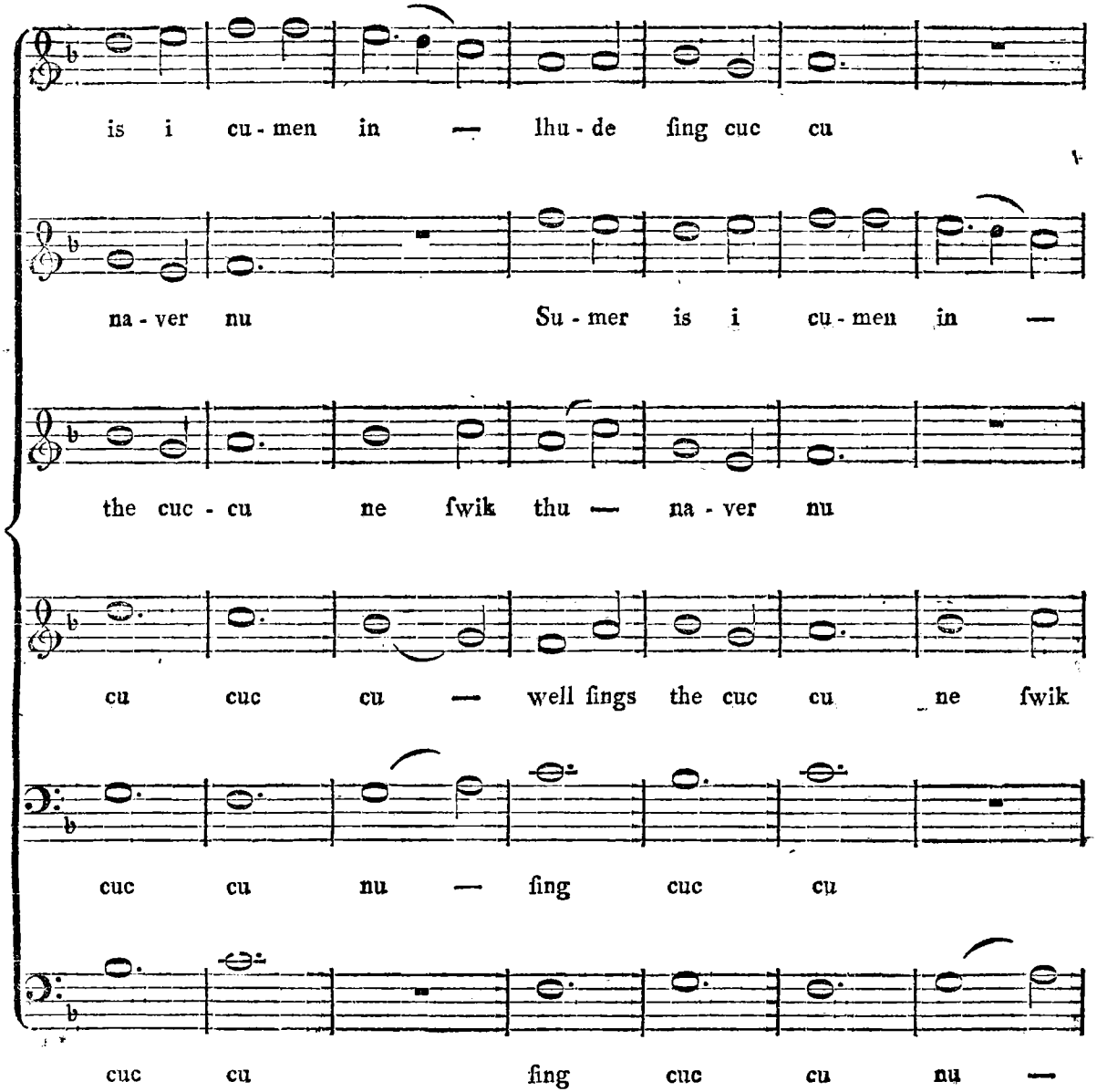

nu ſing cuc cu A - we
blo - weth med and ſprin - geth the wde nu ſing
cu gro - weth ſed and blo - weth med and ſprin - geth
cu - men in — lhu - de ſing cuc cu gro - weth
cu ſing cuc cu nu — ſing
cu nu — ſing cuc cu ſing

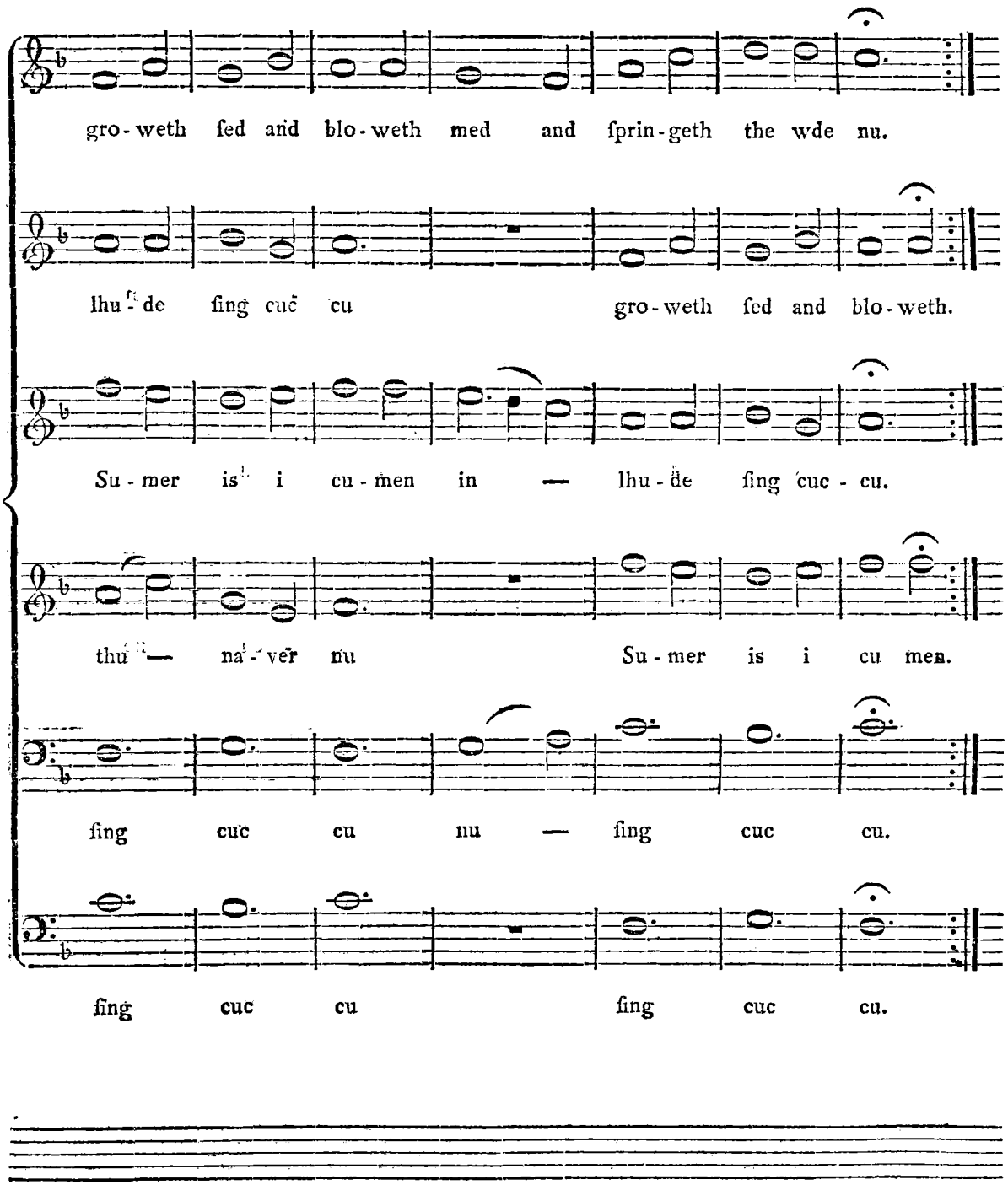

ble - teth af - ter lomb lhouth af - ter cal - ve cu
cuc cu a - we ble - teth af - ter lomb lhouth
the wde nu ſing cuc cu
ſed and blo - weth med and ſprin - geth the wde nu
cuc cu ſing cuc cu nu —
cuc cu nu — ſing cuc cu


Bul - luc ſter . teth bu - cke ver teth mu - rie ſing cuc cu
af ter cal ve cu cul - luck ſter - teth bu - cke
a - we ble teth af ter lomb lhouth af - ter cal - ve cu
ſing cuc cu A - we ble - teth af - ter
ſing cuc cu ſing cuc cu
ſing cuc cu nu — ſing cuc cu


cuc cu cuc cu — well ſings the cuc-
ver teth mu - rie ſing cuc cu cuc cu
Bul - luck ſtes - teth bu - cke ver - teth mu - rie ſing cuc-
lomb lhouth af - ter cal ve cu Bul - luck ſter - teth
nu — ſing cuc cu ſing cuc
ſing cuc cu nu — ſing cuc


cu ne ſwik thu — na - ver nu Su - mer
cuc cu — well ſings the cuc cu ne ſwik thu —
cu cuc cu cuc cu — well ſings
bu - cke ver - teth mu rie ſing cuc cu cuc
cu nu — ſing cuc cu ſing
cu ſing cuc cu nu — ſing


is i cu-men in — lhu-de ſing cuc cu
na-ver nu Su-mer is i cu-men in —
the cuc-cu ne ſwik thu — na-ver nu
cu cuc cu — well ſings the cuc cu ne ſwik
cuc cu nu — ſing cuc cu
cuc cu ſing cuc cu nu —


gro-weth ſed and blo-weth med and ſprin-geth the wde nu.
lhu-de ſing cuc cu gro-weth ſed and blo-weth.
Su-mer is i cu-men in — lhu-de ſing cuc-cu.
thu — na-ver nu Su-mer is i cu men.
ſing cuc cu nu — ſing cuc cu.
ſing cuc cu ſing cuc cu.

Den Text zu dieſem Canon hält Burney für noch älter, als die Compoſition, und meint, er gehöre urſprünglich in Northumberland zu Hauſe. Nach der neuern Sprache würde er folgenden Inhalts ſeyn:

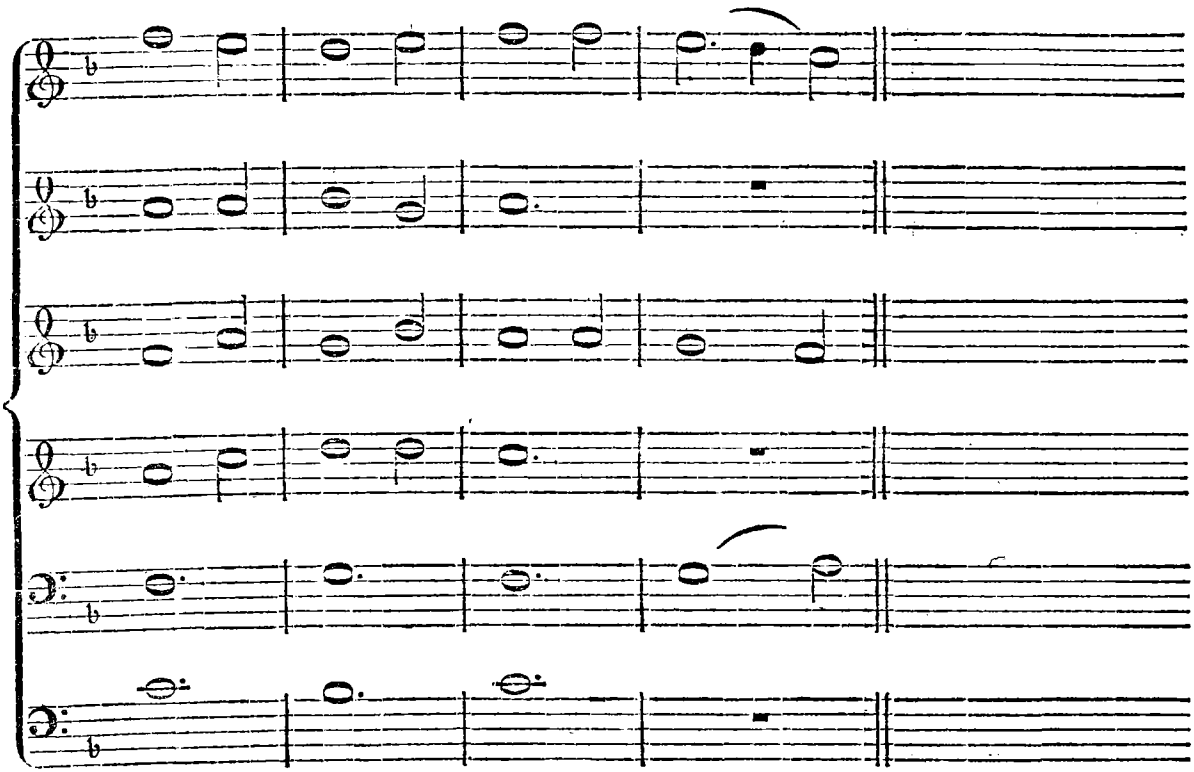
Summer is a-coming in
Loud ſing cuckow.
Groweth ſeed,
And bloweth mead,
And ſpringeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb;
Loweth after calf, cow;
Bullock ſterteth,
Buckè verteth,
Merry ſing cuckow.
Well ſing'ſt thou cuckow,
Nor ceaſe thou ever, now.

Aus dem Texte will Burney auch ſchließen, daß die Compoſition ebenfalls aus Northumberland herſtammen könne, weil *Giraldus Cambrenſis* den Einwohnern dieſes Landes den Gebrauch einer Art von Harmonie ſchon im zwölften Jahrhundert zugeſchrieben habe.[123]) Wäre gegen die Glaubwürdigkeit des Giraldus nichts zu erinnern, ſo möchte eine ſolche Vermuthung Statt finden können; allein ſeine eigenen Landsleute klagen über die Unzuverläſſigkeit ſeiner Nachrichten, und beſchuldigen ihn, er habe die ehrwürdigen Alterthümer der Länder, welche er beſchreibt, in Fabeln umgeſchaffen. Was klingt auch einer Fabel ähnlicher, als die Stelle in ſeiner Nachricht, nach welcher im nördlichen Theile von England ſchon die Kinder, ſo bald ſie anfangen ihre Stimmen zu gebrauchen, vielſtimmig mit einander ſingen?

Dieſer Canon mag indeſſen herkommen, woher er wolle, er iſt nicht ſeines innern Werthes, ſondern bloß ſeiner äußern Einrichtung wegen merkwürdig. Er dient zum Beweiſe, daß man in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, und höchſt wahrſcheinlich noch viel früher, die Form eines Cirkels-Canons ſchon gekannt, aber noch nicht Uebung und Biegſamkeit genug gehabt habe, mit der äußern Form zugleich eine reine Fortſchreitung der Harmonie zu verbinden. Wer die Leerheit und Unbehülflichkeit, ſo wie überhaupt den innern Gehalt dieſer Harmonie recht überſehen will, darf nur

123) In muſico modulamine non uniformiter ut alibi, ſed multipliciter multisque modis et modulis cantilenas emittunt, adeo ut in turba canentium, ſicut huic genti mos eſt, quot videas capita, tot audias carmina discriminaque vocum varia, in unam denique ſub B moliis dulcedine blanda conſonantiam et organicam convenientia melodiam. In Borealibus quoque majoris Britanniae partibus trans Humbrum, Eboracique finibus Anglorum populi, qui partes illas inhabitant, ſimili canendo ſymphoniaca utuntur harmonia: binis tamen ſolummodo tonorum differentiis, et vocum modulando varietatibus, una inferius ſubmurmurante, altera vero ſuperni demulcente pariter et delectante. Nec arte tantum, ſed uſu longaevo et quaſi in naturam mora diutina jam converſo, haec vel illa ſibi gens hanc ſpecialitatem comparavit: Qui adeo apud utramque invaluit et altas jam radices poſuit, ut nihil hic ſimpliciter, ubi multipliciter ut apud priores, vel ſaltem dupliciter ut apud ſequentes mellite proferri conſueverit. Pueris etiam (quod magis admirandum) et fere infantibus (cum primum a fletibus in cantus erumpunt) eandem modulationem obſervantibus. Angli vero, quoniam non generaliter omnes, ſed boreales ſolum hujusmodi vocum utuntur modulationibus, credo quod a Danis et Norwagienſibus, qui partes illas inſulae frequentius occupare et diutius obtinere ſolebant, ſicut loquendi affinitatem, ſic canendi proprietatem contraxerunt. *Cambriae deſcriptio*, cap. XIII.

einige Stimmen, ſo wie ſie nach ihren verſchiedenen Eintritten zuſammen treffen, unter einander ſetzen. Ich gebe hier nur die vier erſten Eintritte zur Probe:



In der Folge des Canons kommen Harmonien zum Vorſchein, die noch weit unbehülflicher und unreiner ſind.

§. 34.

Den deutlichſten Begriff von allem, was zur Harmonie dieſes Zeitalters gehört, wird uns der ſchon erwähnte Johann Tinctor geben können, in deſſen Kopf es ſchon ungleich heller, als in den Köpfen ſeiner Zeitverwandten geweſen zu ſeyn ſcheint. Ornitoparchus, ein vorzüglicher muſikaliſcher Schriftſteller aus dem Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, zieht ihn in ſeinem *Micrologo Muſicae activae* (Lib. II. cap. 8.) allen vor, die je in der Muſik berühmt geweſen ſind.[124]) Es iſt daher ſehr zu beklagen, daß Gerbert ſein Werk vom Contrapunkt nicht in ſeine Sammlung muſikaliſcher Schriftſteller des Mittelalters aufgenommen hat, wir würden gewiß die Beſchaffenheit der Har-

124) „Ioannes Tinctoris, omnium, qui in muſica clarueruut, ſcriptor praeclariſſimus.“ Er iſt auch ein guter Mahler geweſen wie man aus einer Stelle des Lud. Guicciardini in ſeiner Beſchreibung der Niederlande ſehen kann, wo unter dem Artikel Nivelle geſagt wird: Hujus oppidi civis fuit fortunatus ille Ioannes Tinctor, Sacellanus primarius et ſymphoniarcha Ferdinandi, regis Neapolitani; cujus meminit inter illuſtres ſcriptores Trithemius, tamquam viri inſigniter docti, polygraphon, Muſici excellentis, et *praeclari pictoris.*

monie vor und in ſeinem Zeitalter am beſten daraus kennen lernen, da es abſichtlich und ausſchließend von dieſer Materie handelte. Jetzt müſſen wir uns mit den Erklärungen begnügen, die er in ſeinem Diffinitorio Terminorum muſicae unter andern auch von ſolchen Dingen gegeben hat, die in das Gebiet dieſer zu ſeiner Zeit noch neuen Kunſt gehören.

Das Wort Harmonie war zur Zeit Tinctors mit dem Worte Melodie noch gleichbedeutend. Melodia idem eſt quod armonia, ſagt er, und bey dem Worte Armonia heißt es bey ihm: eſt amenitas quaedam ex convenienti ſono cauſata. Auch das Wort Euphonie hat bey ihm dieſe Bedeutung. Die gleichzeitige Verbindung mehrerer Töne und Stimmen wird daher von ihm *Contrapunctus* genannt, ſo wie ſie auch in der Folge genannt wurde. Seine Erklärung dieſes Wortes iſt folgende: „Contrapunctus eſt cantus per poſitionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus.“ Er iſt zweyerley, nehmlich ſimplex oder diminutus. Einfach iſt er, wenn beyde Noten, welche gegen einander geſetzt werden, von einerley Werth ſind. (Contrapunctus ſimplex eſt: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, eſt ejusdem valoris cum illa.) Die zweyte Art des Contrapunkts wird auf folgende Art erklärt: „Contrapunctus diminutus eſt: dum plures notae contra unam per proportionem inaequalitatis aut aequalitatis ponuntur, qui a quibusdam *floridus* nominatur.“

Von den Intervallen, welche im Contrapunkte gebraucht werden können, kennt Tinctor den Einklang, (welcher fons et origo omnium concordantiarum genannt wird,) die kleine und große Secunde, die große und kleine Terz, unter den Namen Ditonus und Semiditonus, die kleine und große oder übermäßige Quarte, drey Quinten, eine vollkommene, unvollkommene und übermäßige, die große und kleine Sexte, die große und kleine Septime, drey Octaven, nehmlich die vollkommene, unvollkommene und übermäßige. Dieſe Intervallen werden der Ordnung nach in Con- und Diſcordantien abgetheilt. Eine Concordanz iſt eine dem Ohr angenehme Vermiſchung verſchiedener Töne (ſonorum diverſorum mixtura dulciter auribus conveniens.) Sie iſt zweyerley, nehmlich vollkommen und unvollkommen. Die vollkommenen ſind ſolche, von welchen nicht mehrere hinter einander weder auf- noch abſteigend folgen können. (Concordantia perfecta eſt, quae continue pluries aſcendendo vel deſcendendo fieri non poteſt, ut uniſonus, diapente ſub et ſupra quantum vis diapaſon.) Die unvollkommenen hingegen, nehmlich die Terzen und Sexten können auf- und abſteigend auf einander folgen. (Concordantia imperfecta eſt, quae continue pluries aſcendendo vel deſcendendo fieri poteſt, ut ditonus, ſemiditonus, diapente cum tono et diapente cum ſemitonio ſub et ſupra quantum vis diapaſon.) Von den Diſcordantien wird weiter nichts geſagt, als daß ſie ihrer Natur nach dem Gehör unangenehm ſind. (Discordantia eſt diverſorum ſonorum mixtura naturaliter aures offendens.) Es verſteht ſich aber von ſelbſt, daß alle Intervallen, welche nicht unter den vorher angegebenen Conſonanzen begriffen ſind, Diſſonanzen ſeyn müſſen. Noch iſt hier zu bemerken, daß das Wort Diaphonie beym Tinctor mit Diſcordanz einerley Bedeutung hat. (Diaphonia idem eſt quod discordantia.) Man kann daraus ſchließen, wie ſehr man in den früheſten Zeiten an Geſänge im Einklang gewöhnt geweſen ſeyn muß, da man diejenigen Intervallen, welche nachher für vollkommene Concordantien gehalten wurden, nehmlich Octaven, Quinten und Quarten, noch für Diſcordantien hielt, und ihnen den nehmlichen Namen gab, den nachher wirkliche Diſſonanzen erhalten haben.

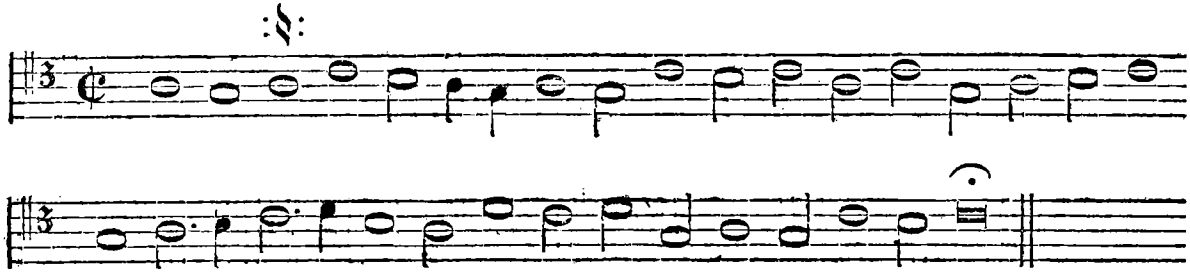
Wie viele Stimmen man in dieſer Zeit gebraucht habe, iſt aus dem Tinctor nicht zu erſehen. Man findet nur das Wort *Duo* bey ihm, welches eine Compoſition bedeuten ſoll, worin nur zwey Stimmen gegen einander geſetzt ſind. (Duo eſt cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compoſitus.) Das nur beweiſt, daß man ſchon eine weit größere Anzahl von Stimmen mit einander verbunden haben muß, obgleich nur wenige Benennungen von ſolchen verſchiedenen Stimmen

im Diffinitorio vorhanden sind. Von der höchsten Stimme heißt es bloß: *Supremum* est illa pars cantus compositi, quae altitudine caeteras excedit; und vom Tenor wird gesagt: *Tenor* est cujusque cantus compositi fundamentum relationis. Statt des Altes kömmt ein Contratenor vor, welcher tiefer als die höchste Stimme, aber höher oder eben so hoch, bisweilen sogar tiefer seyn soll, als der wirkliche Tenor. (*Contratenor* est pars illa cantus compositi, quae principaliter contra tenorem facta inferior est supremo, altior autem aut aequalis aut etiam ipso tenore inferior.) Der Tenor wurde also hier als die Grundstimme angesehen, und deßwegen nichts von derjenigen Grundstimmen gesagt, welche nachher den Namen Baß, oder auch bisweilen Basis erhielt.

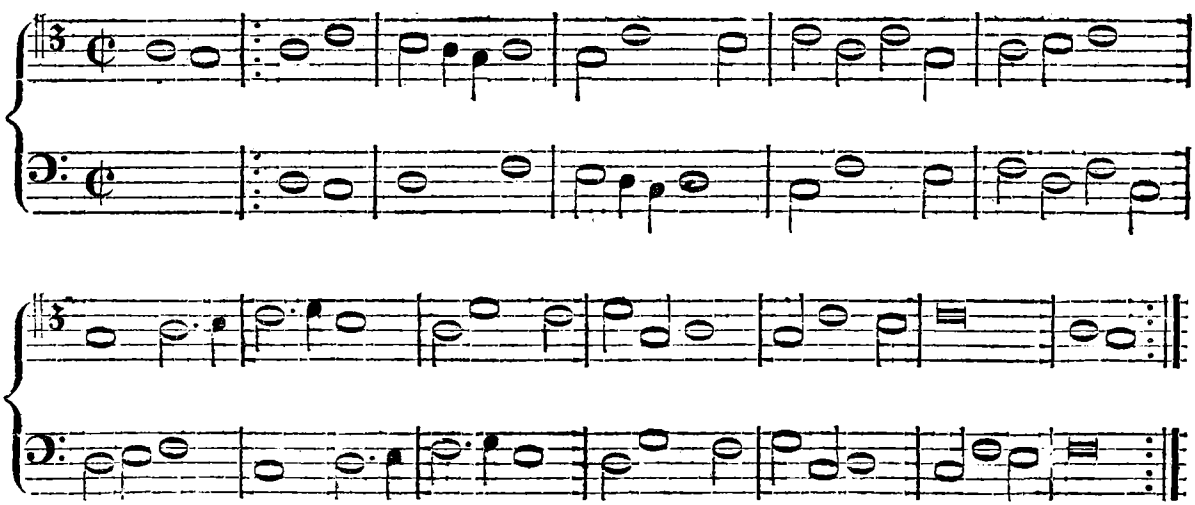
Der Compositionsarten, welche aus den angeführten Intervallen und Stimmen zusammen gesetzt wurden, sind nur sehr wenige von Tinctor angegeben. Ob unter dem Worte *Cantilena* eine Compositionsart zu verstehen ist, welcher mehrere Stimmen beygefügt worden, ist nicht aus der Erklärung desselben zu ersehen. Nach dieser wurde ein kleiner Gesang darunter verstanden, welchem allerley Texte, am meisten aber Texte verliebten Inhalts untergelegt waren. (Cantilena est cantus parvus, cui verba cujuslibet materiae, sed frequentius amatoriae supponuntur.) Mit dem Worte Motette ist man der Erklärung des Tinctors nach in ähnlicher Unwissenheit. Motetum est (sagt er) cantus mediocris, cui verba cujusvis materiae, sed frequentius divinae supponuntur. Man sieht hieraus nichts weiter, als daß *Cantilena* ein weltliches, *Motetum* aber ein geistliches Lied bedeutete; wie man aber in der harmonischen Begleitung dabey verfuhr, läßt sich nicht daraus errathen.

Aber der Kreis- oder Zirkel-Canon, wie man ihn nennen will, ist zu Tinctors Zeiten schon allgemein bekannt gewesen. Die im Diffinitorio befindliche Erklärung läßt sogar vermuthen, daß man schon sehr verschiedene Arten desselben gekannt haben müsse. Nach dieser Erklärung ist der Canon eine Regel, die versteckte Absicht eines Componisten zu errathen. (Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens.) Man kann hierunter nichts anderes verstehen, als die Zeichen, durch welche die Folge oder der Eintritt der Folge-Stimmen sowohl der Zeit als den Intervallen nach bestimmt wird. Auch hatte man andere Hülfsmittel, wodurch die Art der Folge in den verschiedenen Eintritten der Stimmen angedeutet wurde. Man schrieb nehmlich gewisse Worte über die Noten, welche eigentlich der Canon oder die Regel waren, wonach sich die Folge-Stimmen richten mußten. Z. B. Trinitatem in unitate veneremur; Sit trium series una; Nigra sum, sed formosa; Cancrizat; Crescit oder decrescit in duplo, triplo etc.; Descende gradatim; Digniora sunt priora; I prae, sequar: inquit cancer; Vndecies canito pausas linquendo priores; Contraria contrariis curantur etc. Solcher und noch mehrerer Mittel bediente man sich schon sehr frühe, um die Stimmen zu verstecken, und Kopfbrechen zu erregen. Der schon erwähnte Ornitoparchus, welcher dem Zeitalter des Tinctors sehr nahe war, und dessen musikalische Werke sämmtlich in Abschriften besessen zu haben scheint, wie man aus den häufigen Citaten schließen kann, die sich im Micrologo Musicae activae finden, giebt eine ähnliche Erklärung vom Canone. „Est igitur (sagt er) canon, imaginaria praeceptio, ex positis non positam cantilenae partem eliciens. Vel est regula argute cantus secreta revelans.“ Man hat sogar schon die so genannten Räthsel-Canones (Canon aenigmaticus) gekannt, denn nicht nur die Worte: regula argute cantus secreta revelans (mit Scharfsinn einen geschlossenen oder geheimen Canon auflösen) geben dieß zu verstehen, sondern auch der Zusatz des Ornitoparchus: „Canonibus autem utimur subtilitatis, brevitatis ac tentationis gratia,“ scheint es zu beweisen. Wenn man nun noch überdieß alles weiß, daß aus solchen Künsten lange Zeit hindurch Geheimnisse gemacht wurden, daß die Ausübung der Theorie stets vorging, daß folglich nach der allergrößten Wahrscheinlichkeit die canonischen Künste lange vorher vorhanden seyn mußten,

mußten, ehe ſie öffentlich gelehrt werden konnten, ſo werden wir wohl nicht ſehr irren, wenn wir annehmen, daß ſchon lange vor Tinctors Zeiten ſolche Künſte von den Praktikern getrieben worden ſeyn mögen. In den Zeiten des Ornitoparchus, nehmlich im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts, war man wenigſtens ſchon ſo weit gekommen, daß man ſich nicht bloß an den Canon im Einklange hielt, ſondern auch canoniſche Nachahmungen in andern Intervallen machen konnte. Er giebt ſelbſt eine Probe eines zweyſtimmigen Canons in der Unterquinte, der zwar noch kein Meiſterſtück, aber doch unendlich reiner in der Fortſchreitung beyder Stimmen iſt, als der oben angeführte Canon im Einklange mit den Worten: Summer is a-coming in etc. Da er nur ſehr kurz, und das Werk, worin er ſich befindet, ſelten iſt, ſo wird ihm der Leſer einen kleinen Platz hoffentlich nicht mißgönnen. Die Ueber- oder vielmehr Unterſchrift heißt: *Canon. Baſſus ex Tenore in Diapente poſt tempus unum.*



Auflöſung.



Man hat ſchon ſehr frühe ſogar Canones per augmentationem oder diminutionem gemacht. Tinctor erklärt wenigſtens das Wort *diminutio* völlig ſo, daß man dadurch auf eine ſolche Vermuthung gerathen muß. Nach ihm iſt die Diminution eine Verwandlung eines großen Satzes in einen kleinen, (Deminutio eſt alicujus groſſi cantus in minutum redactio.) Was iſt ſie bey uns anders? Was bedeuten die vorher angeführten Worte: Creſcit oder decreſcit in duplo, triplo etc. anders? Und wenn man einmal einzelne Sätze diminuiren konnte, warum ſollte man dieſes Kunſtſtück nicht auch in

canonischen Nachahmungen angebracht haben? Dieß ist um so mehr zu vermuthen, da man in diesem Zeitalter noch nicht Gewandtheit genug zu eigenen, freyen Erfindungen hatte, folglich beynahe gezwungen war, seine Zuflucht zu solchen Künsten zu nehmen. Man mußte an Stühlen und Bänken gehen, weil man noch nicht allein gehen konnte.

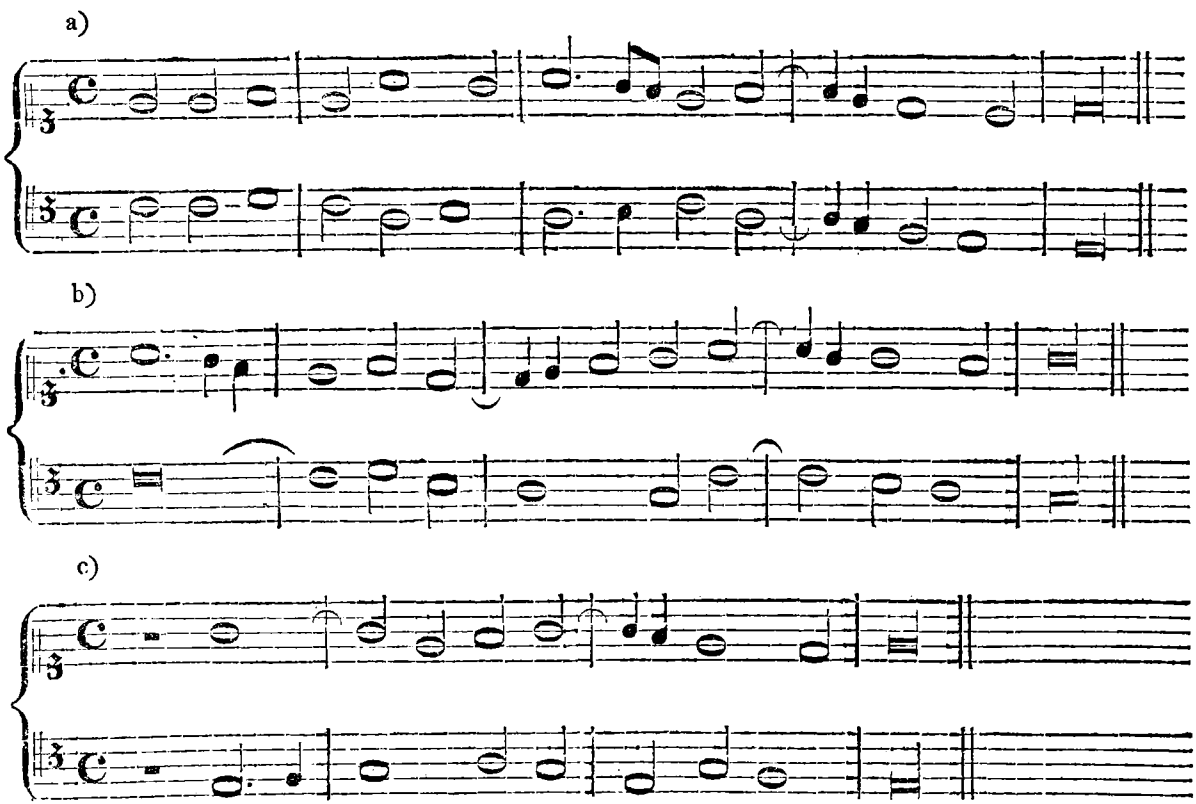
Dem Worte *Fuga* hat man, wie ebenfalls aus Tinctors Diffinitorio erhellt, mit dem Worte Canon einerley Bedeutung gegeben. Sie wird daselbst als Einerleyheit der Theile eines Gesangs in Rücksicht auf Werth, Namen und Form, bisweilen auch in Rücksicht auf die Stelle der Noten und Pausen erklärt. (Fuga est idemtitas partium cantus quoad locum notarum et pausarum suarum.) Dieß ist ein Canon im Einklange. Von der Fuge nach unserer Art, in welcher von den verschiedenen Arten der Nachahmung ein freyerer und nur in Rücksicht auf den Führer (Dux,) Gefährten (comes) und Widerschlag (repercussio) ein bestimmter Gebrauch gemacht wird, scheint man noch gar nichts gewußt zu haben. Dieß ist auch sehr begreiflich, weil desto größere Gewandtheit erfordert wird, je freyer wir handeln wollen. Obgleich die Fuge dem Componisten noch immer Fesseln anlegt, so ist er doch bey ihr nicht vom Anfange bis ans Ende gefesselt, wie beym Canon, sondern hat die Freyheit, unter vielen möglichen Nachahmungen und Zergliederungen des Hauptsatzes nach Belieben und nach Geschmack eine Auswahl zu treffen. Wir finden daher nicht nur im Zeitalter des Tinctors, sondern noch lange nach ihm nichts von der eigentlichen Fuge. Man wußte noch keinen so freyen und mannigfaltigen Gebrauch von den canonischen Künsten zu machen, wie in der eigentlichen Fuge geschehen muß, und alle Compositionen, die man aus dem sechzehnten und einem guten Theil des siebenzehnten Jahrhunderts unter diesem Namen findet, sind Canones, nicht aber das, was neuere Musiklehrer periodische Fugen genannt haben, wobey es auf einen Führer, Gefährten, Widerschlag, auf Gegen- und Zwischenharmonien, so wie auf eine genaue Kenntniß des doppelten Contrapunkts ankommt. Etwas unsern periodischen Fugen Aehnliches unter dem Namen *Fughe sciolte* wurde zuerst von Zarlino gelehrt. Es waren aber Secunden-, Terzen-, Quarten-, Sexten-, Septimen- und Octaven-Fugen. Unsere Quinten-Fugen, die ihrer Einrichtung nach eine weit reichere und mannigfaltigere Modulation veranlassen, und sich dadurch einer freyern Composition nähern, sind erst dann bekannt geworden, als man besser unterscheiden und überhaupt Urtheil und Geschmack in den Compositionen anwenden gelernt hatte. Proben von den ältesten Contrapunktisten werden in der Folge näher zeigen, wie weit man in allen diesen Künsten bis auf Gafors Zeiten, oder bis auf den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gekommen war. Man hat zu allen Zeiten manches in den Künsten ausgeübt, wovon in den Lehrbüchern nichts zu finden war.

§. 35.

Man mag indessen so viele Arten von Nachahmungen und canonischen Künsten gekannt haben, als man wolle, so sind sie doch alle nur äußere Formen, die allenfalls auch ohne Reinigkeit in der Harmonie Statt finden können. Die Reinigkeit der Harmonie, oder richtige Verbindung und Fortschreitung der Intervallen ist daher ein Hauptstück, auf welches gesehen werden muß, wenn man den Grad der Vollkommenheit oder Ausbildung bestimmen will, welchen diese neue Kunst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts erreicht hatte. Was Franco, de Muris, Marchettus von Padua und Prosdocimus de Beldomandis hierin gelehrt und geleistet haben, wissen wir schon; nach ihnen ist Franchinus Gafor unstreitig der erste, welcher diese Kunst des reinen Satzes wiederum um einige Schritte weiter gebracht hat. Vom Canon und von der Fuge, oder überhaupt von den canonischen Künsten sagt er in seiner Practica musicae nichts: man findet sie nicht einmal darin genannt, viel weniger werden sie gelehrt. Er hält sich bloß an die Hauptsache, an die reine Fortschreitung

der Harmonie, ohne welche kein Tonſtück gut ſeyn kann, die Form deſſelben ſey, welche ſie wolle. Ein kurzer Auszug aus dem dritten Buche ſeines unter dem Titel Practica muſicae bekannten Werks wird dem Leſer den Gehalt ſeiner hierher gehörigen Lehren anſchaulicher machen.

Das erſte Kapitel dieſes dritten Buchs handelt de Contrapuncto et ejus elementariis vocibus. (Iſt eine Art von Einleitung, welche mit der Bemerkung geſchloſſen wird, daß eine künſtlich geordnete Harmonie, wenn ihr auch Wohlklang fehle, dennoch weit beſſer ſey, als eine unordentliche.) Kap. 2. De natura et denominatione ſpecierum contrapuncti. (Contrapunkt und Intervall wird hier als gleichbedeutend gebraucht. Die angegebenen Gattungen des Contrapunkts in dieſem Sinne, oder die dazu brauchbaren Intervallen ſind der Einklang, die Terz, Quinte, Sexte, Octave, Decime, Duodecime, Terzdecime, Quintdecime, Decimaſeptime, Decimanone und die Vigeſime.) Kap. 3. De octo mandatis ſive regulis contrapuncti. (Die ältern Tonlehrer gaben als Contrapunktsregel an, daß eine jede Compoſition mit einer vollkommenen Conſonanz anfangen müſſe. Dieſe Regel, ſagt Gafor, ſey nicht nothwendig, ſondern willkührlich, denn die Vollkommenheit finde ſich nicht im Anfange, ſondern im Ende der Dinge. Daher ſey von den meiſten Componiſten der Anfang ihrer Compoſitionen auch mit unvollkommenen Conſonanzen gemacht worden.[125]) Er giebt folgende Proben ſolcher Anfänge in der Terz, Sexte und Decime:

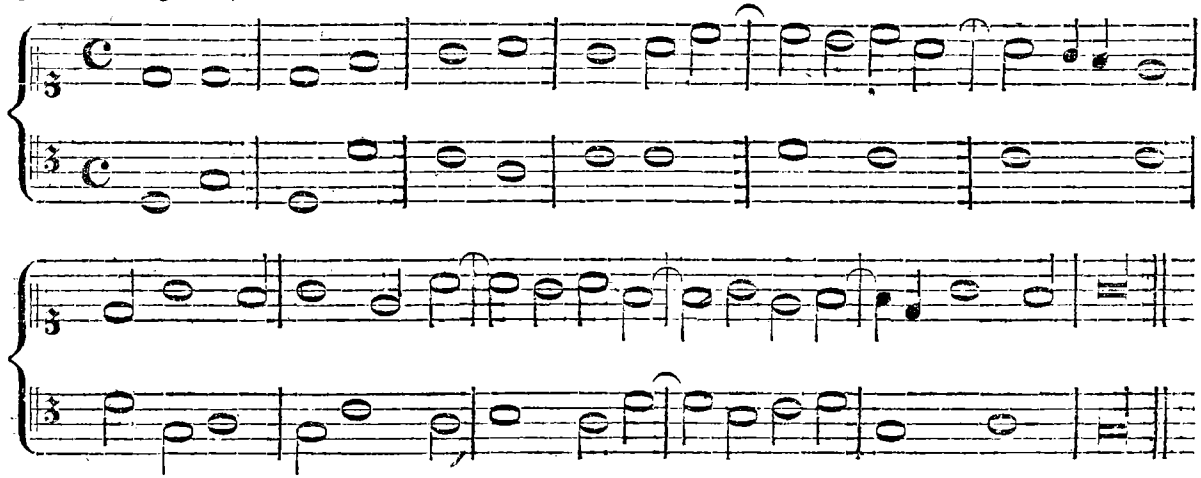


125) Verum hoc mandatum primum non neceſſarium eſt, ſed arbitrarium: namque perfectionem in cunctis rebus non principiis ſed terminationibus attribuunt. Inde et imperfectis concordantiis cantilenarum exordia plerique inſtituerunt.

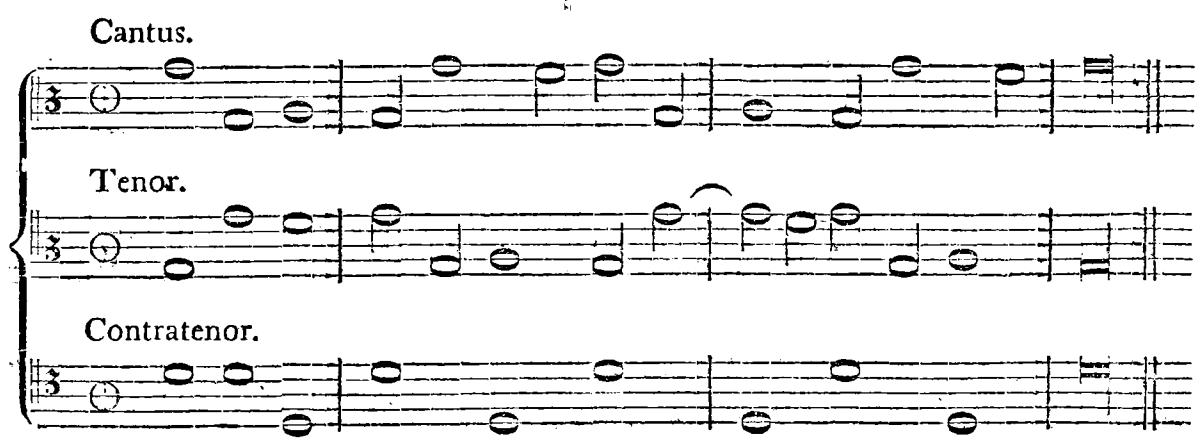
Die zweyte Regel betrifft das Verbot mehrerer unmittelbar auf einander folgenden vollkommenen Consonanzen. Sie heißt: „duae perfectae Species ejusdem generis non possunt consequenter et immediate simul ascendendo vel descendendo in cantilena constitui.“ **Gafor** rechnet hierher den Einklang, die Octave oder Quintadecime, die Quinte oder Duodecime, und fügt hinzu, daß diese Regel nicht willkührlich sey und gar keine Ausnahme zulasse. (Haec enim regula non arbitraria est, sed legalis: omnem penitus exceptionem rejiciens.) Jedoch sind einige der Meinung, wird fortgefahren, daß zwey Quinten mit einander auf- und absteigen können, wenn sie von zweyerley Art sind, z. B. a-e und h-f.

Nach der dritten Regel soll zwischen vollkommene Consonanzen von einerley Art, wenigstens eine unvollkommene Consonanz, nehmlich eine Terz oder Sexte gesetzt werden.

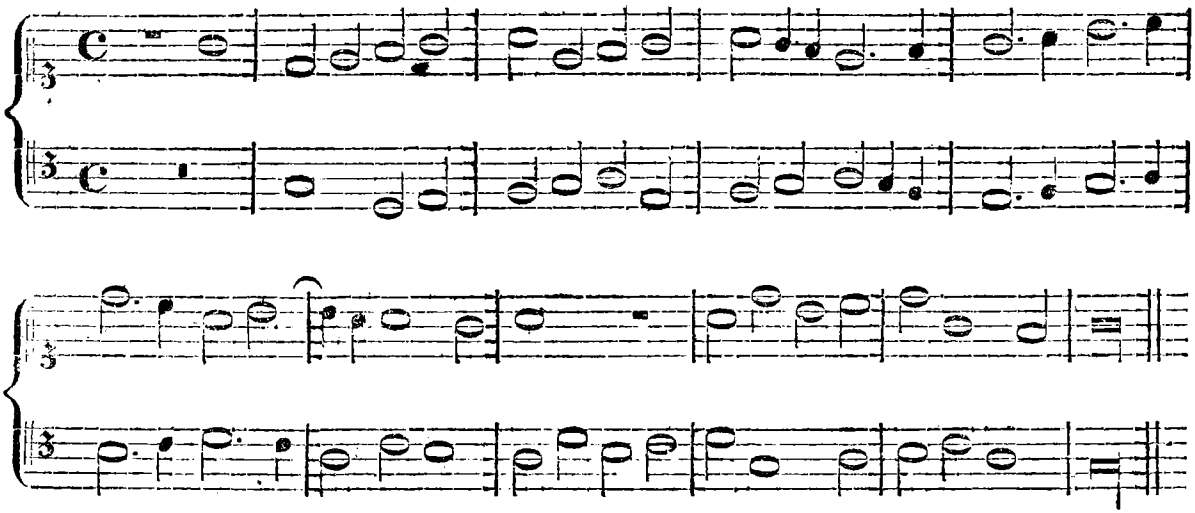
Die vierte Regel erlaubt, mehrere vollkommene Consonanzen auf- und absteigend auf einander folgen zu lassen, wenn sie nur von verschiedener Art sind. So kann die Quinte auf den Einklang oder auf die Octave, und die Octave auf die Quinte folgen ꝛc. Durch folgendes Beyspiel wird diese Regel deutlich gemacht:



Nach der fünften Regel können zwey vollkommene Consonanzen von einerley Art hinter einander gesetzt werden, wenn sie sich gegen einander bewegen. Z. B.

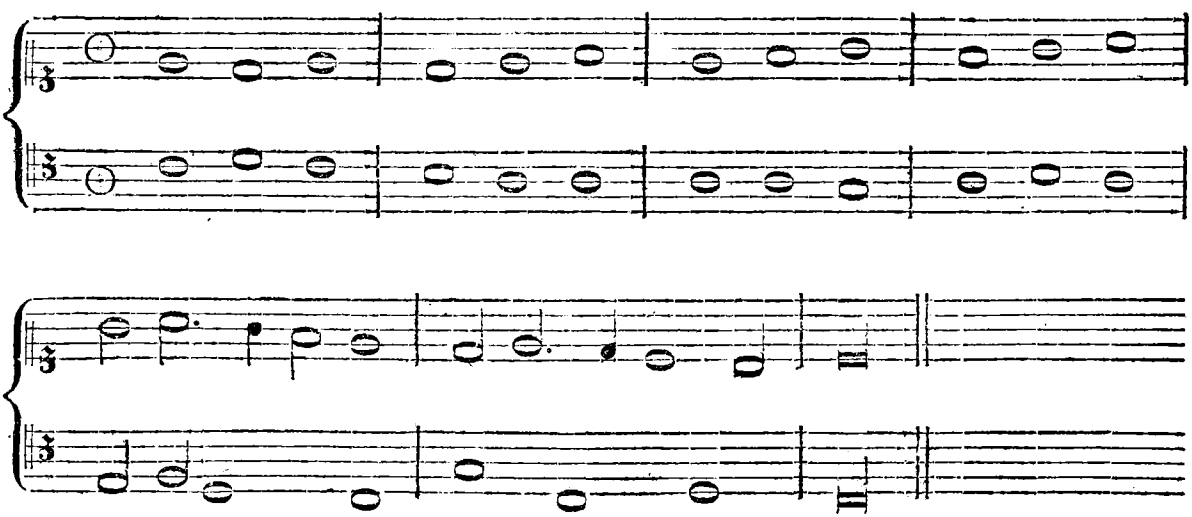


Die ſechſte Regel lehrt, daß ſich die verſchiedenen Stimmen eines Geſangs überhaupt gegen einander bewegen ſollen, ſo daß, wenn der Diſkant ſteige, der Tenor falle und ſo umgekehrt. Z. B.



Man ſieht aus dieſem Beyſpiele, daß Gafor die canoniſche Nachahmung gekannt hat, ob er ihrer gleich nicht ausdrücklich erwähnt, und ſie hier nur der Gegenbewegung wegen anführt. Doch nennt er dieſe Art ein Fliehen der Stimmen in einerley Bewegungen und Figuren. (Quod potiſſimum evenit, quum partes cantilenae ſeſe invicem iisdem motibus fugant atque figuris.)

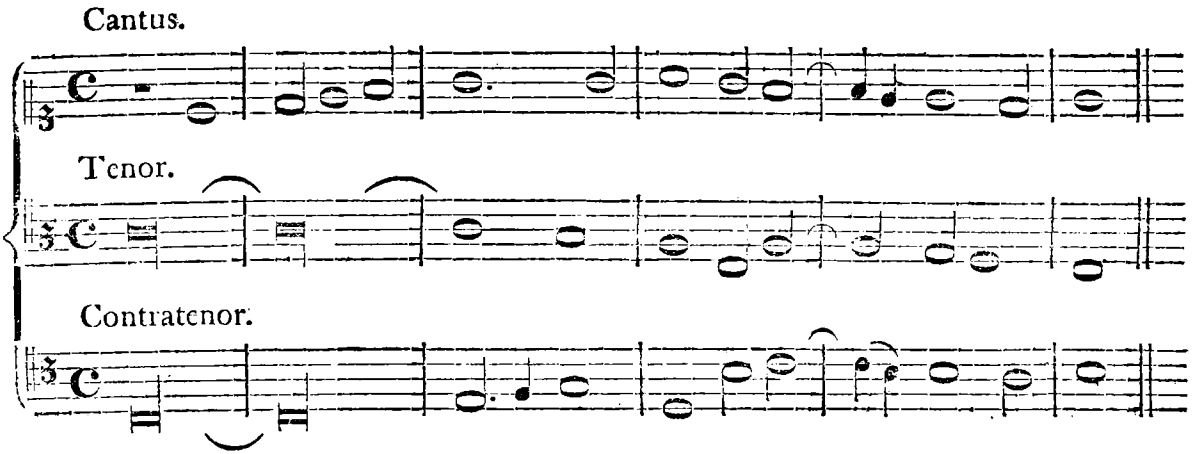
Die ſiebente Regel lehrt die Fortſchreitungen aus unvollkommenen in vollkommene Conſonanzen, und empfiehlt ebenfalls verſchiedene Bewegungen der Stimmen gegen einander. Das hierher gehörige Beyſpiel iſt härter und ſchwerfälliger als die vorhergehenden. Z. B.



Die achte und letzte Regel endlich ſchreibt vor, daß jeder Geſang mit einer vollkommenen Conſonanz geſchloſſen werden ſoll. Hierbey wird bemerkt, daß es den Venetianern eigen geweſen ſey,

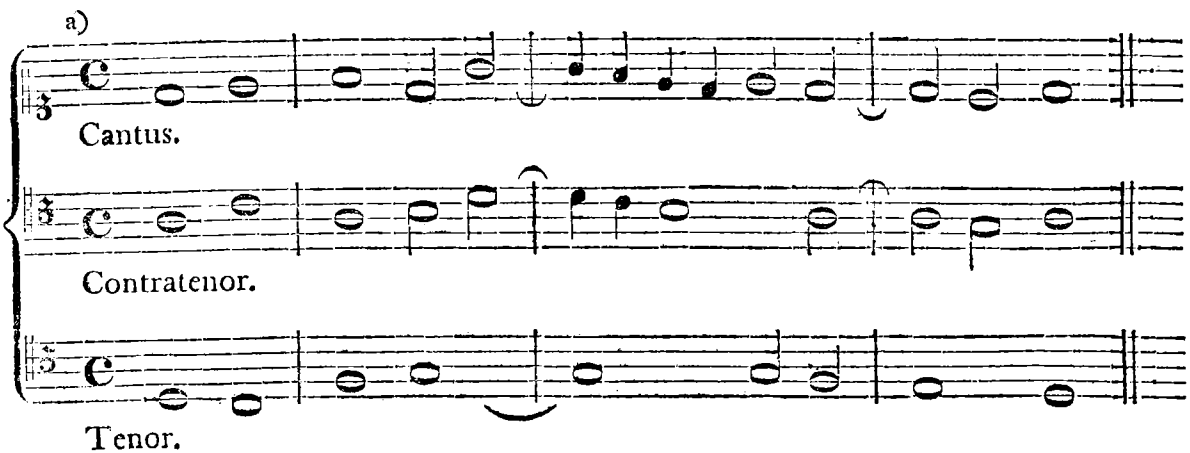
im Einklang zu ſchließen, daß aber in andern Schulen der Muſik am häufigſten mit der Octave oder Doppeloctave geſchloſſen werde.)

Kap. 4. Quae et ubi in contrapuncto admittendae ſunt discordantiae. (Man ſieht zwar aus dieſem Kapitel, daß zur Zeit Gafors ſchon Diſſonanzen im Contrapunkte gebraucht wurden; aber auch zugleich, wie vorſichtig und behutſam man noch damit umging. Nicht einmal in der Dauer der Semibrevis durften ſie frey anſchlagen, ſondern mußten bloß in Rückungen und im Durchgange vorkommen. (Quae vero per ſyncopam et ipſo rurſus celeri transitu latet discordantia admittitur in contrapuncto.) Und ſelbſt hier durften ſie den Werth einer Semibrevis nicht überſteigen. Gafor giebt hiervon folgendes Beyſpiel:

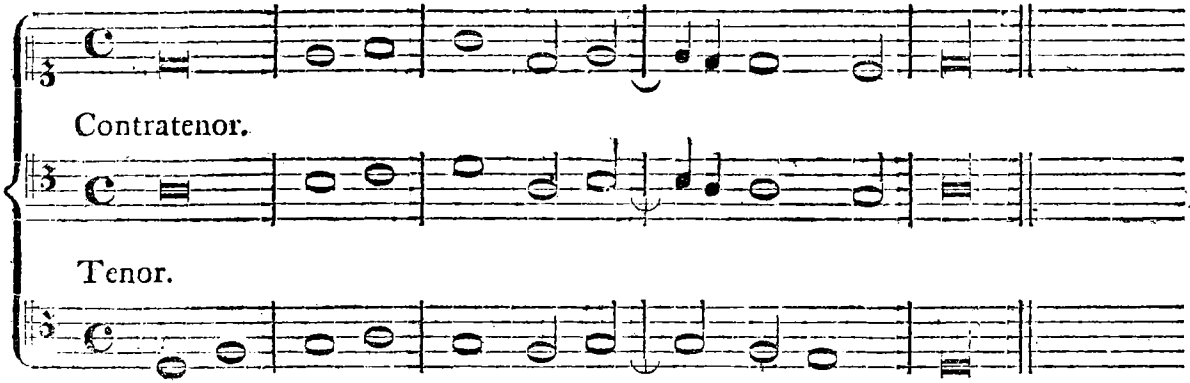


ſagt aber ausdrücklich, daß er ſolche Diſſonanzen nur ſelten erlauben würde. (Has ego raro concederem admittendas.) Hier werden **Dunſtable**, **Binchois**, **Dufay** und **Braſart** als ſolche Componiſten angeführt, die ſich kein Bedenken gemacht haben, dieſe Diſſonanzen zu gebrauchen. Von einigen hier vorkommenden Diſſonanzen geſteht indeſſen Gafor doch, daß man ſie zulaſſen müſſe, und ertragen könne.)

Kap. 5. De conſentanea ſuavitate Quartae. (Folgende zwey Beyſpiele werden einen Begriff von dem Gebrauch der Quarte geben, den man in Gafors Zeiten für zuläſſig und ſchön hielt:

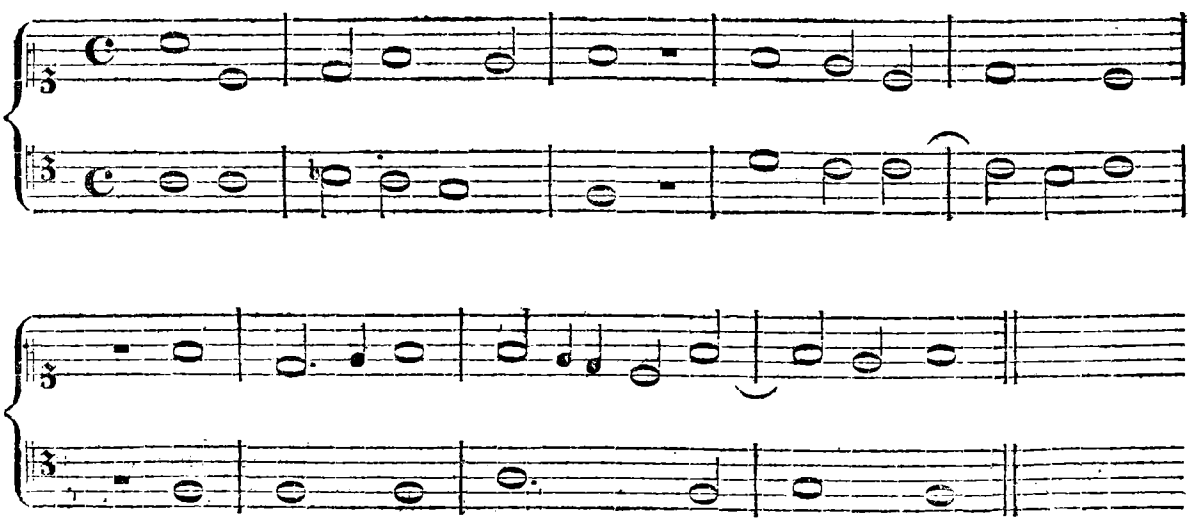


b) Cantus.

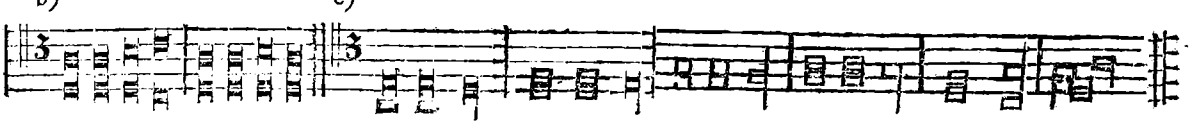


Kap. 6. Quare Quarta inter medium ſonum et acutiorem concordat: discordatque inter medium et graviorem. Kap. 7. De conformitate et diverſitate tertiae et ſextae. (Die gegebenen Beyſpiele vom Gebrauch der Terzen und Sexten werden hinlänglich zeigen, was in dieſem Kapitel gelehrt wird.) Siehe a, b, c.

a)

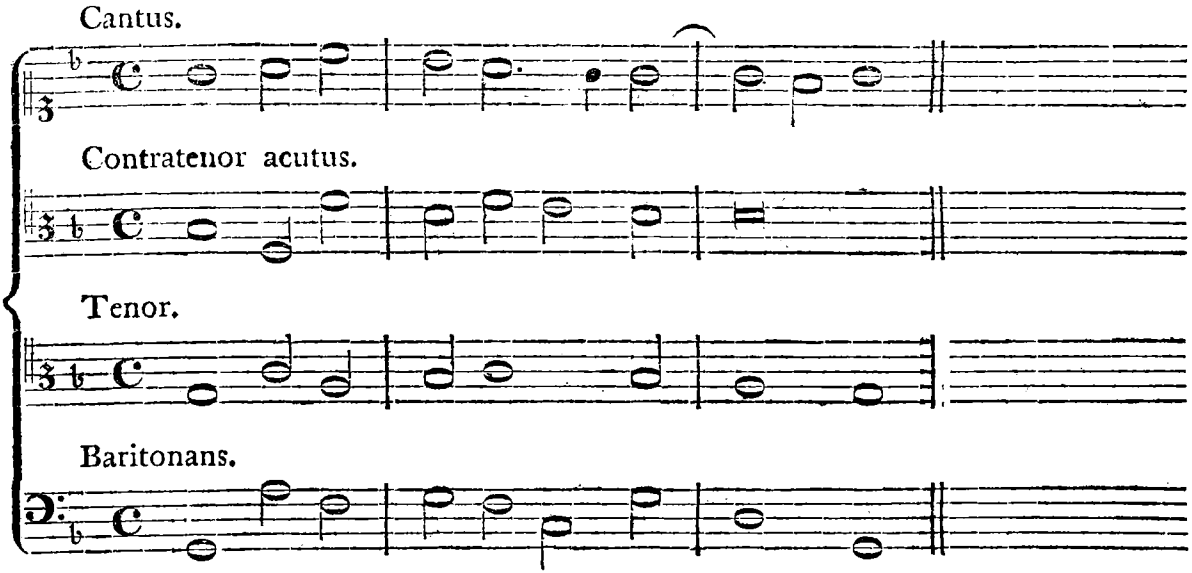


b) c)



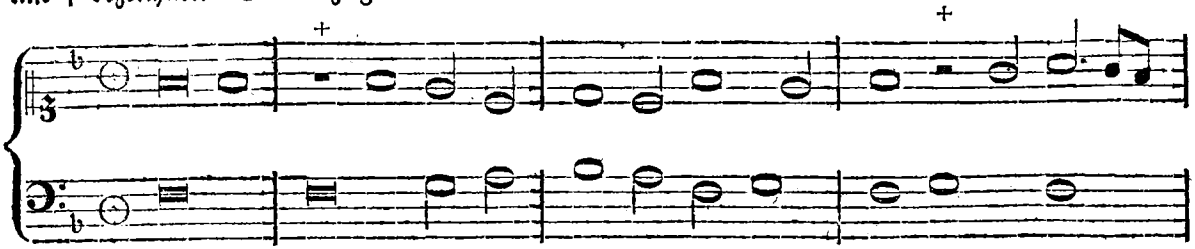
Kap. 8. De denominatione extremorum ſonorum in concordantiis. Kap. 9. Alterna intentione ſpecierum atque remiſſione diverſa contrapuncti disponuntur elementa. Kap. 10. De diver-

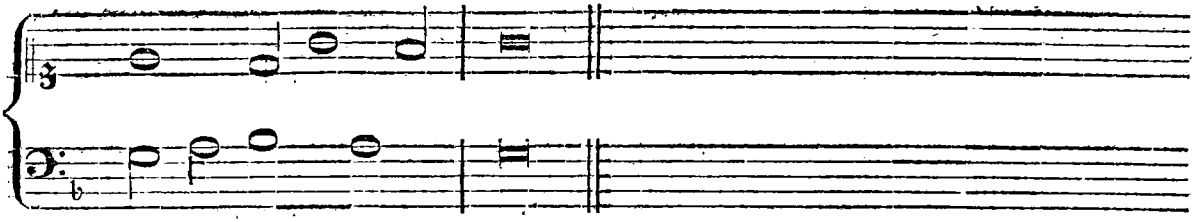
sitate figurationis sonorum in contrapuncto. (Es wird hier gesagt, daß der Tenor oder die Hauptmelodie in Choralnoten von einerley Werth, der dazu gesetzte Contrapunkt aber mit Figuralnoten geschrieben werde. Dieß findet nicht bloß in einfachen oder planen, sondern auch im gebrochenen oder verzierten Contrapunkt Statt. Die Sänger solcher Contrapunkte werden hier einige Male *Organizantes* genannt, woraus man sieht, daß dieser alte Ausdruck zur Zeit des Gafors noch nicht abgekommen war.) Kap. 11. De Compositione diversarum partium contrapuncti. (Bey drey Stimmen soll der Tenor und Diskant in der Octave, der Contratenor aber dazwischen in der Quinte stehen. Wenn hingegen eine vierte Stimmen hinzu kommt, so soll sie die Terz über dem Tenor, auch allenfalls über dem Contratenor nehmen, so daß die Terz gegen den Tenor zur Decime wird. Die tiefste Stimme wird *Baritonans* genannt. Die übrigen Cantus, Contratenor acutus und Tenor. Um die verschiedene Einrichtung dieser vier Stimmen zu zeigen, werden einige vierstimmige Beyspiele gegeben, die zugleich als Proben des Gaforischen reinen Satzes angesehen werden können. Hier ist das erste:



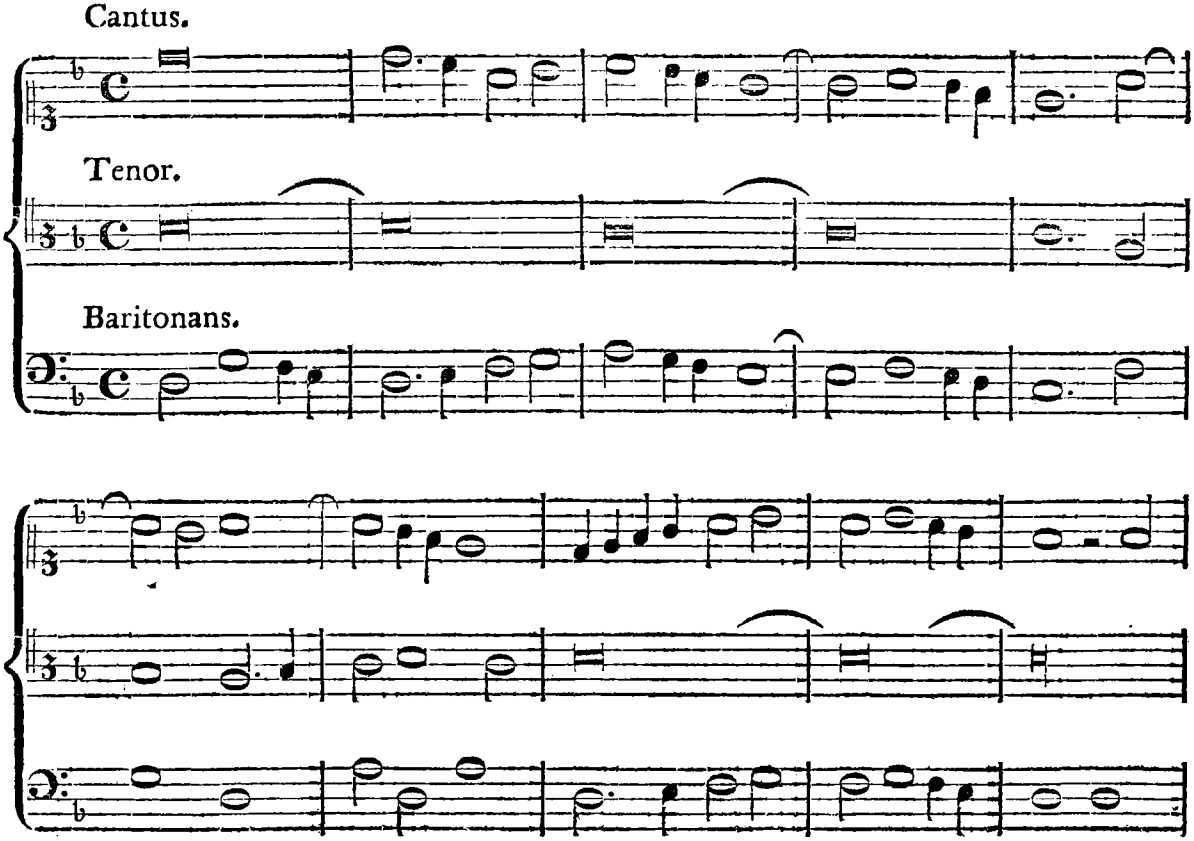
Wer noch eine fünfte Stimme hinzu setzen wolle, wird am Schlusse dieses Kapitels gesagt, müsse sie, den Regeln des Contrapunkts gemäß, den übrigen Stimmen wechselsweise beyfügen.)

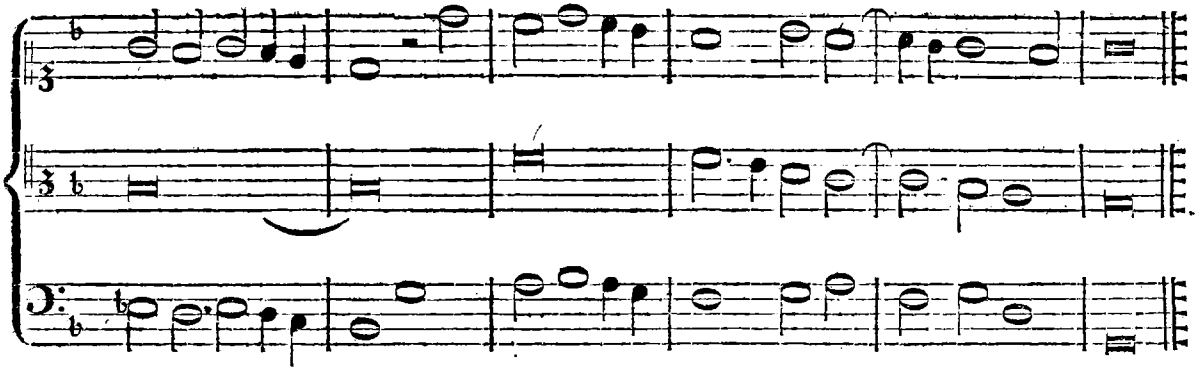
Kap. 12. De consimilibus perfectis concordantiis in contrapuncto consequenter tolerandis. (Wenn die vollkommenen Consonanzen auf einer Stelle bleiben, so können mehrere hinter einander gesetzt werden. Doch will Gafor in der einen Stimme eine Pause dazwischen gesetzt wissen, wie die mit + bezeichneten Stellen zeigen:





Einige wollten jedoch ſelbſt dieſes Hülfsmittel nicht gelten laſſen, und verwarfen überhaupt alle zugleich auf- und abſteigende Fortſchreitungen in vollkommenen Conſonanzen. Am Schluß dieſes Kapitels kommt Gafor von der Hauptmaterie ab, und ſchlägt eine Art zu contrapunktiren vor, nach welcher der Baritonans ſtets mit dem Diſcante in Decimen gegen den Tenor geht. Dieſer Art, welche hier celeberrimus quidam in contrapuncto proceſſus genannt wird, ſollen ſich Tinctor, Wilh. Guarnerius, Joſquinus, Gaſpar, Alexander Agricola, Loyſet, Obrecht, Brumel, Iſaac und die übrigen beſten Componiſten jener Zeit häufig bedient haben. Die Probe, welche Gafor von dieſer Art giebt, iſt zwar nicht vortrefflich; da ſie aber zeigt, was man in dieſer Zeit vorzüglich ſchön gehalten hat, ſo will ich die Mühe der Entzifferung nicht ſcheuen, um ſie dem Leſer in verſtändlichen Noten mitzutheilen.

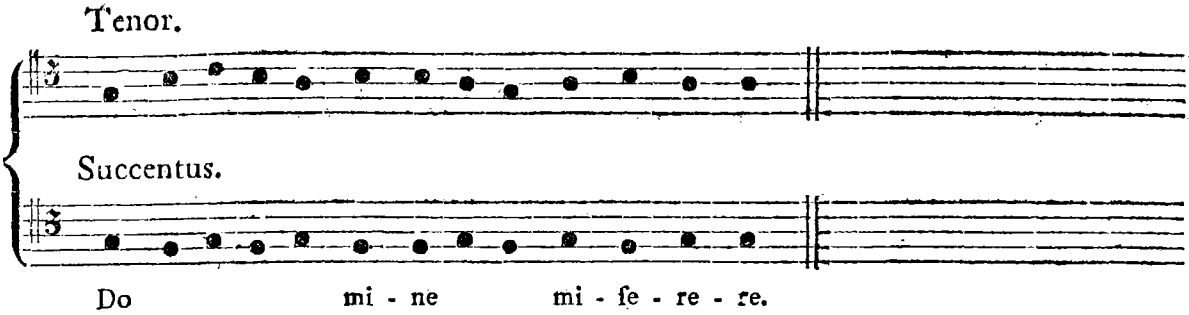




Kap. 13. De fictae musicae contrapuncto. Hier ist vom Gebrauche des b, ♮ und ♯ die Rede. Das ♯ wollten einige als ein Zeichen gebrauchen, durch welches derjenige Ton, vor welchem es stand, um die Hälfte eines kleinen halben Tones erniedrigt werden sollte. (Sunt et qui appositione huius signi ♯ notulam cui apponitur deprimi volunt minimo dieseos intervallo.) Sonst wird unter Musica ficta nichts andres verstanden, als nach dem Gehör einen Ton höher oder tiefer zu singen, als er eigentlich vorgeschrieben ist. Die alten Musiklehrer sagen, dieß geschehe um eine Tonart im Schreiben rein und unverändert zu erhalten, und nicht den Schein zu haben, als sey man in eine fremde Tonart gegangen. Daher sollten diese Erhöhungen oder Erniedrigungen nicht durch Zeichen angedeutet werden, damit man die Veränderungen der Tonart wenigstens nicht sehen möchte. Gesungen sollten sie aber werden. *Pro dura voce mollis ponatur* (sagen sie) und so umgekehrt, *furtim tamen* (sagte schon der h. **Bernhard**,) *ne cantus similitudinem alterius toni assumere videatur.* Diese Musica ficta hat viele Verwirrungen und Irrthümer veranlaßt. Es ist von den meisten Schriftstellern der letzten Jahrhunderte mißverstanden worden, was eigentlich damit gemeint sey. Man hat daher stets geglaubt, die ältern Componisten hätten bey ihren Modulationen in verwandte Tonarten kein so genanntes **Semitonium Modi** gebraucht. Sie sangen es allerdings, aber sie schrieben es nicht. Eben so ist es mit verschiedenen andern Intervallen gegangen, die ebenfalls nach dem Gange der Melodie erhöht oder erniedrigt werden mußten, ohne vorgeschrieben zu seyn. Man sieht, wie wichtig die Kenntniß dieser erdichteten Musik ist, wenn man alte Compositionen richtig lesen, und richtig beurtheilen will. Die Regeln, welche die Alten dabey beobachten, welche aber **Franchinus** hier nicht erklärt hat, sollen in der Folge am gehörigen Orte nähere Erläuterung erhalten.

Kap. 14. De falso Contrapuncto. (Unter dem falschen Contrapunkt wird genau genommen ein solcher verstanden, in welchem lauter Dissonanzen, als die große und kleine Sekunde, die große und kleine Quarte, die Septime und die None gegen einen andern Gesang gesungen werden. Diese Dissonanzen sind aller angenehmen Harmonie, ihrer Natur und ihren Verhältnissen nach zuwider. (Quae ab omni penitus suavis harmoniae ratione et natura disjuncta sunt.) Die Ambrosianer sollen sich dieses falschen Contrapunkts in feyerlichen Vigilien und in einigen Todtenmessen bedient, und vorgegeben haben, **Ambrosius** habe ihn selbst eingeführt. **Gafor** schämt sich zwar, ihn zu beschreiben; quem quoniam ab omni modulationis ratione sejunctus est, me pudet describere.) man muß ihn aber doch kennen lernen, um zu wissen, wie sehr die Menschen bisweilen von aller Natur abweichen können. Ein einzelner Sänger singt nehmlich eine Melodie, neben welcher zwey oder drey, die Töne der nehmlichen Melodie eine Secunde, Quarte, Septime ꝛc. höher oder tiefer zugleich mitsingen. **Gafor** giebt zwey Proben dieses falschen Contrapunkts; die kleinste wird hier genug seyn.

Letanie mortuorum discordantes.



Der Regel nach werden diese Contrapunkte wenigstens im Einklang geschlossen; hier ist aber dem Ohr auch sogar diese Beruhigung nicht gegönnt.)

Kap. 15. Quomodo se regere debet cantor, dum cantat. (Sind Regeln für Sänger, von welchen die meisten noch in unseren Zeiten anwendbar sind. Sie betreffen theils den Ausdruck des Gesangs nach dem Inhalte des Textes, theils auch das äußere Benehmen der Sänger.)

§. 36.

Die kleinen, bisher beygebrachten Notenbeyspiele, mit welchen die Schriftsteller ihre Contrapunktslehren deutlich machen wollten, können zwar schon einen Begriff von dem Grade von Reinigkeit geben, die man in der Verbindung einzelner Accorde anzuwenden wußte, von der Verbindung ganzer Sätze hingegen, und von den Formen ganzer Tonstücke lehren sie uns noch nichts. Zu dieser letztern Kenntniß zu gelangen, müssen wir die Werke der Contrapunktisten oder der Praktiker aufsuchen, die aus diesem Zeitraume, nehmlich bis ans Ende des funfzehnten Jahrhunderts noch vorhanden sind.

Von den allerältesten Praktikern, nehmlich von Wilhelm Dufay und Binchois, die nach Tinctors Nachricht den Contrapunkt zuerst in Frankreich ausgeübt haben sollen, ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden. Von Dufay findet sich beym Adam de Fulda, welcher sich einen herzoglichen Musicus nennt, und sein in der Gerbertschen Sammlung (Tom. III.) befindliches Werk de Musica im Jahre 1490. geschrieben hat, eine Stelle, woraus man sehen kann, daß ihm zu seiner Zeit verschiedene Verbesserungen in musikalischen Dingen zugeschrieben worden sind. Es wird nehmlich in dieser Stelle von dem geringen Umfange des Guidonischen Tonsystems geredet, und gesagt, es habe von den neuern Musikern aus Noth erweitert werden müssen. Einige haben drey Töne in der Höhe hinzu gesetzt, Dufay aber drey Töne in der Tiefe. „Similiter (heißt es) lichanos, hypate, et parypatemeson diapason inferius mensuralis musicae gratia per venerabilem Guilhelmum Duffay adinventae.“ Ferner heißt es von ihm an eben dem Orte: „Cujus compositio nostris magnum dedit initium formalitatis, vulgo *manerum* dictum. Nam ipse primus regulis contentus non immerito limites est supergressus in transpositione, cum instrumentis perutile sit ac eorum sciolis, quorum causa plus credimus admissum fore.“ Gerbert glaubt mit Recht, es müsse heißen: regulis non contentus, wie auch aus einer andern Stelle des nehmlichen Schriftstelles im achten Kapitel des zweyten Theils deutlich zu sehen ist. „Transfluxis vero temporibus (heißt es hier) acutis ingeniis, subtiliores esse ceperunt musici, manu, et *Guidonis* praeceptis non contenti, sed cantum totiens quotiens transponentes invenerunt infra Gama plures voces adjiciendas esse, similiter supra ♮ la plures associandas voces. Cujus rei venerabilem Guilhelmum *Duffay* inventorem

exstitisse credo, quem adunum moderniores musici omnes imitantur.“ Pet. Gregorius (*Syntax. art. mirabil.* lib. 12. cap. 1.) redet nur von dem F, welches Dufay der alten Scala beygefügt und unter das G gesetzt habe.

Dieß alles klingt recht löblich, und kann uns von den musikalischen Verdiensten des Dufay einen guten Begriff machen. Aber ein Schüler des Josquinus, mit Namen Adrian Petit Coclicus, welcher, als er schon ein alter Mann war, wie er selbst in der an die Nürnbergische Schuljugend gerichteten Vorrede sagt, ein *Compendium Musices* (Norimb. 1552. 4.) geschrieben hat, setzt ihn unter die mathematischen Musiker, die alles mit Regeln überhäufen, Schwierigkeiten machen, lange dabey verweilen, und den wahren Zweck der Musik nie erreichen. Die Aufschrift dieses Kapitels heißt: *de Musicorum generibus.* Der Verfasser nimmt viererley Gattungen an. Unter die erste Gattung rechnet er diejenigen, welche musikalische Dinge zuerst erfunden haben; außer dem Orpheus, Boethius und Guido, werden hier auch Ockeghem (Ockenheim,) Jacob Obrecht, Alexander als bloße Theoretiker genannt. (Hi autem tantum Theorici fuerunt.) Die zweyte Klasse faßt die mathematischen Musiker in sich. Die hieher gehörige Stelle ist folgende: „Secundum genus est eorum qui sunt Mathematici, quorum compositiones, nemo est, qui non ferat. At hi verum Musices finem non sunt assequuti. Nam etsi hujus artis vim intelligunt, et etiam componunt, non tamen ornant suavitatem, et dulcedinem cantus, et quod pejus est, cum vellent artem inventam latius propagare, et illustriorem reddere, denigrarunt eam potius, et obscurarunt. In docendis enim praeceptis et speculatione nimis diu manent, et multitudine signorum, et aliis rebus accumulandis, multas difficultates afferunt, et diu atque multum disceptantes, nunquam ad veram canendi rationem perveniunt. Ex quibus sunt, *Io. Geyslin, Io. Tinctoris, Franchinus, Dufay, Busnoe, Buchoi, Caronti* et complures alii. „Wenn Coclicus nicht selbst ein so guter Theoretiker wäre, wie er sich in seinem Compendio gezeigt hat, so sollte man denken, dieß wäre die Sprache eines gemeinen Praktikers, wie sie noch in unsern Zeiten sehr häufig gegen solche Künstler, die Wissenschaft und Ausübung mit einander verbinden, geführt wird. Allein Coclicus scheint auf keine Weise von solcher Art gewesen zu seyn, und wollte zwar Theorie, aber keine trockene, unfruchtbare und unanwendbare haben. Dieß sieht man aus seinen folgenden Klassen. In die dritte werden die allervortrefflichsten Musiker gerechnet, die gleichsam die Könige der übrigen sind, die nicht bloß lehren, sondern die Theorie und Ausübung aufs beste mit einander verbinden, die Eigenschaften aller Compositionen kennen, alle Leidenschaften auszudrücken wissen, und was bey einem Musicus das höchste ist, deßwegen von jedermann bewundert werden, weil ihre Compositionen wirklich nur allein der Bewunderung werth sind. „In tertio genere sunt Musici praestantissimi, et ceterorum quasi reges, qui non in arte docenda haerent, sed theoriam optime et docte cum practica conjungunt, qui cantuum virtutes, et omnes compositionum nervos intelligunt, et vere sciunt cantilenas ornare, in ipsis omnes omnium affectus exprimere, et quod in Musico summum est, et elegantissimum vident, et in omnium admiratione sunt, quorum cantilenae, vel solae sunt admiratione dignae.“ Unter diesen giebt Coclicus dem Josquinus den ersten Platz: ‘Inter hos facile princeps fuit Iosquinus de Pres, cui ego tantum tribuo, ut eum omnibus caeteris praeferam.“ Die übrigen in diese Klasse gehörigen Componisten, welche peritissimi Musici et artificiosissimi Symphoniacae genannt werden, sind: *Petrus de Larue, Brumel, Henricus Isaac, Ludovicus Senfel, Adrian Willhirth, Le Brun, Concilium, Morales, La Fage, Lerithier, Nicolaus Gombert, Crequilon, Champion, Inquet, Ppelare, Nicolaus Paien, Courtois, Meyster Ian, Lupi, Lupus, Clemens non Papa, Petrus Maffenus, Iacobus de Buis etc.*

Endlich enthält die vierte Klaſſe diejenigen, welche in der dritten Klaſſe gebildet werden, die Regeln der Kunſt kennen, ſelbſt gut componiren und aus dem Stegreif über einen Choralgeſang einen Contrapunkt machen können, aber alles bloß dazu anwenden, um zum Vergnügen der Menſchen recht zierlich und ſchön zu ſingen und zu ſpielen. Dieſe übertreffen in der Ausübung alle übrigen, haben den wahren Zweck der Kunſt erreicht, und ſind unter allen am beliebteſten. Man ſieht, daß dieß die eigentlichen Virtuoſen ſind. Solche ſind die Belgier, die Picardier und Gallier vorzüglich, fährt Coclicus weiter fort, denen es faſt natürlich iſt, alle andere zu übertreffen, die daher auch faſt allein in den Kapellen des Papſtes, des Kaiſers, des Königs von Frankreich und einiger andern Fürſten angenommen werden.

Noch beſtimmter, wenigſtens in der Angabe der Zeit, redet Hermann Finck in ſeiner Practica muſica [126]) von dem Werthe verſchiedener Componiſten aus den frühern Jahrhunderten. In der ſeinem Werke vorgeſetzten Einleitung *de Muſicae inventoribus* ſagt er von Orpheus, Mercur ꝛc. daß ſie ſeiner Meinung nach die Muſik nicht erfunden, ſondern ſie nur durch neue Vorſchriften verbeſſert haben. Nach ihnen, fährt er fort, ſind gleichſam neue Erfinder gefolgt, die unſern Zeiten näher kommen, als: Johann Geisling, Franchinus, Johann Tinctoris, Duſai, Buſnoe, Buchoi, Caronte ꝛc. die, ob ſie gleich ſelbſt componirt haben, ſich doch mehr mit der Speculation und den muſikaliſchen Regeln beſchäftigten, und viele neue Zeichen ausdachten. („Qui etiamſi ipſi quoque compoſuerunt, plus tamen in ſpeculatione et docendis praeceptis operae poſuerunt, et multa nova ſigna addiderunt.“) Hierauf wird geſagt, ums Jahr 1480. und etwas nachher ſenen aber andere, weit vortrefflichere Componiſten entſtanden, nehmlich ſolche, welche Theorie und Ausübung auf eine klügliche Weiſe mit einander verbanden. Unter dieſe wird gerechnet, Heinrich Finck, vermuthlich des Verf. Vater, der aber einen harten Styl hatte (qui non ſolum ingenio, ſed praeſtanti etiam eruditione excelluit, *durus vero in ſtylo.*) Um eben dieſe Zeit blühte auch Joſquinus de Pratis, welcher ein wahrer Vater der Muſik genannt werden könne, und viel geleiſtet habe. Er habe an Feinheit und Annehmlichkeit viele übertroffen, ſey aber in ſeiner Compoſition etwas leer geweſen, weil er zwar ſehr künſtliche Fugen erfunden, ſich aber vieler Pauſen dabey bedient habe. („Antecellit enim multis in ſubtilitate et ſuavitate, ſed in compoſitione nudior, hoc eſt, quamvis in inveniendis fugis eſt acutiſſimus, utitur tamen multis pauſis.“ Aehnliche vortreffliche Componiſten ſind Okekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumelius, Henricus Iſaac, die theils vor, theils mit dem Joſquin zugleich gelebt haben. („Qui partim ante Joſquinum, partim cum illi fuerunt.“) Kurz nachher folgten Thomas Stolzer, Stephanus Mahu, Benedictus Ducis und viele andere. Unter die Componiſten ſeiner eigenen Zeit, nehmlich in die erſte Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts, rechnet Herm. Finck den Nicolaus Gombert, einen Schüler des Joſquinus. Dieſer ſoll allen Muſikern den Weg zu Fugen und zur ſcharfſinnigen Bearbeitung derſelben gezeigt haben, und der Urheber einer von der vorhergehenden völlig verſchiedenen Muſik ſeyn. Er vermied die Pauſen, und ſeine Compoſition war voll von Harmonie und Fugen. („Qui omnibus Muſicis oſtendit viam, imo ſemitam ad quaerendas fugas ac ſubtilitatem, ac eſt autor Muſices plane diverſae a ſuperiori. Is enim vitat pauſas, et illius compoſitio eſt plena cum conſonantiarum tum fugarum.“) Dieſem Gombert werden an die Seite geſtellt: Thomas Crequi-

126) Der vollſtändige Titel heißt: *Practica muſica Hermanni Finckii*, exempla variorum ſignorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte ſuaviter et artificioſe can andi continens. *Vitebergae* excuſa typis heredum Georgii Rhavi Anno 1556. 4. 2 Alphabete. Dieſer Herm. Finck war ums Jahr 1501. Capellmeiſter beym König Alexander in Polen, konnte alſo wohl wiſſen, wie es mit der Compoſition in der zweyten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts beſchaffen war.

lon, Jacobus Clemens non Papa, Dominicus Phinot. („Qui praeſtantiſſimi, excellentiſſimi, ſubtiliſſimique, et pro meo judicio exiſtimantur imitandi.“) Ferner: Cornelius, Canis, Lupus Helline, Arnolt de Prug, Verdelot, Adrian Vuillhart, Goſſen Junckers, Petrus de Machieaurt, Johann Caſtileti, Petrus Maſſenus, Mattheus Lemeiſtre, Archadelt, Jacobus Vaet, Sebaſtian Hollander, Euſtachius, Barbion, Johann Creſpel, Joſquin Baſton ꝛc. Dieſe und viele andere wollte Finck in einem andern Buche beurtheilen, und daſelbſt vieles von dem Leben und Studien ſowohl der ältern als neuern Componiſten, was er nicht allein ſelbſt geſehen und geleſen, ſondern auch von andern gehört hatte, beyfügen. („Hos ego et alios etiam, quorum hic non feci mentionem, in alio libello recenſebo. Ibique multa de vita et ſtudiis ipſorum, tam veterum quam recentiorum quantum quidem non ſolum ipſe vidi aut legi, ſed etiam ex aliorum relatu cognoſcere potui, adjiciam.“) Wahrſcheinlich iſt dieſe Abſicht nicht ausgeführt worden. Wäre ſie es, und man könnte das Werk noch habhaft werden, ſo würden wir gewiß manche Nachrichten von den älteſten Contrapunktiſten finden, die uns jetzt faſt gänzlich mangeln.

Nach der Claſſifikation des Herm. Finck würden alſo Johann Geisling, Franchinus, Johann Tinctor, Dufai, Busnoe, Buchoi und Caronte unter die früheſten Theoretiker gehören, an deren Compoſitionen die Welt nicht viel verloren hätte. Hingegen müſten die Compoſitionen des Heinrich Finck, des Joſquinus de Pratis, Okekem, Obrecht, Petrus de la Rue, Brumel, Heinrich Iſaac, Thomas Stolzer, Stephan Mahu und Benedict Ducis ſämmtlich noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören, folglich zur Kenntniß der Muſik dieſes Zeitraums für uns am wichtigſten ſeyn. Eben dahin müſſen noch Guarnery, Gaſpar, Alexander Agricola und Loyſet gehören, weil ſie in der Practica Muſicae des Franchinus ebenfalls ſchon als vortreffliche Componiſten angeführt werden. Johann Spatarius, ein Gegner des Franchinus, der aber auch ſchon im Jahre 1491. ſeinen muſikaliſchen Lehrer Barrolomäus Ramus gegen Nic. Burtius vertheidigte, erwähnt ebenfalls dieſer alten Componiſten mit Lob. Unter die ältern rechnet er einen *Ioan. di Ubrede*. Den Joſquin nennt er *optimo de li compoſitori del tempo noſtro*. An einem andern Ort des nehmlichen Werks nennt er ihn *Joſquin de Spiriet* und geſellt ihm den *Gaſpar* bey, die beyde *digniſſimi Compoſitori* ſeyn ſollten. Die Zahl der ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Componiſten würde alſo durch den *Ioa. Spataro* mit dem Ioa. di Ubrede vermehrt worden ſeyn.

§. 37.

Glücklicher Weiſe ſind von den meiſten dieſer Componiſten noch verſchiedene Proben auf unſere Zeiten gekommen, und, was zwar merkwürdig, aber ſehr begreiflich iſt, gerade von denen, welche von den angeführten Schriftſtellern als die vorzüglichſten gerühmt werden, die größte Anzahl. Die Erfindung der Buchdruckerkunſt in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts wurde für die Muſik eben ſo wohlthätig, als ſie es für andere Wiſſenſchaften geworden iſt. Sie dehnte ſich bald auch auf die Verbreitung der damals am meiſten geachteten Notenwerke aus, fing zwar erſt gegen Ende des Jahrhunderts damit an, bedurfte aber kaum funfzig Jahre, um ſo weit zu kommen, ganze Sammlungen von ſolchen Compoſitionen verbreiten und auf die Nachwelt bringen zu können. Das Diffinitorium des Tinctors von 1483, welches wahrſcheinlich die erſte gedruckte muſikaliſche Schrift iſt, hat noch gar keine Noten, des Hugo von Reutlingen Flores muſicae omnis cantus Gregoriani vom Jahr 1488. hingegen ſchon eine große Menge derſelben, jedoch noch keine Figuralnoten. Die älteſten Figuralnoten, ſo weit ſich aus den auf unſere Zeiten gekommenen Werken urtheilen läßt, finden ſich in Gafors Practica utriusque cantus vom Jahre 1496. Sie ſcheinen aber in Holz geſchnitten zu ſeyn, wie ſich aus der Plump-

heit und Verſchiedenheit der Größe derſelben vermuthen läßt. Erſt im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts ſcheint man darauf gekommen zu ſeyn, ordentliche Typen für Figuralnoten zu erfinden. Man ſchreibt dieſe Erfindung dem *Ottavio Petrucci* da Foſſembrone zu (Ottavio de Petrucci, Uomo di grand' ingegno, il quale fu il primo inventore di ſtampar la Muſica. *Adami* da Bolſena Oſſervazioni etc. pag. 160.,) welcher ſchon 1503. einige Miſſen von *Pierre de la Rue*, und 1508. Miſſen von verſchiedenen Componiſten (Miſſae diverſorum Auctorum) zu Venedig gedruckt und öffentlich bekannt gemacht hat. In der zweyten Sammlung ſind enthalten: Miſſen von Joſquinus, die er für die päpſtliche Kapelle zwiſchen den Jahren 1471. und 1484. componirt hatte, Miſſen von *Pierre de la Rue*; von Anatonius Feum oder *Fevin* (wie er von Glarean genannt wird,) von Robert de Feven, von Pierzon, von Johann Mouton, von Obrecht, Philipp Baſſiron, Brumel, und Gaſpar oder Gaſpard. Im Jahre 1513. ging Petrucci nach ſeinem Geburtsort Foſſembrone im Kirchenſtaat zurück, und erhielt vom Papſte Leo X. ein Privilegium auf zwanzig Jahre, wodurch er berechtigt wurde, binnen dieſer Zeit ganz allein Figuralcompoſitionen und Orgelſtücke drucken zu dürfen. Da Privilegium iſt vom Cardinal Bembo unterzeichnet. Hierauf erſchienen im Jahre 1515. und 1516. drey Bücher von den Miſſen des Joſquinus zu Foſſembrone, ſodann im Jahre 1519. vier Sammlungen von lateiniſchen Motetten mit vier und fünf Stimmen, deren vorzüglichſte Componiſten Joſquinus, Carpentras, Mouton, Adrian Willaert, Conſtantius Feſta ꝛc. ſind. Dieſe Sammlungen ſind jetzt ſehr ſelten geworden, und vielleicht bloß noch in einigen der allerälteſten Bibliotheken in Europa vorhanden. Von der Beſchaffenheit dieſes erſten Drucks in Figuralnoten wird uns nichts geſagt; indeſſen iſt zu muthmaßen, daß er, wie alle erſte Verſuche, noch ſehr unvollkommen geweſen ſeyn wird. Das päpſtliche Privilegium ſcheint aber in der ganzen Chriſtenheit die beſtimmten zwanzig Jahre hindurch ſeine volle Gültigkeit gehabt haben; denn bis nach Verlauf dieſer Jahre findet man nicht, daß irgendwo in Europa eine ähnliche Sammlung von Figuralcompoſitionen veranſtaltet worden wäre. Dagegen waren aber die Noten-Typen in einigen muſikaliſchen Lehrbüchern Deutſchlands ſchon im Jahre 1532. ſo ſauber und ſcharf, daß man ſich wundern muß, wie in ſo kurzer Zeit ein ſo hoher Grad von Vollkommenheit hat erreicht werden können. Das erſte muſikaliſche Werk, welches mit ſo ſaubern Figuralnoten gedruckt worden, ſcheint das Opuſculum rarum ac inſigne rerum muſicarum von Johann Froſch aus Strasburg zu ſeyn, wo es auch bey Peter Schöffer und Matthias Apiatius gedruckt iſt. Wenigſtens iſt mir kein älteres von dieſer Art zu Geſicht gekommen.[127]) So wie man nun einmal auf dieſen Weg gekommen war, und durch das päpſtliche Privi-

127) In Denis Buchdruckergeſchichte Wiens wird folgendes ältere Werk von dieſer Art angezeigt: Opuſculum Muſices perquam breviſſimum: de Gregoriana et figurativa, atque Contrapuncto ſimplici percommode tractans: omnibus cantu oblectantibus utile, ac neceſſarium: per Simonem Brabantinum *de Quercu*, Cantorum Ducum Mediolanenſ. confectum. Mit folgenden Verſen:

Quem ſacra Caſtalio delectat Muſica Phoebo:
Et teneros dulci reddere voce modos,
Hunc legat: et ſuavi cantabit blandius Orpheo:
Inſanas poterit ducere et ipſe feras.

Das Werk hat viele Notenſchemen (wahrſcheinlich in Holzſchnitten) und ſchließt: Impreſſum Viennae in Officina honeſti et providi viri Ioannis Winterburg. 12 Kalend Iunii: ab anno virginalis partus 1509. 4. Andere Litteratoren kannten nur die Ausgabe von 1518. und 1516. die ein zu Landshut gemachter Nachdruck ſeyn ſoll. Der Verf., welcher eigentlich van der Eycken hieß, war nach Foppens Bibl. Belg. P. II. p. 1102. zu Mailand in großem Anſehen. (Valuit gratia apud Mediolanenſes.) Seine Herzoge waren Maximilian und Franz Maria Sforza, die ihr Vater Ludwig Maria zum Kaiſer Maximilian nach Wien geſchickt hatte, als ihm die Franzoſen Mailand entriſſen, und wovon der zweyte ſogar das Rectorat der Wiener Univerſität annahm. Van der Eycken wird vermuthlich dem Kaiſer ſelbſt angenehm geweſen ſeyn, der nach Cuſpinian (vita pag. 494.) Muſices ſingularis amator war, und die erſten Meiſter von aller Art an ſeinem Hofe hatte. (Quod vel hinc maxime patet, quod noſtra aetate muſicorum principes omnes in omni genere muſices,

legium nicht mehr gehindert wurde, fing man bald in Deutſchland, Frankreich, Italien und in den Niederlanden an, einen häufigen Gebrauch von dieſer Erfindung zu machen, und ganze Sammlungen von Compoſitionen nicht nur der damals lebenden, ſondern auch ſchon lange verſtorbener Meiſter, deren Andenken noch nicht erloſchen war, zu veranſtalten. Zu Nürnberg kam ſchon 1537. eine ſolche Sammlung unter dem Titel: *Novum et inſigne opus muſicum ſex, quinque, ac quatuor vocum, ex praeſtantiſſimis hujus artis magiſtris collectum etc.* heraus. In den übrigen Europäiſchen Ländern ſind ähnliche Sammlungen um einige Jahre ſpäter erſchienen. Am früheſten ſind die Niederlande nachgefolgt, wo ſchon im Jahre 1544. eine Sammlung alter Franzöſiſcher Compoſitionen mit fünf und ſechs Stimmen gemacht und zu Antwerpen gedruckt wurde.

Nicht nur in dieſen Sammlungen, ſondern auch in einigen muſikaliſchen Lehrbüchern dieſes Zeitraums ſind nun die Proben enthalten, welche von den älteſten Meiſtern des Contrapunkts noch vorhanden ſind. Von der letztern Art iſt hauptſächlich das *Dodecachordon* des Heinr. Lorit. Glarean vom Jahre 1547. wichtig, weil es gerade von den älteſten zum Theil noch ins funfzehnte Jahrhundert gehörigen Meiſtern nicht nur Compoſitionen, ſondern auch die merkwürdigſten Lebensumſtände derſelben enthält. Donius (*de praeſtantia muſicae veteris*, pag. 54.) wirft zwar dem Glarean vor, er habe eine zu große Meinung von der Vollkommenheit der Muſik vor ſeinem Zeitalter gehabt. „Et tu nobis (ſagt er) *Glareane* perſuadebis, centum annorum curriculo (totidem enim fere anteceſſerunt aetatem tuam primi illi figurati cantus, ut vocant, repertores, quique alii rem muſicam inſtaurare ceperunt) ad ſummum hujus facultatis apicem perventum eſſe? Praeſertim cum indocti plane, ac ſemibarbari ii auctores exſtiterint, atque ejusmodi fuerit ſaeculum illud, quod a Chriſti Salvatoris ortu quartum decimum numeratur, propter *Italiae* bella et calamitates, ut, quod acerrimi vir ingenii *Alexander Taſſonius* in ſermone illius temporis animadvertit, non magnum ſane incrementum amoeniora haec ſtudia capere potuerint.“ Es iſt aber nicht von Italiäniſchen, ſondern hauptſächlich von Niederländiſchen Meiſtern die Rede, die allerdings die ſchönen Künſte weiter bringen konnten, ohne durch Italiäniſche Kriege und andere Unglücksfälle daran gehindert zu werden.

§. 38.

Jacob Obrecht, oder wie er von Glarean genannt wird, *Hobrecht*, ſcheint einer der älteſten Contrapunktiſten unter den Niederländern geweſen zu ſeyn. Er muß ſich in Utrecht aufgehalten haben, weil er daſelbſt den Erasmus von Roterdam, wo dieſer ſeiner ſchönen Diſkantſtimme wegen als Chorſchüler aufgenommen war, in der Muſik unterrichtet hat. (Fuit autem puero Erasmo in Muſicis Praeceptor, ut ex ore Erasmi ante multos annos ipſi audivimus. Dodecachord. p. 256.) *Petrus Opmeer* (Opus chronographicum orbis univerſi) erzählt dieß ebenfalls. Die Zeit, in welcher dieß geſchah, muß in die zweyte Hälfte, vielleicht in das letzte Drittheil des funfzehnten Jahrhunderts fallen. Nach Glareans Bericht beſaß Obrecht ſo viel Feuer und Erfindungskraft, daß er im Stande war, in einer einzigen Nacht die vortrefflichſte Meſſe zu componiren. (Hunc praetea

omnibusque inſtrumentis in ejus curia veluti in ferentiſſimo agro ſuccreverint. Scriberem catalogum muſicorum quos novi, niſi magnitudinem operis vererer.) Daß ſich Cuſpinian doch nicht hätte abhalten laſſen, dieſes Verzeichniß zu ſchreiben.

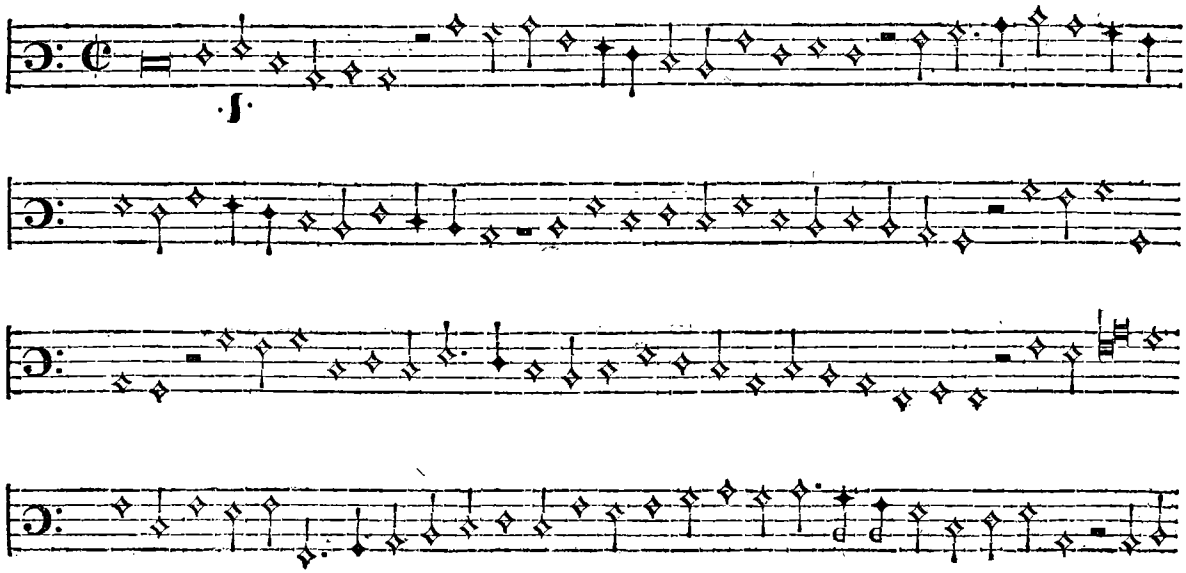
Uebrigens ſind in Deutſchland mehrere ſchon frühe gedruckte Werke mit Figuralnoten vorhanden, als von Cachläus (Nürnberg 1512. ꝛc) Die Noten ſind aber in Holz geſchnitten und meiſtens ſehr ſchlecht und undeutlich. In einem noch ältern zu Cölln im Jahre 1501. gedruckten Werk von Wollick oder *Wollicus* ſind die Figuralnoten ſämmtlich weggelaſſen, und nur die leeren Linien vorhanden. Um dieſe Zeit ſcheint es alſo noch an ſolchen Typen gefehlt zu haben.

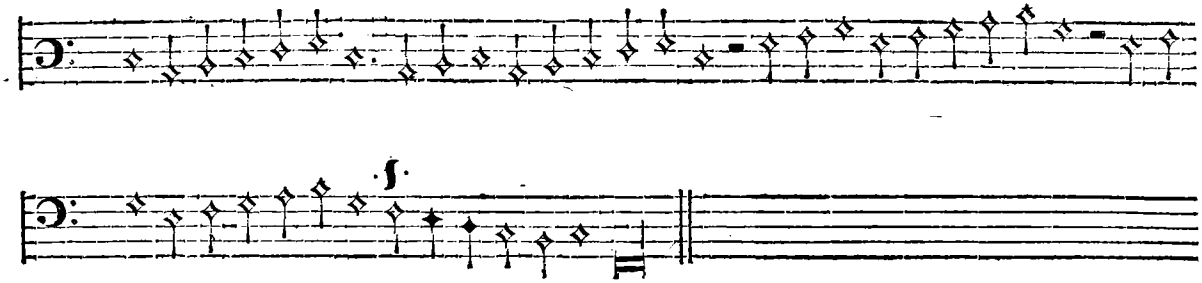
rea fama eſt, tanta ingenii celeritate ac inventionis copia viguiſſe, ut per unam noctem, egregiam, et quae doctis admiratione eſſet, Miſſam componeret. Ibid. pag. 456.) Seine Compoſitionen ſollen alle eine gewiſſe bewundernswürdige Majeſtät und Beſcheidenheit gehabt haben. Er war kein großer Liebhaber von ſeltenen Paſſagen wie Joſquinus; er zeigte zwar Genie, aber ohne Prahlerey, er verließ ſich auf den innern Werth ſeiner Arbeiten, und erwartete das Urtheil der Zuhörer ruhig, ohne etwas zu thun, wodurch es zu ſeinem Vortheil hätte geleitet werden können. (Omnia hujus viri monumenta miram habent quamdam majeſtatem et mediocritatis venam. Ipſe Herculeſ non tam amans raritatis, atque Iodocus fuit. Ingenii quidem oſtentator ſed absque fuco, quaſi qui auditoris judicium exſpectare maluerit, quam ſeipſe efferre. Ibid.)

Von ſeinen Compoſitionen, worin er auch nach dem Urtheil des Erasmus keinem ſeiner Zeitverwandten nachſtand, (nulli ſecundus) ſind nur ſehr wenige auf unſere Zeiten gekommen. In Geſners Biblioth. univerſ. werden zwar fünf Miſſen angeführt, die von ihm vorhanden geweſen ſeyn ſollen; ſie ſind aber wahrſcheinlich, eine einzige ausgenommen, welche ſich nach Burneys Bericht in der Sammlung des Petrucci vom Jahre 1508. befinden ſoll, verloren gegangen, und wir würden vielleicht nichts mehr von dieſem zu ſeiner Zeit ſo berühmten Componiſten beſitzen, wenn uns nicht Glarean einige Stücke aufbewahrt hatte. Es ſind ihrer aber nur zwey, nehmlich ein zweyſtimmiger Canon im Einklange und ein dreyſtimmiger Satz, beyde in der Aeoliſchen Tonart. Den Canon gebe ich zuerſt ſo, wie er beym Glarean ſteht; ſodann die Auflöſung deſſelben in neuern Noten.

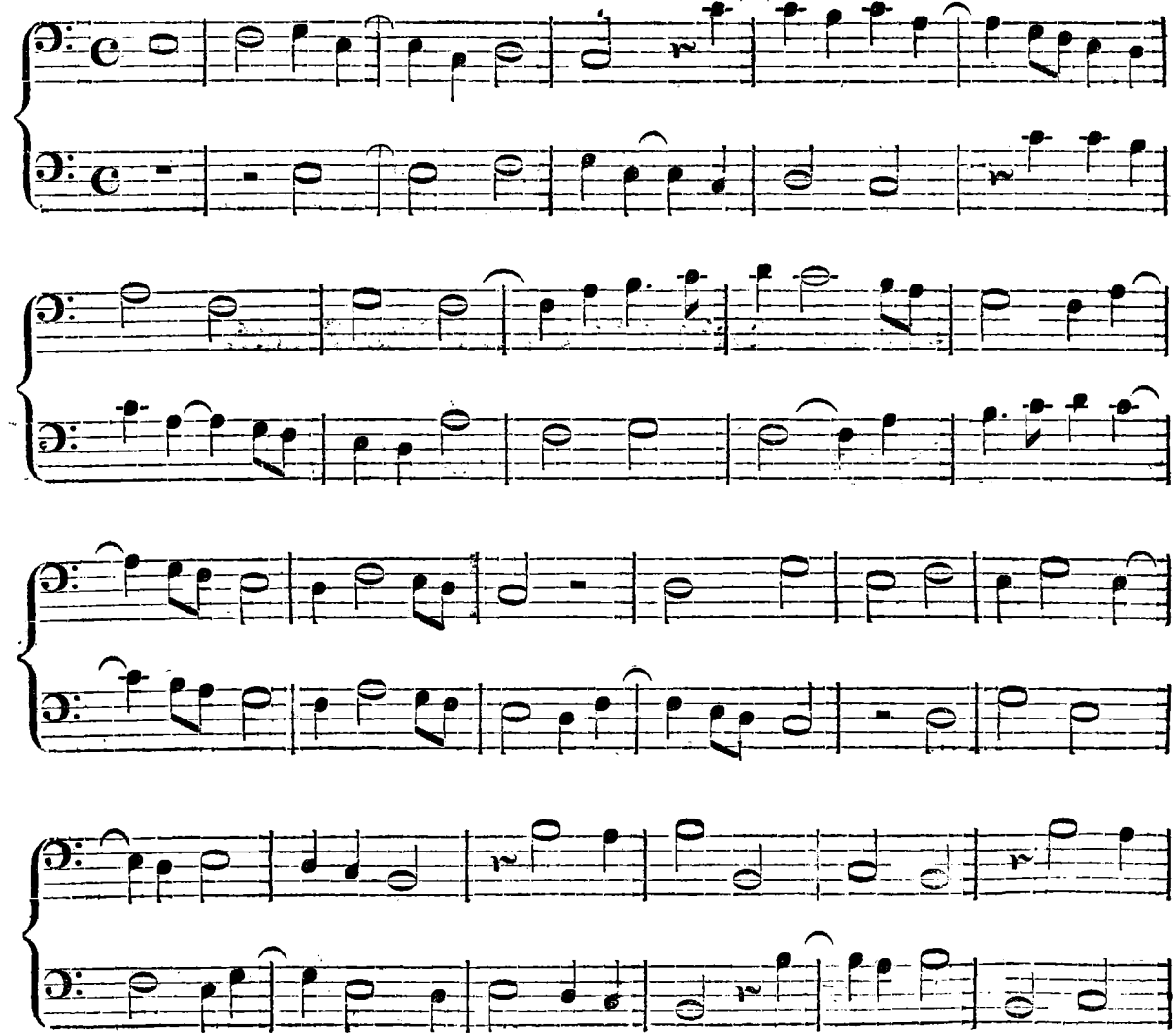
Canon im Einklang in der Aeoliſchen Tonart,

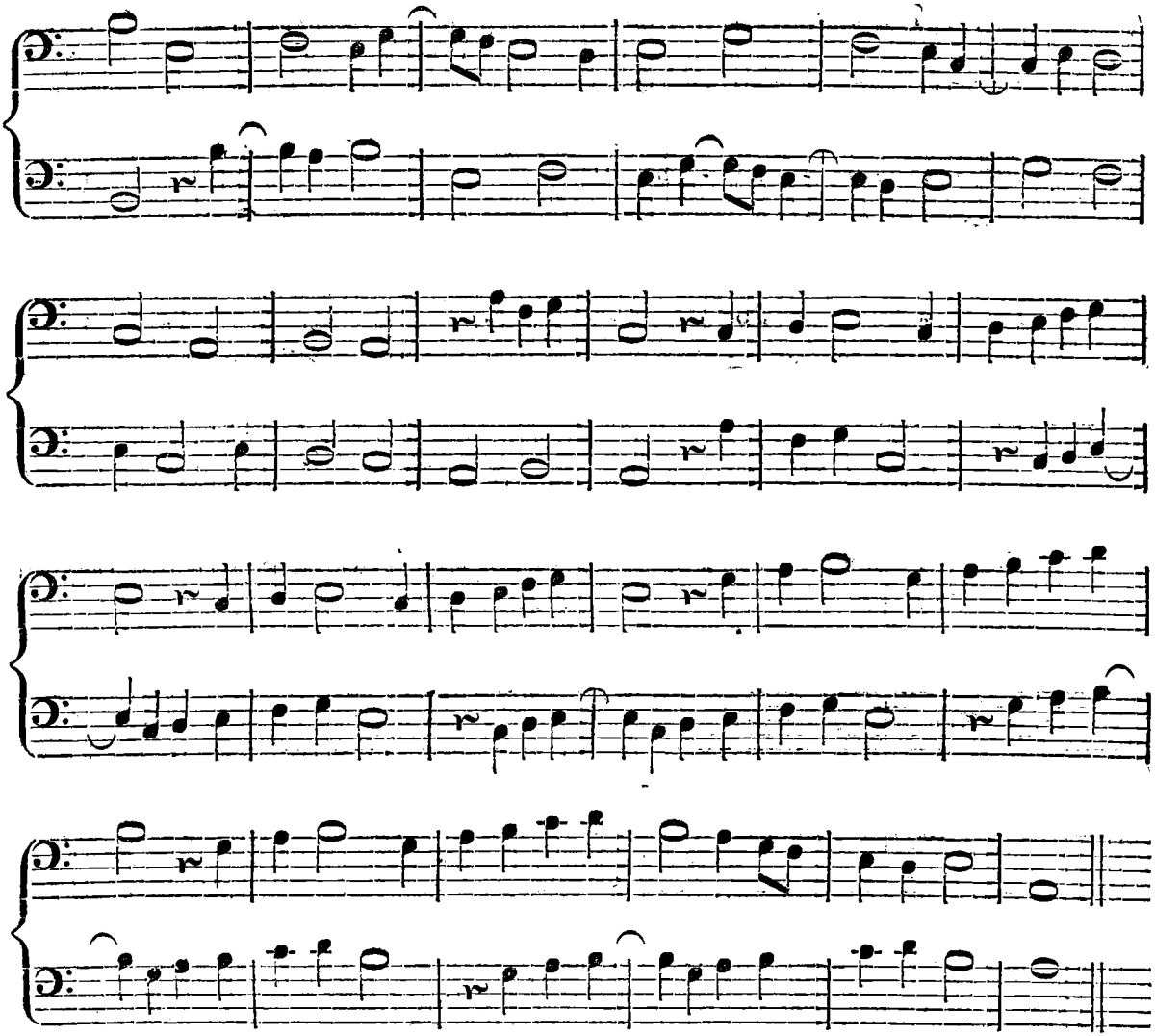
von Jacob Obrecht.





Auflöſung.

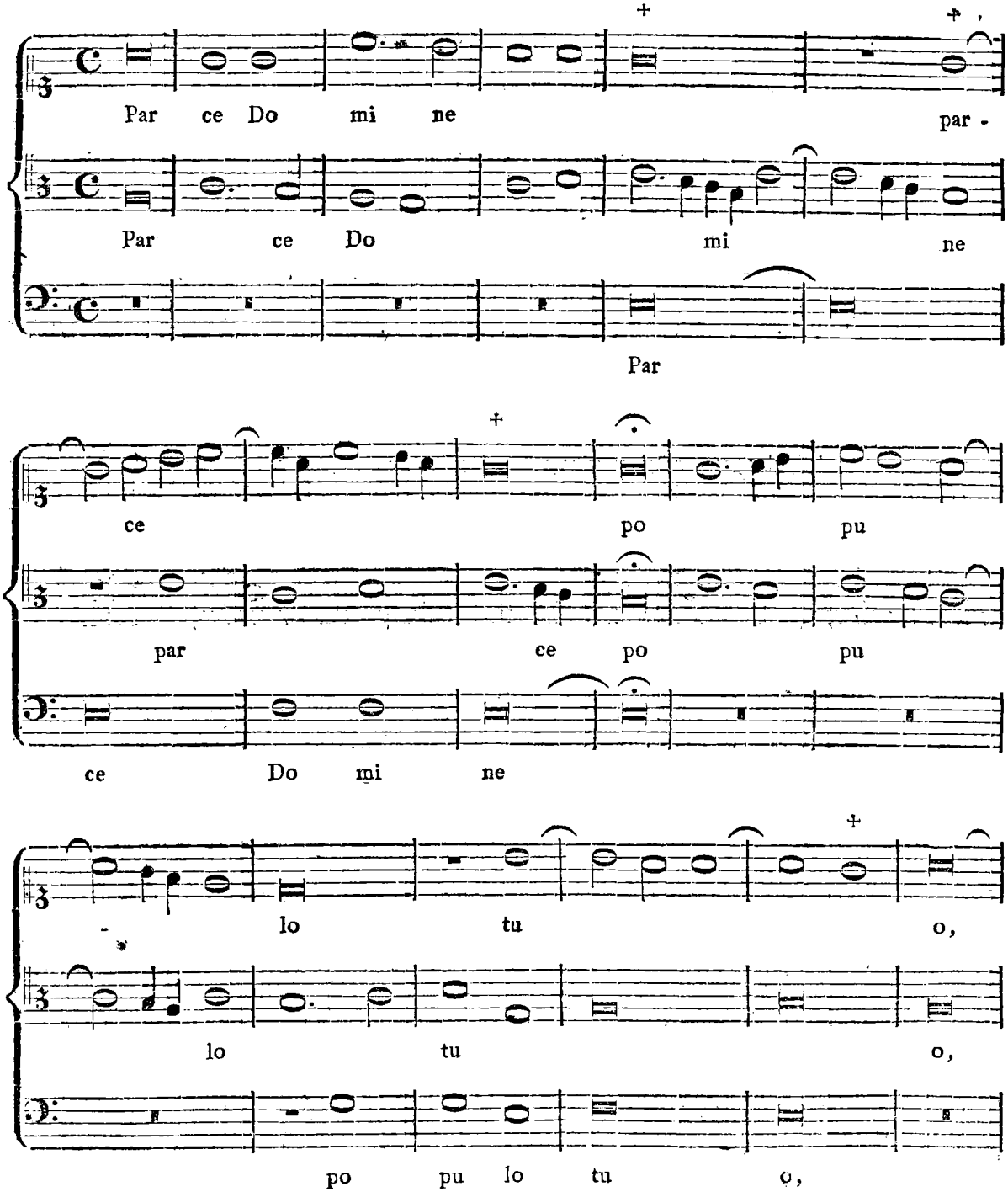


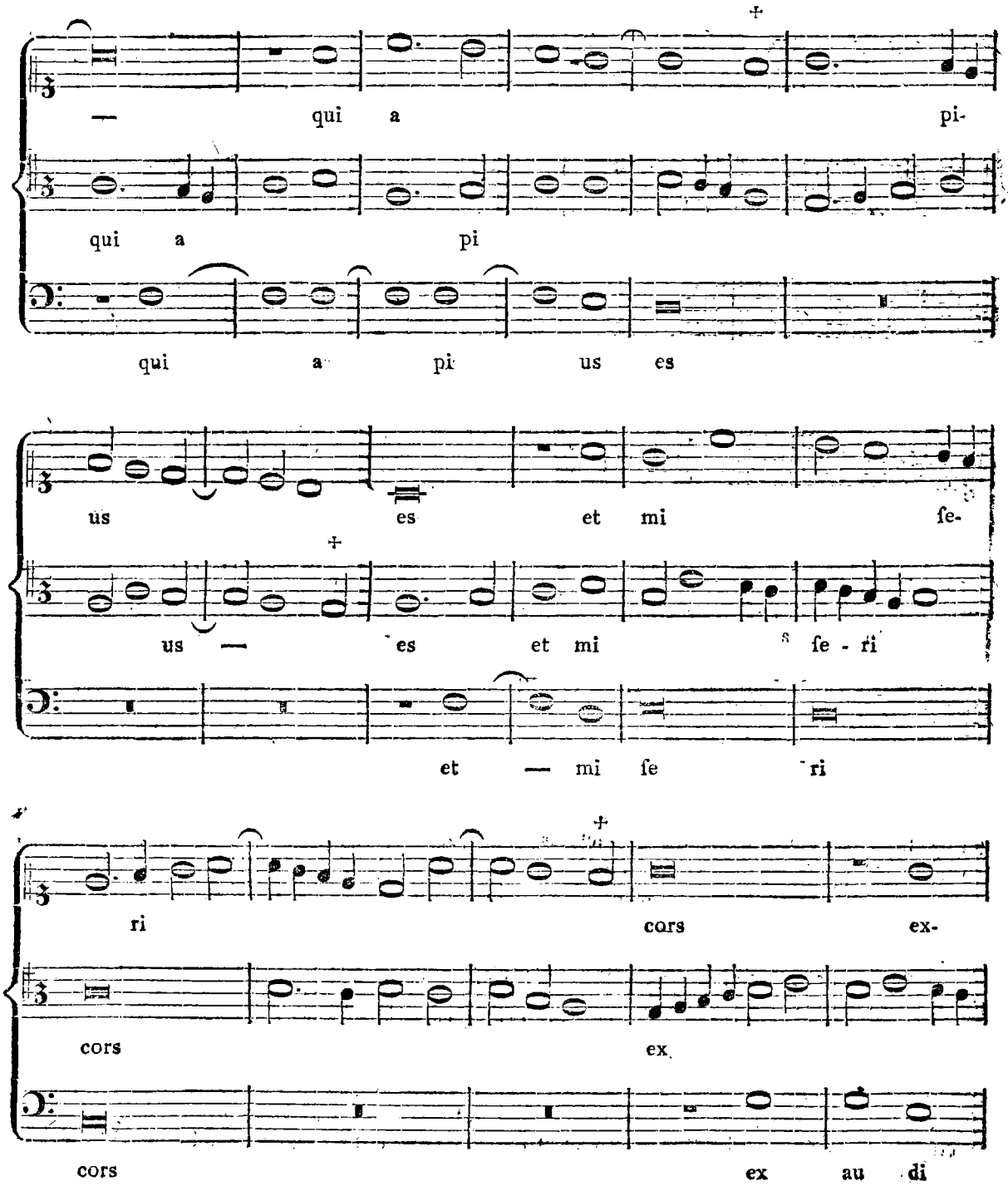


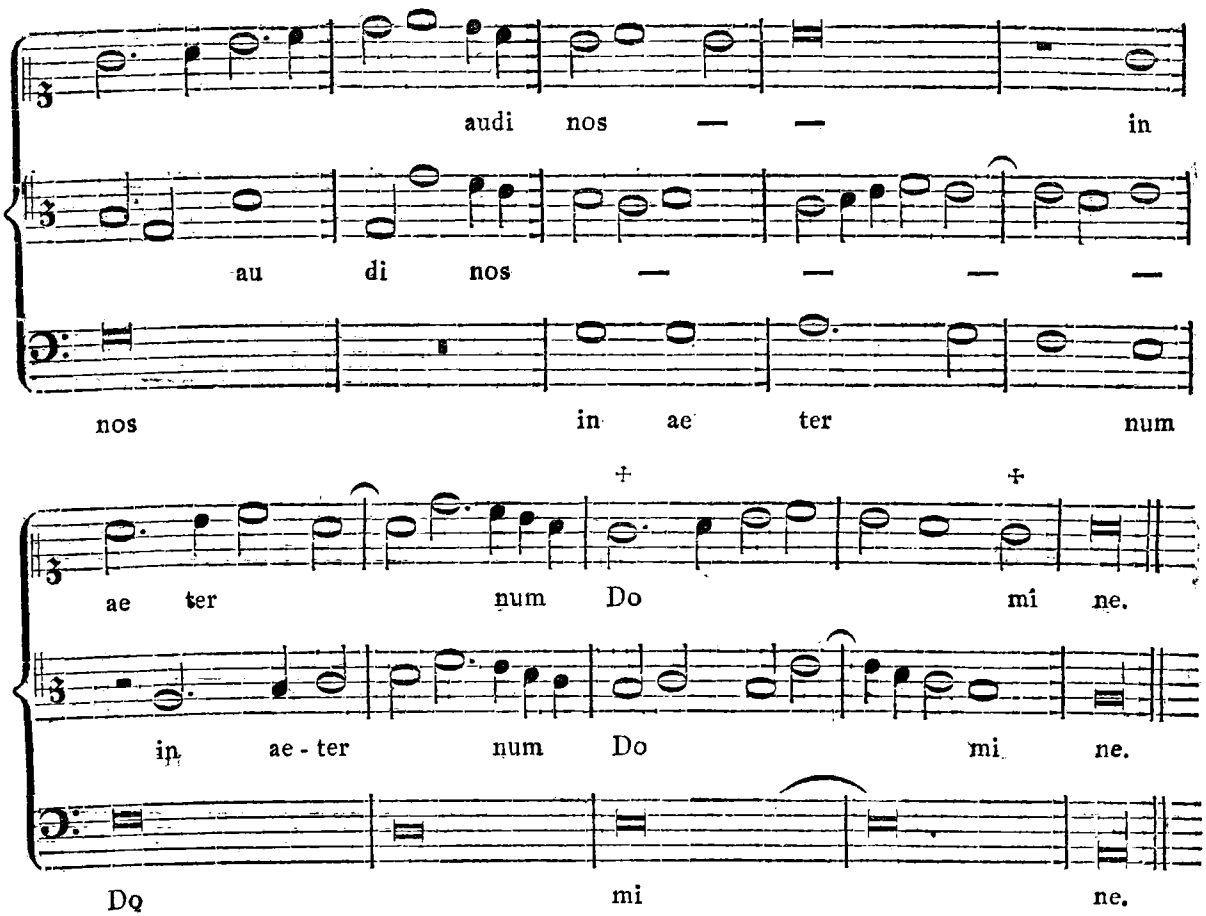
Das Schwerfällige des Canons rühret hauptſächlich von der Art von Folge der zweyten Stimme her, nach welcher alle Noten, die in der erſten Stimme auf die ſo genannte gute Taktzeit fielen, in der zweyten auf die ſchlechte fallen. Beyde Stimmen arbeiten daher in Anſehung des Taktgewichts gleichſam ſtets gegen einander, ſo daß das, was in der einen natürlich und fließend iſt, durch die andere unnatürlich und gezwungen gemacht wird. Man hatte es in der Vereinigung mehrerer Stimmen noch nicht ſo weit gebracht, um eine der andern behülflich ſeyn zu laſſen, und aus ihnen allen ein einziges Ganzes zu machen. Zu dieſer Kunſt fehlte es in dieſem frühen Zeitalter theils noch an hinlänglicher Gewandtheit in der Verwebung der Stimmen, theils aber auch, und zwar am meiſten, an Geſchmack. Wenn nur Töne mit einem Anſcheine von Kunſt mit einander verbunden wurden, ſo war man ſchon zufrieden, ſie mochten übrigens einem gewiſſen Zweck angemeſſen ſeyn oder nicht.

Die dreyſtimmige Probe von Obrechts Compoſition iſt folgende:

Triados in Aeolio exemplum Jacobi Hobrechti.




— qui a pi-
qui a pi
qui a pi us es
us es et mi ſe-
us — es et mi ſe - ri
et — mi ſe ri
ri cors ex-
cors ex
cors ex au di



Wenn man nach den Regeln der ältern Muſiklehrer an den mit + bezeichneten Stellen die gehörigen Semitonia ſingt, ſo wird der Compoſition bloß einige Leerheit der Harmonie und eine gewiſſe Unbehülflichkeit oder Schwerfälligkeit des Baſſes vorzuwerfen ſeyn. Sonſt iſt wirklich der Satz ſo rein, als man es nur immer verlangen kann, und er könnte vielleicht ungeachtet des ehrwürdigen aber altväteriſchen Ganges in der Modulation noch von neuern Ohren mit Vergnügen angehört werden, wenn er in allen drey Stimmen recht reinlich und gleich geſungen würde.

Eine andere Betrachtung veranlaßt die in dieſem Geſang befindliche Behandlung des Textes. Es iſt zwar ſehr begreiflich, daß die Verwebung der Stimmen den Componiſten dieſes frühen Zeitalters ſchon allein Arbeit genug machen mußte, daß folglich die Behandlung des Textes auf alle Fälle nur eine Nebenſorge für ſie war; ferner, daß in einer Compoſition, in welcher ſich die Töne ſelbſt noch ſo drehen und wenden müſſen, um ſich zu rechter Zeit, ſo wie es die Modulation erfordert, an eine gewiſſe Stelle hin zu winden, überhaupt noch an keinen leichten und freyen Gebrauch des Textes zu denken iſt; allein, die Niederländer müſſen ſich hierin vor den Componiſten anderer Völker beſonders ausgezeichnet haben, denn ich finde, daß ihnen von verſchiedenen Muſiklehrern jenes Zeitalters die Vernachläſſigung des Textes als ein Hauptfehler vorgeworfen wird, daß man mit ihren Compoſi-

tionen, in so weit sie die Zusammensetzung der Töne betraf, zwar zufrieden war, aber ihren Mangel an Kenntniß und Beobachtung des Sylbenwerthes nicht gut finden wollte oder konnte. Der schon oft erwähnte Coclicus, ein Schüler des Josquinus, dessen Compendium Musices 1552. zu Nürnberg herauskam, und außer den Lehren selbst auch vortreffliche und gründliche Urtheile über Componisten und ihre Werke enthält, hat unter andern auch eine merkwürdige hierher gehörige Stelle. Er sagt, der größte Fehler eines Componisten sey, wenn er lange Noten auf kurze Sylben setze, und so umgekehrt. Die Musik habe viel Zusammenhang mit der Poesie, fährt er fort, und er sehe nicht, was an den Niederländischen Componisten weiter getadelt werden könne, als daß den meisten die Quantität der Sylben unbekannt sey. (Et non video, quid magis desiderari possit in Musicis Belgicis, quam quod syllabarum quantitas pluribus incognita sit.)

Wir werden indessen in der Folge sehen, daß dieser Fehler nicht bloß den Niederländern eigen war, sondern daß ihn auch die Componisten anderer Nationen mit ihnen gemein hatten, und daß er genau genommen eine fast nothwendige, unvermeidliche Folge der Compositions-Art war, die nicht nur im funfzehnten, sondern noch einige folgende Jahrhunderte hindurch herrschte.

§. 39.

Der nächste Niederländische Contrapunktist nach Obrecht ist Johann Ockenheim oder Okegem, welchen einige in Rücksicht auf die künstliche und tiefsinnige Ausarbeitung seiner Compositionen für den Bach seiner Zeit halten. Nach einer Nachricht, welche Burney aus den Anmerkungen des le Duchat über Rabelais anführt, soll er aus der Grafschaft Hennegau gebürtig, und zu St. Martin in Tours Thesaurarius gewesen seyn. Ob aber diese Angabe richtig ist, kann hier nicht entschieden werden, da die Hülfsmittel dazu völlig fehlen.

Von seiner Kunst giebt uns Glarean die ausführlichste Nachricht. Nachdem er von Josquinus, den er überhaupt allen andern Componisten vorzieht, gerühmt hat, daß er gern mehrere Stimmen aus einer einzigen hergeleitet habe, und daß er nachher von vielen darin nachgeahmt worden, setzt er hinzu, daß aber noch vor dem Josquinus Johann Ockenheim in dieser Kunst berühmt gewesen sey. (Amavit Iodocus *ex una voce plures deducere*, quod post eum multi aemulati sunt. Sed ante eum *Ioannes Okenheim* ea in exercitatione claruerat. s. Dodecach. pag. 441.) Dieß sagt Glarean nur beyläufig. Aber an einer andern Stelle redet er von Ockenheim insbesondere, und sagt, er sey etwas älter als Josquinus, und ebenfalls ein Niederländer gewesen, habe auch, wie man sage, an Genie alle andere Componisten übertroffen. Nach dem fernern Bericht des Glarean hat Ockenheim nicht nur eine Messe von 36 Stimmen, sondern noch viele andere Motetten von so künstlicher Art componirt, daß sie von den Sängern nach Belieben aus mehreren Modis gesungen werden konnten, ohne daß dadurch der Harmonie oder dem Wohlklang derselben Eintrag geschah. Die Stelle des Glarean ist folgende: „Antiquior aliquanto (nehmlich älter als Josquinus, welcher sein Schüler gewesen seyn soll) fuit *Ok nh* , et ipse Belga, qui ingenio omnes excelluisse dicitur; quippe quem conflat triginta sex vocibus cantum quemdam instituisse. Eum nos non vidimus. Certe inventione et ingenii acrimonia admirabilis fuit. Amavit autem καθολικὰ in cantu, hoc est, cantiones instituere, quae multis cantarentur modis ad cantorum propemodum arbitrium. (Er setzt nehmlich diesen Stücken keine Schlüssel vor, so daß man sie, wie Printz in der historischen Beschreibung der edlen Sing- und Kling-Kunst, Kap. 10. Seite 114. sagt, im ut, oder re, oder mi singen konnte, je nachdem es den Sängern gefiel. *Antimo Liberati* nennt eine solche Composition

Meſſa in ogni tono.,) ita tamen ut Harmoniae ac conſonantiarum ratio nihilo ſecius obſervaretur.“ (Dodecach. p. 454.)

Ockenheims Ruhm, und beſonders die Meinung von ſeiner künſtlichen Harmonie muß groß geweſen ſeyn. Gerbert (de cantu et muſ. ſacra, T. II. p. 328.) führt aus dem Franzöſiſchen Gedichte: La Concorde de deux nations, von *Ioan. le Maire* eine Stelle an, welche dieß beweiſen kann:

Au fin milieu du choeur ovuir pourrez
Entrepriſer Muſique Alexandrine
Et de *Ioſquin* les verbes coulourez
Puis d' Okeghem l'harmonie tres fine
Les termes doulx de *Loys* et *Compère*
Font melodie aux Cieulx meme confine.

Auch ſind auf ſeinen Tod verſchiedene Trauermuſiken gemacht worden. Die eine hat Joſquinus, ſein Schüler, die zweyte Willhelm Creſpel, und die dritte Lupi komponirt. In der zweyten findet ſich folgende Stelle:

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Ioſquin des Pres, Gaſpard, Brumel, Compere,
Ne parlez plus de joyeulx chants, ne ris,
Mais compoſez un ne recorderis,
Pour lamenter noſtre Maiſtre et bon Pere.

Die letzte des Lupi iſt über einen lateiniſchen Text mit der Ueberſchrift: Naenia in *Ioannem Okegi*, muſicorum principem.

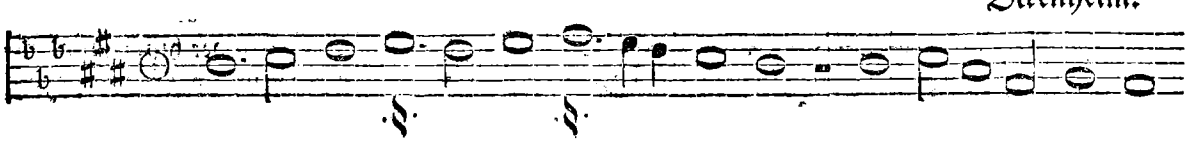
Eine Grabſchrift auf ihn hat uns *Petrus Opmeer* in Op. chronogr. orb. univerſ. aufbehalten, von welcher die letztern Verſe folgendes Inhalts ſind:

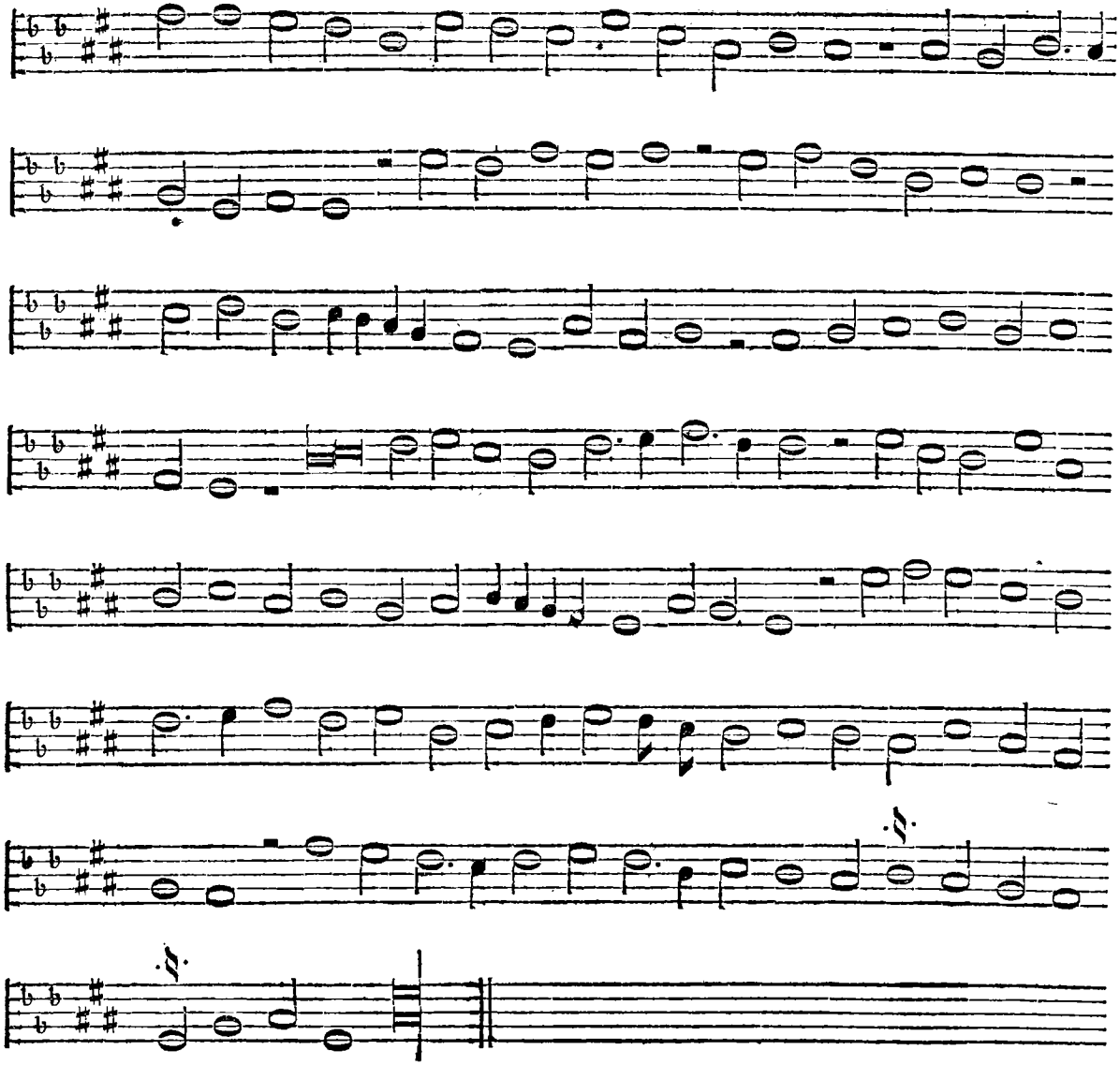
Quid facis, invida mors,
Vel hoc iniqua maxime,
Aequa quod omnibus es?
Sat erat tibi promiſcue
Tollere res hominum:
Divina res eſt Muſica;
Numina cur violas?

Von Ockenheims Compoſition iſt wenig auf unſere Zeiten gekommen. Einige Stücke hat Glarean aufbehalten, von welchen das erſte ein dreyſtimmiger Canon von der künſtlichen Art iſt, in welcher Ockenheim ohne Vorgänger geweſen zu ſeyn ſcheint. Es iſt nehmlich ein ſo genannter Canone in ogni tono, wie oben ſchon erwähnt worden, von welchem Glarean insbeſondere ſagt, daß man Ohren haben müſſe, wenn man ihn ſingen wolle. (In quo aures habeas oportet.) Es iſt folgender:

Fuga trium vocum in Epidiateſſaron, poſt perfectum tempus.

Ockenheim.

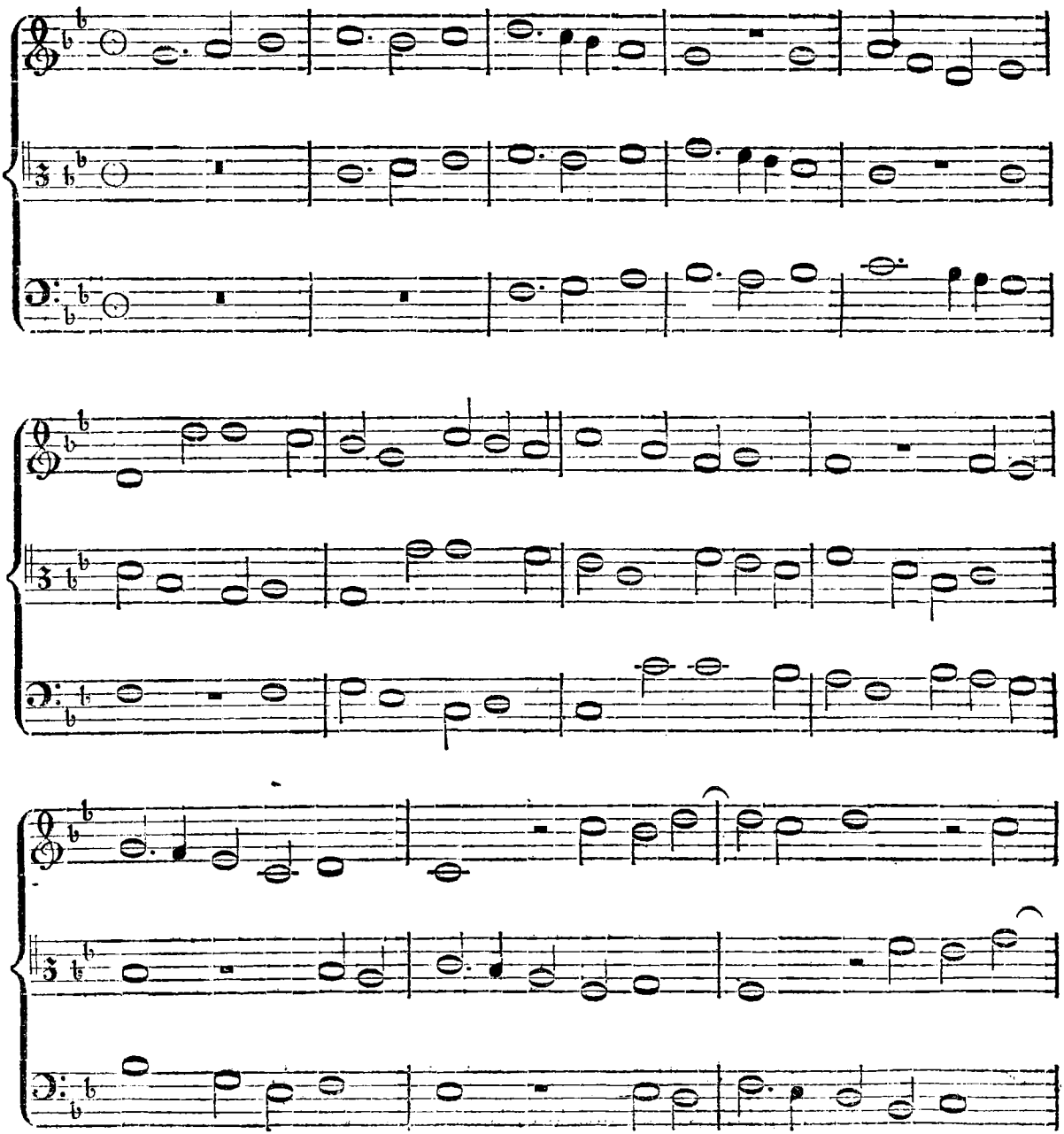


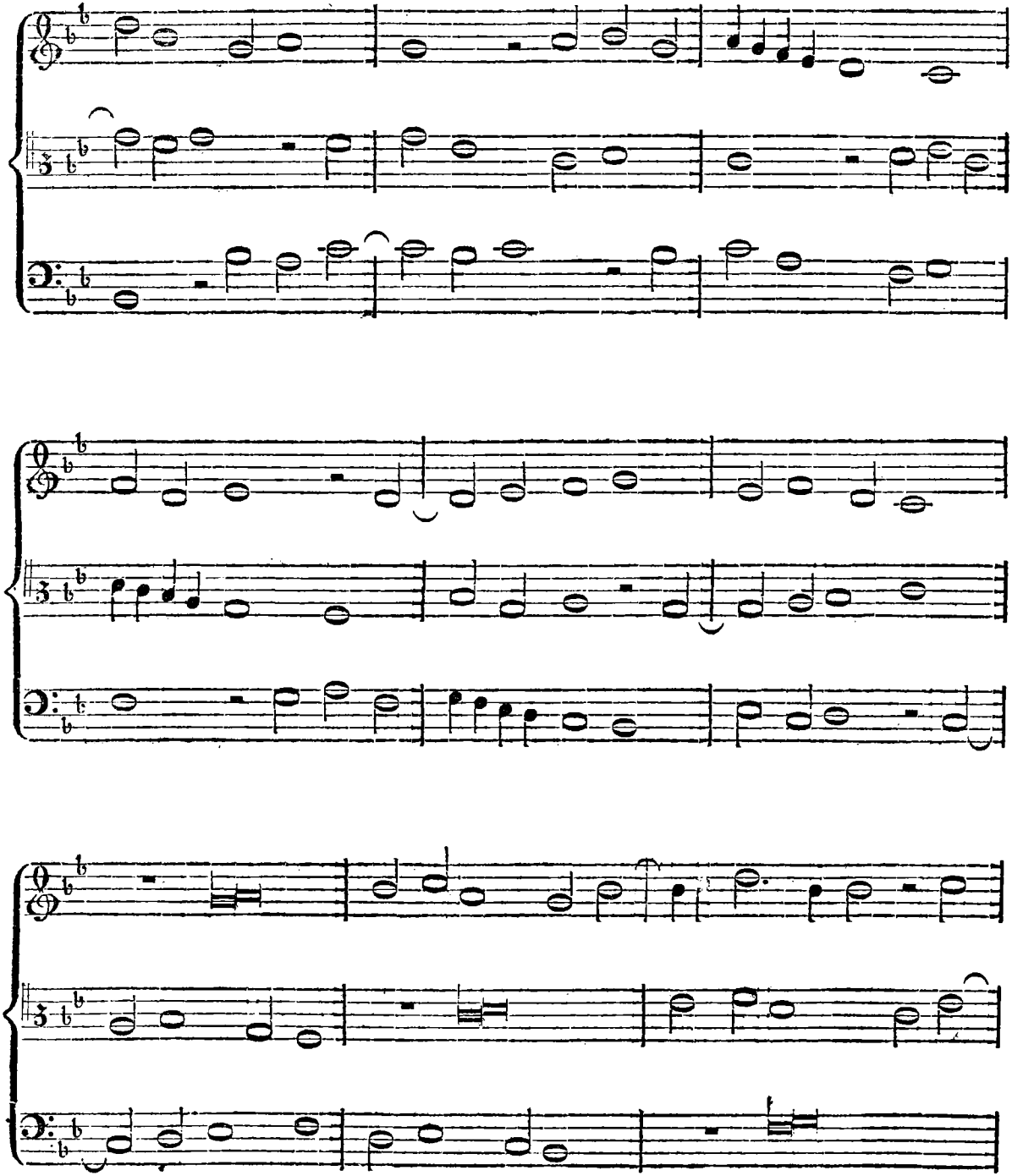


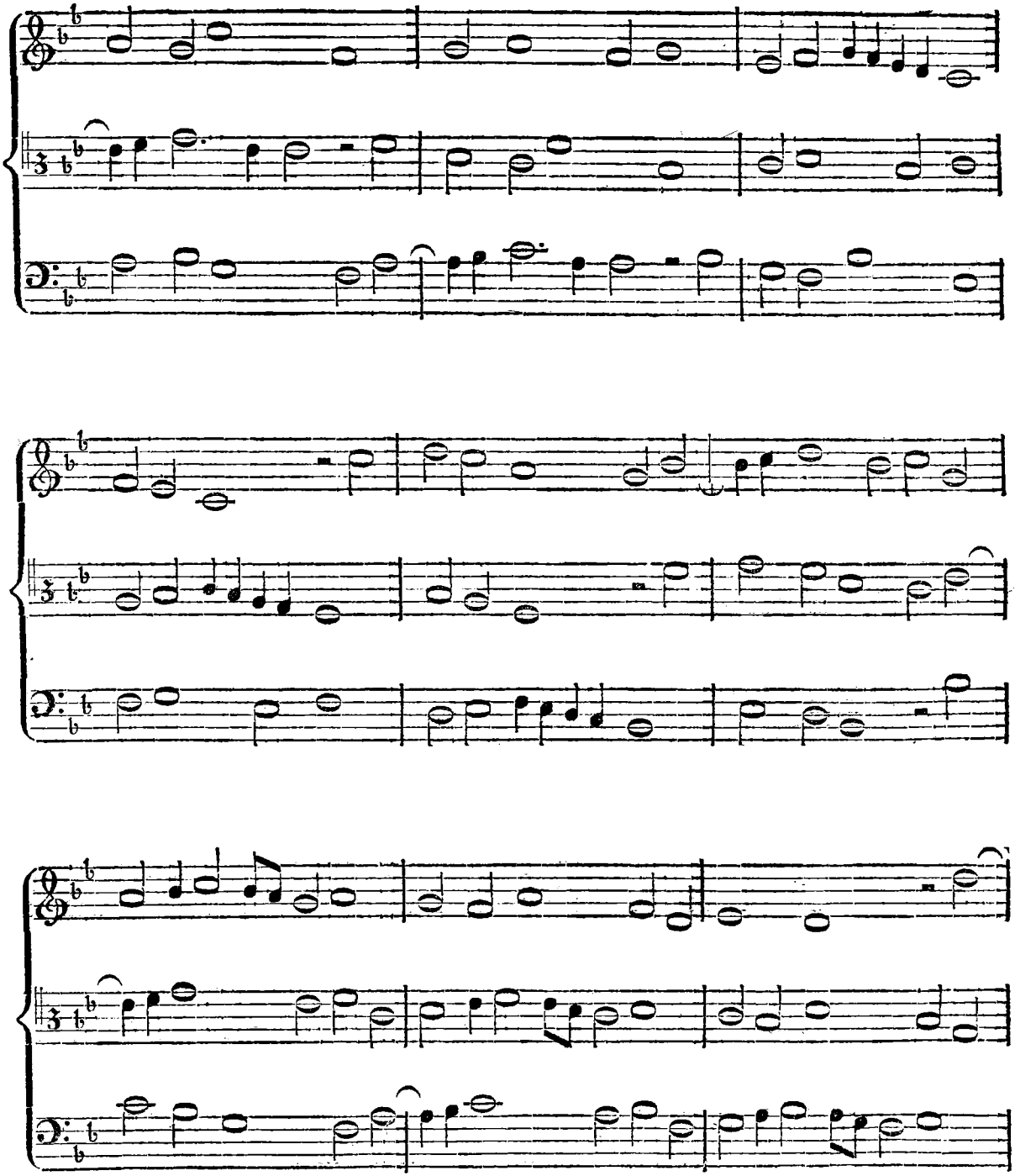
Die Auflöſung dieſes Canons hat in vorigen Jahrhunderten manchen Muſikern Kopfbrechen verurſacht. Sebald Heyden hat ihn in ſeinem Werke de arte canendi etc. (1540.) als ein Beyſpiel des Cantus ficte (ſive b mollis iſte fuerit, ſive ♮ duri) aufgenommen, aber auf deſſen Auflöſung wollte er ſich nicht einlaſſen. Ein anderer Deutſcher, ebenfalls aus Nürnberg, mit Namen Ambroſius Wilphlingſeder ſcheint zuerſt eine Auflöſung deſſelben verſucht, und in ſeinem Werke unter dem Titel: Erotemata Muſices practicae (Nürnberg, 1563.) öffentlich bekannt gemacht zu haben. Dieſe Auflöſung hat *Hawkins* in ſeiner Hiſtory of Muſic Vol. II. pag. 471. abdrucken laſſen. Allein, obgleich in der Ueberſchrift das tempus perfectum ausdrücklich angegeben iſt, ſo hat doch Wilphlingſeder der Vorſchrift entgegen ein ſo genanntes tempus imperfectum gewählt. Burney hat dieſen

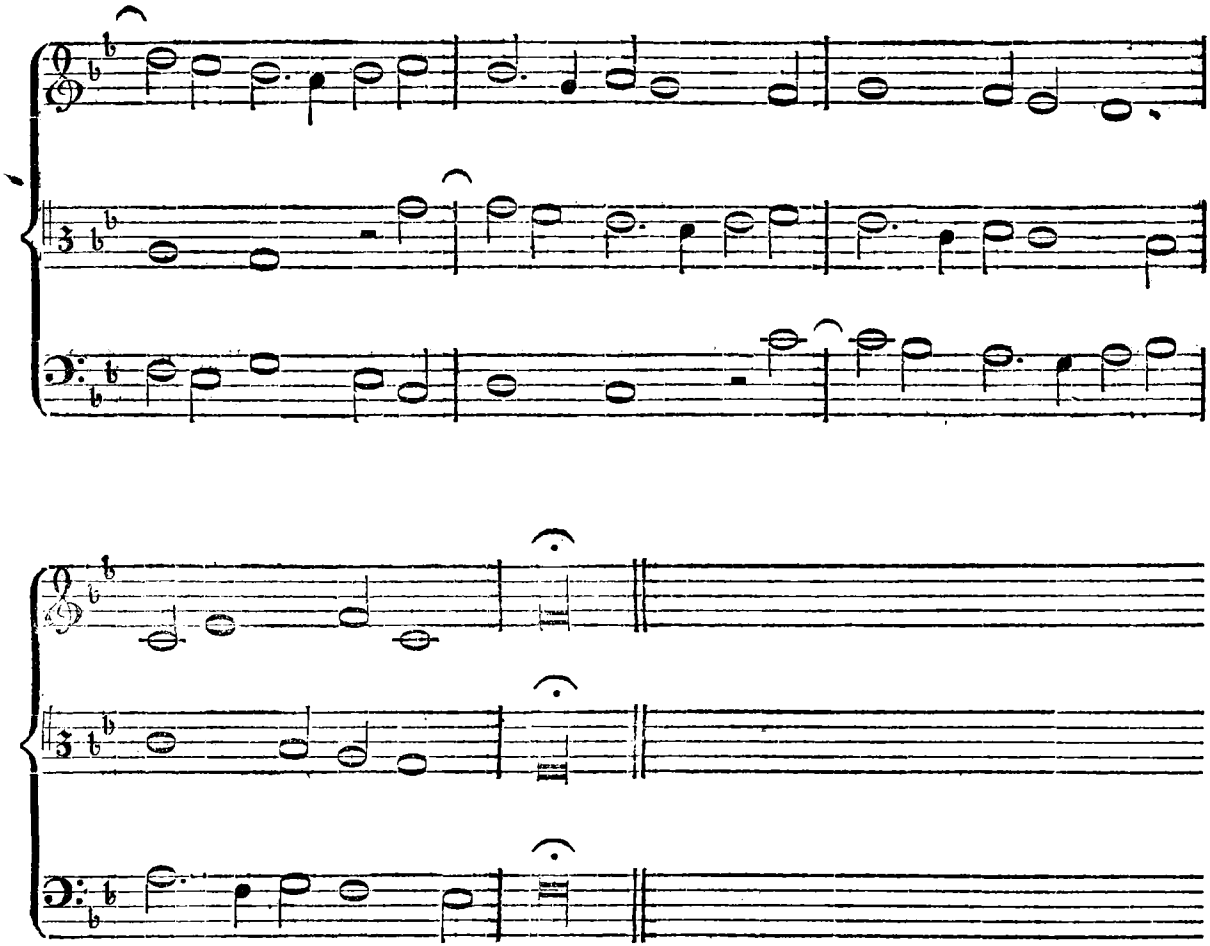
Canon im zweyten Bande ſeiner Hiſtory of Muſic ebenfalls aufgenommen, aber in der Auflöſung den Fehler des Wilphlingſeder und Hawkins vermieden, ſo daß er ſodann folgendes Anſehen bekommt.

Auflöſung.









Hingegen iſt Burney einer andern Vorſchrift Ockenheims aus dem Wege gegangen, nach welcher ſich die drey Stimmen in der Oberquarte (Epidiateſſaron) folgen ſollten, und hat ſie in die Unterquinte geſetzt, aber dennoch Epidiapente anſtatt Epidiateſſaron unter den Canon geſchrieben. Wenn demnach dieſer Canon der Vorſchrift des Verfaſſers völlig gemäß aufgelöſet werden ſollte, ſo müßte die obere Stimme in die untere und die untere in die obere verwandet werden.

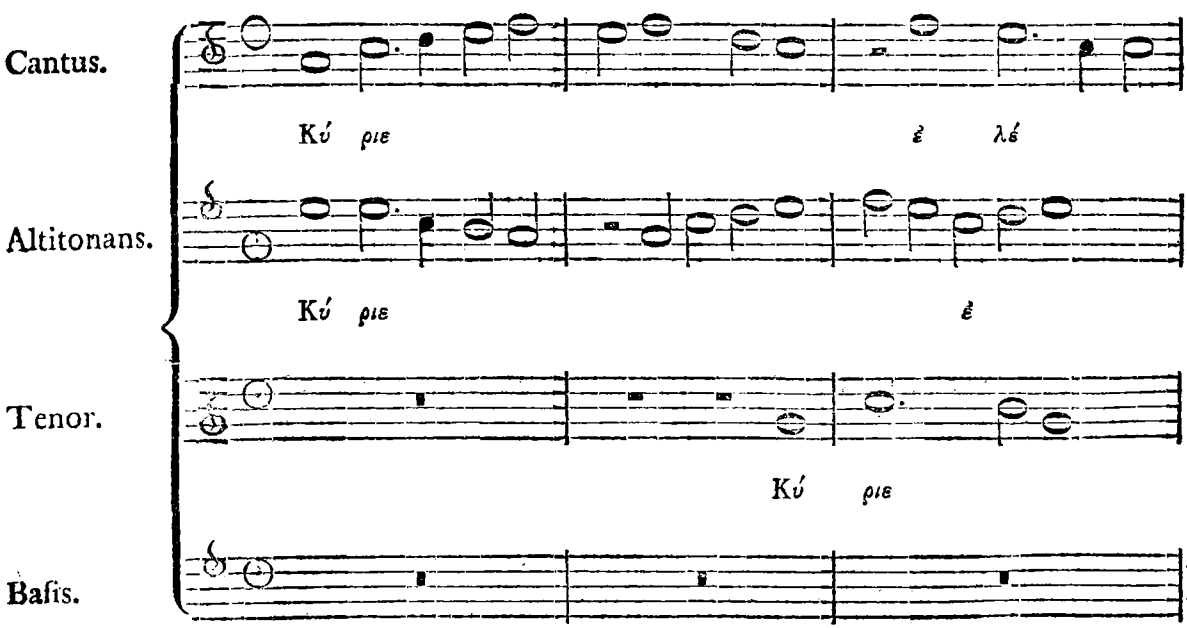
Uebrigens iſt, was die Schönheit dieſer Compoſition betrifft, auch bey der letzten völlig nach der Vorſchrift eingerichteten Verſetzung nicht viel gewonnen. Sie iſt und bleibt ſteif und unſingbar. Ockenheim war alſo als Bach ſeiner Zeit in Rückſicht auf leichte Anwendung ſolcher Künſte, das heißt in Rückſicht einer ſolchen Behandlung derſelben, daß dadurch dem Geſange kein Eintrag geſchieht, von dem Bach unſerer Zeit noch ſehr weit entfernt. Das große Verdienſt des neuern Bachs liegt eben darin, daß er ſo viele Kunſt mit ſo vielem, zwar fremdartigen aber doch natürlichen Geſang zu verbinden gewußt hat. Daß dieſem Canon kein Schlüſſel vorgeſetzt iſt, er alſo nach Willkühr der

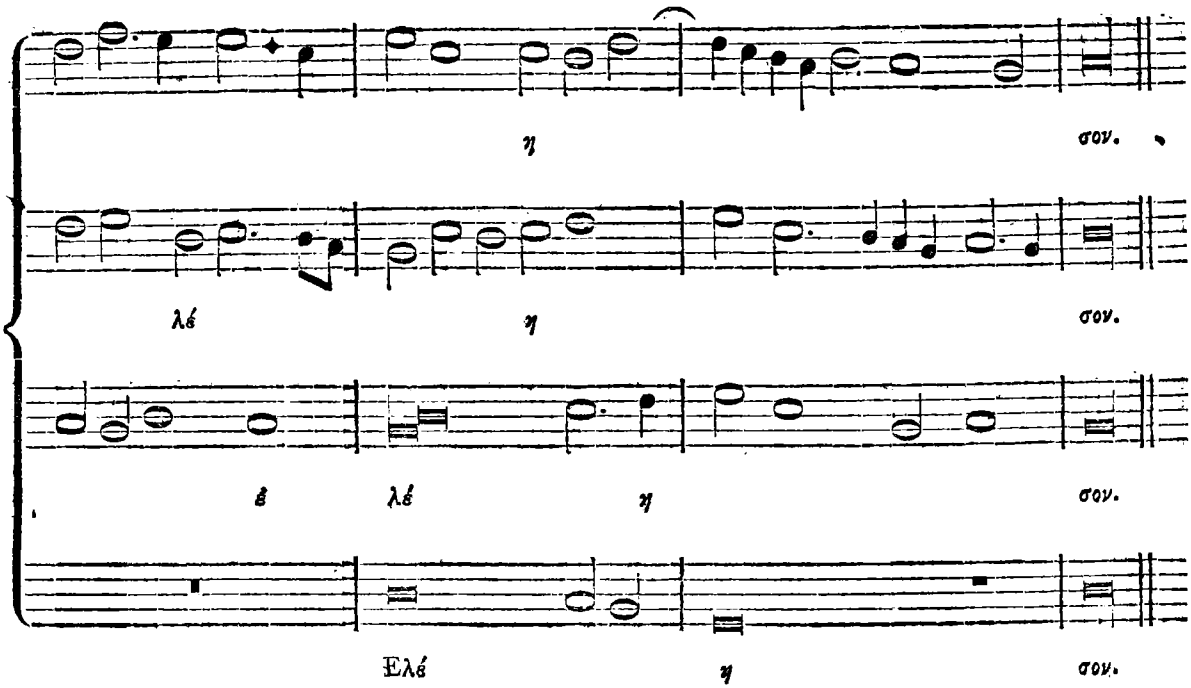
Sänger in jeder Tonart geſungen werden kann, iſt ebenfalls kein beſonderes Kunſtſtück. Da die Sänger dieſes Zeitalters überhaupt gewohnt waren die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen gewiſſer Töne nach gewiſſen Regeln zu ſingen, ohne daß ſie vorgeſchrieben waren, und man nicht leicht darin irren konnte, weil man ſich bloß an das diatoniſche Klanggeſchlecht hielt, ſo konnte eine ſolche Transpoſition vermittelſt der Vorſtellung irgend eines Schlüſſels unmöglich ſchwer werden. Der Ton, welchen der erſte Sänger willkührlich in der diatoniſchen Scala nahm, war für die übrigen Sänger ein Wegweiſer, der ihnen leicht die Intervalle, in welchen ſie nach einer beſtimmten Zeit folgen ſollten, zeigen konnte. Man braucht nur wenig in ſolchen Dingen bewandert zu ſeyn, um zu begreifen, daß mehr Schein von Kunſt als wirkliche Kunſt darin liegt.

Außer dieſem Canon hat uns Glarean auch noch ein Kyrie und ein Benedictus von Ockenheim aufbehalten, welche ebenfalls ohne alle Schlüſſel ſind, aber dagegen eine Art von Fragezeichen im Anfange an der Stelle des Schlüſſels haben, gleichſam als wenn der Sänger dadurch gefragt werden ſollte, in welchem Tone er ſie ſingen wolle. Glarean hat beydes aus einer Meſſe genommen, welche Ockenheim ſelbſt *Miſſam ad omnem tonum* genannt hat. Hier ſind beyde Stücke, wie ſie ſich beym Glarean finden, nebſt beygefügter Ueberſetzung in die neuere Notenſchrift:

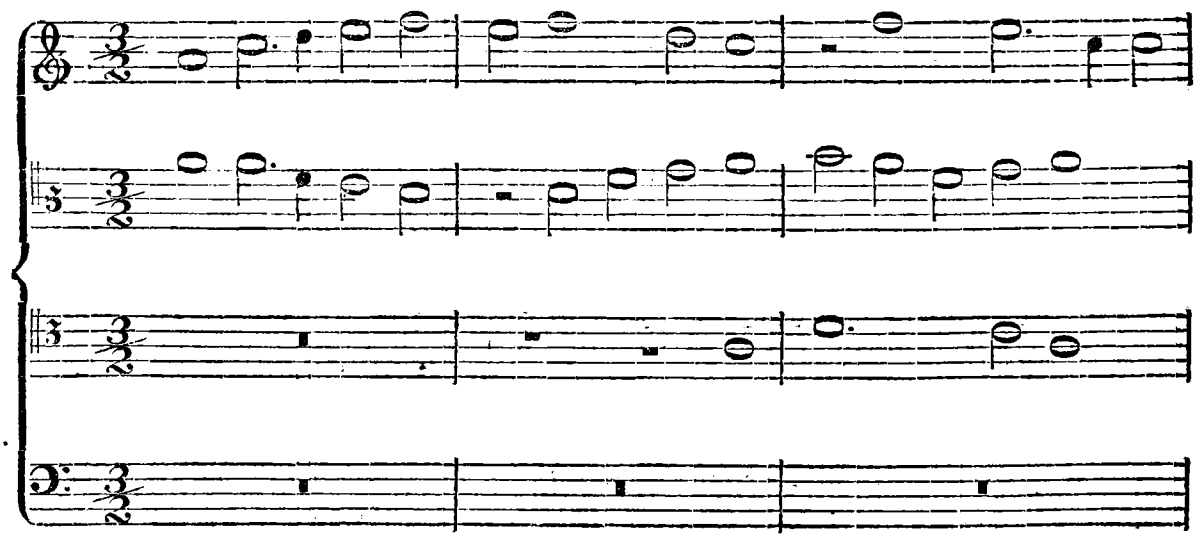
Kyrie ex Miſſa ad omnem tonum.

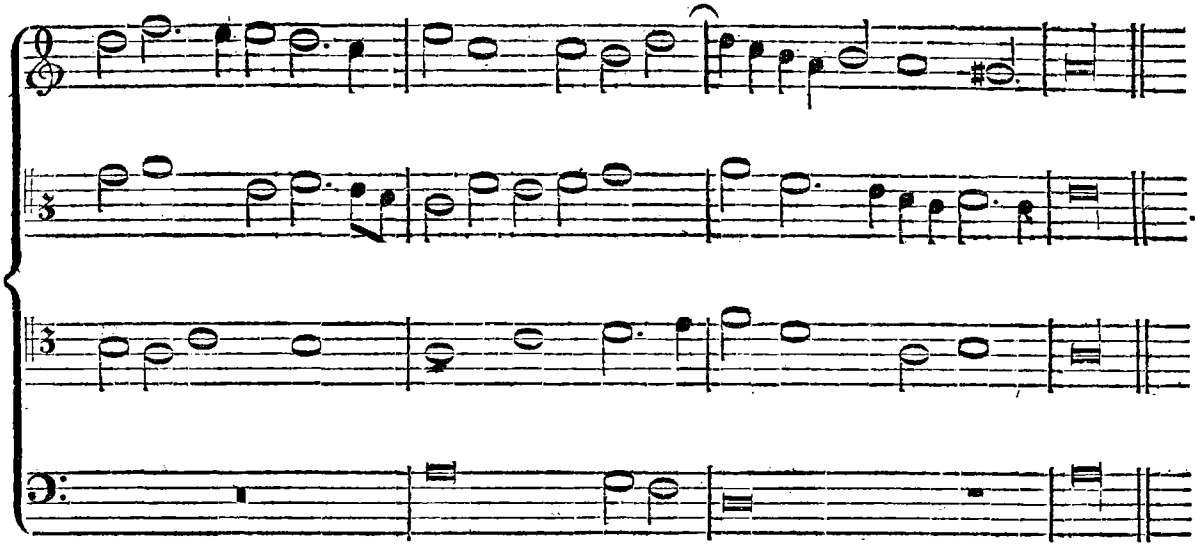
Ockenheim.



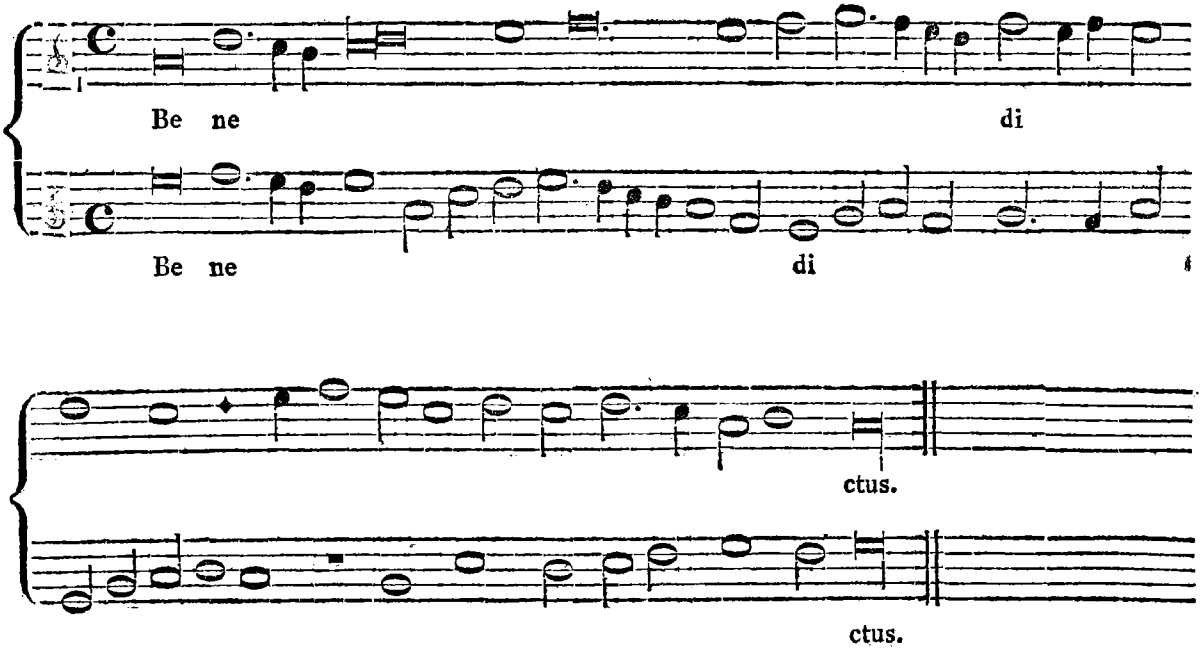


Ueberſetzung.

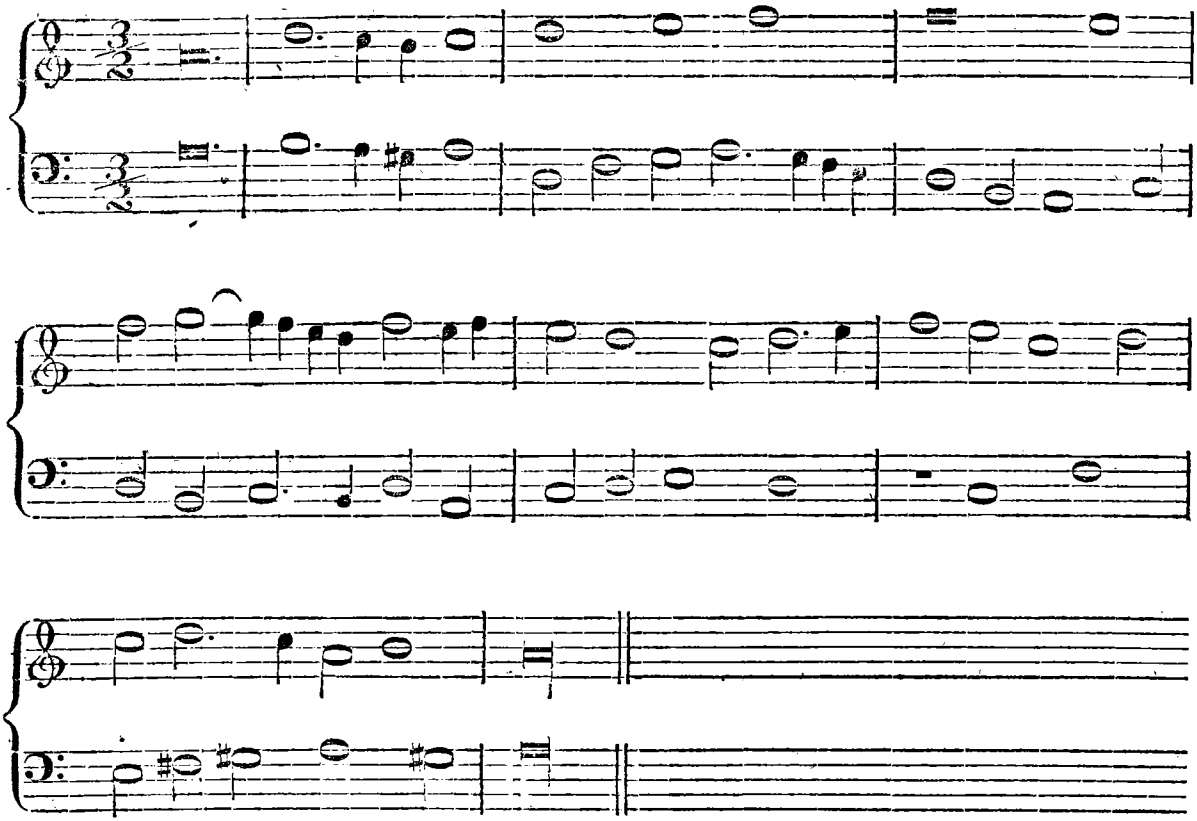




Benedictus etc.



Ueberſetzung.



Dieß iſt alles, was man beym Glarean von Ockenheims Compoſition findet. Daß aber bey und nach ſeinem Leben eine große Menge ſeiner Compoſitionen im Umlaufe geweſen ſeyn müſſe, läßt ſich theils aus dem großen Ruhme deſſelben, theils auch aus dem Gebrauche ſchließen, welchen einige Muſiklehrer noch aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts zur Beſtätigung ihrer Lehren davon gemacht haben. So finde ich in Sebald Heydens arte canendi (1540) ein Exempel aus einer ſo genannten Miſſa Prolationum von ſehr künſtlicher Art, worin aber auch auf die unnützeſte Weiſe Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten gehäuft ſind. Man ging recht darauf aus, das Leſen der Compoſitionen zu erſchweren, und glaubte wahrſcheinlich etwas Großes gethan zu haben, wenn man eine Compoſition ſo eingerichtet hatte, daß ſie niemand ohne große Mühe und ohne langes Kopfbrechen herausbringen konnte. [128]) Man wollte einander gleichſam etwas aufzurathen geben. Hier iſt die

128) Man hat indeſſen bald angefangen, das Zweckloſe ſolcher Verhüllungen einzuſehen, und weil die Sänger nach dem Ausdrucke eines Italiäniſchen muſikaliſchen Schriftſtellers doch weder Schwarzkünſtler, Wahrſager noch Propheten ſind, um verborgene Dinge errathen zu können, darauf gedacht, den Aufſchluß ſolcher Kunſtſtücke durch gewiſſe vorgeſetzte Motto's zu erleichtern. „E perche (ſagt der erwähnte Schriftſteller) facendo di queſte cantilena vi ſi pongono li ſuoi motti biſogna avertire che ſiano chiari ed intelligibili, perche li cantori ne ſono negrómanti, ne indovini, ne meno profeti, per indovinare il penſiere d'un altro: o per dir meglio, il ſuo non fondato capriccio.“ (*Giov. Battiſt. Roſſi* Organo de Cantori, cap. 14. pag. 12.)

Rede von der Verwandlung des Werthes der Noten, welchen sie unter den Taktzeichen Ⓒ Ⓒ haben, in denjenigen, welcher ihnen nach den Zeichen O und C zukommt. Es ist zum Erstaunen, welche

Die Zahl dieser Motto's wuchs aber bald so sehr an, und sie selbst wurden so räthselhaft eingerichtet, daß wiederum nicht viel damit gewonnen wurde. Martini hat sich die Mühe gegeben, sie aus Peter Aarons, Hermann Finck's, Glareans, Cerone's, Bontempis ꝛc. Werken zu sammeln, und nach den praktischen Arbeiten des Josquinus, Joh. Mouton, Heinr. Isaac ꝛc. zu erläutern: Die Anzahl derselben beläuft sich auf 56. Herm. Finck hat ihrer allein über 50 erklärt und mit Proben belegt. Damit sich die Leser einen Begriff von diesen Räthseln machen könne, mögen einige noch hier in der Note stehen:

1) Clama ne cesses.

2) Ocia dant vitia.

3) Dii faciant sine me non moriatur ego.

4) Omnia si perdas famam servare memento,
Qua semel amissa, postea nullus eris.

5) Sperare et praestolari multos facit morari.

6) Ocia securis insidiosa nocent.

7) Tarda solet magnis rebus inesse fides.

8) Fuge morulas.

Alle diese acht Canones zeigen an, daß die Stücke, welchen sie beygefügt sind, ohne Pausen gesungen werden sollen, wenn auch wirkliche Pausen beygeschrieben wären. (Etiamsi pausae adscriptae fuerint, sagt H. Finck.)

9) Misericordia et veritas obviaverunt sibi.

10) Iustitia et pax se osculatae sunt.

11) Nescit vox missa reverti?

12) Semper contrarius esto.

13) Signa te signa temere me tangis et angis,
Roma tibi subito motibus ibit amor.

14) Frangenti fidem fides frangatur eidem.

15) Roma caput mundi, si verteris, omnia vincit.

16) Mitto tibi metulas, erige si dubitas.

17) Cancrizat, vel canit more Haebreorum.

18) Retrogreditur.

19) Vadam et veniam ad vos.

20) Principium et finis.

Nach diesen Vorschriften sollen zwey Stimmen gegen einander singen, nehmlich die eine vom Anfange bis ans Ende, die andere vom Ende bis an den Anfang.

21) Symphonizabis. Bedeutet, daß die zweyte Stimme im Einklange nachfolgen soll.

22) Omne trinum perfectum.

23) Trinitas et unitas.

24) Trinitatem in unitate veneremur.

25) Sit trium series una.

26) Vidi tres viri qui erat laesi homonem.

Diese Ueberschriften wurden gebraucht, um anzuzeigen, daß aus einer einzigen drey Stimmen gesungen werden sollten.

29) Manet alta mente repostum.

29) De ponte non cadit, qui cum sapientia vadit.

Hierdurch wurde angedeutet, daß aus einer einzigen Stimme, zwey, drey und mehrere Stimmen gesungen werden könnten. An welchen Stellen und in welchen Intervallen sie aber gesungen werden sollten, mußte noch immer errathen werden.

29) Tantum hoc repete, quantum cum aliis sociare videbis.

Eine kleine Melodie mußte in einer größern Composition so oft wiederholt werden, als sie passen wollte. Von dieser Art ist der so genannte *Pes* in dem Canon: Sumer is i cumen in etc. Folgende Canones:

30) Non qui inceperit, sed qui perseveraverit.

31) Itque, reditque frequens.

haben die nehmliche Bedeutung,

32) Crescit
33) Decrescit } in duplo, triplo etc.

zeigen Augmentationen oder Diminutionen der Noten an.

34) Digniora sunt priora.

Unter dieser Ueberschrift wird verstanden, daß die längern Noten eher gesungen werden sollen, als die kürzern, das heißt: alle in einem Stücke befindliche ganze Taktnoten werden durchgesungen, sodann geht man wieder zurück, um die halben Taktnoten durchzusingen, und so fort bis keine Noten mehr übrig sind.

35) Descende gradatim.

36) Ascende gradatim.

Wenn in einer größern Composition ein so genannter Pes vorkommt, so muß er bey jeder Wiederholung um einen Ton höher oder tiefer gesungen werden.

ſonnerbare Schwierigkeiten hierbey zu überwinden waren. Wenn nehmlich ein Geſang, der in den Takt ⊙, welcher Prolata major diminuta hieß, geſchrieben war, in ein Tempus integrum mit dem Zeichen C aufgelöſet werden ſollte, ſo wurden nach der Regel alle vollkommene Semibreves, ſowohl Noten als Pauſen zuerſt ſeſquialterirt, das heißt ſie galt n nur eine und eine halbe Hälfte; dieſe ſo ſeſquialterirten Noten wurden ſodann duplirt, die unvollkommenen Semibreves blieben unverändert,

37) Et ſic de ſingulis.

Findet ſich die erſte Note eines Geſangs mit einem Punkt bezeichnet, ſo müſſen alle übrigen Noten durch das ganze Stück hindurch als punktirt geſungen werden.

38) Nigra ſum, ſed formoſa.

39) Coecus non judicat de colore.

Die gefüllten oder ſchwarzen Noten ſollen als weiße geſungen werden.

40) Qui ſe exaltat humiliabitur.

41) Qui ſe humiliat exaltabitur.

42) Plutonica ſubiit regna.

43) Contraria contrariis curantur.

44) Qui non eſt mecum, contra me eſt.

45) Duo adverſi adverſe in unum.

So viel die erſte Stimme ſteigt, ſo viel ſoll die Folgeſtimme fallen und ſo umgekehrt.

26) De minimis non curat Praetor.

In einem Geſange mit dieſer Ueberſchrift wird weder eine Minima noch eine kleinere Notengattung geſungen, ſo viel deren auch darin enthalten ſeyn mögen.

47) Me oportet minui, illum autem creſcere.

Die erſte Stimme vermindert den Werth der Noten um die Hälfte, die Folgeſtimme aber vermehrt ihn vierfach.

48) Qui venit poſt me, ante me factus eſt.

Die Folgeſtimme iſt eher componirt worden als die erſte.

49) Vous jejunerez le quatre temps.

Die Folgeſtimme ſoll erſt nach vier Taktzeiten, das heißt, nach vier Brevibus eintreten.

50) Reſpice in me: oſtende mihi faciem tuam.

Beyde Sänger ſehen einander an, und ſingen aus einem Notenblatt einerley Noten, der eine ſingt ſie aber von unten, und der andere von oben.

51) Cantus duarum facierum.

52) Tolle moras placido maneant ſuſpiria cantu.

Ein Geſang mit dieſer Ueberſicht kann mit und ohne Pauſen geſungen werden. Im zweyten Falle muß aber eine Pauſe, die den vierten Theil eines Takts gilt, beobachtet werden.

53) Dum lucum habetis, credite in lucem.

54) Qui ſequitur me, non ambulat in tenebris.

Die Folgeſtimme ſoll keine ſchwarze, ſondern bloß weiße Noten ſingen.

Noch eine große Menge ſolcher Räthſel ſind in den frühern Jahrhunderten gebräuchlich geweſen. Die angeführten werden aber hinreichen, den Geiſt dieſer Künſte zu zeigen. Man ſchrieb ſogar Stimmen, welche nicht geſungen werden durften, und deutete dieſen Willen durch folgende Ueberſchriften an:

Ranam agit Seriphiam.

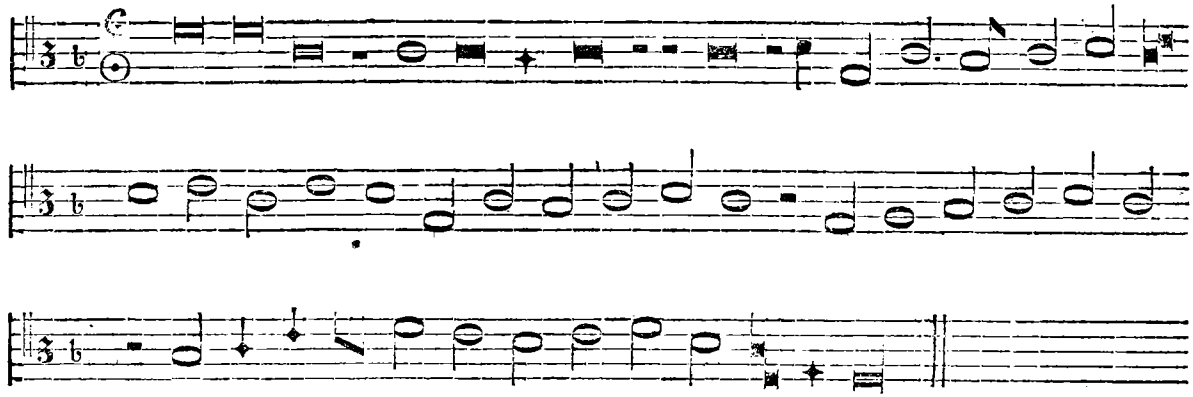
Vox faucibus haeſit.

Dieß Kunſtſtück gebrauchte man ſogar meiſtens in Miſſen über den Text: Benedictus etc. wie Herm. Finck erzählt. Et notat (ſagt er) ſilendum eſſe, etiamſi vox adſcripta ſit. Finck muß übrigens ein ſehr großer Freund von dieſen Künſten ſeiner Zeit geweſen ſeyn, weil er alle Canones von den Componiſten aller Zeiten geſammelt hat, und ſie nebſt den Lebensbeſchreibungen ihrer Verfaſſer in einem beſondern Werke herausgeben wollte. Dieß erzählt er ſelbſt am Ende ſeiner Erklärungen der obigen Räthſel mit folgenden Worten: „Has et ſimiles artificioſas nec inſuaves ſpeculationes non eſt mei inſtituti hoc libro omnes complecti: nam ut primo libro praemiſſum eſt, omnes omnium temporum artifices, eorumque vitae curriculum, monumenta et canones collectas (ut discrimen et varietas ingeniorum et praeceptionum cognoſcatur) in lucem peculiari libro edam. Nam ſi Canones illi, quos habeo, omnes in hunc librum congerendi eſſent, opus creſceret in immenſum.“

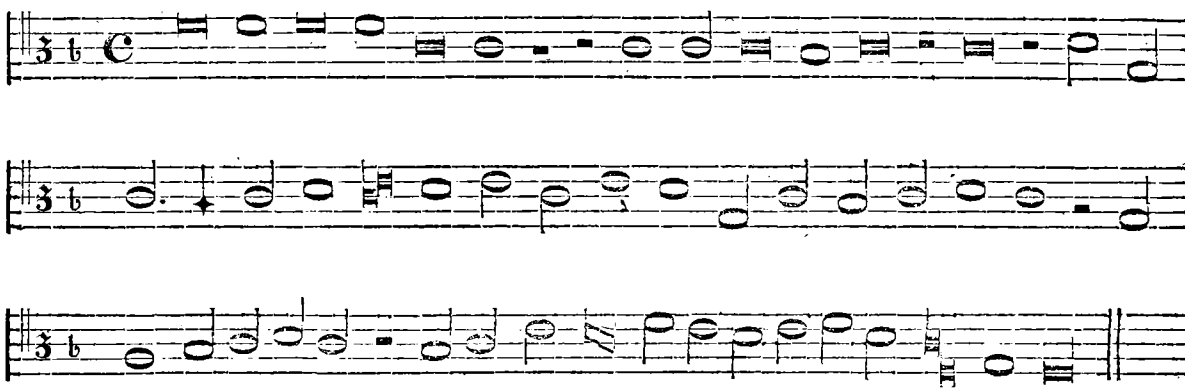
Die Canones wollten wir allenfalls entbehren, wenn wir nur die Nachrichten und Lebensbeſchreibungen von den älteſten Verfaſſern derſelben hätten.

ausgenommen, daß bisweilen die gefüllten Semibreves als ungefüllte, oder als weiße behandelt werden mußten. Diesen Regeln nach mußte also folgender Satz:

Ockenheim.



von den Sängern auf folgende Art gesungen werden:



Wozu schrieb man doch anders als man gesungen haben wollte, da man die erforderlichen Notenverhältnisse recht gut schreiben konnte? Wenn man nur bisweilen von solchen unnützen Künsteleyen Gebrauch gemacht hätte, um den Scharfsinn zu üben, oder einen musikalischen Scherz zu machen, wie auch wohl neuere geübte Canonisten bisweilen gethan haben, so wäre allenfalls nichts dabey zu erinnern; allein ganze Missen, selbst weltliche Gesänge waren so eingerichtet, so daß man jetzt oft in wahre Verzweiflung gerathen möchte, wenn man eine alte Composition von dieser Art ihrem musikalischen Gehalte nach gern kennen lernen will, und doch unmöglich alle die unnützen, weitläuftigen, oft einander widersprechenden, und immer unnatürlichen Regeln wissen oder stets gegenwärtig haben kann, deren Beobachtung zur Entzifferung erforderlich ist. In dieser Art das musikalische lesen zu erschweren, und den Sinn der Noten recht zu verhüllen, muß Ockenheim vorzüglich stark gewesen seyn. Diese haben die vorhergehenden Proben von seiner Compositionschen gezeigt, und hier wird es durch das ihm ebenfalls zugehörige Exempel aus einer seiner Missen aufs neue bestätigt.

Bey eben diesem Sebald Heyden finden sich noch zwey andere Stücke von Ockenheims Arbeit. Das eine, Seite 70, ist ebenfalls aus der so genannten Missa Prolationum genommen, und

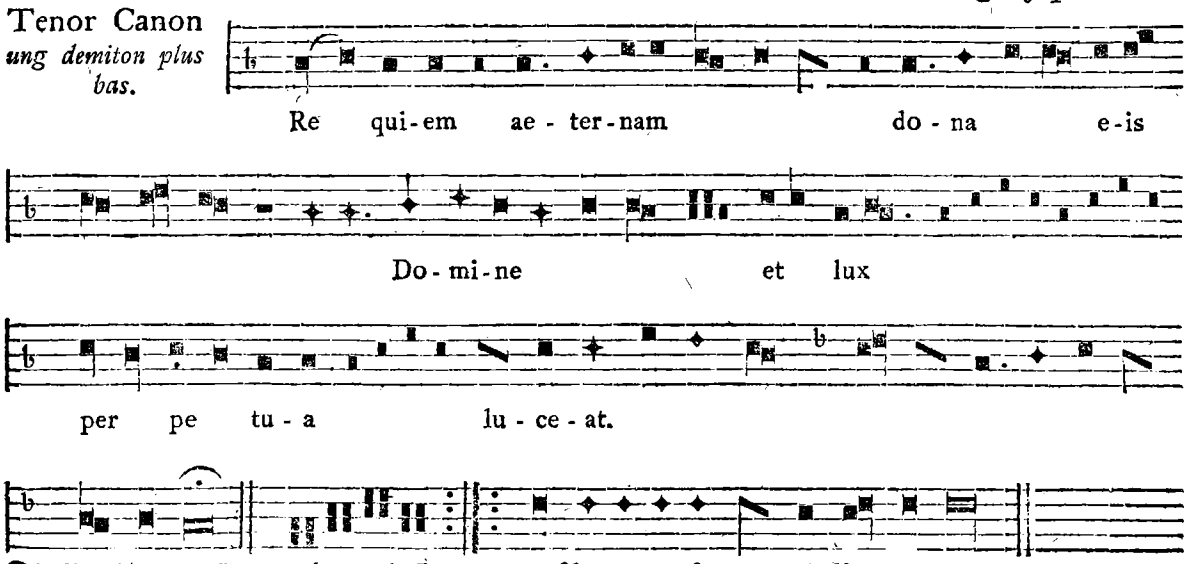
iſt ein Beyſpiel Prolationis perfectae, worin die perfecten Noten durch die ſchwarze Ausfüllung imperfectionirt werden. Das zweyte über: Et in terra etc. S. 154. iſt ein Canon von gleicher Art, worin der Alt dem Diſkant, und der Baß dem Tenor in der Unterquarte (Subdiateſſaron) nachfolgen ſollen, ohne daß durch irgend ein Zeichen der Eintritt dieſer Folgeſtimmen angedeutet worden. In den Praeceptis Muſicae practicae von **Johann Zanger** aus Inſpruck vom Jahre 1554. findet ſich aus der erwähnten Miſſa prolationum ebenfalls ein Beyſpiel von canoniſcher Einrichtung. Der Leſer wird aber an den bisher gegebenen Proben hoffentlich genug haben, und ſich hinlänglich daran erbauen können.

Die Zeit des Todes dieſes Patriarchen des Contrapunkts und der canoniſchen Künſte iſt nicht bekannt. **Petrus Opmeer**, von welchem uns eine Grabſchrift auf ihn hinterlaſſen worden iſt, hat das Sterbejahr nicht angegeben. Aber wahrſcheinlich iſt er noch im funfzehnten Jahrhundert geſtorben, wie ſich aus der Sprache des von **Joſquin** auf ihn componirten Trauergeſangs ſchließen läßt. Dieſen Geſang, da er zur Geſchichte **Ockenheims** gehört, muß ich dem Leſer noch mittheilen. **Burney** hat ihn aus einer Sammlung alt-Franzöſiſcher Geſänge genommen, die zu Antwerpen im Jahre 1544. gedruckt worden ſind. Da **Joſquin** ein Schüler **Ockenheims** war, ſo wird man leicht glauben, daß er ſeinem Meiſter im Gebrauch der canoniſchen Künſte und in dem Beſtreben ſeine Abſicht recht zu verſtecken, wenigſtens bey dieſer Gelegenheit nicht wird haben nachſtehen wollen. Wie hätte er ſich anders als einen recht würdigen Schüler ſeines in dieſer Art von Kunſt ſo großen Meiſters zeigen können? Burney klagt bitterlich über die große Mühe, die er ſich mit der Entzifferung dieſes Geſangs hat geben müſſen, und wer nur einige Gelegenheit gehabt hat, mit den Schwierigkeiten dieſer Art etwas bekannt zu werden, wird ſeine Klage gewiß nicht ungerecht finden. Das Stück iſt fünfſtimmig und folgendes iſt die Tenorſtimme nach den Originalzeichen:

La Deploration de Johan Okenheim, à 5 Parties.

Joſquin.

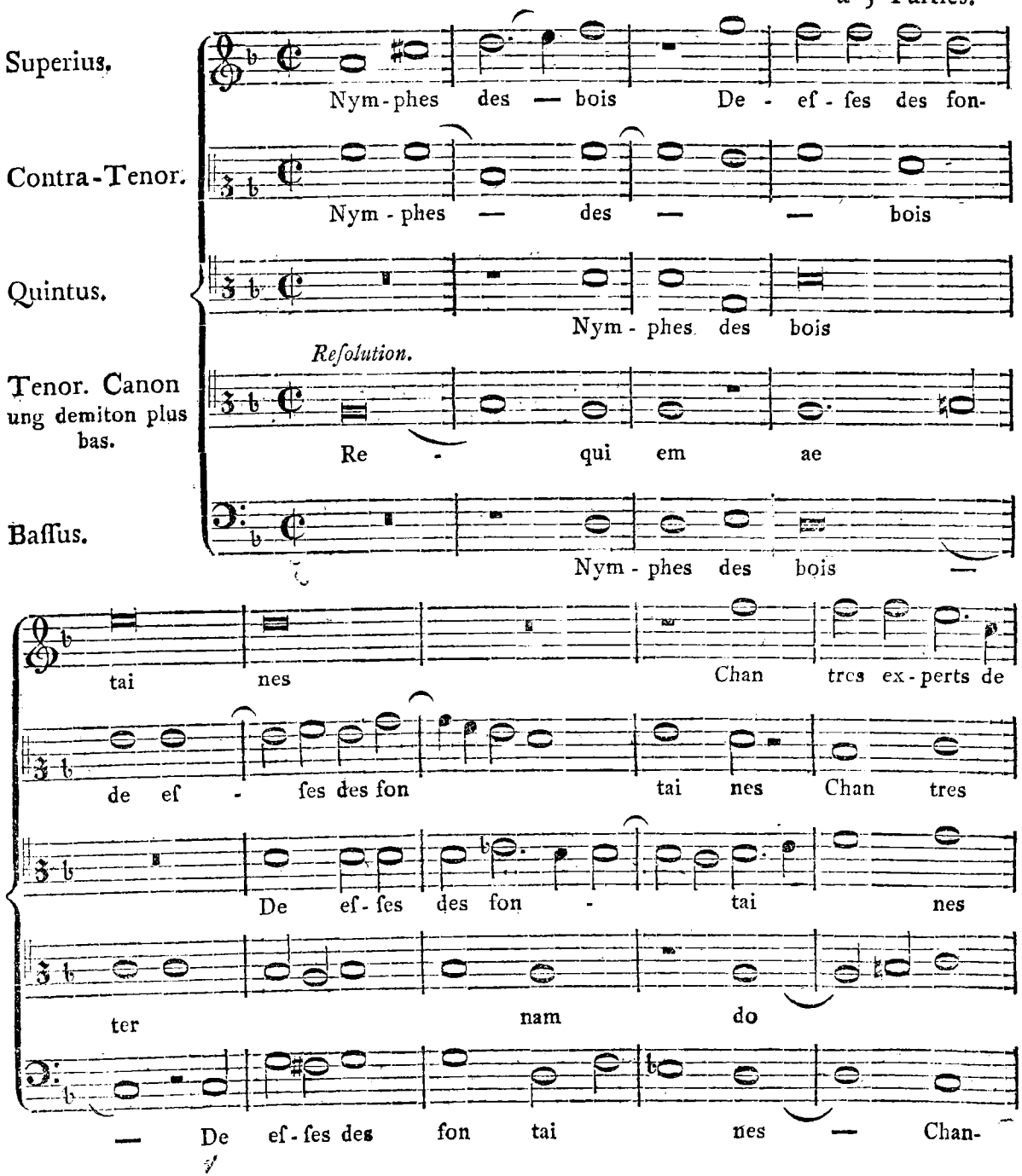
Tenor Canon *ung demiton plus bas.*

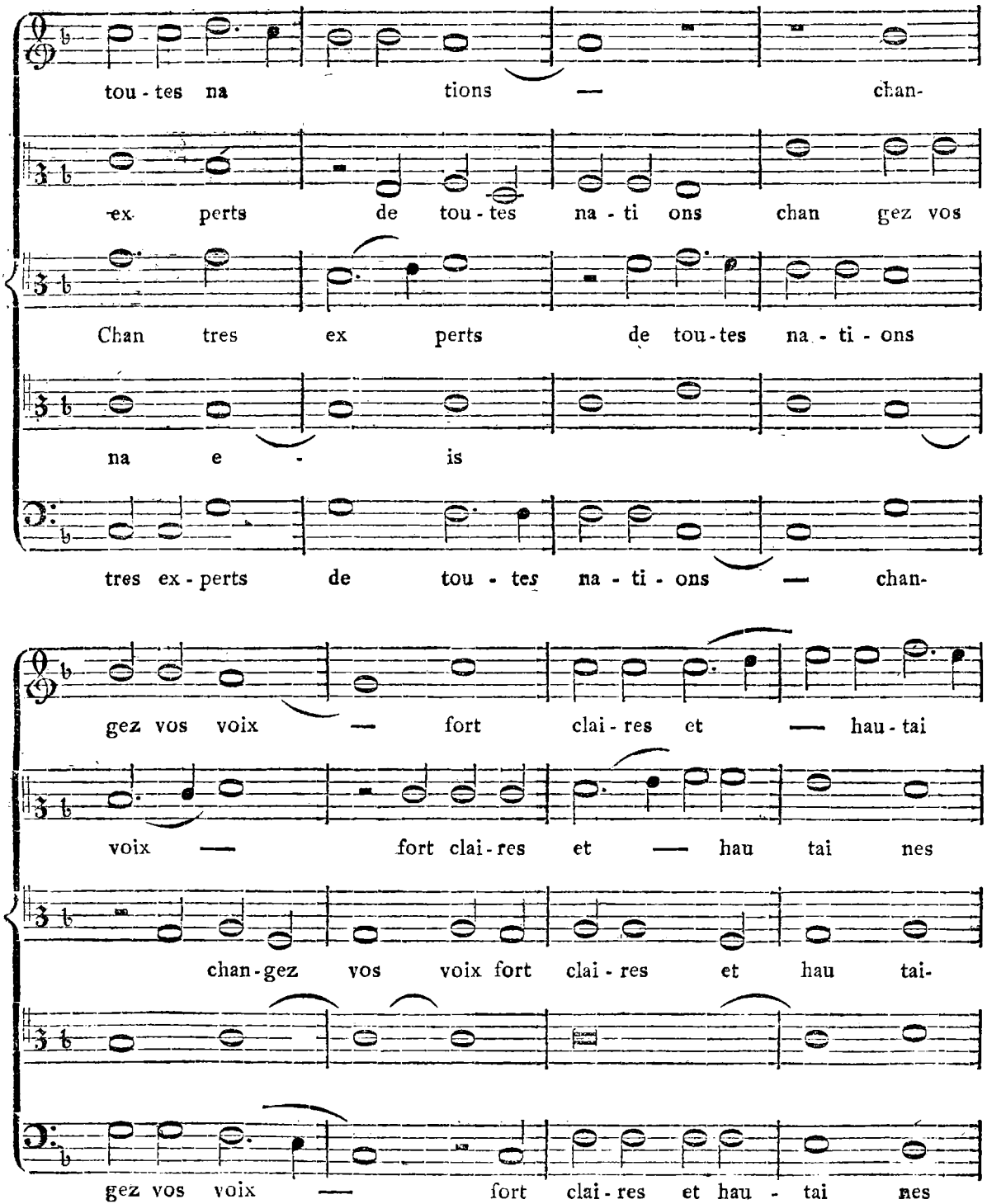


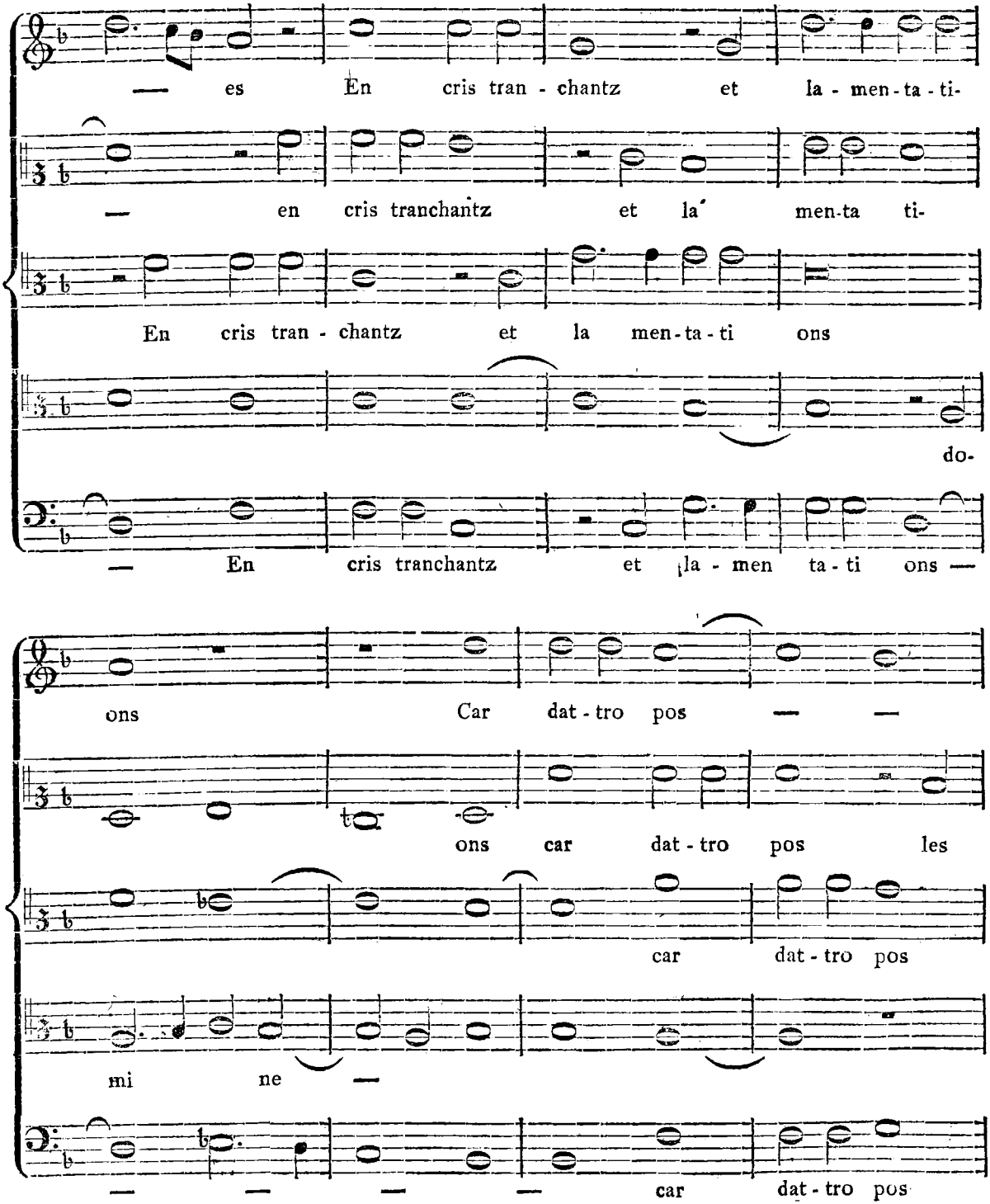
Die Partitur des Ganzen hat nach Entzifferung Burney's folgendes Anſehen:

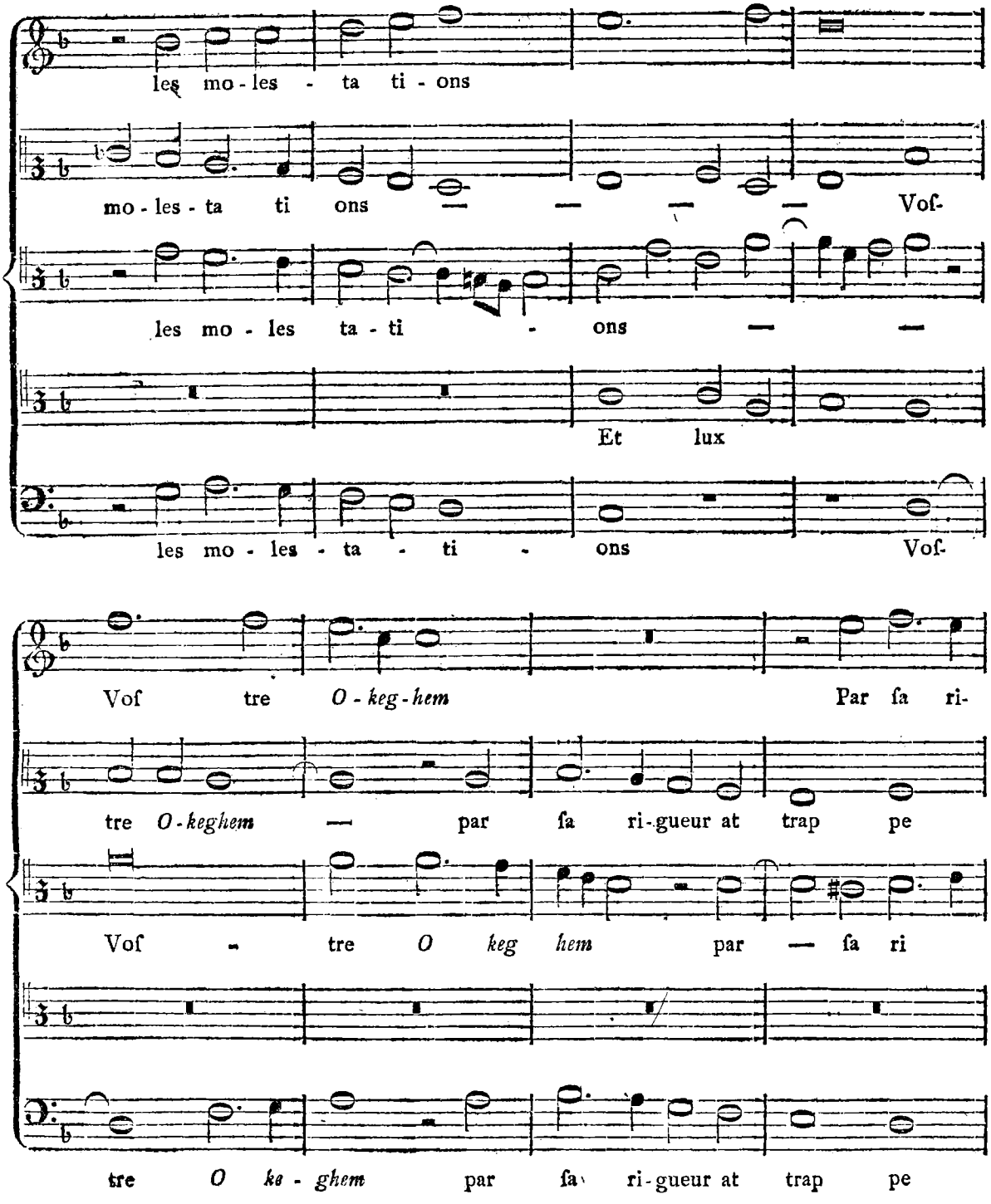
La Deploration de Jehan Okenheim.
Compoſée par *Joſquin de Pres.*

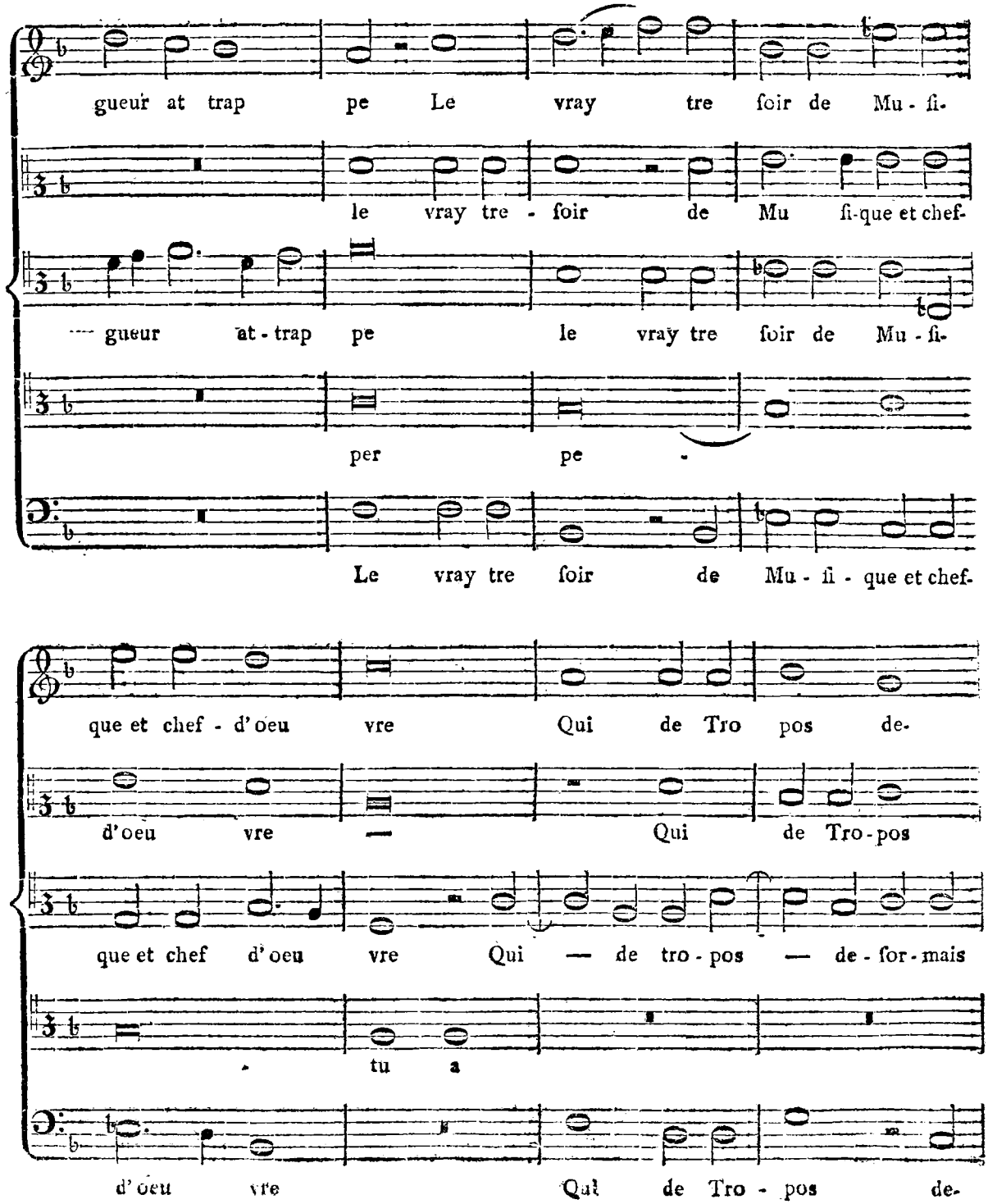
à 5 Parties.

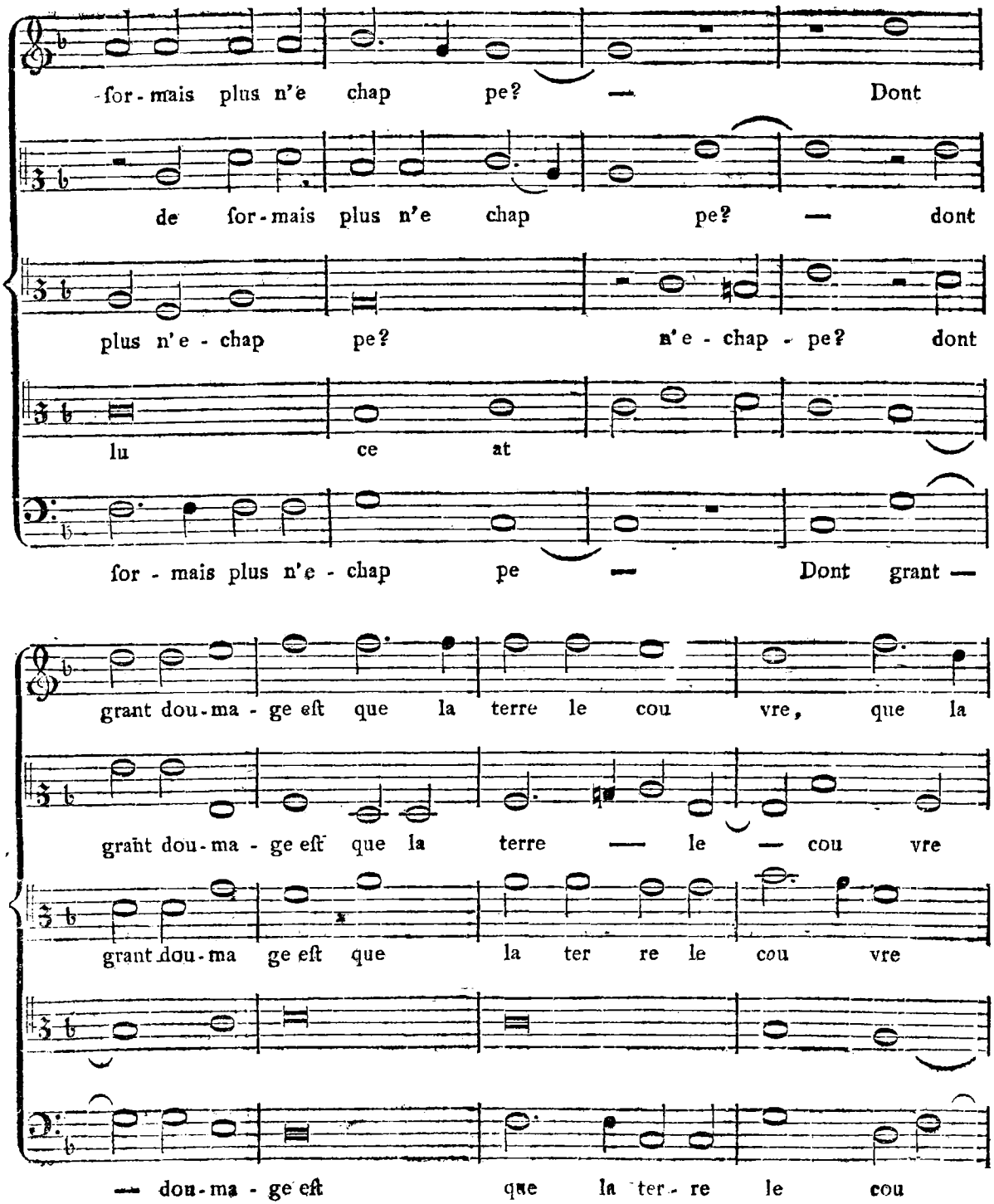


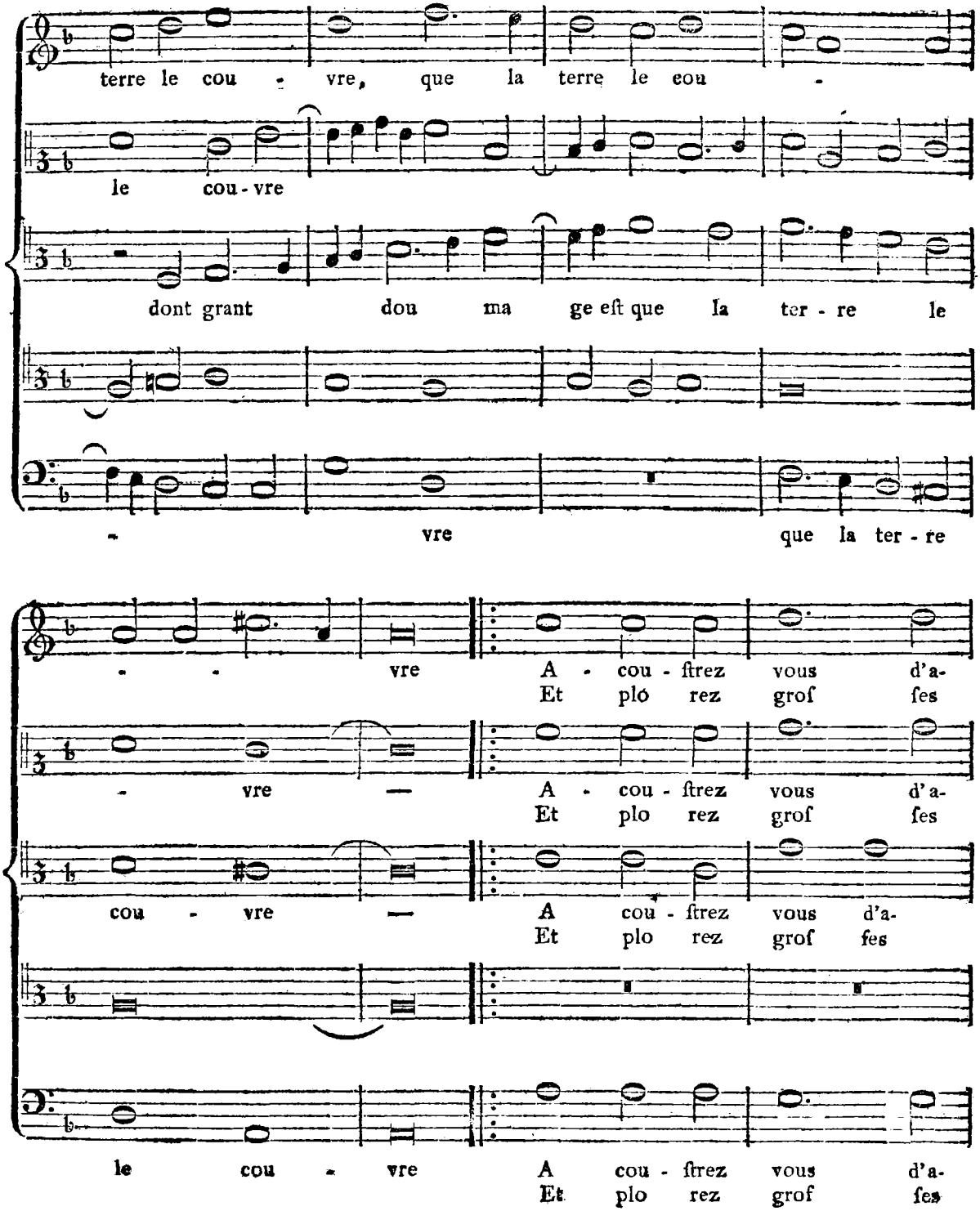

tou - tes na tions — chan-
ex perts de tou - tes na - ti ons chan gez vos
Chan tres ex perts de tou-tes na - ti - ons
na e - is
tres ex - perts de tou - tes na - ti - ons — chan-
gez vos voix — fort clai - res et — hau - tai
voix — fort clai - res et — hau tai nes
chan - gez vos voix fort clai - res et hau tai-
gez vos voix — fort clai - res et hau - tai nes

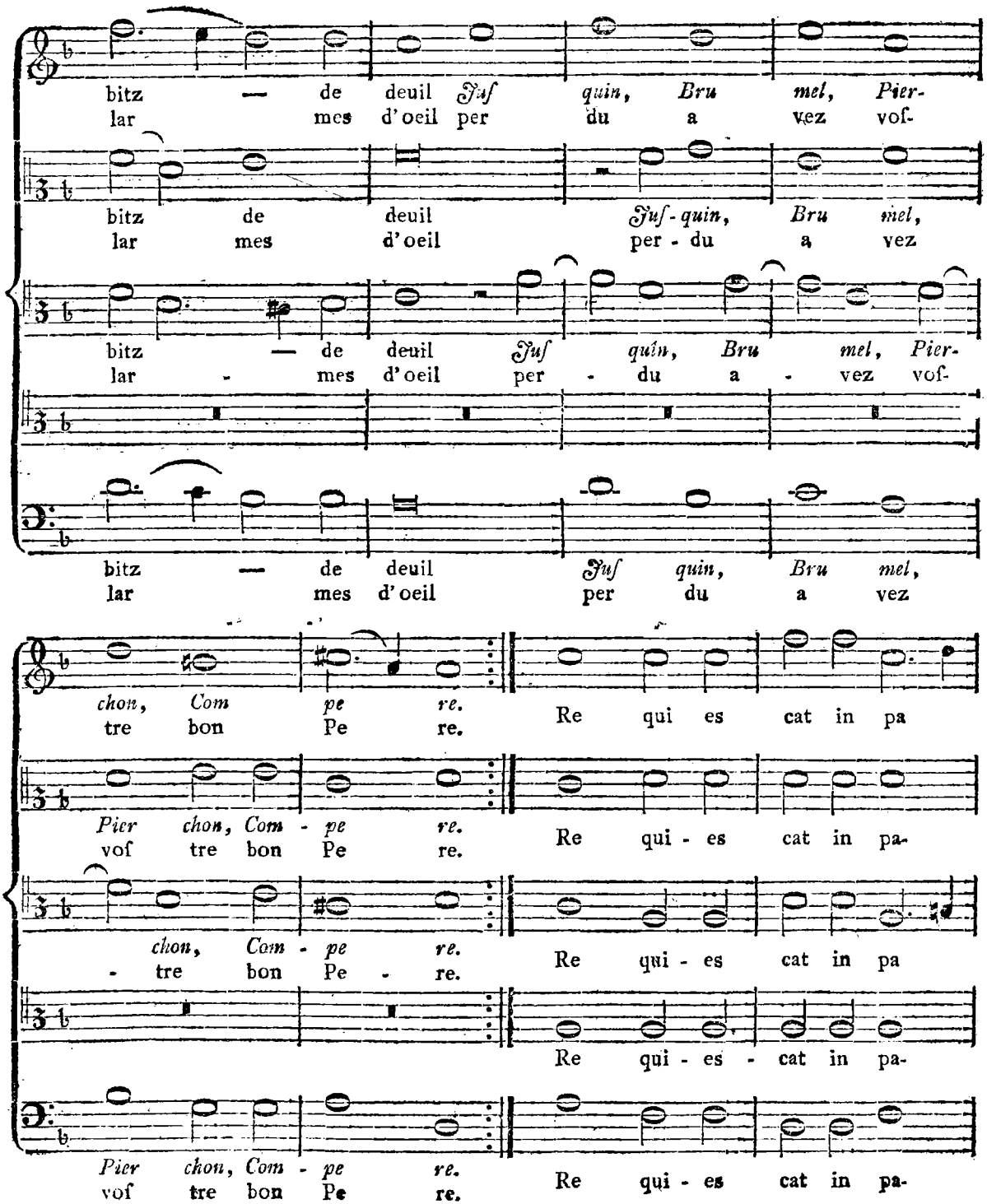

— es En cris tran - chantz et la - men - ta - ti-
— en cris tranchantz et la men-ta ti-
En cris tran - chantz et la men - ta - ti ons
do-
— En cris tranchantz et la - men ta - ti ons —
ons Car dat - tro pos — —
ons car dat - tro pos les
car dat - tro pos
mi ne —
— — — — car dat - tro pos

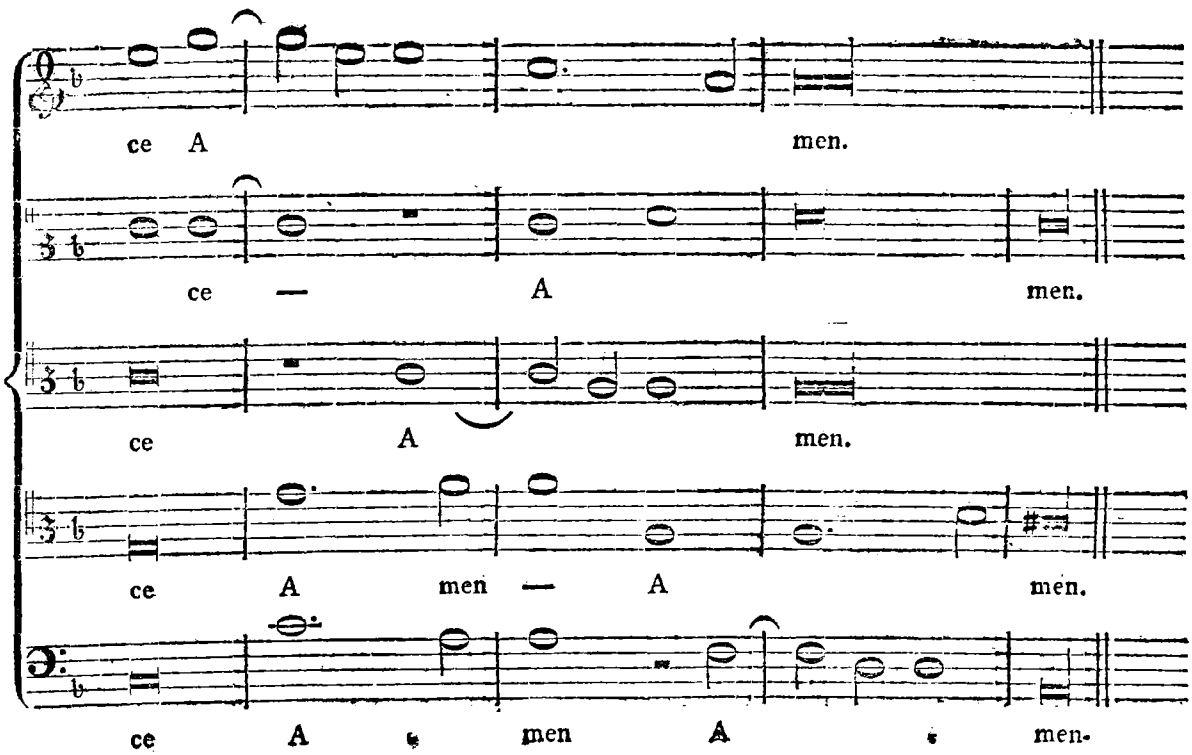

les mo-les - ta ti - ons
mo-les-ta ti ons — — — — Voſ-
les mo - les ta - ti - ons — —
Et lux
les mo - les - ta - ti - ons Voſ-
Voſ tre O-keg-hem Par ſa ri-
tre O-keghem — par ſa ri-gueur at trap pe
Voſ - tre O keg hem par — ſa ri
tre O ke - ghem par ſa ri-gueur at trap pe


gueur at trap pe Le vray tre ſoir de Mu - ſi-
le vray tre - ſoir de Mu ſi-que et chef-
gueur at - trap pe le vray tre ſoir de Mu - ſi-
per pe -
Le vray tre ſoir de Mu - ſi - que et chef-
que et chef - d'oeu vre Qui de Tro pos de-
d'oeu vre — Qui de Tro-pos
que et chef d'oeu vre Qui — de tro - pos — de - for - mais
tu a
d'oeu vre Qui de Tro - pos de-


for-mais plus n'e chap pe? — Dont
de for-mais plus n'e chap pe? — dont
plus n'e-chap pe? n'e-chap-pe? dont
lu ce at
for-mais plus n'e-chap pe — Dont grant —
grant dou-ma-ge eſt que la terre le cou vre, que la
grant dou-ma-ge eſt que la terre — le — cou vre
grant dou-ma ge eſt que la ter re le cou vre
— dou-ma-ge eſt que la ter-re le cou


terre le cou - vre, que la terre le cou -
le cou-vre
dont grant dou ma ge eſt que la ter - re le
- vre que la ter - re
- - vre A - cou - ſtrez vous d'a-
Et ploꝛ rez groſ ſes
- vre — A - cou - ſtrez vous d'a-
Et plo rez groſ ſes
cou - vre — A cou - ſtrez vous d'a-
Et plo rez groſ ſes
le cou - vre A cou - ſtrez vous d'a-
Et plo rez groſ ſes


bitz — de deuil Juſ quin, Bru mel, Pier-
lar mes d'oeil per du a vez voſ-
bitz de deuil Juſ-quin, Bru mel,
lar mes d'oeil per-du a vez
bitz — de deuil Juſ quin, Bru mel, Pier-
lar - mes d'oeil per - du a - vez voſ-
bitz — de deuil Juſ quin, Bru mel,
lar mes d'oeil per du a vez
chon, Com pe re. Re qui es cat in pa
tre bon Pe re.
Pier chon, Com - pe re. Re qui - es cat in pa-
voſ tre bon Pe re.
chon, Com - pe re. Re qui - es cat in pa
- tre bon Pe - re.
Re qui - es - cat in pa-
Pier chon, Com - pe re. Re qui - es cat in pa-
voſ tre bon Pe re.



§. 40.

Der dritte und merkwürdigſte Contrapunktiſt des funfzehnten Jahrhunderts aus der Niederländiſchen Schule iſt Joſquinus, oder wie er auch ſonſt genannt wurde, *Iodocus Pratenſis*, *Gioſquino del Prato*, *Ioſquin* oder *Ioſſien des Pres*, der Verfaſſer des vorhergehenden Trauergeſangs auf ſeinen Lehrer Ockenheim. Sein Geburtsort iſt nicht genau bekannt; er wird aber allgemein für einen Niederländer gehalten, und ſein Name *Ioſquin* oder *Ioſſien*, unter welchem er am häufigſten vorkommt, ſcheint ihn auch wirklich zu einem Eingebornen der Franzöſiſchen Niederlande zu machen. Er iſt aber auch für einen Deutſchen gehalten worden. Vitus Ortel aus Windsheim, ein Mann, der dem Zeitalter deſſelben ſehr nahe lebte, und ſich in einer ſeiner Orationen beklagte, daß die Deutſchen anfingen, den muſikaliſchen Geſchmack der Italiäner und Franzoſen anzunehmen, rechnete ihn offenbar unter die Deutſchen Componiſten. „Die Muſik der Deutſchen (ſagt er,) z. E. des Joſquin, Senfel, Iſaac und anderer, übertrifft die Muſik der übrigen Nationen an Kunſt, Annehmlichkeit und Ernſthaftigkeit. Aber nunmehr werden zugleich mit der Tonkunſt und der Kleidung die menſchlichen Gemüther verändert. Die leichtſinnige Muſik der Franzoſen und Italiäner zeugt von einem ſehr leichtſinnigen Gemüthe.“ [129]) Dieß kommt jedoch wahrſcheinlich bloß daher, daß die Niederlande in jenen Zeiten mit zu Deutſchland gerechnet wurden. Nach Glareans Zeugniß, welcher mit den Com-

129) Germanorum muſica, utpote *Ioſquini*, *Senfelii*, *Iſaaci* etc. vincit reliquarum nationum muſicam et arte, et ſuavitate et gravitate. Verum hodie cum muſica et veſtitu etiam mutantur animi hominum. Gallorum et Italorum muſica leviſſima leviſſimae mentis indicium eſt.

poniſten des fünfzehnten Jahrhunderts recht gut bekannt war, und wohl wiſſen konnte, wohin ſie gehörten, iſt er ein Niederländer. „*Iodocus a Prato*, quem vulgus Belgica lingua, *in qua natus erat*, ὑποκορϛικῶς, Iuſquinum vocat, quaſi dicas Iodoculum.“ (Dodecach. pag. 362.) Nicht minder iſt er von Sweertius (ſ. Athenae Belgicae, pag. 495.) unter die Niederländer aufgenommen worden, obgleich aus ſeinem Beynamen del Prato zu erhellen ſcheint, daß er aus Prato, einer Stadt im Toſcaniſchen, gebürtig, folglich ein Italiäner geweſen ſey. Woher er dieſen letzten Namen bekommen haben mag, läßt ſich bey ſo widerſprechenden Nachrichten nicht entſcheiden. *Adami* da Bolſena (Oſſervazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia, p. 159.) nennt ihn *Iacopo* Pratenſe, detto Iuſquin del Prato, und ſagt, daß er unter Sixtus IV. Sänger in der päpſtlichen Kapelle geweſen ſey, auch daß man ſeinen Namen im Chore des Vaticaniſchen Palaſtes eingeſchnitten finde. Von dem Vaterlande deſſelben ſagt er aber nichts.

Nie hat ſich wohl ein Componiſt einen allgemeinern Ruhm erworben, als dieſer **Joſquinus**. Alle alte Muſiklehrer reden von ſeiner Kunſt und Geſchicklichkeit mit einer Art von Bewunderung. **Franchinus Gafor**, als einer der älteſten, deren Werke auf unſre Zeiten gekommen ſind, zählt ihn ſchon den angenehmſten Componiſten bey. *Iuſquin* ac reliqui jucundiſſimi Compoſitores ſagt er in der Practica muſicae, Lib. III. cap. 13. **Spataro** (Tractato di Muſica etc. Vinegia, 1532. fol.) nennt ihn optimo de li compoſitori del tempo noſtro. Wenn dieſes Werk in dem Jahre 1531. zum erſten Mal gedruckt worden iſt, ſo muß **Joſquinus** folglich um dieſe Zeit noch gelebt haben. **Glarean** zieht ihn allen Componiſten vor, und ſagt, daß, wenn er die zwölf Tonarten und die wahren muſikaliſchen Grundſätze recht gekannt hätte, die Natur nie einen größern Mann in der Muſik hervorgebracht haben würde, als ihn. Sein Genie war ſo geſchmeidig und ſo kraftvoll, daß er alles vermochte, was er wollte. [130]) Niemand konnte die Gemüthsbewegungen kräftiger ausdrücken, niemand griff ſein Werk glücklicher an, niemand konnte ihm an Annehmlichkeit und Leichtigkeit verglichen werden, ſo wie unter den epiſchen Dichtern keiner mit dem Virgil verglichen werden konnte. [131])

Daß ihn **Adrian Petit Coclicus** unter die Principes Muſicorum, quos mundus ſuſpicit et admiratur, und zwar an die erſte Stelle ſetzt, iſt gar nicht zu verwundern, da er ein Schüler deſſelben war, und überall in ſeinem Compendio Muſicae practicae von deſſen Lob überfließt. **Sebald Heyden** ſagt zwar nicht viel von ihm, führt aber dagegen ſo viele Beyſpiele aus ſeinen Compoſitionen als Muſter an, daß man wohl ſieht, welch eine große Meinung auch er von ihm hatte. **Zarlino** erwähnt ſeiner in ſeinen vielen und weitläuftigen Schriften ſehr häufig, nennt ihn in ſeinen Supplementen (Seite 314) einen Mann, welcher zu ſeiner Zeit unter den Muſikern den erſten Platz behauptete (il qual teneva à i ſuoi tempi nella Muſica il primo luogo,) und erzählt eine Begebenheit, woraus man ſehen kann, daß die muſikaliſche Welt beynahe keine andere Compoſitionen hören wollte, als die ſeinigen. **Eine Motette von Adrian Willaert**: Verbum bonum e ſuave, für ſechs Stimmen, wurde nehmlich lange Zeit in der päpſtlichen Kapelle zu Rom als **Joſquins** Arbeit geſungen, und für eine der beſten Compoſitionen jener Zeit gehalten. **Willaert**, welcher von Flandern nach Rom kam, und dieſe Motette daſelbſt unter dem Namen eines andern hörte, konnte nicht umhin, ſie

130) Cui viro, ſi de duodecim Modis ac vera ratione muſica, notitia contigiſſet ad nativam illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniam; nihil natura auguſtius, in hac arte, nihil magnificentius producere potuiſſet. Ita in omnia verſatile ingenium erat, ita naturae acumine ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuiſſet. Dodecach. p. 362.

131) Nemo hoc Symphoneta affectus animi in cantu efficacius expreſſit, nemo felicius orſus eſt, nemo gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, ſicut nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. *Ibid.*

als seine Arbeit in Anspruch zu nehmen. Das Vorurtheil der Sänger war aber so groß, daß sie dieselbe nach dieser Erklärung in der päpstlichen Kapelle nie wieder sangen.

Andrea Adami nennt ihn am schon angezeigten Orte das größte Licht der Musik, von welchem alle Contrapunktisten, die nach ihm gekommen sind, lernen mußten. „Fu il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale imparorono tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso.“ Printz nennt ihn in seiner historischen Beschreibung der Sing- und Kling-Kunst den Erz-Componisten, und Sweertius sagt, er sey bey Geistlichen und Weltlichen angenehm gewesen. „Vir Ecclesiasticis et magnatibus gratus.“ Unserm Luther gefielen seine Compositionen so wohl, daß er einst, als er eine Motette von ihm gehört hatte, ausrief: Josquinus ist ein Meister der Noten. Diese haben thun müssen, wie er gewollt; andere Componisten müssen thun, wie die Noten wollen. (s. Matthesii Predigten von dem Leben Luthers.) Noch manche Zeugnisse von der hohen Achtung, in welcher Josquinus seiner vorzüglichen Kunst wegen bey allen seinen Zeitverwandten stand, könnten aus den besten musikalischen und andern Schriftstellern angeführt werden; allein die bisher beygebrachten werden schon hinreichen, um zu zeigen, daß er ein Mann von wahren musikalischen Verdiensten gewesen seyn müsse.

Nach einer schon angeführten Stelle aus dem Adami da Bolsena ist Josquinus unter Sixtus IV. das heißt zwischen den Jahren 1471. und 1484. päpstlicher Sänger gewesen. „Egli fu Cantore della detta Capella sotto Sisto IV.“ Aus dieser Kapelle muß er nach Cambray in Flandern gekommen, und daselbst Musikdirektor geworden seyn. Daß er in Cambray einige Zeit gelebt hat, ist gar nicht zu bezweifeln, da Joh. Manlius im dritten Bande seiner Collectaneen eine Anekdote von ihm erzählt, die auf seinen Aufenthalt in dieser Stadt Bezug hat. Als Josquinus noch zu Cambray lebte, sagt Manlius, und ein Sänger in einem seiner Stücke eine schlechte Coloratur machte, verdroß es ihn so sehr, daß er denselben ausschalt und sagte: „Warum thust du eine Coloratur hinzu? Wenn sie mir gefallen hätte, würde ich sie wohl selbst hineingesetzt haben. Wenn du Gesänge corrigiren willst, so mache dir eigene, und laß die meinigen uncorrigirt.“

Endlich nimmt man allgemein an, Josquinus sey zuletzt Kapellmeister bey Ludwig XII. in Frankreich gewesen. Glarean nennt ihn Cantorum regis primarium, und erzählt einige Anekdoten, die seine Angabe sehr wahrscheinlich machen. Der König versprach nehmlich dem Josquin bey einer gewissen Gelegenheit eine Präbende, vergaß aber sein Versprechen zu erfüllen. Um ihn daran zu erinnern, komponirte Josquin eine Motette über die Worte: Memor esto verbi tui. Der König merkte aber die Absicht seines Kapellmeisters nicht, und veranlaßte ihn dadurch, ein zweytes Stück über die Worte: Portio mea non est in terra viventium etc. zu componiren und am Hofe aufzuführen. Endlich wurde der König aufmerksam, errieth die Absicht Josquins und beschenkte ihn mit der versprochenen Präbende. Hierauf verfertigte Josquin eine dritte Motette über die Worte: Bonitatem fecisti cum servo tuo. Glarean bemerkt aber, daß die Dankbarkeit das Genie des Josquins nicht so sehr in Feuer gesetzt habe, als vorher die Begierde nach der Präbende gethan hatte. (Verum inter has duas Harmonias videre licet, quanto dubia praemiorum spes plus urgeat, quam certo depositum beneficium. Dodecach. p. 441.)

Eine zweyte hierher gehörige Anekdote ist folgende: Ludwig XII. fand viel Vergnügen an einem gewissen gemeinen Liedchen, und fragte einst den Josquin, warum er nicht einige Stimmen dazu componirte, und so einrichtete, daß er (der König) ebenfalls eine Partie mitsingen könne. Josquin verwunderte sich zwar über den Antrag des Königs, der nicht nur eine solche schwache Stimme hatte, sondern auch der Musik völlig unkundig war, versprach aber, daß er das Lied nach des Königs Verlangen einrichten wolle. Bey näherer Betrachtung des Liedchens fand er, daß sich ein zweystimmiger

miger Canon im Einklange daraus machen laſſe, und daß die ganze Harmonie in einer beſtändigen Abwechſelung des Hauptaccords mit dem Dominanten-Accord beſtehe. Er machte daher für zwey Singknaben einen Canon im Einklange, nahm für ſich ſelbſt den Baß G, D, G, D etc. und gab dem König als Mittelſtimme den einzigen Ton d, d, d etc. zu ſingen. Als am folgenden Tag wiederum Muſik bey Hofe war, legte Joſquin dem König die Stimme vor, ließ den Canon von zwey Singknaben ſehr gemäßigt ſingen, damit ſie die Stimme des Königs nicht überſchrieen, und nahm ſelbſt den Baß, um dem König durch das abwechſelnd darin liegende d noch zu Hülfe zu kommen. Der König mußte bey dieſer Einrichtung ſeine Stimme nothwendig treffen, freute ſich nach geendigtem Stücke herzlich über den Einfall ſeines Kapellmeiſters, und entließ ihn nicht unbeſchenkt. (Riſit machinamentum Rex hilariter, ac cum gaudio hominem dimiſit nec indonatum, nec absque optata gratia. L. c. pag. 468.)

Sollte man nun nicht hieraus ſchließen, daß Joſquinus wirklich Kapellmeiſter bey Ludwig XII. geweſen ſey? Und dennoch verſichert *Guillaume du Peyrat* in ſeinen Unterſuchungen über die Kapelle der Könige von Frankreich (pag. 434. und 474,) daß die Kapellmeiſterſtelle erſt von Franz I. errichtet worden ſey, und gedenkt, ob er gleich von Ludwig XII. und ſeinen Einrichtungen oft redet, des Joſquins mit keinem Worte. La Borde (Eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne, Tom. I. pag. 117.) ſagt eben ſo wenig davon, vielmehr bemerkt er, daß man kaum wiſſe, ob vor der Regierung Franz I. in Frankreich etwas von Muſik exiſtirt habe. (Iusqu'à François I. à peine ſait-on ſi la Muſique a exiſté en France.) Dieſer König aber, welcher alle Künſte liebte, errichtete außer ſeiner Kapellmuſik noch eine beſondere Kammermuſik, die ihm 1515, als er nach Italien ging, und die Schlacht bey Marignon gewann, folgte, und ſich in Bologna mit der Kapelle des Papſts Leo X. vereinigte. Wenn man nun noch annimmt, daß Joſquinus in der St. Gudula Kirche zu Brüſſel begraben liege, weil nach Sweertii Nachricht ſein Bildniß nebſt einer Grabſchrift vor dem Chore dieſer Kirche ſteht, oder geſtanden hat, ſo weiß man in der That nicht, wie ſich ſo widerſprechende Nachrichten mit einander vereinigen laſſen ſollen. Ludwig XII. hat von 1498. bis 1515. regiert; zwiſchen 1471. und 1484. war Joſquinus ſchon päpſtlicher Sänger; hätte nun Sweertius oder Opmeer die Jahrzahl noch angegeben, die ſich wahrſcheinlich unter der Grabſchrift auf ihn befinden muß, oder befunden hat, ſo würden ſich vielleicht einige der widerſprechendſten Umſtände in ein helleres Licht ſetzen laſſen. Glarean nennt den Joſquin zwar den erſten Sänger (Cantorum primum) Ludwigs XII. und man könnte allenfalls einen Kapellmeiſter darunter verſtehen; Merſenne aber (Harmonie univerſelle, Livre de la Voix, pag. 44) ſagt bloß, er ſey ein Muſiker dieſes Königs geweſen. (Car ayant promis à Louis XII. dont il etoit Muſicien etc.) Aber auch dann, wenn er nicht wirklicher Kapellmeiſter geweſen, iſt es dennoch zu verwundern, daß die Franzöſiſchen Geſchichtſchreiber ein ſo tiefes Stillſchweigen von ihm beobachten, da er doch auf alle Fälle ein Mann war, deſſen Ruf ſehr ausgebreitet ſeyn mußte. Selbſt die Verfaſſer ſolcher Werke ſchweigen von ihm, deren Zweck es recht ausſchließend war, das Andenken aller Männer, die nur je in Wiſſenſchaften und Künſten etwas Vorzügliches geleiſtet haben, zu verewigen, wie *Iſaac Bullart* in ſeiner Academie des Sciences et des Arts (1682,) und *Titon du Tillet* im Parnaſſe François (1732.)

Joſquinus war nicht bloß in den canoniſchen Künſten erfindungsreich, ſondern ſcheint auch mit Witz und ſinnreichen Einfällen von anderer Art begabt geweſen zu ſeyn. Die Anekdote von dem Liedchen, worin er dem König von Frankreich eine Stimme zu ſingen gab, gehört eigentlich hierher; Glarean erzählt aber noch eine andere von ihm, woraus man ſehen kann, auf wie mancherley Art er von ſeinen Talenten Gebrauch machen konnte. Ein gewiſſer Großer hatte ihm ein Beneficium ver-

ſprochen, aber eben ſo wie Ludwig XII. vergeſſen, ſein Verſprechen zu erfüllen. Wenn ihn nun Josquinus daran erinnerte, antwortete derſelbe in verſtümmelter Franzöſiſcher Sprache: Laiſſe faire moi. Um ſich um über die Antwort dieſes Großen aufzuhalten, componirte er eine ganze Meſſe über die muſikaliſchen Sylben *La ſol fa re mi.*

Unter die Fehler dieſes größten Componiſten ſeiner Zeit rechnet ſelbſt Glarean, der ſonſt ſein beſtändiger Lobredner iſt, ſeine zu freye Behandlung der alten Tonarten. Vermuthlich hat er die Unvollkommenheit dieſer alten Tonarten beſſer eingeſehen als Glarean, welcher ein wenig in ſie verliebt war. Ferner ſoll er ſeinem Genie den Zügel allzu ſehr haben ſchießen laſſen, und bisweilen Dinge gemacht haben, die er nicht hätte machen ſollen. Doch erklärt Glarean, daß dieß nur ein kleiner Fehler war, der durch die vielen andern Vorzüge dieſes unvergleichlichen Mannes reichlich aufgewogen wurde. Daß Joſquinus ſpotten konnte, ſoll ſeine Meſſe La, ſol, fa, re, mi, beweiſen; daß er auch ſtreitſüchtig war, wird aus einer andern Meſſe de beata virgine geſchloſſen. Worin aber dieſe Streitſucht eigentlich gelegen habe, wird nicht näher angegeben. Nicht minder ſoll er eine allzu große Begierde gehabt haben, ſeine Kunſt zu zeigen. Dieß ſoll beſonders bey ſeiner Meſſe l'homme armé der Fall ſeyn. Hierüber darf man ſich am wenigſten verwundern; denn wer Kunſt hat, wird ſie immer gern zeigen wollen.[132]) Deſſen ungeachtet hat er nie etwas componirt, was nicht ſowohl Gelehrten als Ungelehrten gefallen hätte.[133]) Was oben als Fehler angegeben wurde, iſt von andern ebenfalls häufig verſucht worden, aber ſtets ohne glücklichen Erfolg.[134])

Ueberhaupt war Joſquinus, wie ſich aus allen Umſtänden, die von ihm erzählt werden, ſchließen läßt, ein wahres Genie, auch vielleicht bisweilen in derjenigen Bedeutung des Worts, die man ihm in unſern Zeiten gewöhnlich zu geben pflegt. Seine großen natürlichen Gaben verleiteten ihn, wenn man es ſo nennen darf, ſich über die zu ſeiner Zeit gangbaren und von den meiſten angenommenen Regeln der Kunſt wegzuſetzen. Sein Schüler Coclicus erzählt von ihm ausdrücklich, daß er die gewöhnlichen Regeln von den Fortſchreitungen der Intervallen nicht beobachtet habe. „Sunt (ſagt er in ſeinem *Compendio muſ. pract.*) qui aſſerant, unisonum requirere tertiam, tertiam autem quintam, quintam vero ſextam, ſextam etiam octavam, octavam quintam aut decimam. *Sed Iosquinus haec non obſervavit.*“ In ſeinem Unterricht ging er mit Recht geraden Wegs zum Zweck. Coclicus ſagt, daß er nie etwas von Muſik vorſang oder vorſchrieb, und dennoch in kurzer Zeit vollkommene Muſiker bildete, weil er ſie nicht mit langen und unnützen Vorſchriften aufhielt, ſondern mit wenig Worten die Regeln mit der Ausübung verband. Merkte er, daß ſeine Schüler im Singen feſt waren, richtig intoniren, zierlich ſingen und den Text an die gehörige Stelle bringen konnten, dann erſt fing er an, ſie in den Fortſchreitungen der Intervallen und in der Art verſchiedene Contrapunkte über einen Choral zu ſingen, zu unterrichten. Mit den beſſern Köpfen ging er ſodann zur Compoſition über, ſagte ihnen mit wenigen Worten die Regeln, welche bey drey- vier- fünf- und ſechsſtimmi-

132) — Sed deſuit in plerisque modus, et cum eruditione judicium, itaque laſcivientis ingenii impetus aliquot ſuarum cantionum locis non ſane, ut debuit, repreſſit, ſed condonetur hoc vitium mediocre ob dotes alias viri incomparabiles. — In plerisque operibus etiam oſtentator magnificus, ut in Miſſa ſuper voces muſicales, et in Miſſa ad Fugam. In quibusdam irriſor, ut in Miſſa La ſol fa re mi. In quibusdam contentione certans, ut in Miſſa de beata Virgine, Dodecach. p. 362--63.

133) — Et ut in ſumma dicamus, nihil unquam edidit, quod non jucundum auribus eſſet, quod ut ingenioſum docti non probarent, quod denique, etiam ſi minus eruditum videri poterat, non acceptum gratumque judicio audientibus eſſet. *Ibid.*

134) — Quae omnia, quamquam alii ſaepe tentarunt, non tamen eadem felicitate conatibus aequales exitus invenerunt. *Ibid.*

gen Compoſitionen zu beobachten ſind, und ſchrieb ihnen hernach Beyſpiele vor, welche ſie nachahmen mußten. Dieſen Unterricht ertheilte er aber nicht allen, ſondern nur denjenigen, die durch eine beſondere Neigung zur Muſik gezogen wurden. Seine Forderungen an diejenigen, welche componiren wollten, waren ſtreng, aber gerecht. Wer ſich für einen Componiſten hielt, bloß weil er die Regeln der Compoſition kannte, und viel componirte, den verachtete und verſpottete er, und ſagte, er wolle fliegen ohne Flügel zu haben. (— Hos Dominus Ioſquinus vilipendit, ac ludibrio habuit, dicens eos velle volare ſine alis.) **Cochlicus** erzählt noch mancherley von ſeinem Lehrmeiſter; wir ſehen aber hieraus ſchon hinlänglich, daß er ein Mann von wahrem Kunſtgeiſte war. Seine eigenen Compoſitionen behandelte er ebenfalls ſehr ſtrenge, und bediente ſich dabey der kritiſchen Feile länger, als viele ſeiner in Anſehung der natürlichen Gaben vielleicht eben ſo glücklichen Nachfolger zu thun pflegen. **Glarean** erzählt, daß nach den Nachrichten aller, die ihn gekannt haben, er lange und häufig an ſeinen Arbeiten ausbeſſerte, und ſie nie unter einigen Jahren in die Hände des Publikums kommen ließ. (Ajunt enim qui noverunt, multa cunctatione, multifariaque correctione ſua edidiſſe, nec, niſi aliquot annis apud ſe detinuiſſet, ullum in publicum emiſiſſe cantum.) Wenn er ein Stück geendigt hatte, ließ er es ſogleich von ſeinen Sängern probiren. Während der Probe pflegte er im Zimmer auf- und abzugehen, und mit großer Aufmerkſamkeit zuzuhören. Fand er nun, daß irgend ein Satz ſich nicht ſo ausnahm, wie er es verlangte, ſo unterbrach er die Sänger, und änderte ihn augenblicklich.

Bey allen dieſen vortrefflichen Kunſteigenſchaften, womit er noch immer Tauſenden zum Muſter dienen könnte, ſcheint **Josquinus** dennoch dasjenige nicht gehabt zu haben, was man in der Welt Glück zu nennen pflegt. Wenigſtens muß dieß der Fall während ſeines Aufenthalts in Italien geweſen ſeyn. **Zarlino**, welcher uns ein Sonnet aufbehalten hat, welches durch die häufigen Klagen Joſquins über ſeine ſchlechten Glücksumſtände veranlaßt wurde, macht bey dieſer Gelegenheit die Bemerkung, es ſey häufig der Fall, daß diejenigen, welchen Gott beſondere Geiſtesgaben verliehen habe, mit dem Glücke und mit der Welt nicht im beſten Vernehmen ſtehen. Allerdings iſt dieß ſehr häufig der Fall. Allein ſolche Perſonen ſind eines Theils hinlänglich dafür entſchädigt, indem der beſtändige Kunſtgenuß jenen Mangel an äußern Glücksgütern weniger fühlbar macht; andern Theils aber würden gerade ſolche mit höhern Gaben beglückte Menſchen die Entwickelung und völlige Vervollkommnung dieſer höhern Gaben verſäumen müſſen, wenn ſie nach den geringern Gütern trachten und die Aufmerkſamkeit darauf verwenden wollten, ohne welche ſie niemand leicht habhaft werden kann. Wahrſcheinlich hat es **Joſquinus**, in ſeine Kunſt vertieft, ebenfalls an dieſer Aufmerkſamkeit fehlen laſſen, und würde, wäre er minder Künſtler geweſen, vermuthlich weniger zu klagen gehabt haben. Dem ſey wie ihm wolle. **Joſquinus** beklagte ſich in Italien, der Erzählung des Zarlino zu Folge, häufig gegen ſeine Freunde über ſein widriges Schickſal, beſonders aber gegen einen bekannten Dichter und großen Liebhaber der Muſik, mit Namen **Serafino Aquilano**, und dieſer ſandte ihm eines Tages ein Sonnet, um ihn damit einiger Maßen zu tröſten. Es ſteht in den Supplementen des Zarlino Seite 314. und iſt folgenden Inhalts:

Gioſquin non dir che 'l ciel ſia crudo ed empio,
Che t' adornò de ſi ſoblime ingegno:
Et s' alcun veſte ben, laſcia lo ſdegno;
Che di ciò gode alcun buffone, ò ſempio.

Da quel ch'ió ti dirò prendi l'eſſempio;
L'argento e l'or, che da ſe ſteſs' è degno,

Si moſtra nudo, è ſol ſi veſte il legno,
Quanda s'adorna alcun theatro ò tempio:

Il favor di coſtor vien preſto manco,
E mille volte il di, ſia pur giacondo,
Si muta il ſtato lor di nero in bianco.

Ma chi hà virtù, gira a ſuo modo il mondo;
Com' huom che nuota e hà la zucca al fianco,
Metti 'l ſott' acqua pur, non teme il fondo.

Joſquin muß ſehr frühe im ſechzehnten Jahrhundert geſtorben ſeyn. Aber ſein eigentliches Todesjahr findet man nirgends angegeben. Grabſchriften und Trauergeſänge ſind auf ihn eben ſo gemacht worden, wie auf ſeinen Lehrer Ockenheim. Die Grabſchrift, welche ſich unter ſeinem Bildniſſe in der St. Gudula-Kirche zu Brüſſel findet, hat uns *Sweertius* in den Athenis Belgicis aufbehalten, ſo wie auch einen andern Trauergeſang von Gerard Avidius aus Nimwegen, welcher ſich einen Schüler des Joſquin nennt. Die Grabſchrift heißt:

O mors inevitabilis,
Mors amara, mors crudelis,
Ioſquinum dum necaſti,
Illum nobis abſtuliſti;
Qui ſuam per Harmoniam,
Illuſtravit Eccleſiam,
Propterea dic tu Muſice:
Requieſcat in pace. *Amen.*

Eine Compoſition dieſer Verſe findet ſich in der ſiebenten Sammlung Franzöſiſcher Geſänge für fünf und ſechs Stimmen, welche im Jahre 1545. zu Antwerpen bey Tylman Suſato gedruckt worden ſind, unter dem Titel: Lamentatio ſuper morte Ioſquin de Prez. Per *Jeronimum Vinders.* 7 Vocum Burney hat dieſe Compoſition gekannt, und ſie in der Harmonie zwar gut, aber ohne Erfindungskraft gefunden. Das zweyte Trauergedicht iſt folgendes:

Gerardus Avidius Noviomagus Praeceptori ſuo.

Muſae Jovis ter maximi,
Proles canora, plangite,
Comas Cypreſſus comprimat,
Joſquinus ille, ille occidit,

Templorum decus
Et veſtrum decus.

Severa mors et improba,
Quae templa dulcibus ſonis
Privas, et aulas Principum,
Malum tibi quod imprecer

Tollenti bonos
Parcenti malis?

Apollo ſed necem tibi
Minatur, heu mors peſſima,
Inſtructus arcu et ſpiculis,
Muſasque ut addant commovet,

Et laurum comis,
Et aurum comis.

Ioſquinus (inquit) optimo
Et maximo gratus Iovi,
Triumphat inter coelites,
Et dulce carmen concinit,

Templorum decus
Muſarum decus.

Dieſes Gedicht iſt zweymal in Muſik geſetzt worden, von *Benedictus* in vier, und von Joſquins Schüler Nicolaus Gombert in ſechs Stimmen. Beyde Compoſitionen finden ſich ebenfalls in obgedachter Sammlung, die zu Antwerpen bey Suſato unter dem Titel: Le ſeptieme livre, contenant 24 Chanſons à 5 et à 6 parties, par feu de bonne memoire es très excellent en Muſique Ioſquin des Prez. Avec trois epitaphes du dict Ioſquin, compoſées par divers aucteurs, gedruckt worden iſt. Die Compoſition des Gombert ſoll nach Burney's Zeugniß keine beſondere Vorzüge haben; hingegen die des Benedictus deſto mehrere. Wir werden ſie am Schluß dieſes Artikels dem Leſer ebenfalls mittheilen.

Wer es in irgend einem Fache zu einem hohen Grade von Vollkommenheit bringen will, muß ſehr viel darin arbeiten. Unſere beſten Dichter ſind diejenigen, welche am meiſten gedichtet haben, ſo wie diejenigen die beſten Componiſten ſind, welche am meiſten componirt haben. Die Freyheit und Leichtigkeit des Styls, das Vermögen, überall ſogleich die zweckmäßigſten Gedanken aus den Millionen anderer, die ebenfalls möglich ſind, herauszufinden und gegenwärtig zu haben; die Gewandtheit, ſich bey vorkommenden Schwierigkeiten glücklich durchzuwinden, ohne weder Geſchmack noch nothwendige in der Natur gegründete Regeln der Kunſt zu beleidigen, oder zu vernachläſſigen, ſind lauter Früchte einer ununterbrochen anhaltenden, mit gehöriger Aufmerkſamkeit verbundenen Uebung. Welch eine Menge von Compoſitionen hat man nicht von Händel, Joh. Seb. und C. Ph. Em. Bach, von Telemann, Graun, Haſſe und Hayden? Auf eben dieſe Weiſe mußten die Componiſten verfloſſener Jahrhunderte in ihrer Kunſt zu den höhern Graden von Vollkommenheit nach ihrer Art gelangen, und die Kunſtgeſchichte lehrt uns, daß ſie wirklich auf keine andere Weiſe dazu gelangt ſind.

Joſquinus iſt vielleicht in dieſer Rückſicht unter den alten Contrapunktiſten einer der fleißigſten geweſen, und muß, wie ſich aus den vielen Citationen derſelben in den Lehrbüchern des ſechzehnten Jahrhunderts ſchließen läßt, eine große Menge von Compoſitionen verfertigt haben. Viele derſelben haben ſich bis auf unſere Zeiten erhalten, die meiſten ſind aber wahrſcheinlich verloren gegangen. Was noch von ihm vorhanden iſt, wird ungefähr folgendes ſeyn:

I. Meſſe. Tre libri. Date alla luce in Foſſombrone l'anno 1515 e 1516. da Ottavio de Petrucci. *Doni* in ſeiner Libraria (Vinegi, 1550.) giebt von dieſen Meſſen fünf Bücher an, Adami da Bolſena hat aber in der päpſtlichen Muſik-Kammer nicht mehr als drey Bücher gefunden. Im Brittiſchen Muſeo iſt Burney's Nachricht zu Folge nur das erſte und zweyte Buch dieſer Meſſen

vorhanden. Aus dieſen Meſſen ſcheint Glarean alle ſeine eingerückten Proben von Joſquins Compoſition genommen zu haben. Ferner hat man von ihm nach der Anzeige des Swcertius in Athenis Belgicis

II. Cantilenas varias ſacras, quas Motetas vocant, et profanas. Antwerp. typis Tilmani Suſati, anno 1544.

III. Das ſiebente Buch der oben angezeigten Franzöſiſchen Geſänge, worin zugleich die drey Trauermuſiken auf Joſquin enthalten ſind.

IV. In einer zu Nürnberg im Jahre 1542. herausgekommenen Sammlung von Pſalmen mit vier, fünf und mehr Stimmen in drey Bänden, findet ſich im dritten Bande 1) Qui habitat in adjutorio mit 24 Stimmen und mit der Ueberſchrift: Eſt fuga bis trina quaevis poſt tempora bina. 2) In convertendo etc. Die beyden erſten Bände dieſes Werkes, in welchen wahrſcheinlich noch andere Compoſitionen von Joſquin befindlich ſeyn werden, ſind verloren gegangen. Dieſe drey Bände ſind bey Joh. Petrejus gedruckt, und von Georg Forſter herausgegeben.

V. Pſalmorum ſelectorum a praeſtantiſſimis hujus noſtri temporis in arte muſica artificibus in harmonias quatuor, quinque et ſex vocum redactorum Tomus I. II. III. IV. Noribergae ex officina Ioannis Montani, et Vlrici Neuberi. Anno 1553--54. 4. Im erſten Bande dieſer Sammlung finden ſich von Joſquin folgende Compoſitionen: 1) Domine ne in furore tuo etc. 4 voc. 2) Domine, Dominus noſter etc. 5 voc. mit einem Canon am Ende unter der Aufſchrift: Creſcite et multiplicamini. 3) In Domino confido etc. 4 voc. 4) Vsque quo Domine etc. 4 voc. 5) Coeli enarrant gloriam Dei etc. 4 voc. 6) Beati quorum remiſſae etc. 5 voc. 7) Benedicam Domino etc. 6 voc. 8) Domine ne in furore tuo etc. noch einmal. 9) Iudica me Deus etc. 4 voc. 10) Miſerere mei Deus etc. 5 voc. Im zweyten Bande: 11) Deus in nomine tuo etc. 4 voc. 12) Qui regis Iſrael etc. 5. voc. 13) Domine ne projicias etc. 4 voc. 14) Dominus regnavit decorem etc. 4 voc. 15) Cantate Domino etc. 5 voc. 16) Laudate pueri Dominum etc. 4 voc. Im dritten Bande: 17) Mirabilia teſtimonia tua etc. 4 voc. 19) Benedicite omnia opera etc. 4 voc. Im vierten Bande iſt gar nichts von ihm enthalten.

VI. Im Dodecachord des Glarean (Baſel, 1517. Fol.) ſind folgende Compoſitionen von Joſquin befindlich:

1) Vt re mi fa ſol la ex Miſſa Iodoci Pratenſis, Herculus dux Ferrariae. Agnus Dei. pag. 221.
2) Ex Hercule: Pleni ſunt coeli etc. pag. 242.
3) Domine, non ſecundum peccata noſtra etc. pag. 246.
4) Adjuva nos Deus etc. 4 voc. pag. 248.
5) Duae ex una. p. 257.
6) Duae ex una. Pleni ſunt coeli. p. 258.
7) Magnus es tu Domine etc. pag. 272.
8) Ave verum corpus Chriſti 2 et 3 voc. p. 288.
9) Agnus Dei qui tollis peccata etc. 2 vocum ex miſſa de noſtra Domina. pag. 305.
10) Exemplum Hypoaeolii. Pleni ſunt etc. pag. 321.
11) O Ieſu fili David etc. p. 357.
12) Ave Maria gratia plena etc. p. 358.
13) Victimae paſchali laudes etc. p. 368.

14) De profundis clamavi ad te etc. p. 372.
15) Liber generationis Ieſu Chriſti etc. p. 376.
16) Agnus Dei qui tollis etc. p. 388.

Mit einem Canon unter der Ueberſchrft:

In gradus undenos deſcendant multiplicantes
Conſimilique modo creſcant Antipodes uno.

Man kann hieraus die Zahl der canoniſchen Kunſtſtücke noch vermehren, die ſchon in der Note 128. angezeigt ſind.

17) Eine andere Compoſition über den nehmlichen Text. S. 390. Wieder ein Canon mit der Ueberſchrift: Canon inferne in Diapaſon.
18) Et in terra pax hominibus etc. worin die Mixolydiſche Tonart mit der Hypomixolydiſchen vermiſcht iſt. S. 392.
19) Planxit autem David etc. Ein Beyſpiel der vermiſchten Joniſchen und Hypoioniſchen Tonart. S. 418.
20) Benedictus etc. ein Canon. S. 441.
21) Agnus Dei etc. Ex una voce tres aus der Miſſe l'homme armé. Mit der Auflöſung. S. 442.
22) Zweyſtimmiger Canon, worin die zweyte Stimme um einen Ton höher folgt, alſo ein Canon in der Secunde. S. 446.
23) Exemplum Dorii, Hypodoriique connexorum cum Semiditono ſuperne. p. 448.
24) Ionici Hypoionicique connexorum exemplum cum Ditono ſuperne, ſed non ſuo finitum loco. p. 449.
25) Phrygii phraſis etc. p. 450.
26) Dorii phraſis etc. p. 451.
27) Fuga ad minimam 4 voc. aus der Meſſe l'homme armé. p. 452--53.
28) Ludovici regis Franciae jocoſa cantio 4 vocum. p. 469.

VII. In einigen muſikaliſchen Lehrbüchern aus der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts ſind ebenfalls verſchiedene Compoſitionen des Joſquinus als Beyſpiele und Uebungsexempel angeführt. So findet ſich in dem Werke:

a) De arte canendi, ac vero ſignorum in cantibus uſu von Sebald Heyden (Nürnberg 1540. 4.) 1) Fuga duarum vocum, quarum altera priorem poſt tempus ſequitur, altior tono. S. 28. Iſt aus dem Glarean genommen, wo ſie S. 446. ſteht. 2) Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, ſed tono demiſſior. S. 30. Ebenfalls aus dem Glarean, S. 448. Fuga duorum. S. 92. Auch beym Glarean, S. 450. 5) Duo in unum. S. 103. Ein Beyſpiel vom Gebrauch der Taktzeichen C mit C 2. 6) Duo in unum. S. 103. Für die Taktzeichen C mit C. 7) Duo in unum. S. 104. Für die Taktzeichen C mit dem verkehrten C. 8) Fuga trium ex l'homme armé. S. 112. Beym Glarean S. 442. 9) Exemplum ex miſſa Fortuna. S. 124. Ein Beyſpiel, worin die Noten und Pauſen alle um die Hälfte geringer gerechnet werden, als ſie geſchrieben ſind. 10) Kyrie ex l'homme armé. S. 126. 11) Chriſte eleiſon ex l'homme armé. S. 126. 12) Fuga ad minimam ex l'homme armé. S. 156. Iſt nicht im Glarean. Der Tenor hat die Ueberſchrift: recta pergat, und der Baß cancriſat; in der zweyten Hälfte kehrt es ſich um, und der Baß geht gerade aus, der Tenor aber

muß cancriſiren. 13) Oſanna ex l'homme armé. S. 160. Der Tenor hat den Canon: gaudet cum gaudentibus. [135])

b) In Joh. Zangers Praeceptis muſicae practicae (Leipzig 1554. 4.) 1) Pleni ſunt coeli ex l'homme armé. 2) Duo in unum, ebenfalls aus l'homme armé. 3) Sanctus aus l'homme armé. 4) Exemplum augmentationis ex Miſſa Fortuna. 5) Trinitas in unitate. Ex Miſſa l'homme armé.

Noch in vielen andern muſikaliſchen Lehrbüchern dieſes Zeitraumes findet man Beyſpiele von Joſquin angeführt. Die meiſten ſind aber mit den vorhergehenden einerley, und die Verfaſſer ſcheinen ſie von einander ausgeſchrieben zu haben.

Aber nicht bloß in der erſten, ſondern auch in der zweyten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wurden Joſquins Compoſitionen häufig gebraucht. Man hatte in dieſer Zeit die Gewohnheit, Singſtücke für gewiſſe Inſtrumente einzurichten und zwar am meiſten für die Orgel und Laute. Was nun unter den vorhandenen Singſtücken für vorzüglich gehalten wurde, wählte man zu dieſem Gebrauche aus. Von dieſer Art iſt:

1) Ein ſchön Nutz und gebräuchlich Orgeltabularbuch ꝛc. von Jacob Paix aus Augsburg, Organiſt zu Lauingen 1583. Es enthält die beſten Motetten der berühmteſten Componiſten, alle in die ſo genannte Deutſche Tabulatur geſetzt, und darunter noch eine vollſtändige Motette von Joſquin Veni ſancte ſpiritus etc.

2) Deutſch Lautenbuch, darinnen kunſtreiche Motetten ꝛc. von Melchior Newſiedler, Burger und Lauteniſt zu Augsburg. Gedruckt zu Straßburg, 1574. Enthält außer vielen andern Stücken von den älteſten Componiſten auch von Joſquin die Motette: Benedicta es etc. 6 vocum in die Lauten-Tabulatur geſetzt.

3) *Antonio de Cabeçon* in ſeinem Werke unter dem Titel: Obras de Muſica para Tecla, Arpa y Vihuela etc. Madrid, 1578. Fol. Die Notenſchrift, welche in dieſem Werke gebraucht wird, iſt von einer ganz eigenen Art, und unterſcheidet ſich ſowohl von der Deutſchen Orgel- und Lauten-Tabulatur, als von der ſo genannten Italiäniſchen. Der Verfaſſer gebraucht ſo viele Linien, als Stimmen in einem Stücke vorhanden ſind, und bedient ſich ſodann der Zahlen, um die Töne einer jeden Stimme auf einer einzigen Linie anzudeuten. In dieſer Notenſchrift hat er die beſten Motetten der älteſten Componiſten für Orgel und Clavierinſtrumente (Tecla,) für die Harfe und Guitarre (Vihuela) eingerichtet. Unter dieſen Compoſitionen finden ſich von Joſquin: 1) Cum ſancto ſpititu etc. 4 voc. p. 68. 2) Clama ne ceſſes 4 voc. p. 91. 3) Oſanna aus der Meſſe l'homme armé. 4 voc. p. 99. 4) Benedictus 4 voc. aus eben derſelben Meſſe. p. 98. 5) Cum ſancto ſpiritu etc. 4 voc. nach einer andern Compoſition als Nr. 1. p. 103. 6) Stabat mater doloroſa. 5 voc. p. 105. 7) Inviolata etc. 5 voc. p. 110. 8) Stabat mater doloroſa. 5 voc. nach einer andern Compoſition als Nr. 6. p. 131. 9) Inviolata etc. ebenfalls eine veränderte Compoſition für 5 Stimmen. p. 134. 10) Benedicta es coelorum regina. 6 voc. p. 159. 11) Ave Maria etc. 6 voc. p. 176. Die meiſten dieſer Motetten ſind lang, und einige beſtehen aus zwey und drey Theilen.

135) Da dieſer Canon in der Note 128. nicht mit begriffen iſt, ſo mag Hermann Fincks Erklärung deſſelben dem Leſer zeigen, was man darunter zu verſtehen hat. „Hic canon (heißt es) reperitur, quando uni voci aliquod ſignum (et praeſertim ſignum prolationis majoris) additur: reliquae vero voces in proportione tripla ponuntur, quae tamen juxta utriusque ſigni exigentiam cantari poſſunt.“ Practica muſica, Liber tertius, de canonibus.

Dieß werden ungefähr die Hauptquellen ſeyn, wo man noch in unſern Zeiten Joſquiniſche Compoſitionen finden kann. Da indeſſen dieſe Quellen doch nicht für jederman zugänglich ſind, und mancher ſich gern einen anſchaulichern Begriff von dieſen alten Compoſitionen machen möchte, als durch bloß hiſtoriſche Nachrichten erlangt werden kann, ſo wollen wir nun dem Leſer einige derſelben mittheilen, jedoch noch vorher erinnern, daß, obgleich Joſquins Compoſitionen die Compoſitionen ſeiner Vorgänger und Zeitverwandten, vielleicht auch vieler ſeiner Nachfolger weit übertreffen, ſie dennoch den Geiſt ſeines Zeitalters noch gar ſehr an ſich tragen. Melodie, Erfindung und Geſchmack waren noch unbekannte Dinge; die Muſik lag gleichſam in Ketten und Banden, das heißt: ihre ganze Freyheit war den canoniſchen Künſteleyen aufgeopfert. Man kann in Rückſicht auf dieſen übertriebenen Gebrauch der an ſich nicht verwerflichen canoniſchen Künſte den Vers des Moliere auf die älteſten Contrapunktiſten anwenden.

Et la plus noble choſe ils la gatent ſouvent
Pour la vouloir outrer et pouſſer trop avant.

Tartuffe, Act. 1.

Es iſt daher ſehr übertrieben, wenn Glarean der Meinung iſt, Joſquin habe in ſeiner Kunſt ſchon einen ſolchen Grad von Vollkommenheit erreicht, daß er mit dem Horaz verglichen werden könne. Zarlino, der ſchon weiter ſah, und die Erfahrungen eines halben Jahrhunderts mehr geſammelt hatte, auch überhaupt ein urtheilsvollerer Theoretiker und Praktiker zugleich war, hält den Joſquin zwar ebenfalls für einen Componiſten, welcher zu ſeiner Zeit den erſten Rang behauptet habe, merkt aber klüglich dabey an, daß er noch nicht, weder mit Horaz, noch mit irgend einem andern guten Griechiſchen oder Lateiniſchen Dichter zu vergleichen ſey. (Teneva a i ſuoi tempi nella muſica il primo luogo; ſe ben non è da paragonare ne con Horatio, ne anche con altro Poeta eccellente antico ne Greco, ne Latino. Sopplimenti muſicali, p. 314.) Am beſten und richtigſten wird der Werth der Joſquiniſchen Compoſitionen von Adami da Bolſena beſtimmt. Aus den Werken Josquins ſehe man (ſagt Adami,) daß er ein ſehr gelehrter Componiſt geweſen ſey, die Regeln genau gekannt, lebhafte Erfindung und Geiſt nach der Art jener Zeiten gehabt habe, in welchen die Muſik noch arm an Gedanken, und gleichſam in der Unerfahrenheit des Alterthums begraben lag. (Le ſue opere dimoſtrano eſſer egli ſtato intelligentiſſimo Compoſitore, pieno di regole eſatte, vivaciſſimo nell' invenzione, e ſpiritoſo nel modo di comporre di quei tempi, ne' quali la Muſica era aſſai ſcarſa di penſieri, ſepolta, per coſi dire, in quell' inſperta antichità. Oſſervazioni etc. pag. 160.) Dieſe Art zu componiren war keine andere als die canoniſche, und wenn man darunter bloß allein die künſtliche Verwebung mehrerer Stimmen verſteht, ſo daß ſie einander bald nahe bald ferne, bald in Theſi bald in Arſi, bald in dieſem bald in jenem Intervall, bald rückwärts bald vorwärts, bald vergrößert bald verkleinert ꝛc. nachfolgen, ohne darauf Rückſicht zu nehmen, ob mit allen dieſen künſtlichen Verwebungen Geſang, Charakter und Geſchmack vereinigt iſt, ſo muß man geſtehen, daß Joſquin ein großer Componiſt war. Denn es giebt vielleicht keine Gattung der canoniſchen Nachahmung, die er nicht ſchon gekannt und ausgeübt hat. Macht man aber Anſprüche von anderer Art an dieſe Künſte, ſoll man ihnen die Ketten und Bande nicht anmerken, in welchen ſie einhergehen müſſen, ſollen die Stimmen ſich gegen einander nach den ſtrengſten Regeln dieſer Künſte bewegen, ohne den ihnen angelegten Zwang zu verrathen, ſo würden dieß Anſprüche ſeyn, deren Befriedigung von einem ſo frühen Zeitalter, in der eigentlichen Kindheit des Contrapunkts noch nicht verlangt oder erwartet werden kann. Man hatte noch zu viel mit dem mechaniſchen Theile dieſer Kün-

ste zu thun, als daß man an den ästhetischen Theil derselben nur hätte denken können. Josquin hatte ebenfalls noch mit diesen Schwierigkeiten zu kämpfen; aber er war schon etwas gewandter geworden als seine Zeitgenossen, und sein Genie scheint schon so viel Kraft gehabt zu haben, daß es sich wenigstens nicht ganz von den schweren Fesseln der canonischen Künste niederdrücken ließ. In dieser Rücksicht war er allerdings ein Wunder seiner Zeit und konnte mit Recht für den ersten und besten Componisten derselben gehalten werden.

In einer seiner Missen mit der Ueberschrift: Sine Nomine, die ungefähr zwanzig verschiedene Sätze enthält, die sämmtlich canonisch gearbeitet sind, finden sich auch einige zweystimmige Canones, in der Ober- und Unter-Secunde.[136]) Glarean führt einige daraus als Beyspiele einer zu gewagten Vermischung zweyer Tonarten an, hält sie aber doch für schön. Sed sic fuit homo Iodocus noster (sagt er) nimis ingenio lasciviens. Hier ist der Canon in der Ober-Secunde.

136) In den frühern Jahrhunderten waren die Componisten noch so arm an eigenen Erfindungen, daß sie meistens eine bekannte Volksmelodie gewisser Maßen zum Thema nahmen, und sodann ihre harmonischen Künste darüber anzubringen suchten. Von diesem Thema oder von diesem Volksgesang erhielt sodann die Composition, die gewöhnlich eine Misse war, ihren Namen. Von dieser Art sind Josquins Missen unter den Titeln: Fortuna und l'homme armé. Der Text der bey der ersten zum Grunde liegenden Volksmelodie hat sich vermuthlich mit dem Worte Fortuna angefangen, oder das ganze Lied hat diesen Namen geführt. Eben so wird es mit der Misse l'homme armé gewesen seyn. Martini glaubt, es sey ein Provenzalisches Lied gewesen (il canto d'un certa Canzone Provenzale. *Saggio di Contrap.* Part. I. pag. 129;) Burney aber ist der Meinung, es sey der alte Rolands-Gesang (Cantilena Rolandi) darunter zu verstehen. Beydes sind Muthmaßungen, über welche sich in unsern Zeiten nichts Gewisses sagen läßt.

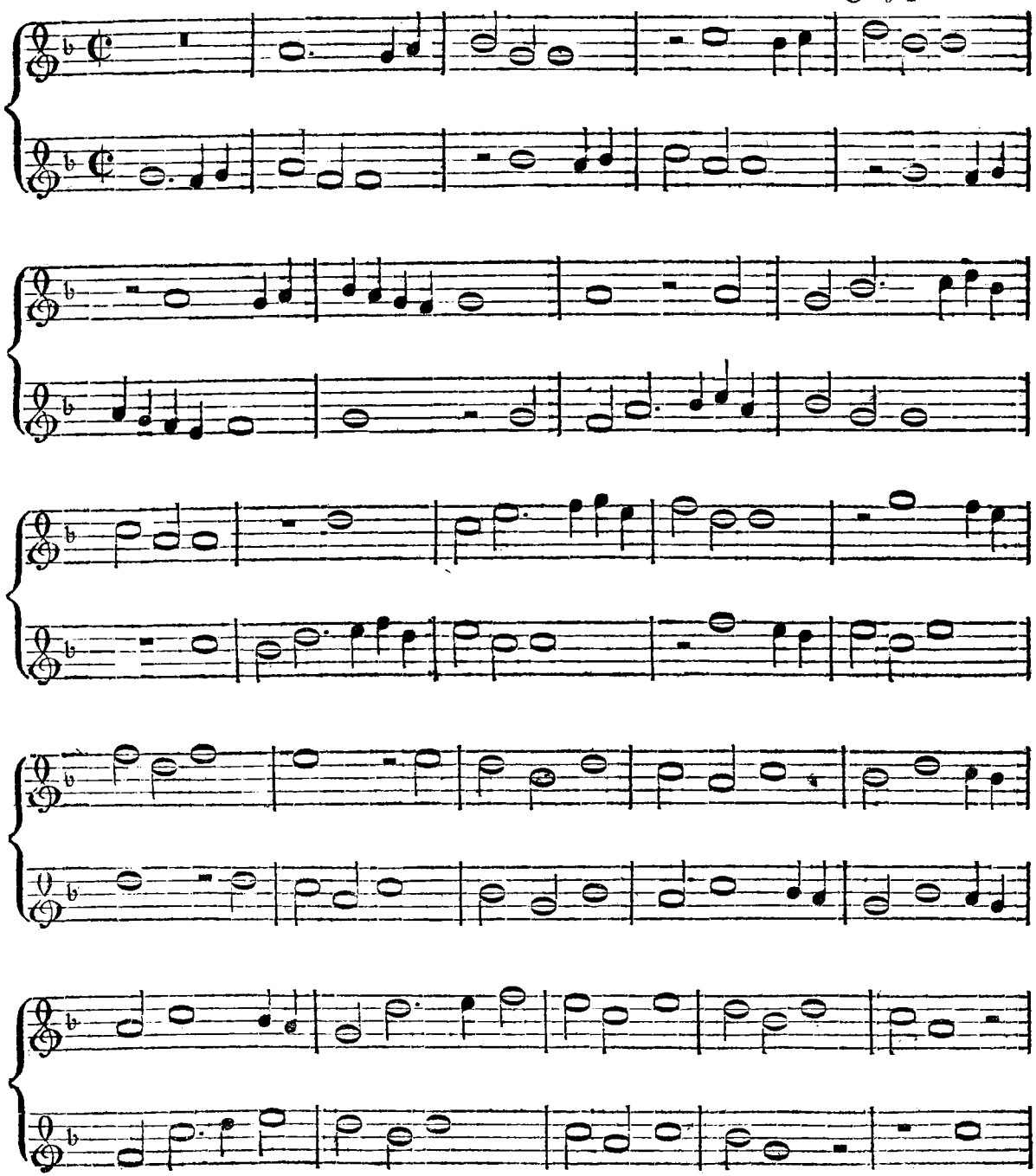
Ferner nahm man auch gewisse Kunstübungen gleichsam als Themata an, um ganze Missen darüber zu componiren. Hierher gehört offenbar Ockenheims Missa Prolationum, in welcher vermuthlich die verschiedene Anwendung der Prolation in den Notengattungen angebracht war. Eben so hatte man Missen super voces musicales etc.

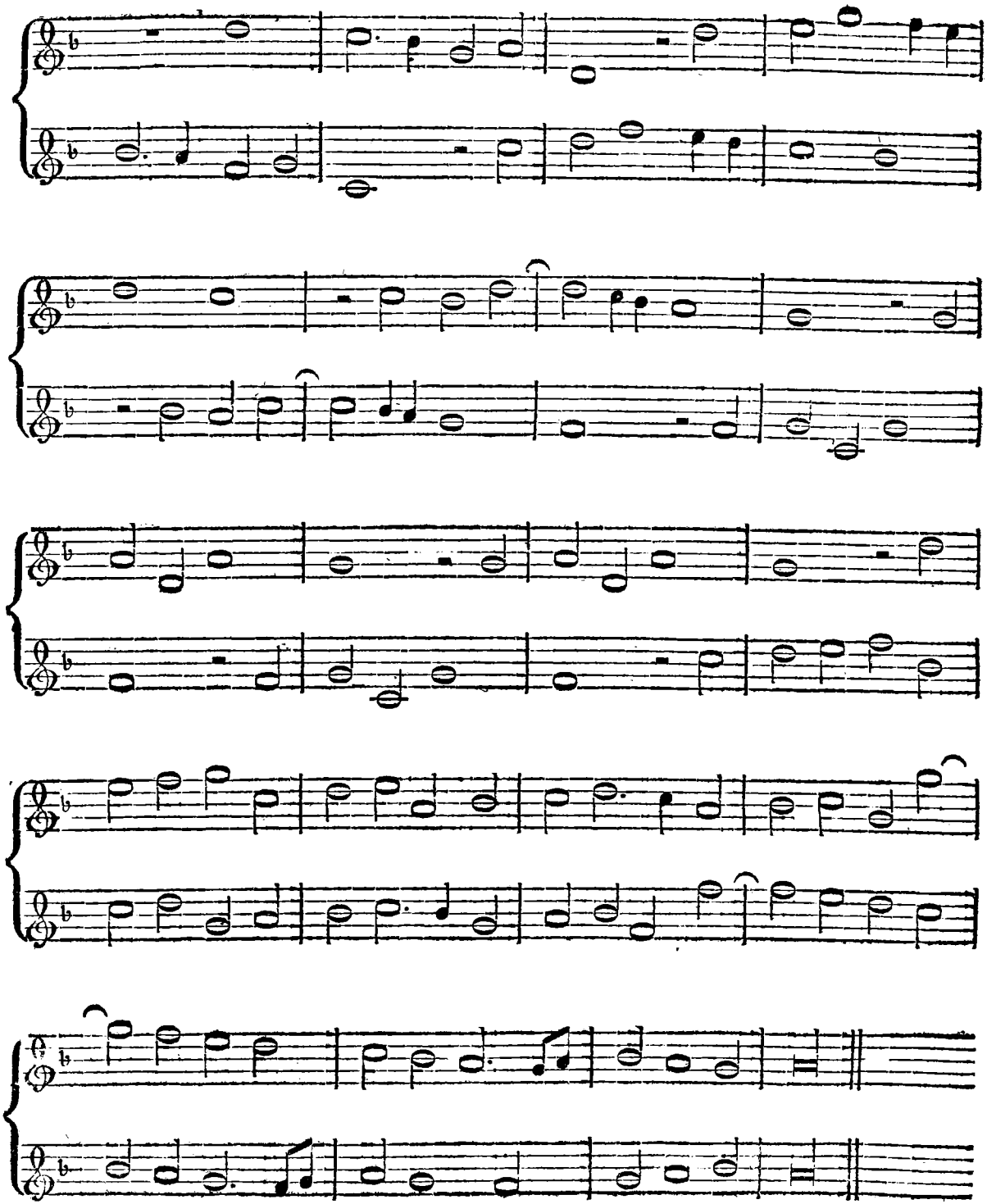
Wer endlich Erfindungsgeist genug zu haben glaubte, um eine Misse ohne ein solches Thema zu componiren, der wußte ihr keinen Namen zu geben. Sie bekam daher die Aufschrift: Sine Nomine, und von dieser Art ist die obige Misse Josquins.

Aber nicht bloß bey Missen legte man eine solche bekannte Volksmelodie zum Grunde, sondern sehr häufig bey allen vielstimmigen Compositionen, z. E. bey Psalmen, Motetten und Madrigalen. Man mußte überall einen festen Gesang haben, auf welchem das künstliche harmonische Gewebe angebracht werden konnte. Der schon angeführte Tielman Susato aus Antwerpen hat auch 6 Bücher Lieder und Psalmen in Holländischer Sprache herausgegeben, auf deren Titelblatt ausdrücklich bemerkt ist, daß der Tenor, besonders in den Psalmen stets eine gemeine, bekannte Melodie führe. „Den Tenor (heißt es) altyt houdende die Voise van gemeyne bekende liedekens, Seer lustich om singen ter eeren Gods etc.“ Diese Sammlung ist 1556. gedruckt. Diese Einmischung gemeiner Melodien in Missen und andern geistlichen Compositionen war in diesem Zeitalter in ganz Europa üblich. Glarean gedenkt ihrer ebenfalls. „Nulla est fere hodie Missa, quae non ex antiquo themate quopiam sit depromta, sagt er. Ita Fortuna, ita Homo armatus, et lingua tum Gallica cum Germanica multa themata, plura vero ex choro, ubi simplex est cantus.“ (Dodecach. p. 175.) In Frankreich wurden sie genannt Missae ad imitationem modulorum etc. Die Melodie war sodann angegeben, z. B. I'ai couru tous ces bocages etc. I'ai senti les deux maux etc. Ein Französischer Componist, mit Namen *Gantes*, machte noch im siebenzehnten Jahrhundert ein Kyrie über ein damals gangbares Volkslied: Allons en Candie, allons. Der Verfasser der Hist. de la Mus. et de ses effets (T. IV. pag. 120.) wendet aber auf ihn an, was einst ein Italiäner bey einem ähnlichen Mißbrauch gesagt hatte: Il peccato è grande, ma vi lo perdono, per l'invention.

Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, altior tono.

Joſquin.



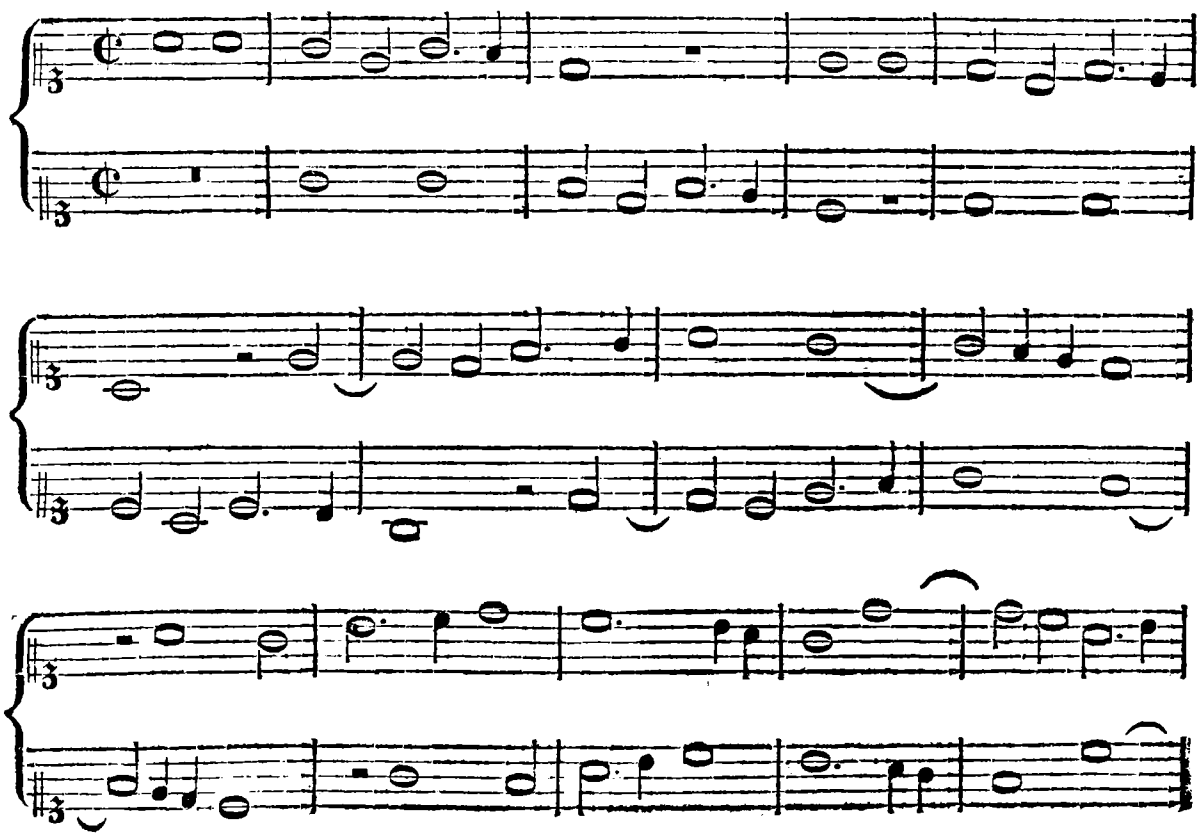


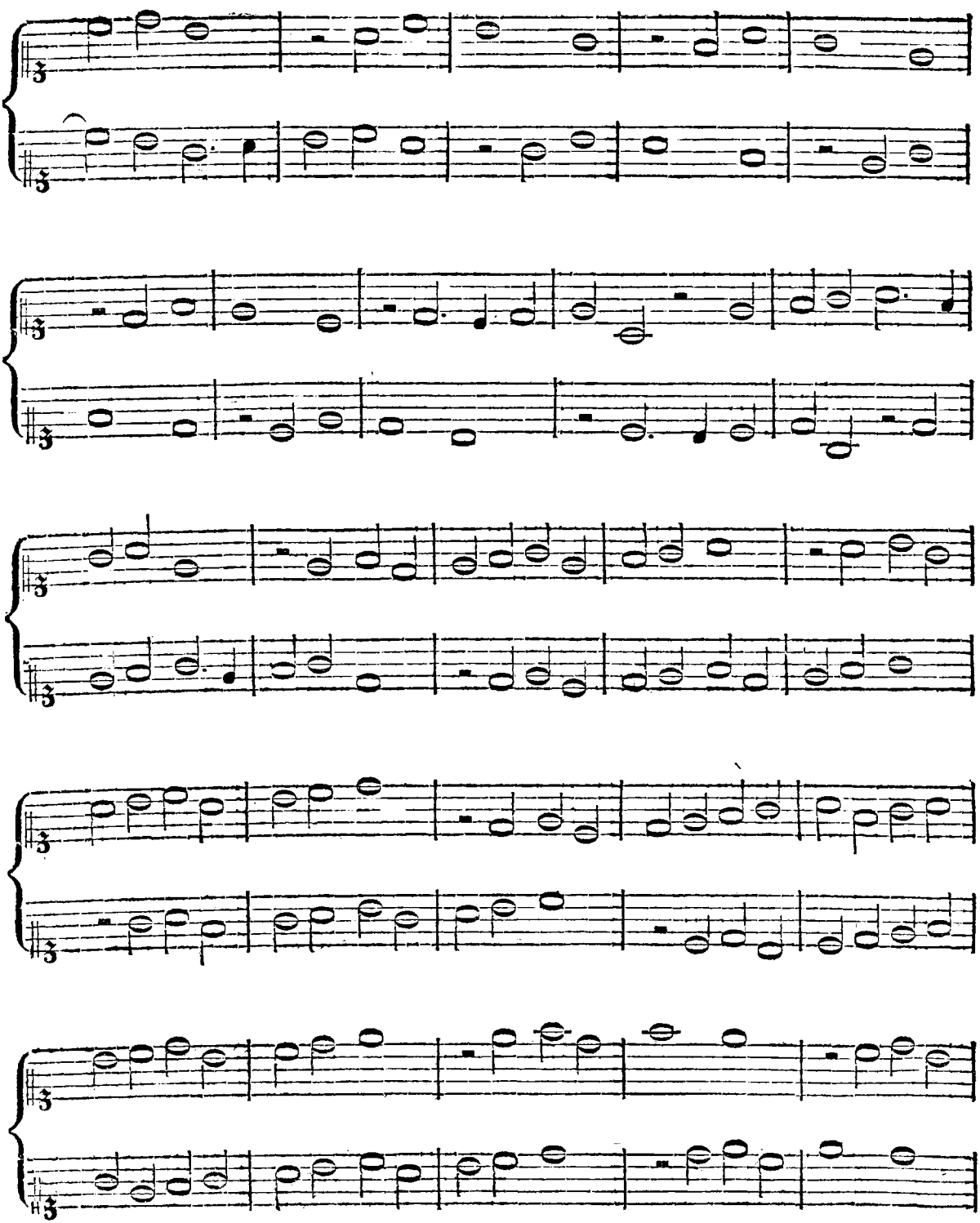
Nach den Begriffen, welche Glarean von den Tonarten hatte, der ihren Unterſchied bloß darin fand, daß ſie in der diatoniſchen Scala höher oder tiefer anfingen, ohne die Semitonia auf eine gewiſſe Stelle zu ſetzen, entſtand allerdings durch jede canoniſche Nachahmung, ſie mochte angeſtellt werden in welchem Intervall ſie wollte, ein doppelter Modus. Man ſieht hieraus zugleich, wie unrichtig die Moden-Lehre Glareans noch geweſen iſt, denn wenn ſie richtig wäre, ſo dürfte und könnte überhaupt kein zweyſtimmiger Canon gemacht werden, ohne der Natur der Tonarten Gewalt anzuthun. Wenn dieß Joſquinus auch nicht beſſer gewußt haben ſollte, als Glarean, ſo hat er es doch beſſer gefühlt.

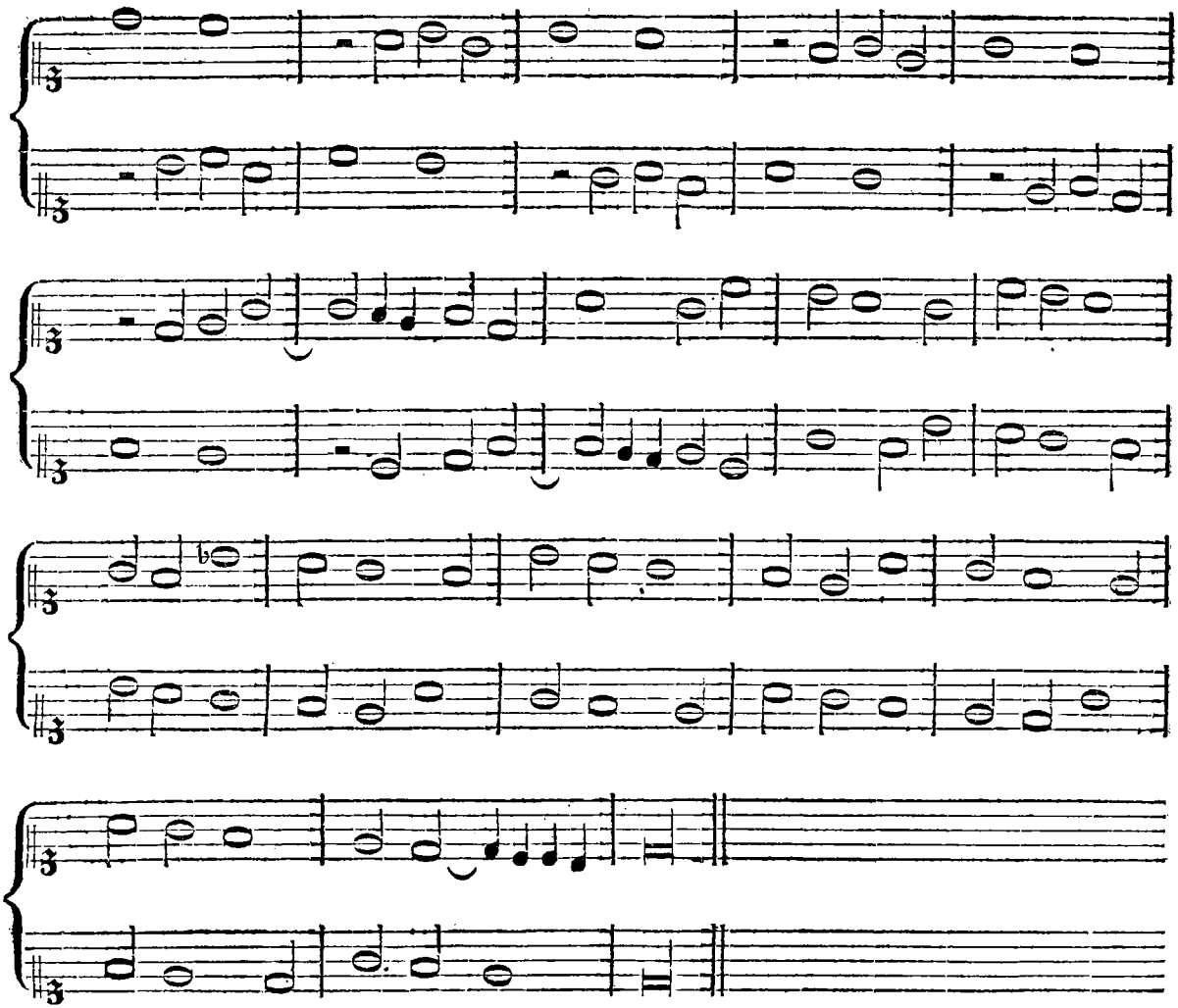
So wie im vorhergehenden Canon die Joniſche und Hypoloniſche Tonart vermiſcht, und nicht einmal in einer von beyden, ſondern in der Phrygiſchen geſchloſſen ſeyn ſoll, wie Glarean meint, ſo iſt dieß der Fall auch mit dem folgenden Canon in der Unter-Secunde. Hier ſoll der Doriſche und Hypodoriſche Modus vermiſcht, und das Stück wiederum nicht richtig geſchloſſen ſeyn.

Fuga duorum, quorum poſterior priorem poſt tempus ſequitur, ſed tono demiſſior.

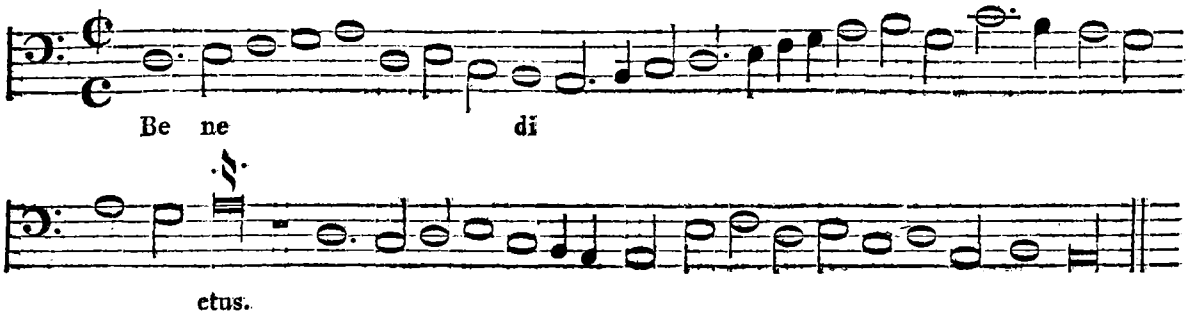
Joſquin.



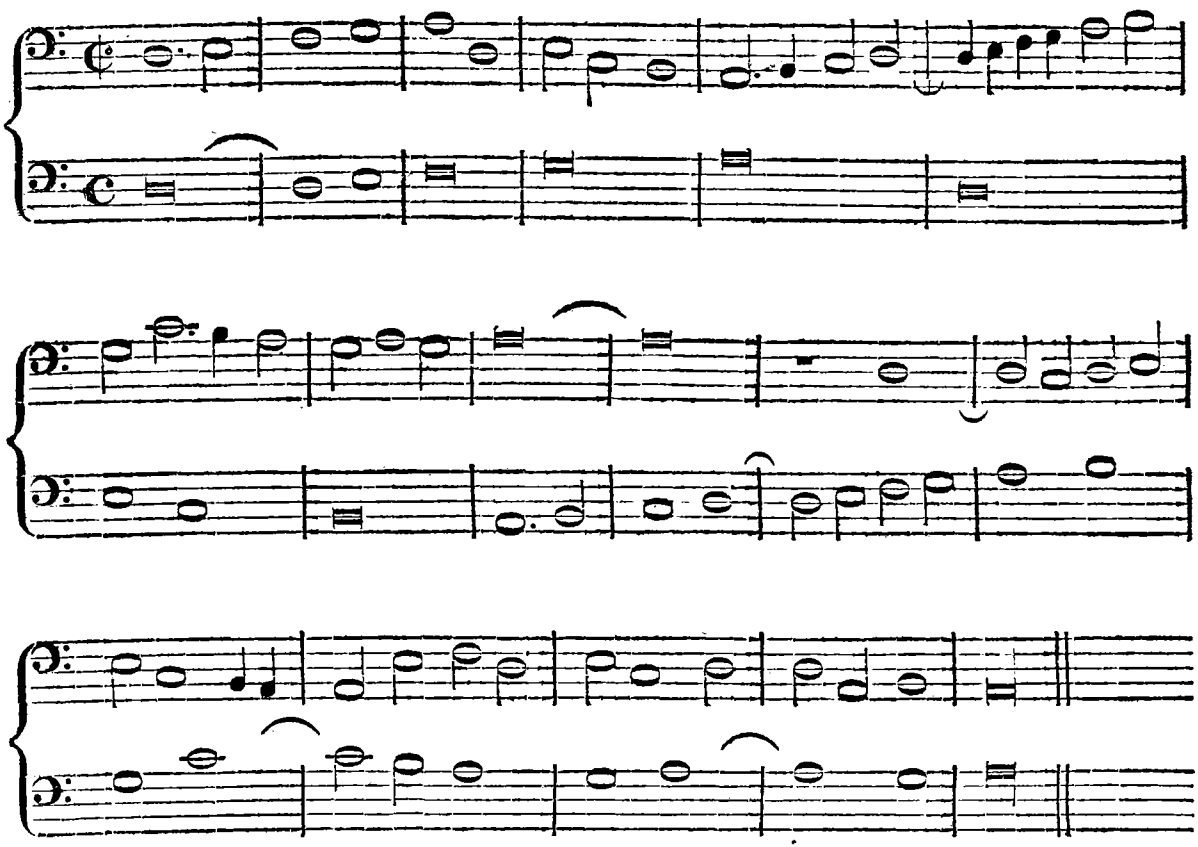




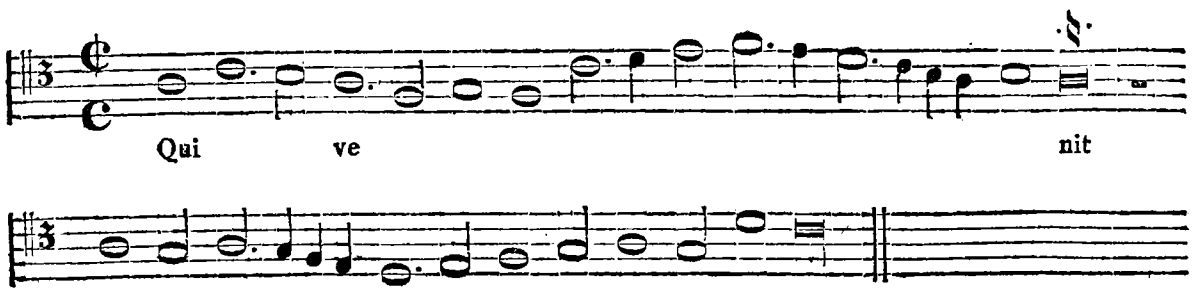
Außer dieſen findet man beym Glarean noch mancherley Canones, wobey es in der Folgeſtimme nicht bloß auf gewiſſe Intervalle, ſondern auf Diminution oder Augmentation der Notengattungen ankommt. Wenn in einem ſolchen Canon die zweyte Stimme in vergrößerten Verhältniſſen nachfolgen ſollte, ſo wurde es durch verſchiedene vorgeſetzte Taktzeichen angedeutet, wie im folgenden Canon:

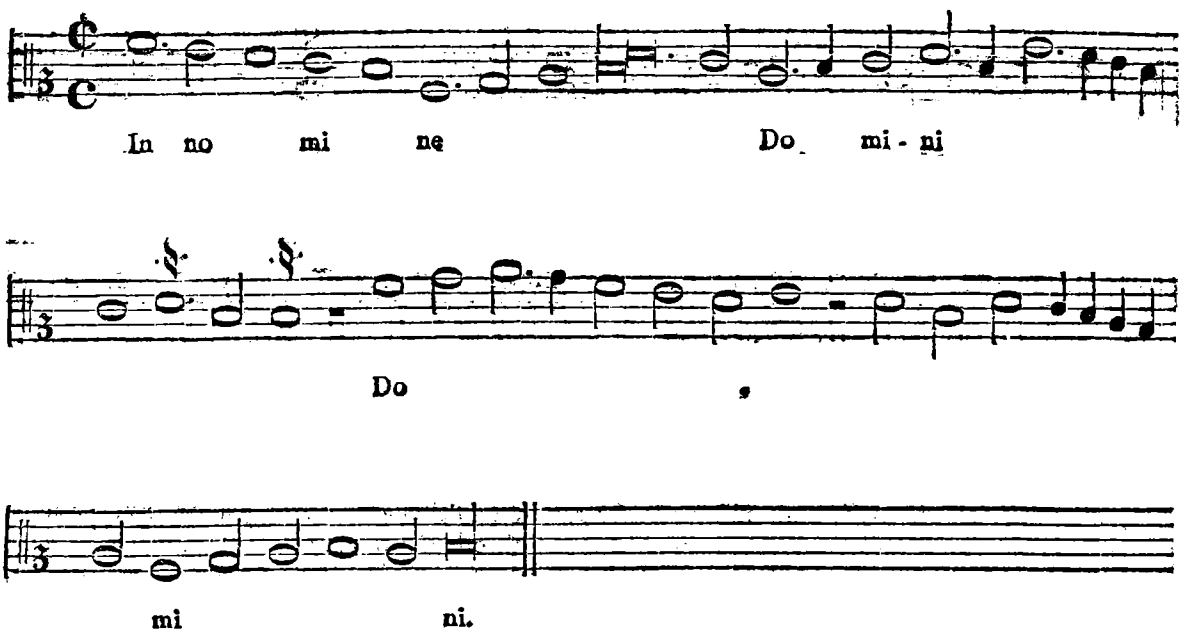


Das durchſtrichene ₵ bezeichnet den vorgeſchriebenen Werth der Noten, das undurchſtrichene C aber den um die Hälfte vergrößerten Werth derſelben. Die Auflöſung dieſes Canons würde alſo folgende ſeyn:



Die beyden folgenden Canones, die ſich ebenfalls in Glareans Dodecachord S. 442. finden, werden auf die nehmliche Art aufgelöſet:

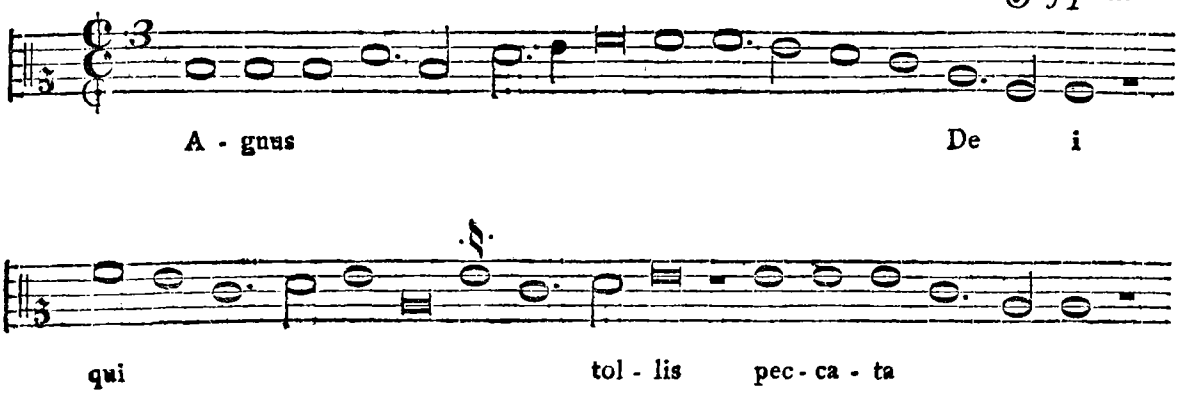


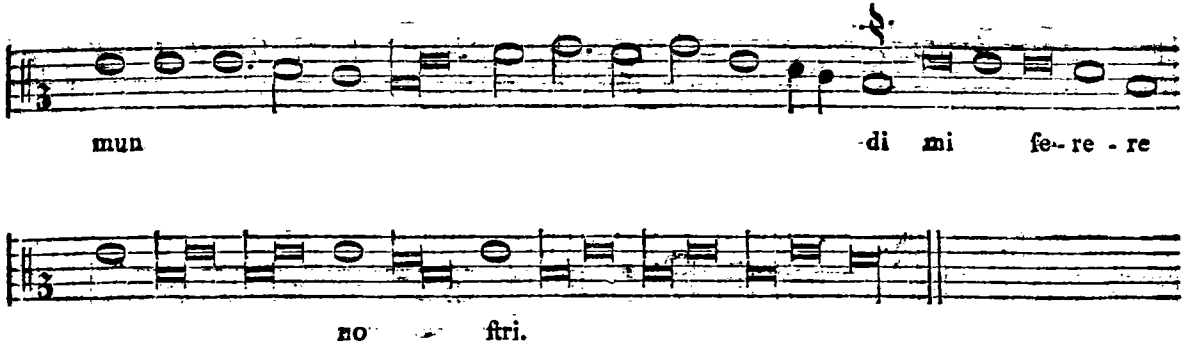

In no mi ne Do mi - ni
Do
mi ni.

So wie man nun in Rücksicht auf die Vergrößerung oder Verminderung des vorgeschriebenen Notenwerths mit zwey Stimmen verfuhr, so verfuhr man auch mit mehrern. Im Glarean findet sich ein dreystimmiger Canon von dieser Art, worin nach den drey verschiedenen Taktzeichen ₵, C, ₵ jede Stimme einerley Noten nach einem andern Werthe singen muß. Dieses sonderbare Stück ist folgendes:

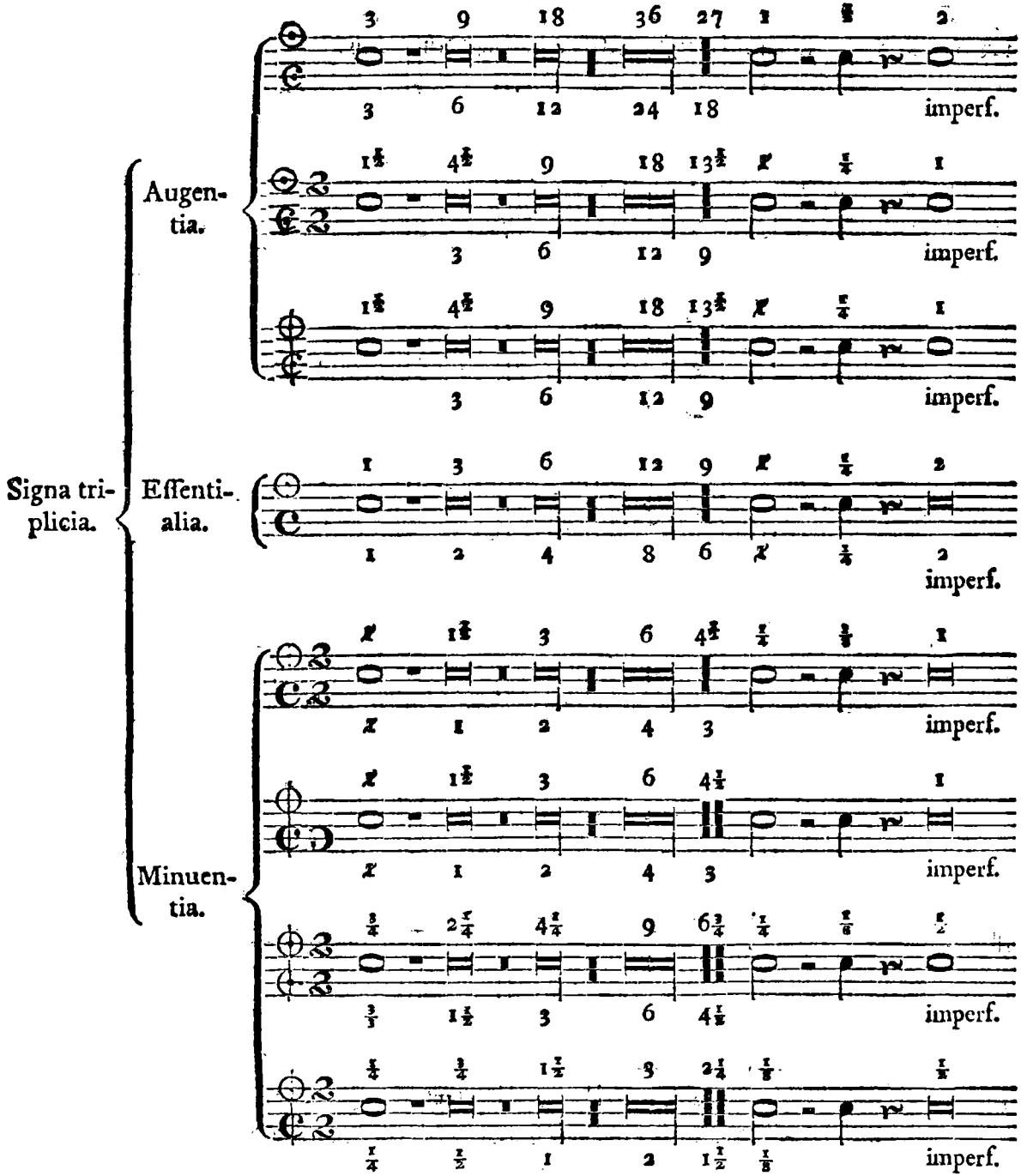
Ex una voce tres, ex Missa l'homme armé super voces musicales.

Josquin.


A - gnus De i
qui tol - lis pec - ca - ta

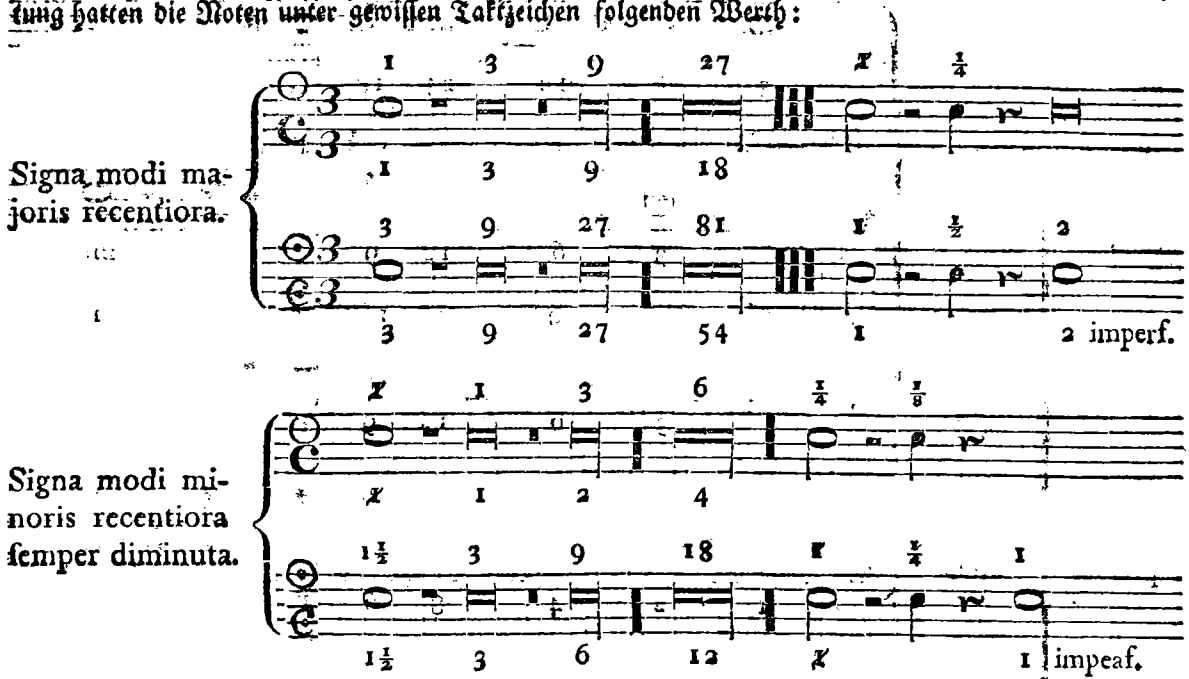


Wenn nun jede Stimme die hier vorgeſchriebenen Noten nach dem durchs vorgeſetzte Taktzeichen beſtimmten Werth ſingt, ſo kommt eine verſchiedene dreyſtimmige Harmonie heraus. Dieſe Kunſt, man kann es nicht läugnen, iſt groß; der Nutzen derſelben aber der Arbeit und Mühe, die ſie erfordert, nicht angemeſſen. Glarean war ungefähr eben der Meinung. In hujusmodi Symphoniis, (ſagt er) ut libere dicam quae ſentio, magis eſt ingenii oſtentatio quam auditum reficiens adeo jucunditas etc. Man nannte die Kunſt, ſolche Canones in verſchiedenem Notenwerthe zu ſingen, Reſolution, und hatte, wie ſich leicht denken läßt, eine Menge Regeln dafür. Es mußten die Signa modorum, Temporum, Prolationum, und Proportionum, ferner die Perfectiones, Imperfectiones, Alterationes, Diviſiones ꝛc. alle dabey beobachtet werden, und wer ſich nur einiger Maßen einen Begriff von den Schwierigkeiten dieſer Art machen kann, wird geſtehen müſſen, daß wir in unſern Zeiten hundertmal leichter zur Kunſt Muſik zu leſen gelangen können, als es in den frühern Jahrhunderten möglich war. Statt der Auflöſung des obigen dreyſtimmigen Canons, die ſich ebenfalls beym Glarean, S. 443. nebſt einer vorhergehenden Erklärung findet, will ich lieber hier eine Tabelle einrücken, worauf die verſchiedene Geltung der Noten unter gewiſſen Taktzeichen angegeben iſt. Mit Hülfe dieſer Tabelle wird der muſikaliſche Leſer in den Stand geſetzt, den Schlüſſel zu allen ſolchen muſikaliſchen Geheimniſſen, die ihm etwa vorkommen können, von ſelbſt, jedoch nie ohne große Mühe zu finden. Ich nehme ſie aus Sebald Heydens Anweiſung zur Singkunſt, wo ſie Seite 120. ſteht.



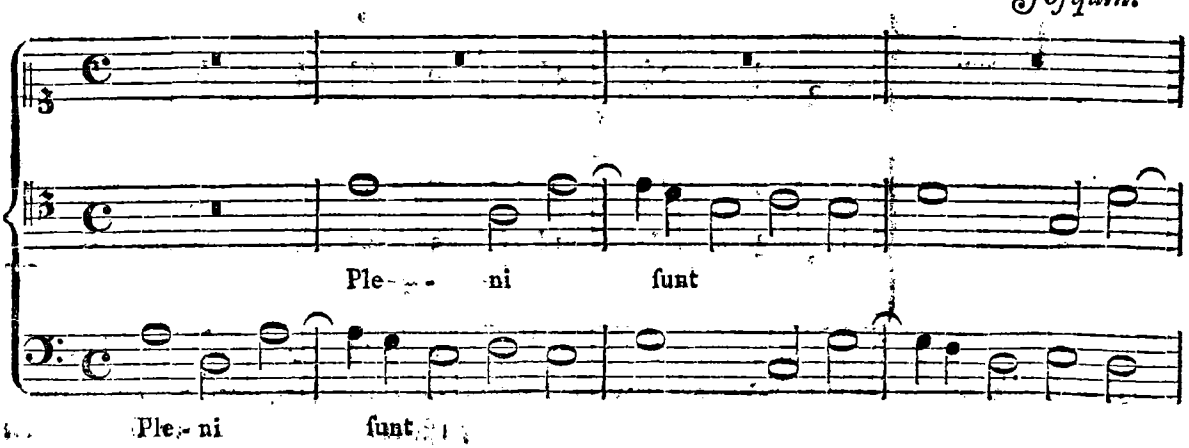
So weitläuftig war die Lehre vom Takt bey den älteſten Contrapunktiſten. In der erſten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts wurde ſie aber ſchon ſehr ſimplificirt, ſo daß man nur ungefähr die

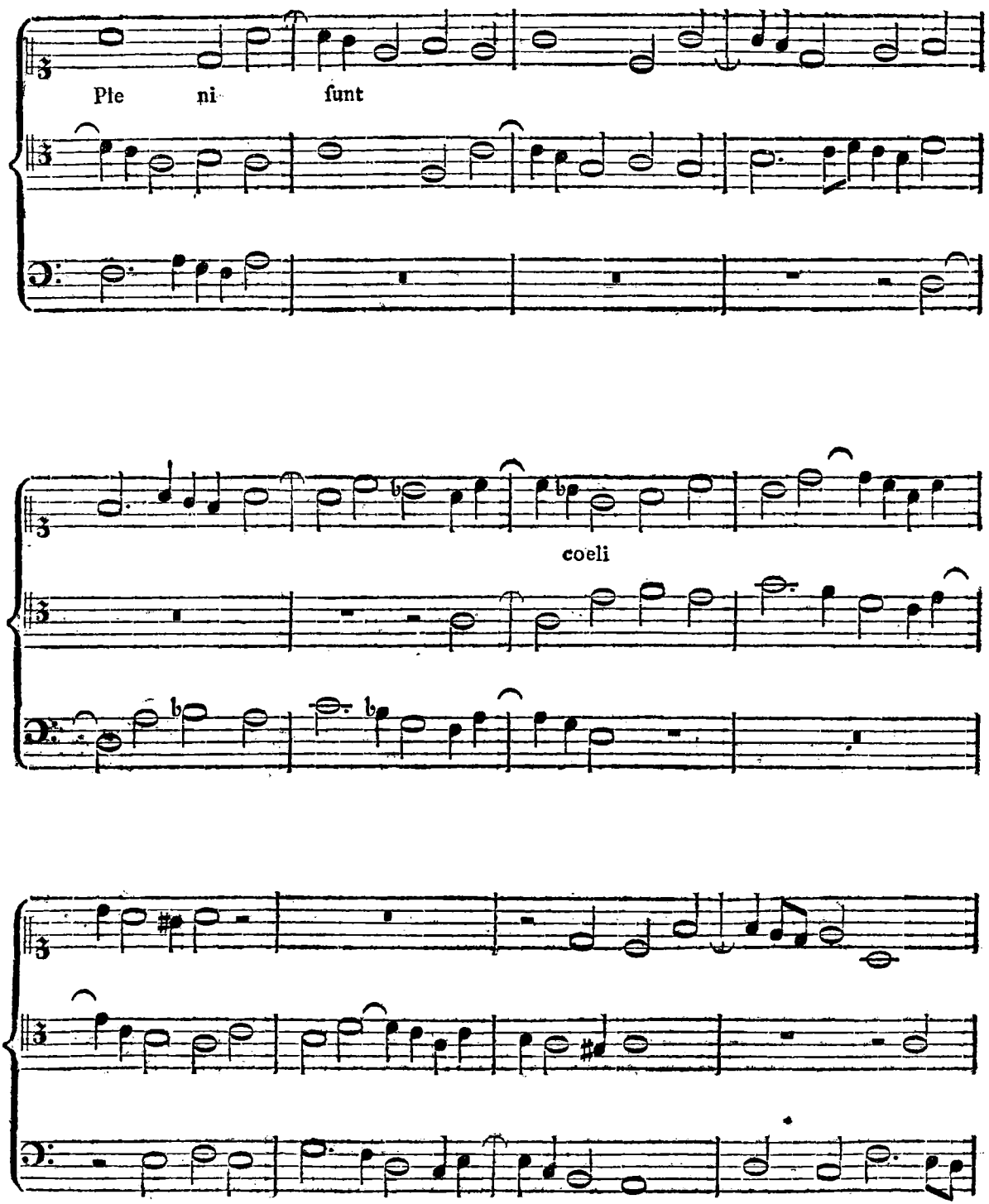
Hälfte der vorhergehenden Taktzeichen gebrauchte. Nach dieſer damals ſo genannten neuern Einrichtung hatten die Noten unter gewiſſen Taktzeichen folgenden Werth:

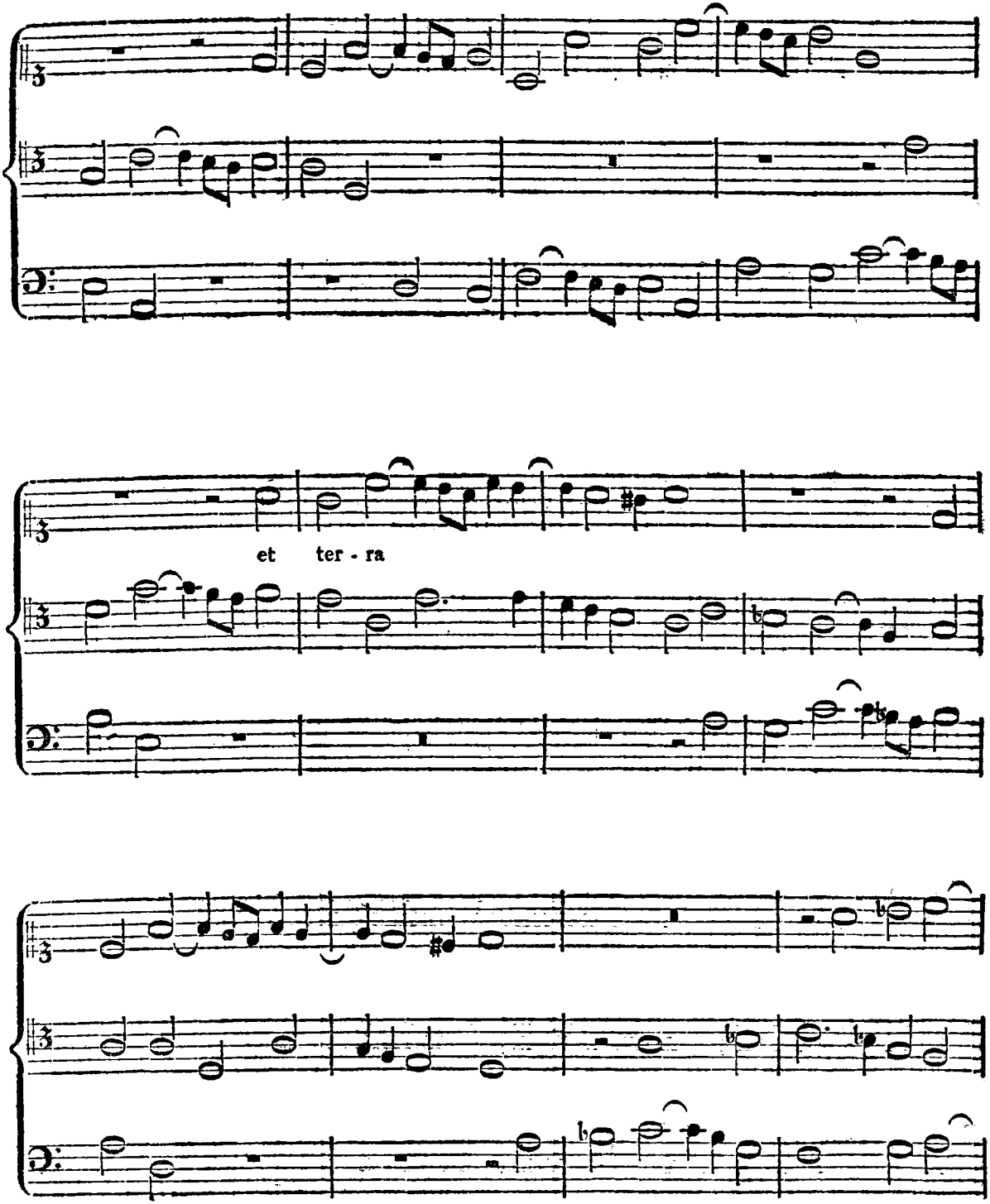


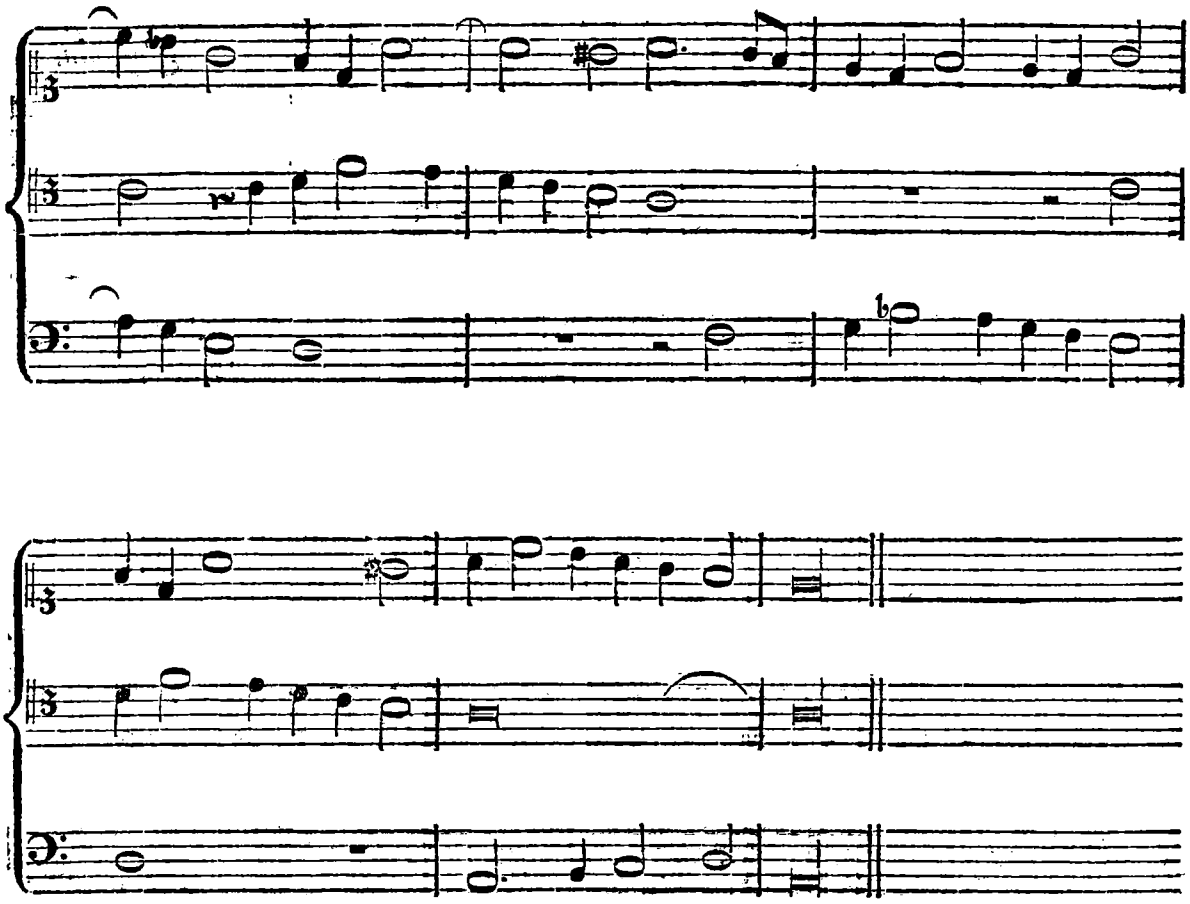
Von etwas freyerer Nachahmung in drey Stimmen iſt der Satz: *Pleni ſunt coeli*, ebenfalls aus der Miſſe l'homme armé. Er hat ſchon eine fugenartige Einrichtung, obgleich der Führer und Geführte anders gegen einander ſtehen müßten, wenn man ſich ein Beyſpiel unſerer nachher ſo genannten periodiſchen Quintenfuge darunter denken ſollte. Urſprünglich muß dieß Stück in anderen Notengattungen geſchrieben geweſen ſeyn, denn Zanger ſagt in ſeinen Praeceptis muſicae practicae, Arnoldus de Bruk (Rom. Regiae majeſtatis Archipſaltes) habe es auf den Takt von zwey ganzen Schlägen oder einer Brevis reducirt. Hier iſt es:

Joſquin.




Ple ni ſunt
coeli

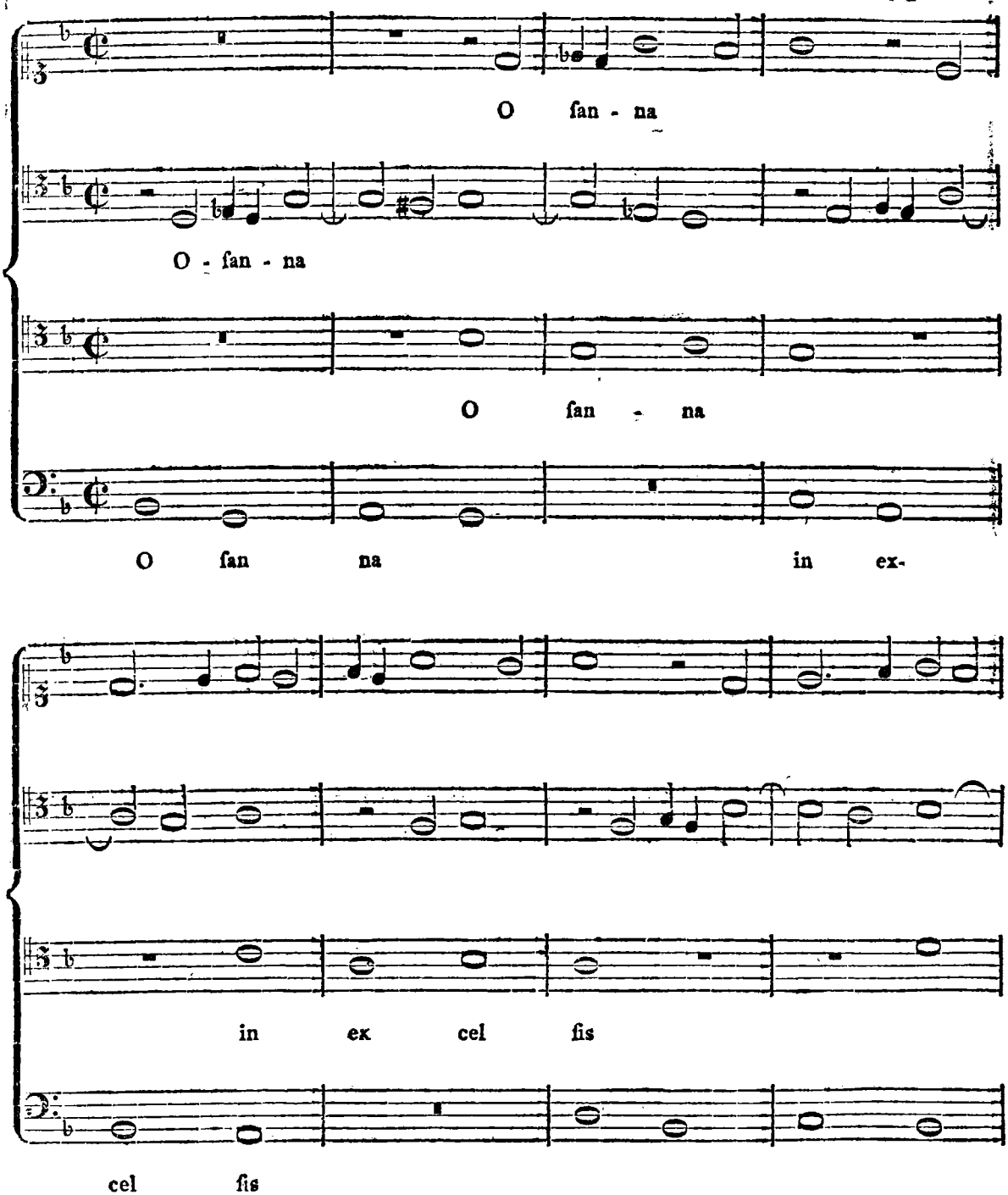

et ter - ra

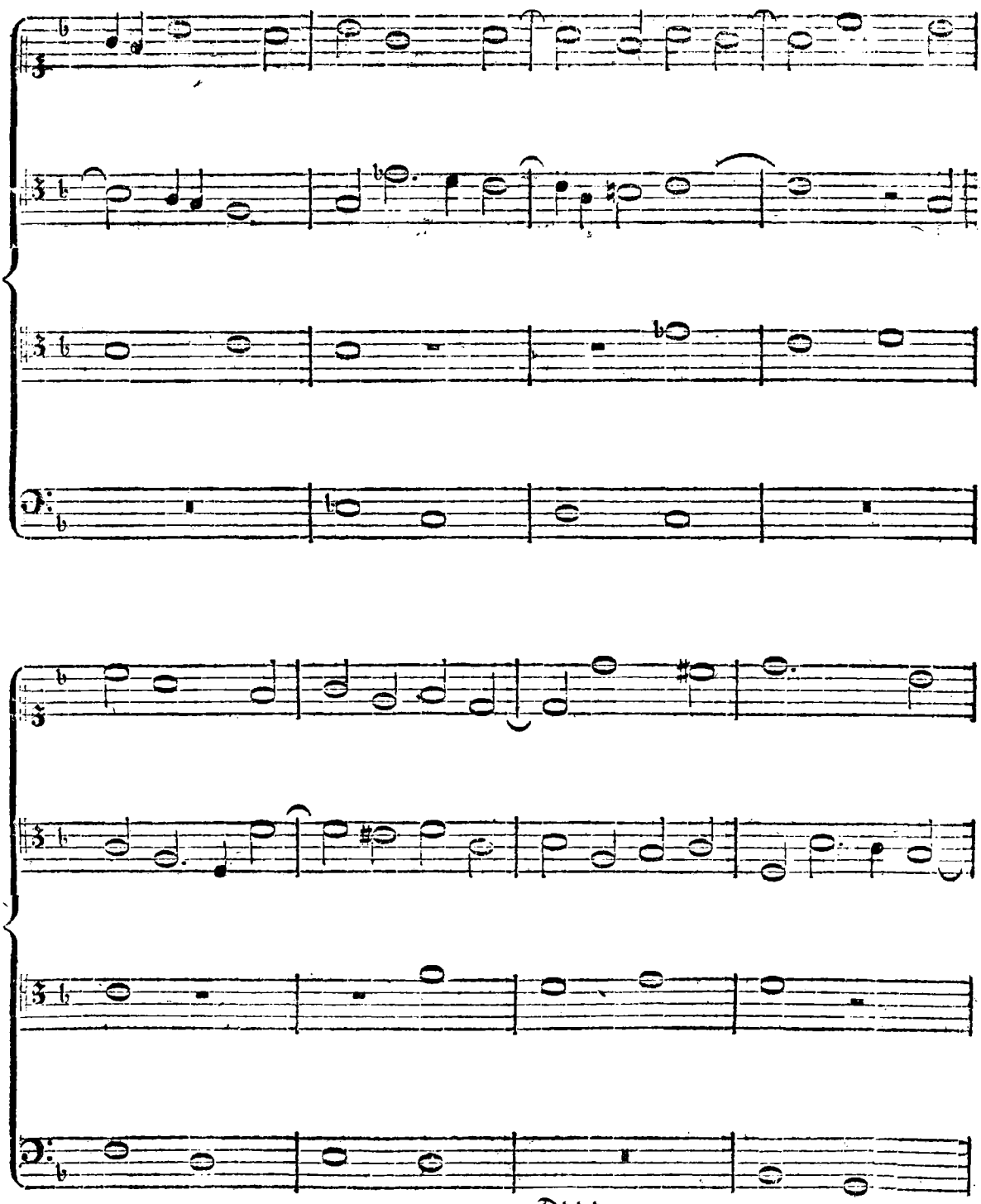


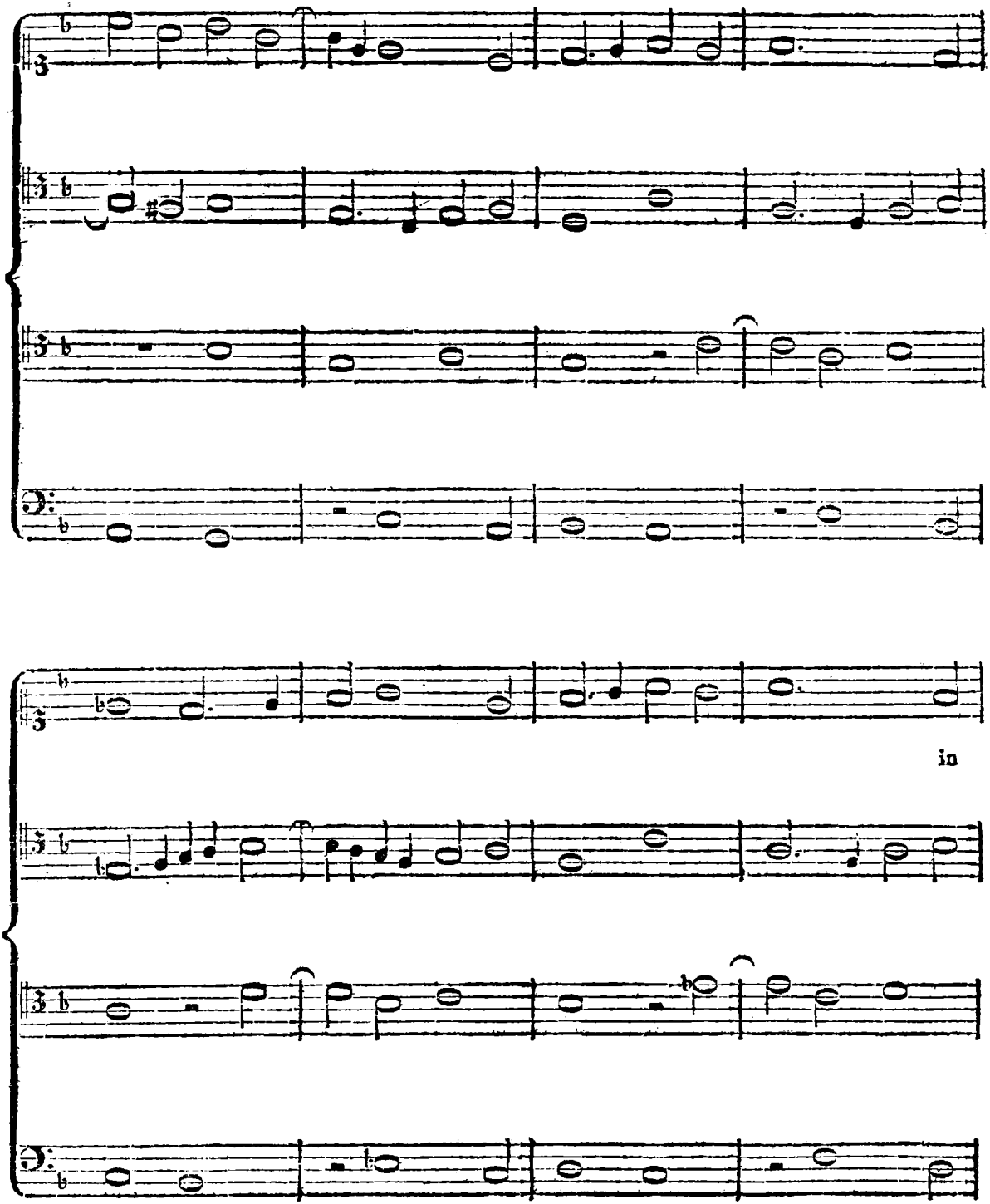
In einer andern Miſſe Joſquins über die Melodie eines Volksliedes: „Fayſans regrés“ findet ſich ein Canon, worin ein ſo genannter Pes im Tenor und Baß hinter einander ſtufenweiſe ſteigt. Nach der 128ſten Note iſt dieß nichts andres als das *aſcende gradatim*. So wie beyde Stimmen hoch genug geſtiegen ſind, fangen ſie wieder auf dem erſten Intervall an, und ſo fort, bis das Stück geendigt iſt. Burney hat von dieſer Art ein Oſanna und ein Benedictus eingerückt. Das Oſanna wird hinreichend ſeyn, dem Leſer einen Begriff von dieſem Kunſtſtück zu machen.

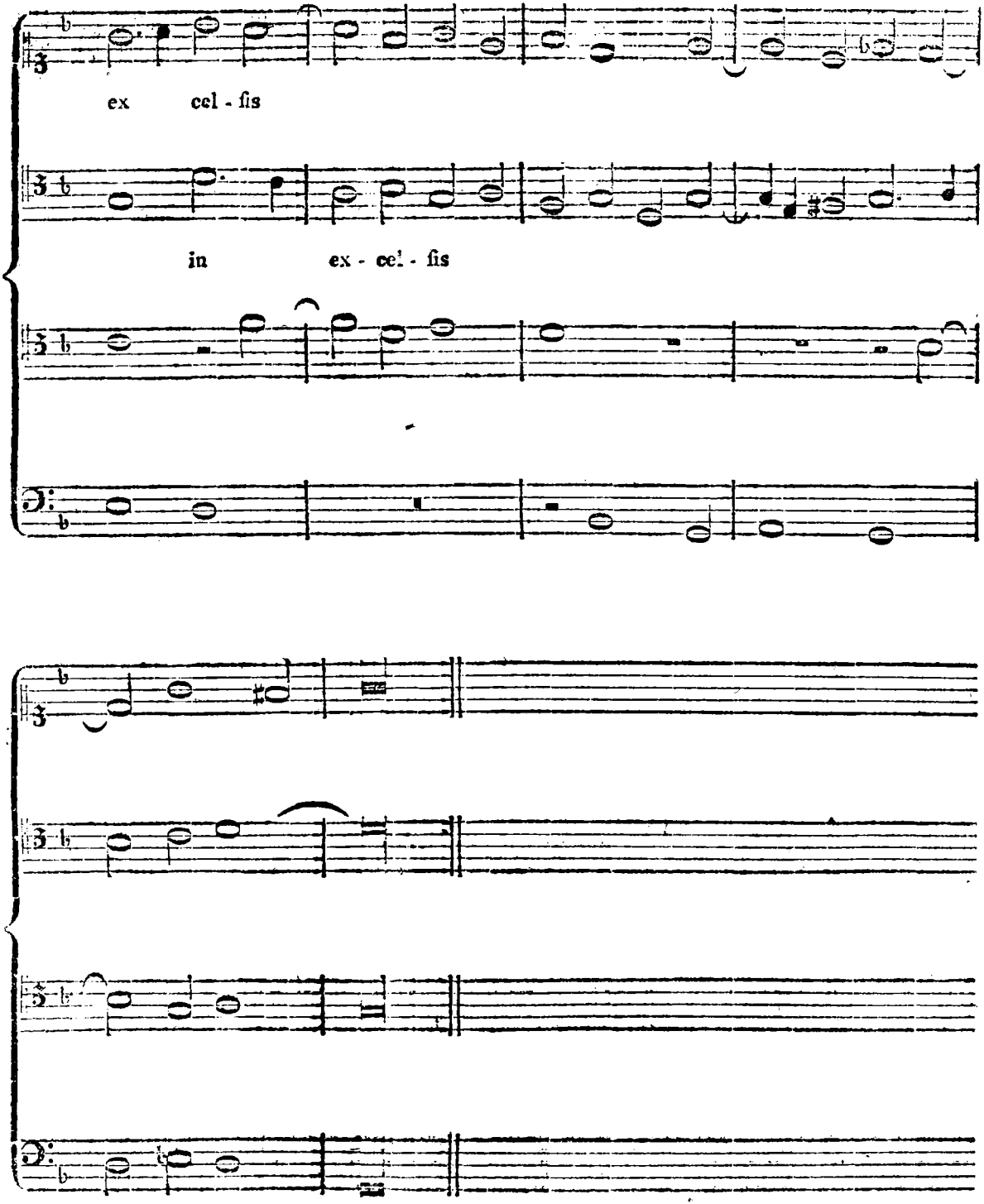
O ſ a n n a.

Joſquin.





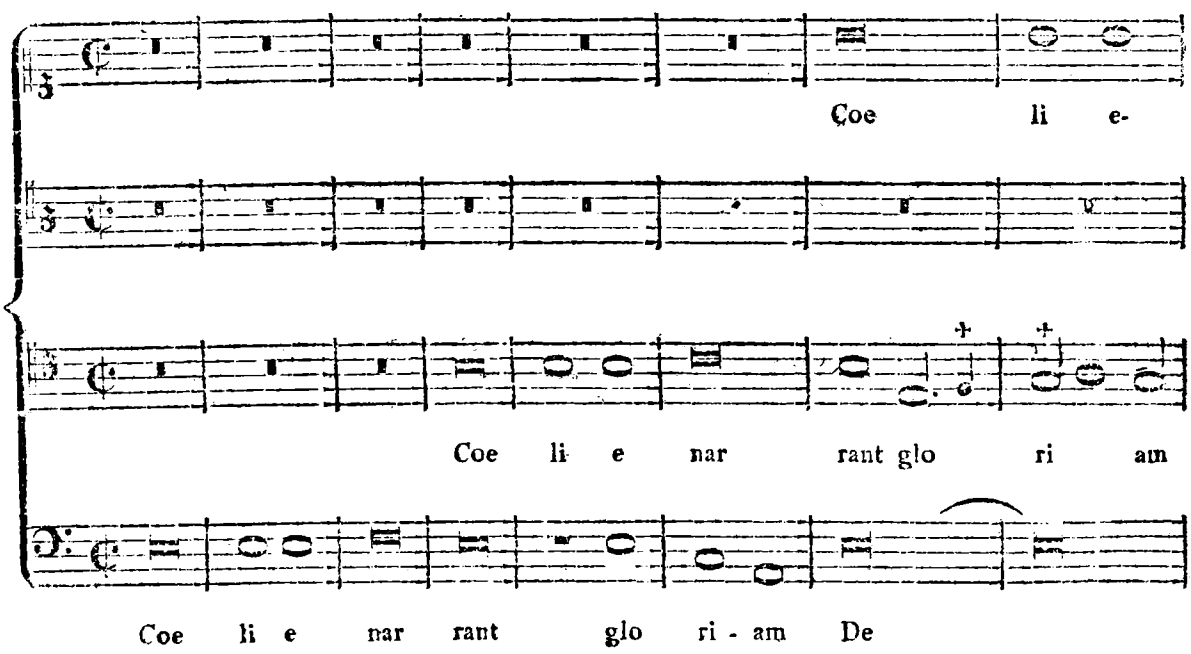

in

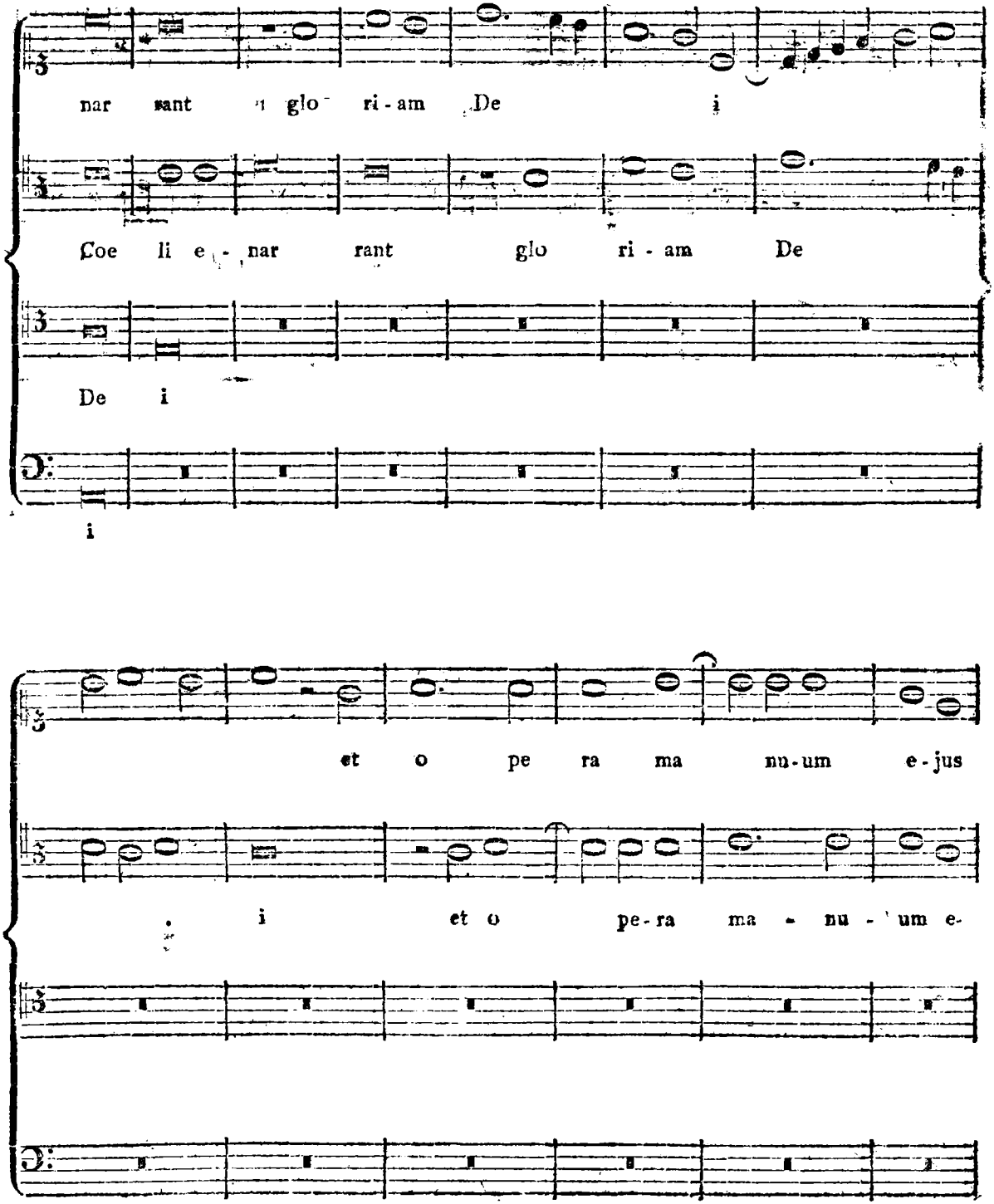

ex cel - ſis
in ex - cel - ſis

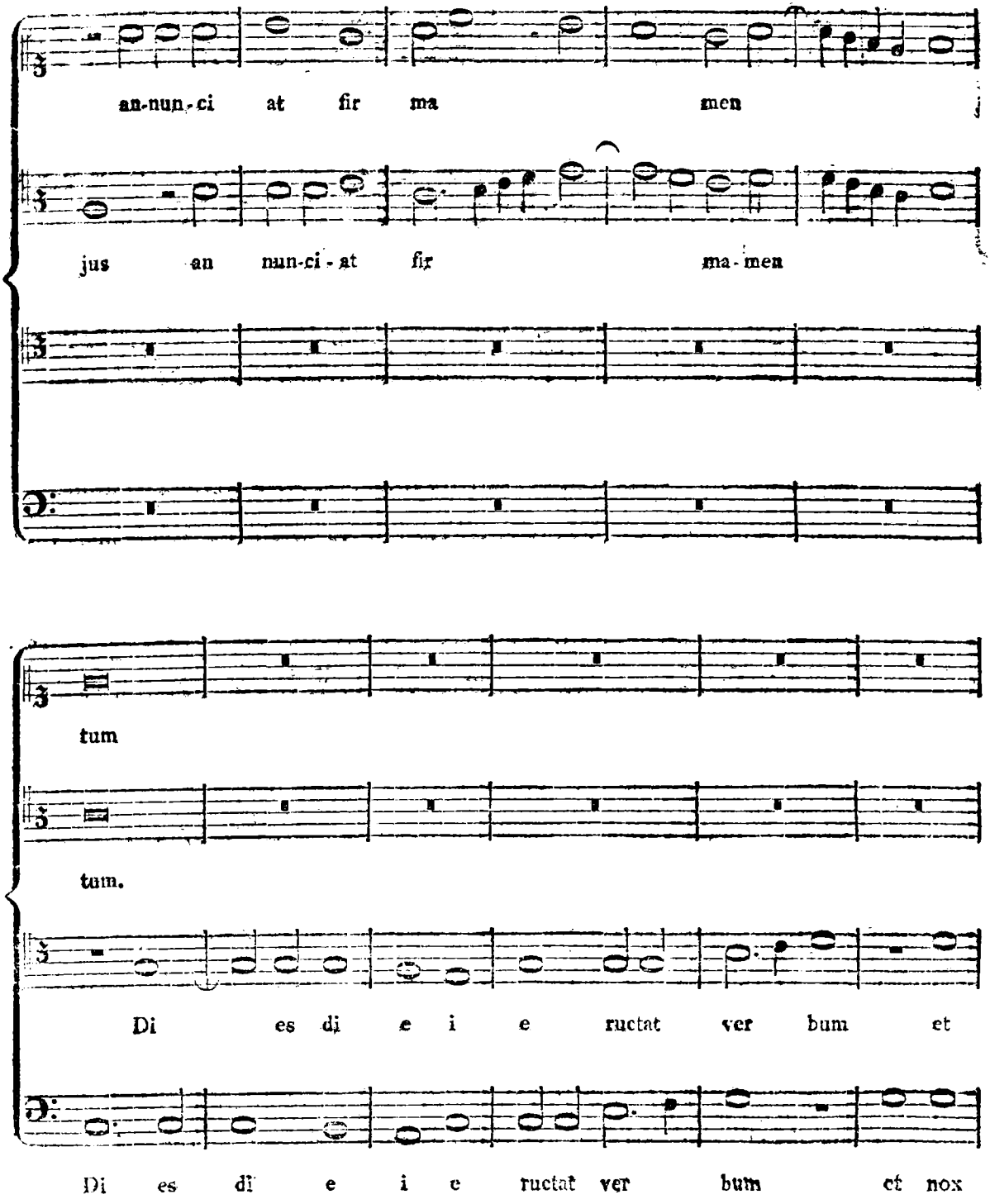
Um aber doch dem Leſer auch eine Probe Joſquiniſcher Compoſition zu geben, worin zwar noch immer kanoniſche Nachahmungen genug, aber nicht in ihrer vollen Strenge, ſondern nur periodiſch angebracht ſind, wollen wir eine ſeiner Motetten aus dem erſten Band der zu Nürnberg 1553. von verſchiedenen alten Componiſten zuſammen gedruckten Pſalmen hier einrücken. Man kann ſich daraus einen Begriff von dem machen, was man in den frühern Zeiten allenfalls ſchon für freyen Styl in der Compoſition gehalten haben mag. Außerdem wird man nicht umhin können, zu bemerken, daß der mäßigere Gebrauch der kanoniſchen Künſte dem Ausdruck einer andächtigen Feyerlichkeit ſehr beförderlich geweſen iſt, ſo daß meiner Meinung nach dieſe Motette, ob ſie gleich noch voll veralteter Modulationen und ſteifen, gezwungenen Geſangs iſt, noch in unſern Tagen von einem Kenner mit Vergnügen gehört werden könnte, wenn ſie recht reinlich mit gehaltenen und gezogenen Tönen, und mit völliger Vermeidung alles neumodigen Schmucks vorgetragen würde. Dieſe Motette iſt im erſten Theil der genannten Sammlung die vierzehnte und bloß vierſtimmig. Die mit + bezeichneten Töne müſſen erhöhet werden.

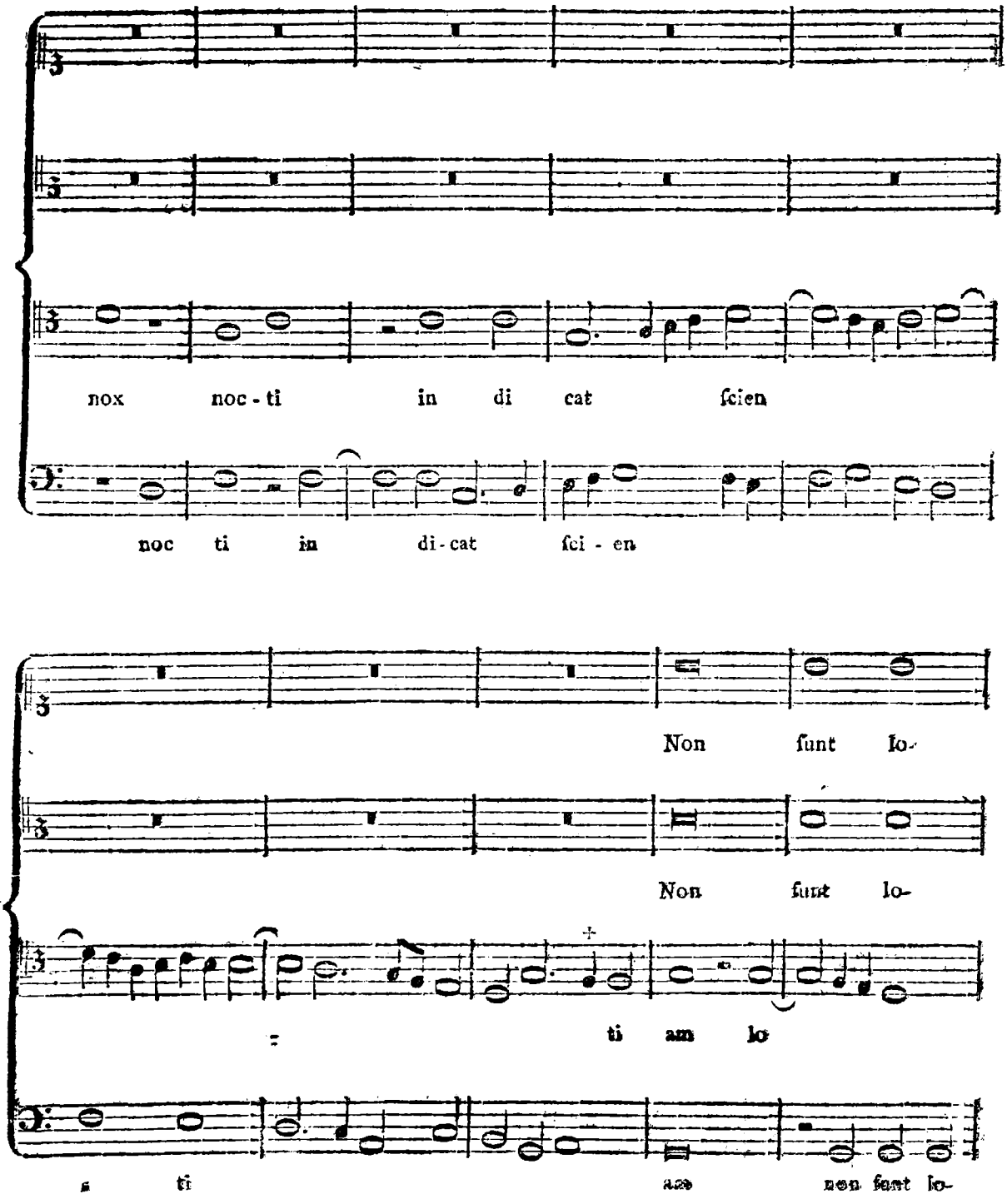
Pſal. XVIII. Coeli enarrant gloriam Dei etc.

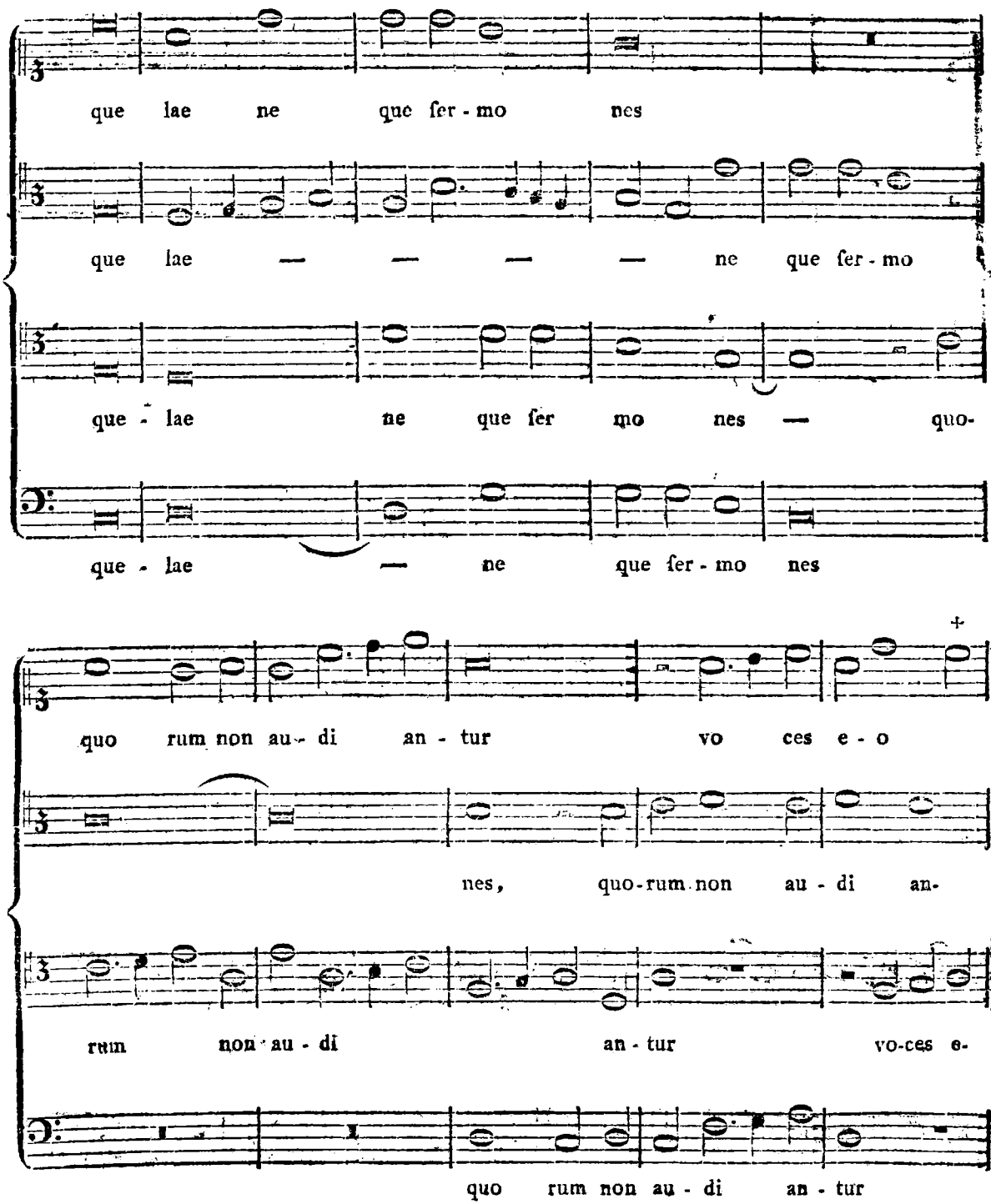
Joſquin.

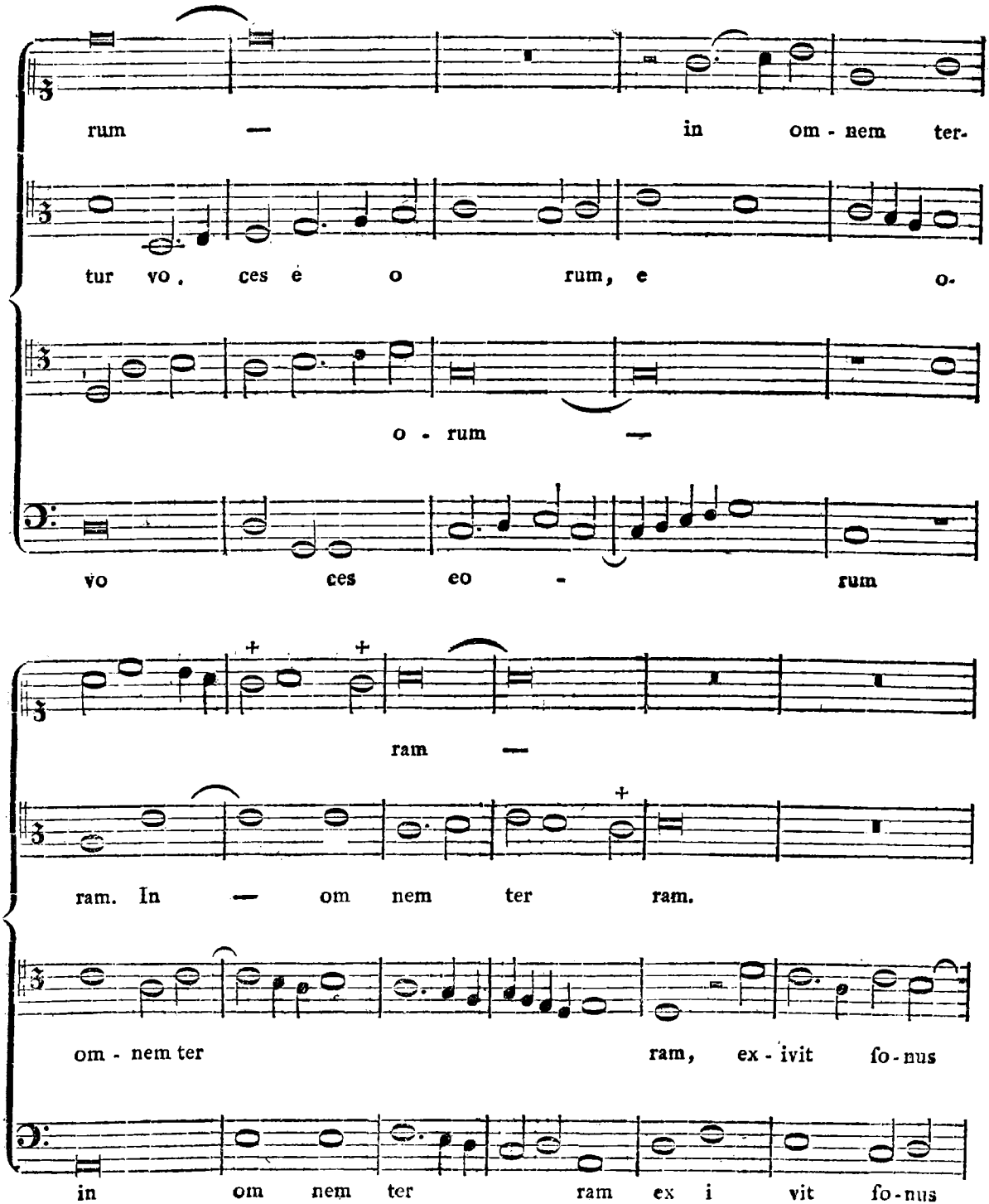


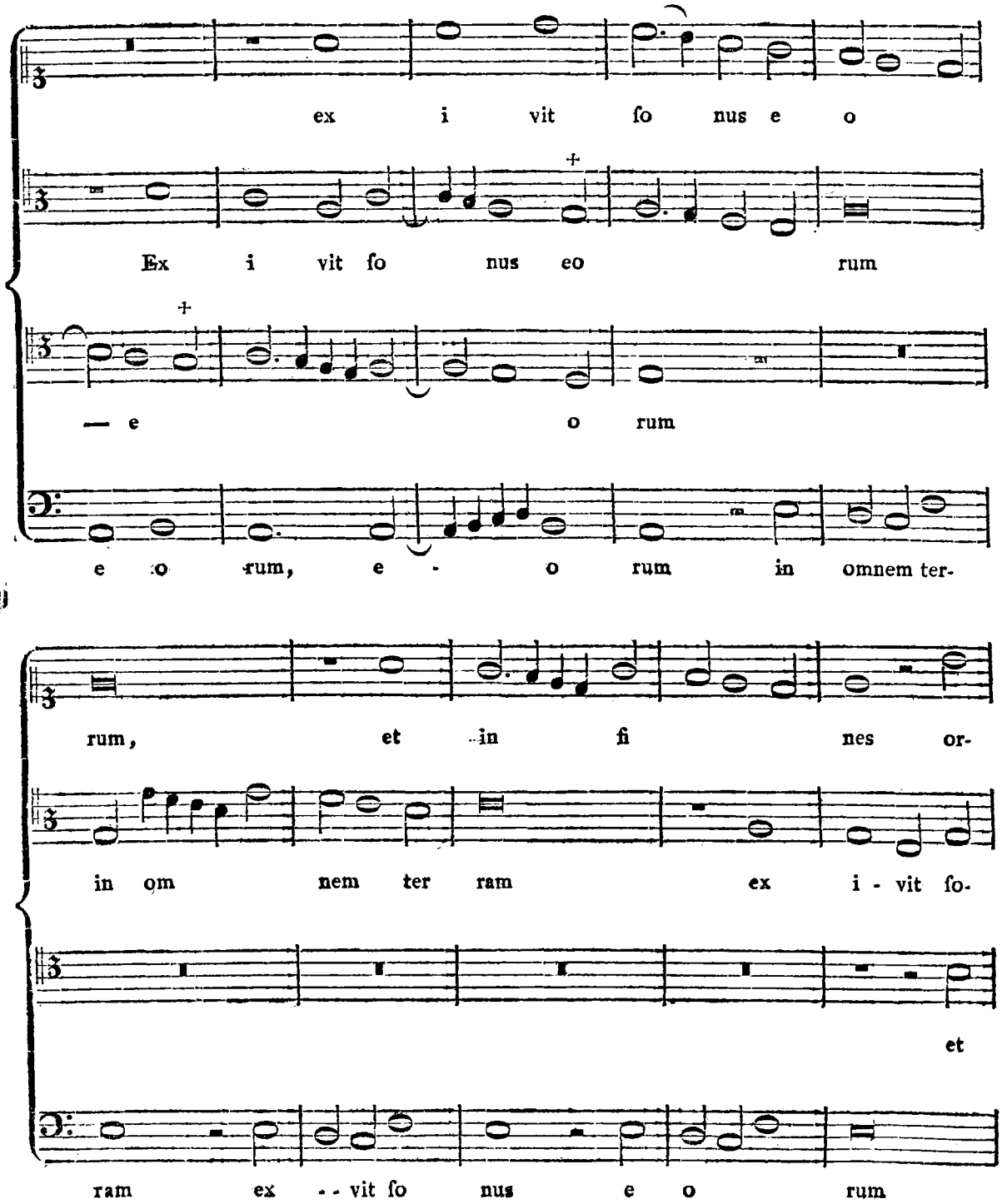

nar rant glo ri-am De i
Coe li e-nar rant glo ri-am De
De i
i
et o pe ra ma nu-um e-jus
i et o pe-ra ma nu-um e-

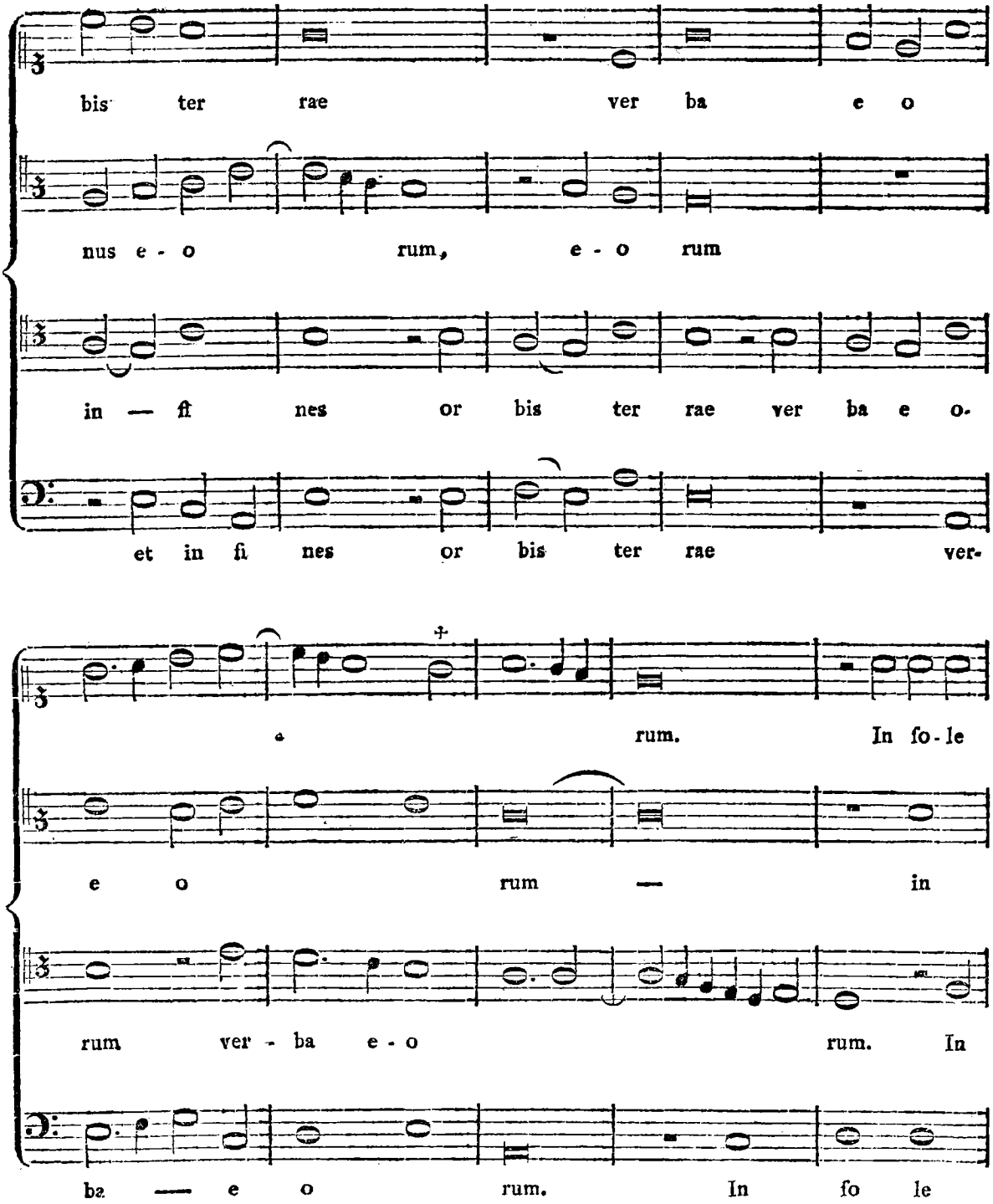

an-nun-ci at fir ma men
jus an nun-ci-at fir ma-men
tum
tum.
Di es di e i e ructat ver bum et
Di es di e i e ructat ver bum et nox

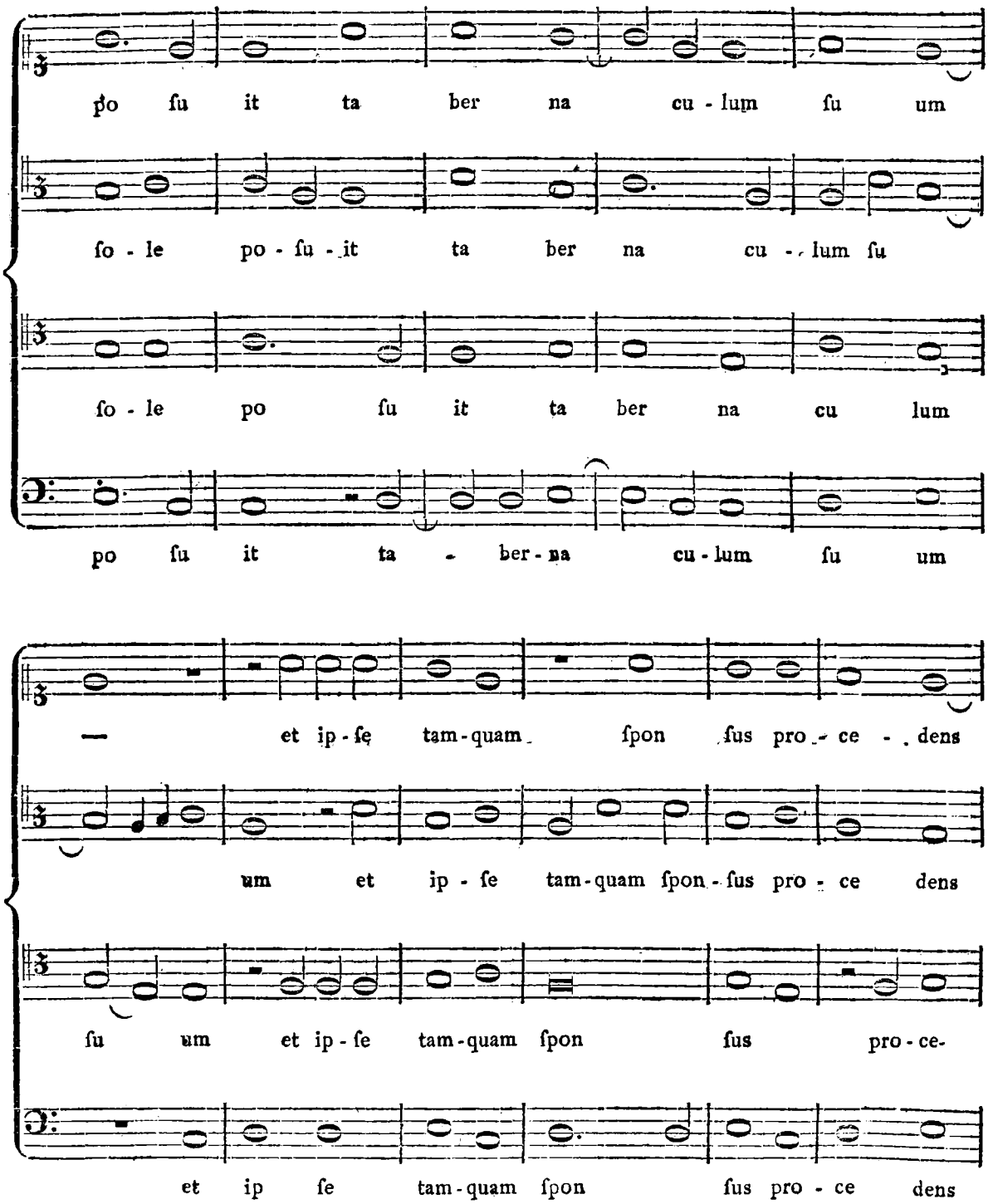

nox noc - ti in di cat ſcien
noc ti in di - cat ſci - en
Non ſunt lo-
Non ſunt lo-
ti am lo
ti
non ſunt lo-

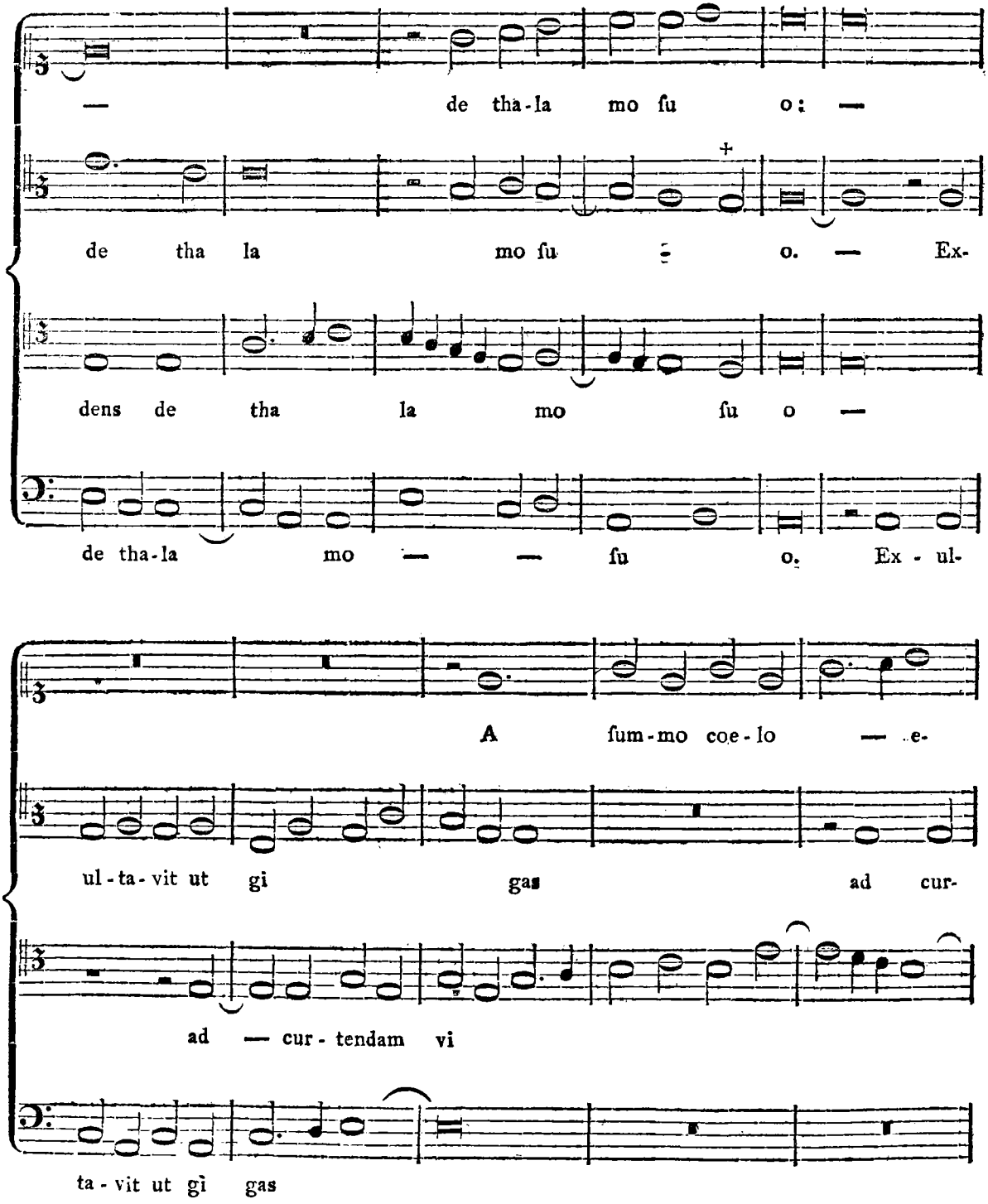

que lae ne que fer - mo nes
que lae — — — — ne que fer - mo
que - lae ne que fer mo nes — quo-
que - lae — ne que fer - mo nes
quo rum non au - di an - tur vo ces e - o
nes, quo-rum non au - di an-
rum non au - di an - tur vo-ces e-
quo rum non au - di an - tur

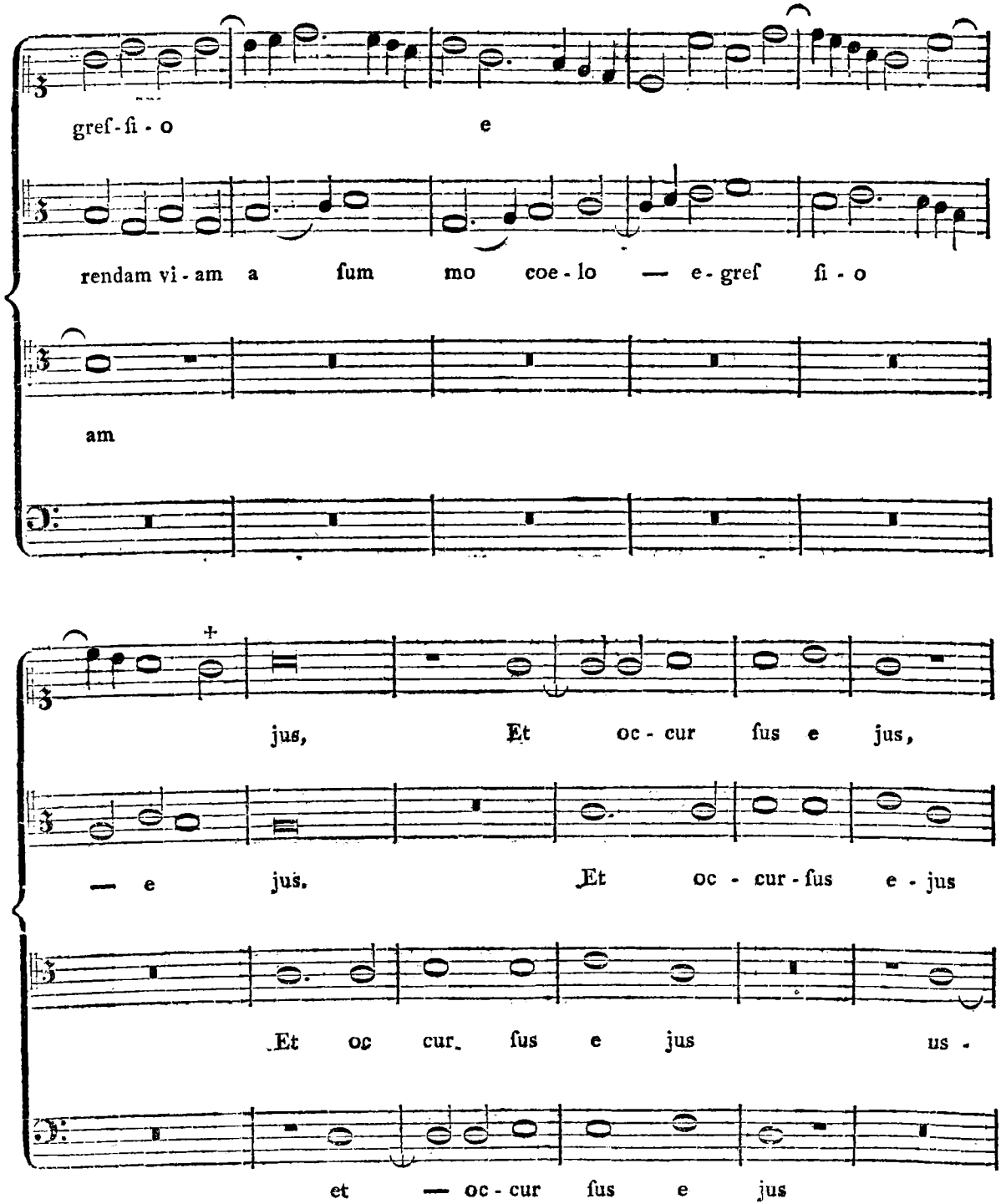

rum — in om - nem ter-
tur vo, ces e o rum, e o-
o - rum —
vo ces eo - rum
ram —
ram. In — om nem ter ram.
om - nem ter ram, ex - ivit ſo - nus
in om nem ter ram ex i vit ſo - nus

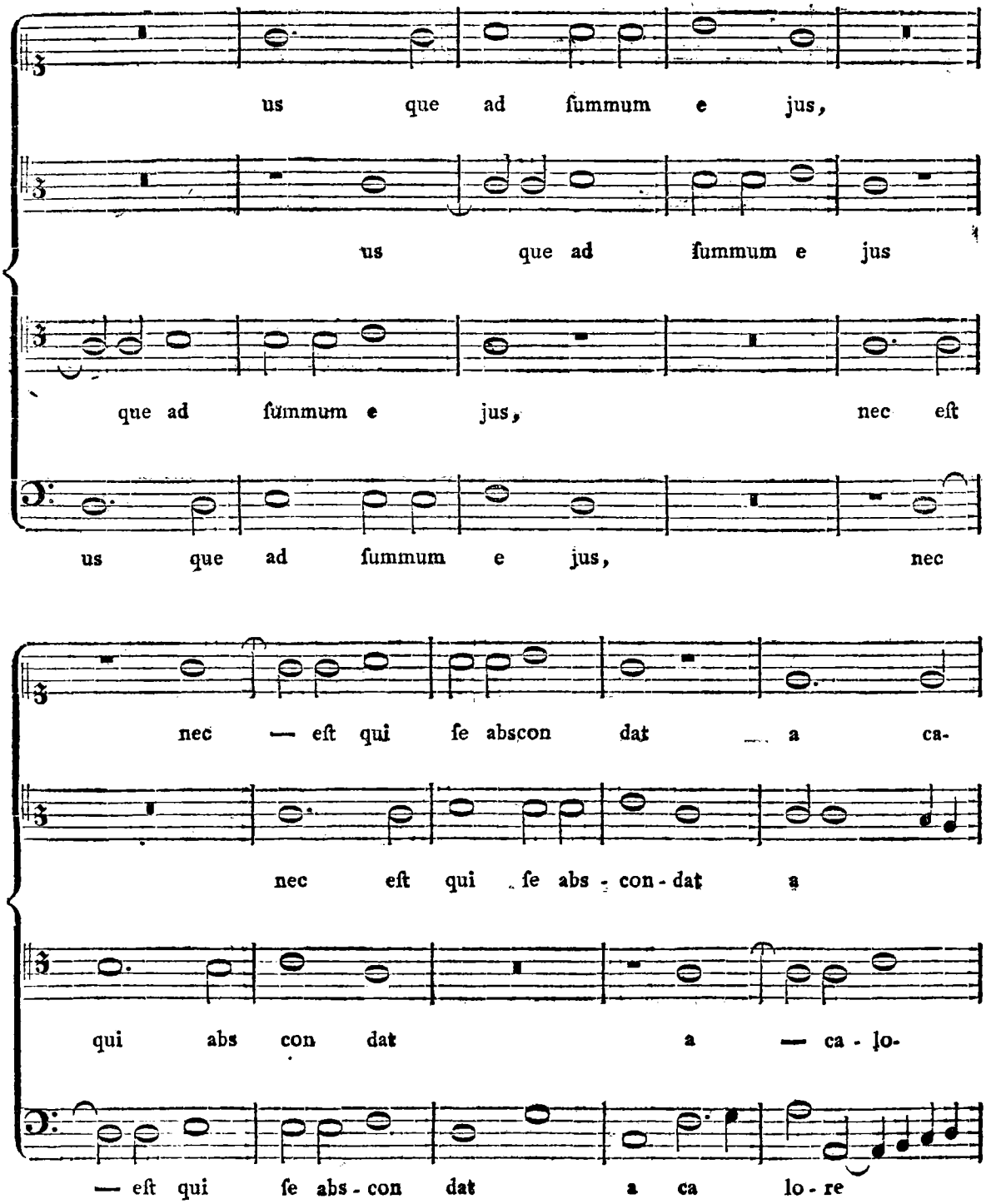

ex i vit ſo nus e o
Ex i vit ſo nus eo rum
— e o rum
e o rum, e - o rum in omnem ter-
rum, et in fi nes or-
in om nem ter ram ex i - vit ſo-
et
ram ex - - vit ſo nus e o rum

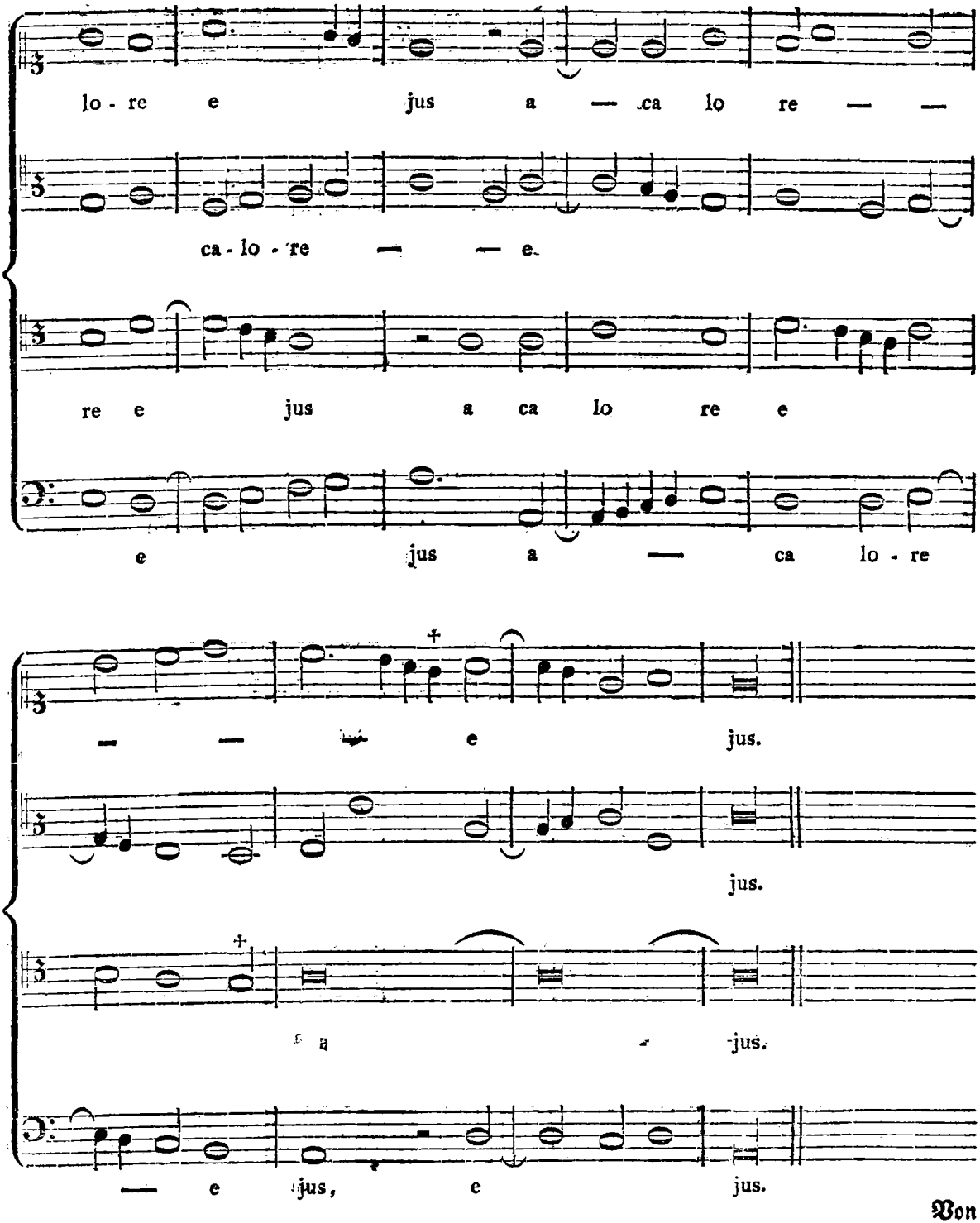

bis ter rae ver ba e o
nus e - o rum, e - o rum
in — ſt nes or bis ter rae ver ba e o.
et in ſi nes or bis ter rae ver-
a rum. In ſo - le
e o rum — in
rum ver - ba e - o rum. In
ba — e o rum. In ſo le


po ſu it ta ber na cu - lum ſu um
ſo - le po - ſu - it ta ber na cu - lum ſu
ſo - le po ſu it ta ber na cu lum
po ſu it ta - ber - na cu - lum ſu um
— et ip - ſe tam - quam ſpon ſus pro - ce - dens
um et ip - ſe tam - quam ſpon - ſus pro - ce dens
ſu um et ip - ſe tam - quam ſpon ſus pro - ce -
et ip ſe tam - quam ſpon ſus pro - ce dens


— de tha-la mo ſu o: —
de tha la mo ſu o. — Ex-
dens de tha la mo ſu o —
de tha-la mo — — ſu o. Ex - ul-
A ſum-mo coe-lo — e-
ul-ta-vit ut gi gas ad cur-
ad — cur-tendam vi
ta-vit ut gi gas


gref-ſi-o e
rendam vi-am a ſum mo coe-lo — e-gref ſi-o
am
jus, Et oc-cur ſus e jus,
— e jus. Et oc-cur-ſus e-jus
Et oc cur. ſus e jus us-
et — oc-cur ſus e jus

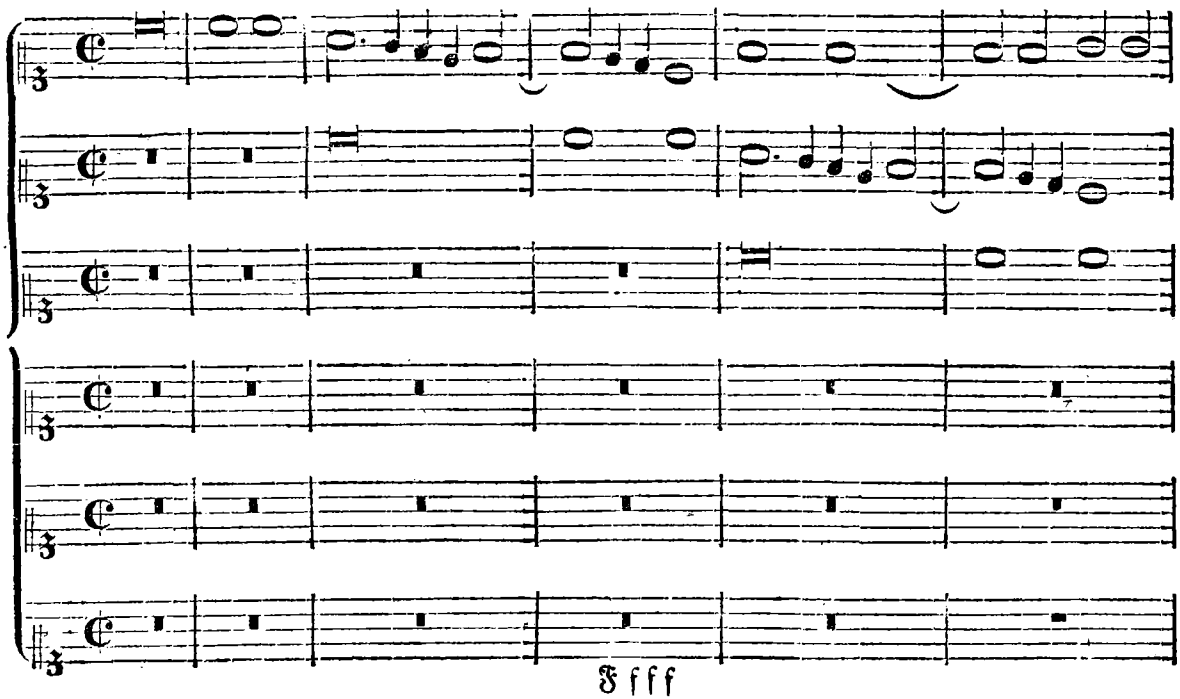

us que ad ſummum e jus,
us que ad ſummum e jus
que ad ſummum e jus, nec eſt
us que ad ſummum e jus, nec
nec — eſt qui ſe abſcon dat a ca-
nec eſt qui ſe abs - con - dat a
qui abs con dat a — ca - lo-
— eſt qui ſe abs - con dat a ca lo - re


lo - re e jus a — ca lo re — —
ca - lo - re — — e.
re e jus a ca lo re e
e jus a — ca lo - re
— — e jus.
jus.
jus.
— e jus, e jus.

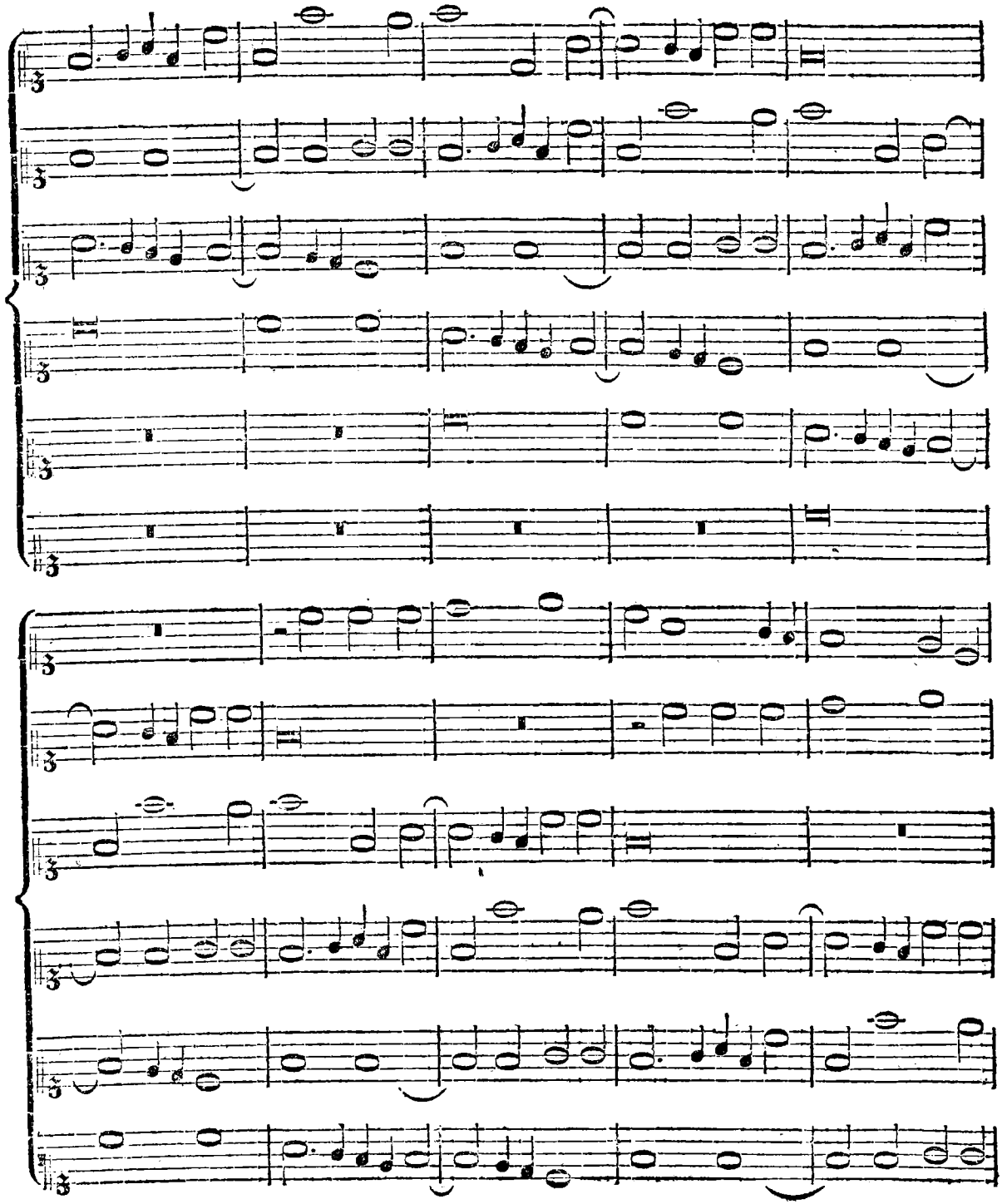
Von

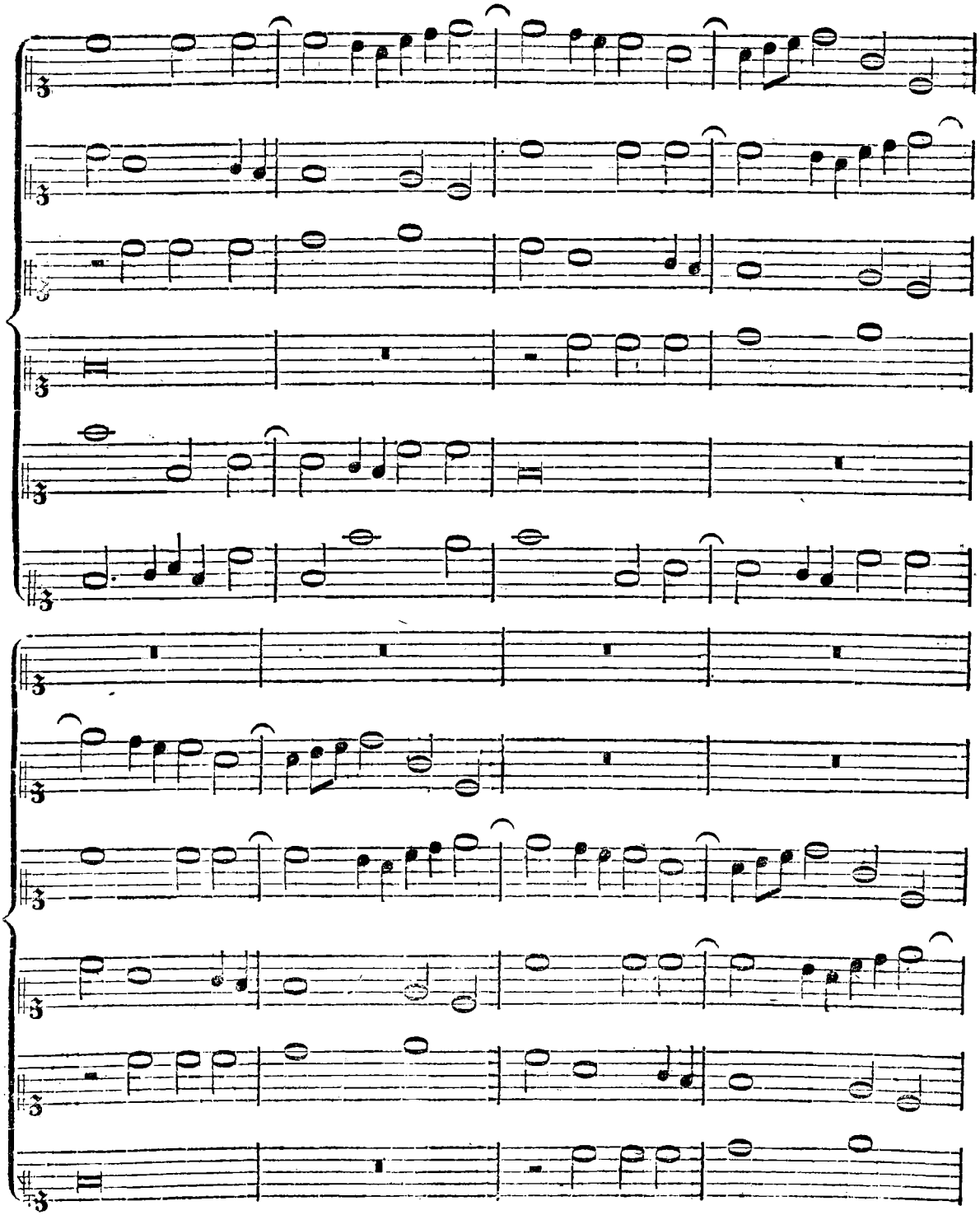
Von dem Lehrer des Josquin, Ockenheim, ist schon erzählt worden, daß er Stücke mit 36 Stimmen für 9 Chöre componirt habe. Wer solche Arbeiten nicht selbst sehen und ihre wahre Beschaffenheit kennen lernen kann, wird meistens glauben, der Verfasser derselben müsse ein wahrer Tausendkünstler gewesen seyn. Selbst bey dem ungleich größern Reichthum harmonischer Combinationen, und der unendlich größern Geschmeidigkeit melodischer Wendungen ist es noch in neuern Zeiten keine kleine Aufgabe, nur mit vier bis fünf obligaten Stimmen völlig rein zu setzen. Wie viel größer muß dieß Kunststück bey so vielen Stimmen gewesen seyn, wenn man bedenkt, daß die ersten Contrapunktisten kaum einen musikalischen Gedanken denken konnten, ohne ihn kanonisch zu behandeln? Muß nicht unter solchen Umständen die Schwierigkeit, so viele obligate Stimmen rein gegen einander zu setzen, fast unübersteiglich scheinen? Das ist sie auch in der That, und unsere kunstreichen Vorfahren würden sie gewiß nicht überstiegen haben, wenn es ihnen so sehr auf Reinigkeit der harmonischen Fortschreitungen angekommen wäre, als wir den Nachrichten zu Folge zu vermuthen geneigt sind. Dieß kann eine vier und zwanzigstimmige Motette Josquins beweisen, die in jeder der vier Stimmen einen sechsfachen strengen Canon enthält, und von unbeschreiblicher Kunst seyn würde, wenn Reinigkeit der Harmonie und nur einige Leichtigkeit in den melodischen Wendungen damit verbunden wäre. Ich habe mir die Mühe gegeben, dieses große Kunststück in Partitur zu setzen, um das ganze Gewebe übersehen zu können. Es ist zu weitläuftig, um hier völlig eingerückt zu werden. Damit aber doch der Leser sehen kann, wie viel Zwang und Unnatur schon allein im sechsfachen Canon einer einzigen Stimme enthalten ist, will ich wenigstens den ersten Absatz aus der Diskantstimme einrücken.

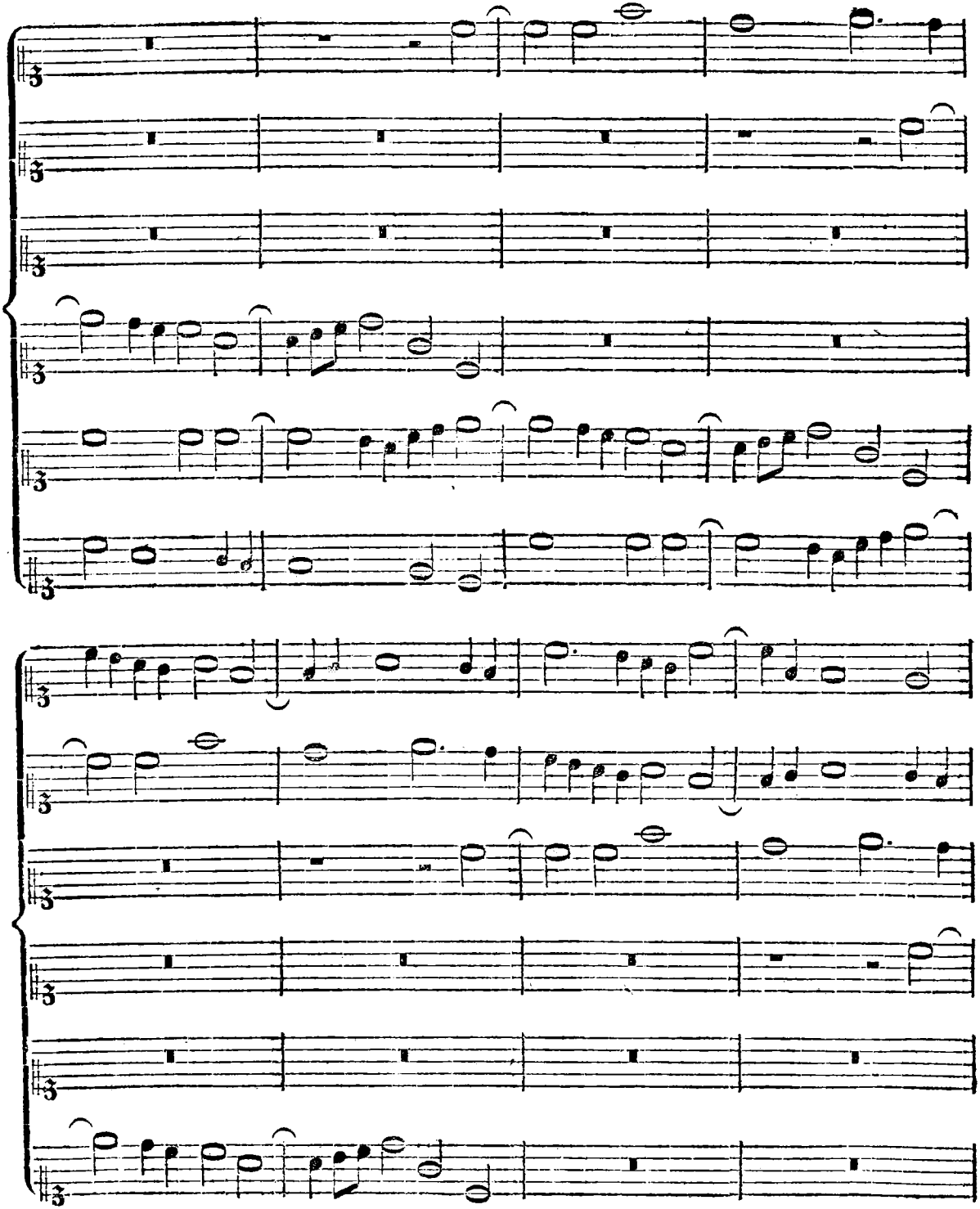
Qui habitat in adjutorio.
Est Fuga bis trina quaeris post tempora bina.

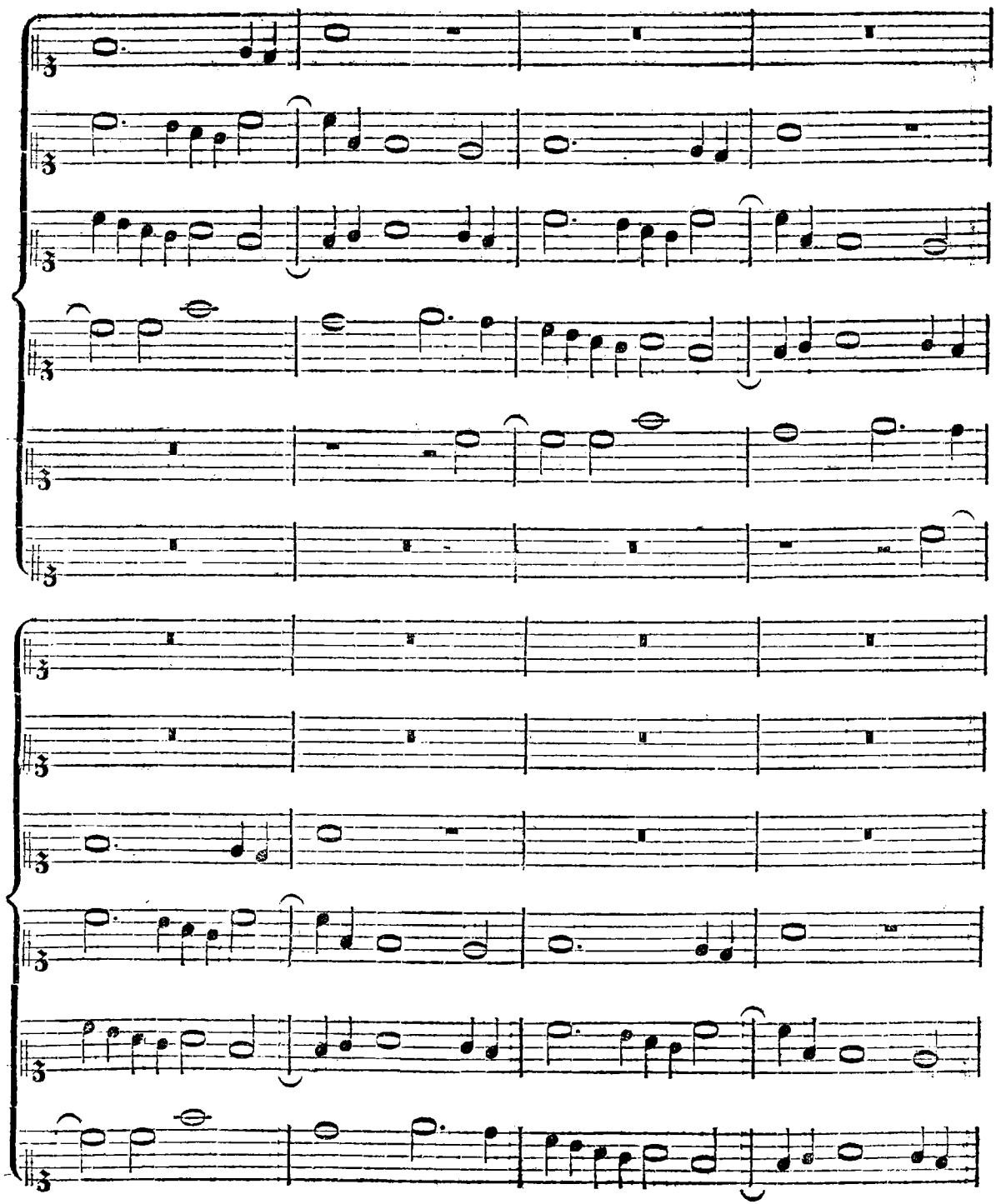


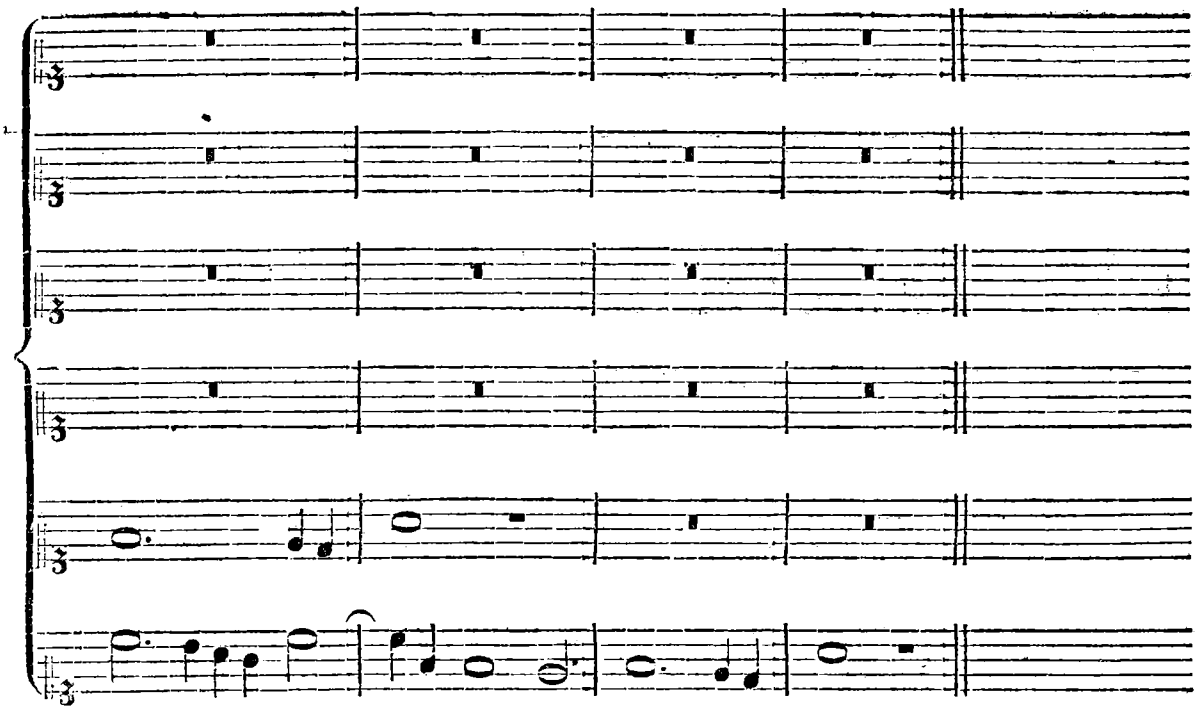
Fff







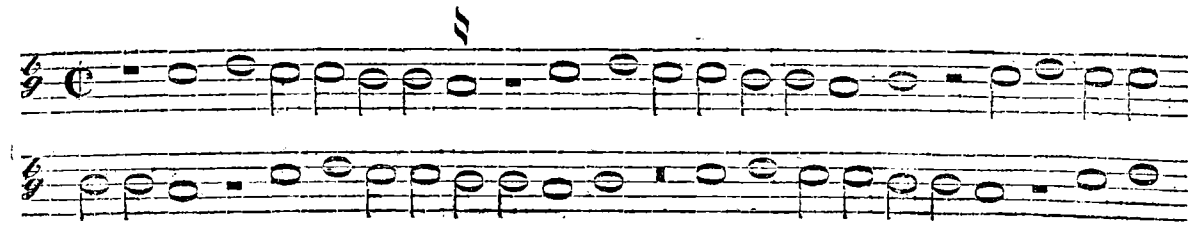


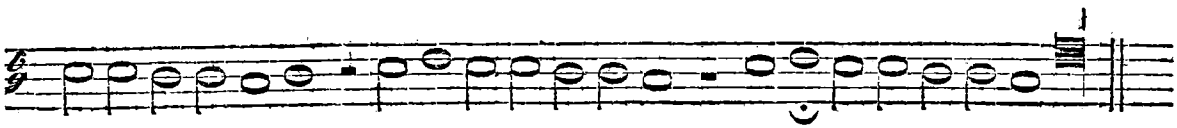


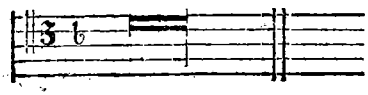
Die drey übrigen Stimmen, nehmlich der Alt, Tenor und Baß, haben jede einen andern sechsstimmigen Canon, und diese sechsstimmigen Canones machen eine Harmonie gegen einander, daß ein Zuhörer, der sie schön oder nur erträglich gefunden haben kann, nothwendig aus lauter Bewunderung der erstaunlichen Kunst taub gewesen seyn muß. Wahrscheinlich ist Ockenheims 36stimmige Misse in dieser Rücksicht noch viel ärger gewesen, weil er, der Kindheit der Kunst noch näher, gewiß noch nicht so gewandt gewesen seyn kann, als Josquin. Da nun dieser sich mit seinen 24 Stimmen noch so gewaltsam durchwürgen muß, um ihnen ihr kanonisches Recht nicht zu schmälern, wie mag es erst dem Ockenheim mit seinen 36 Stimmen ergangen seyn?

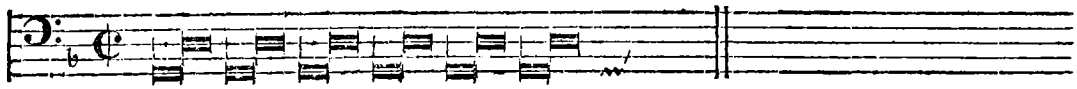
Das kleine Lied, welches Ludwig XII. so gerne hörte, und eine Stimme dabey mitsingen wollte, hat an sich, wie man leicht denken kann, wenig eigentlich musikalischen Werth; aber der Einfall, einen kleinen Canon daraus zu machen, und ihn so einfach zu behandeln, daß der völlig unmusikalische König wirklich mitsingen konnte, zeugt wenigstens, daß Josquin ein erfinderischer Mann war. Hier ist das Stückchen, so wie es beym Glarean befindlich ist, nebst dessen Auflösung.

Ludovici Regis Franciae jocosa cantio 4 vocum.

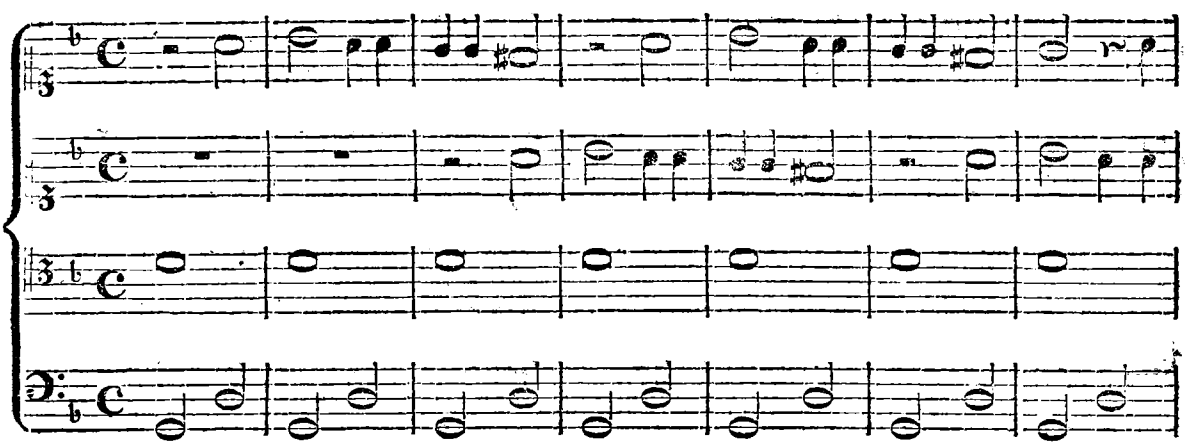


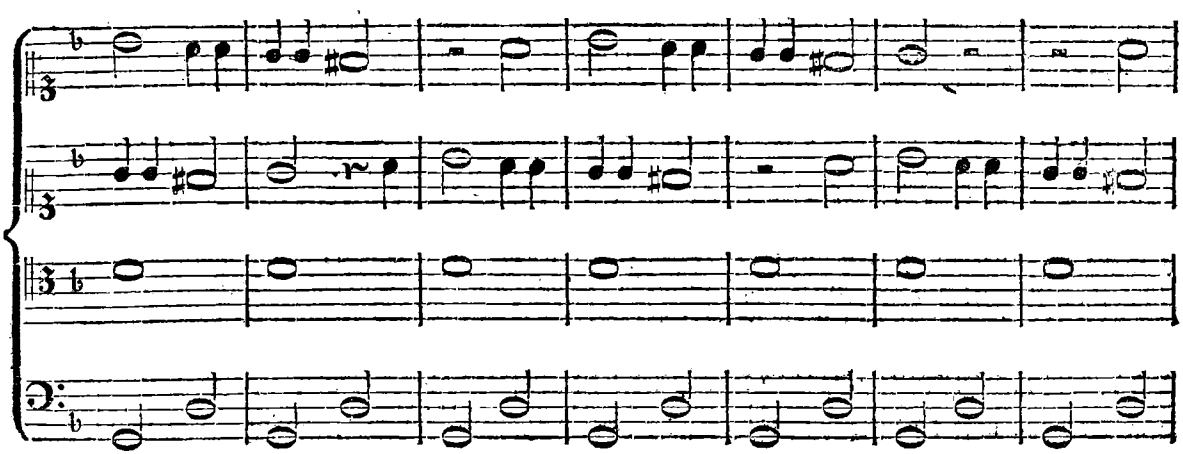


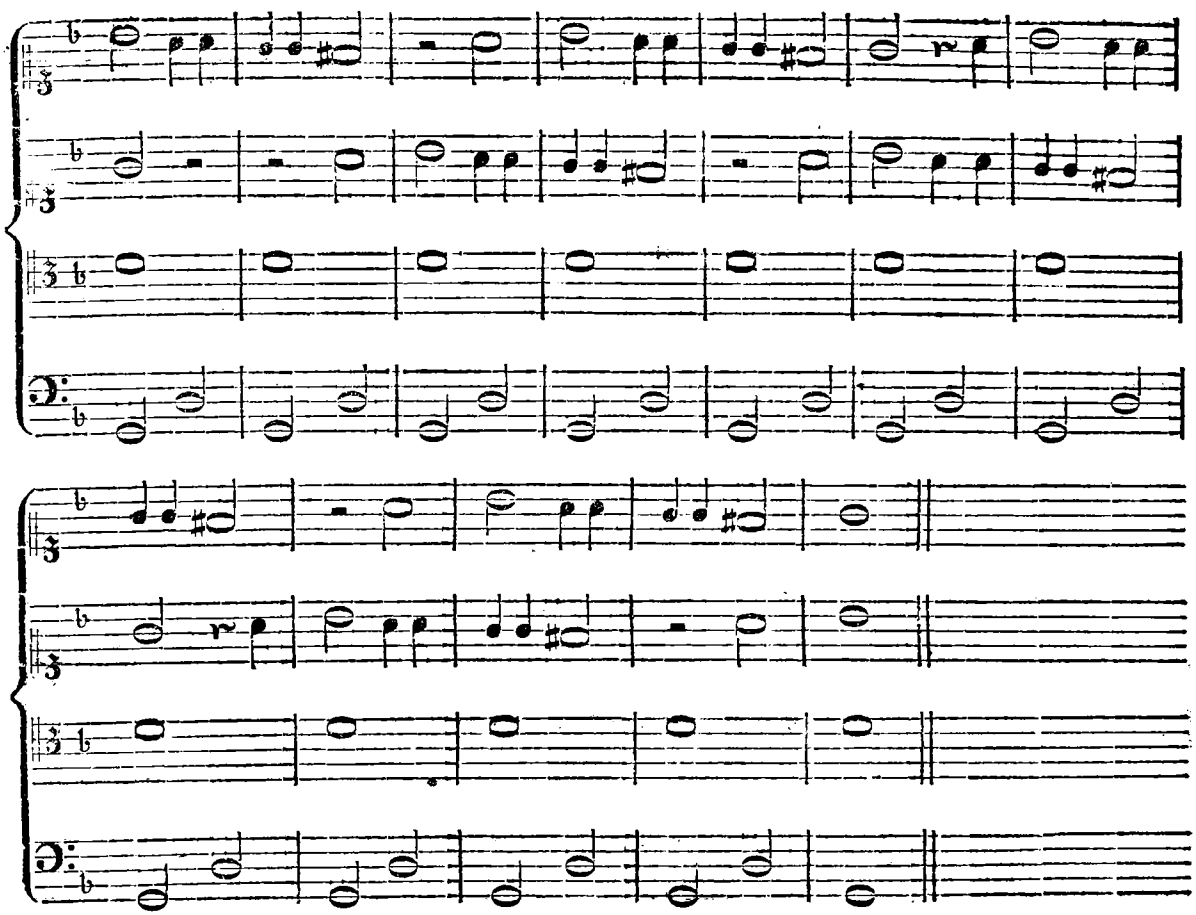
Regis  Vox.

Baſis. 

Auflöſung.







§. 41.

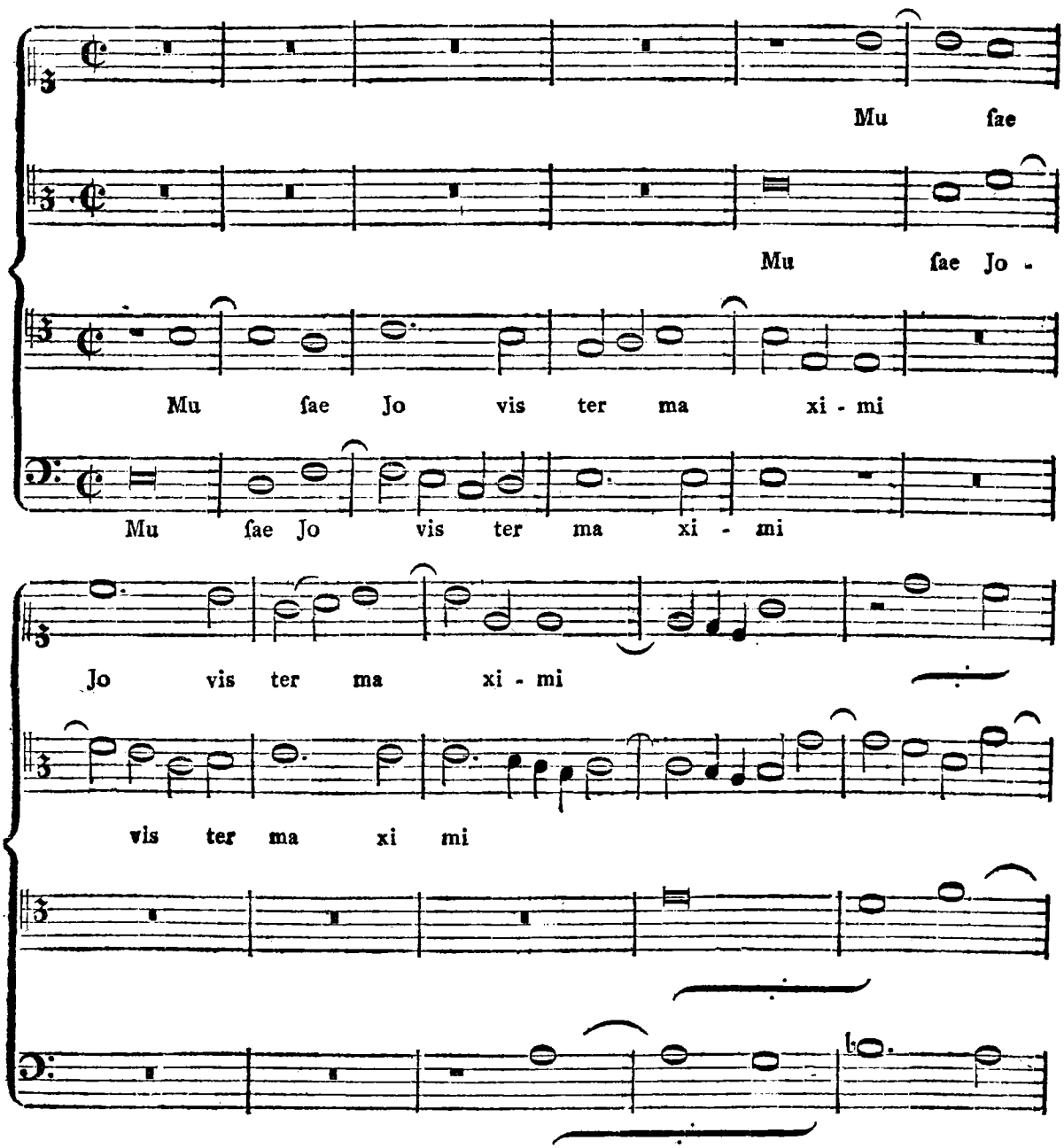
Den Beschluß dieses langen Artikels machen wir mit dem Trauergesang auf Josquins Tod von Benedictus. Ein solcher musikalischer Altvater, der die Ehre seines Zeitalters war, und dessen Ruhm sich so lange erhalten hat, der auch nach dem Geiste seiner Zeit sowohl durch seine vielen Compositionen als durch Bildung vieler Schüler der Kunst große Dienste geleistet hat, verdient gewiß, daß das ihm gestiftete Denkmal noch ferner erhalten werde. Von dem musikalischen Verfasser desselben weiß man nicht viel mehr, als daß er ein Niederländer gewesen seyn soll und Benedictus geheißen habe. In der Sammlung Holländischer Lieder, welche bey Tielman Susato zu Antwerpen herausgekommen sind, befinden sich auch einige von ihm, so wie auch die Nürnbergische Sammlung von Psalmen im dritten Band zwey Motetten: Super flumina Babylonis etc. 5 voc. und Benedictus Dominus etc. 4. voc. von ihm enthält. In den Sammlungen, welche in dem Brittischen Museo aufbewahrt werden, sind nach Burneys Bericht ebenfalls einige Compositionen von ihm enthalten. In einer derselben soll er zweymal Appenzeller genannt seyn, woraus Burney schließt, daß er vielleicht ein gebohrner Schweitzer seyn könne. In meinen Sammlungen alter Compositionen finde ich auch einen Benedictus Ducis, von welchem ebenfalls nichts bekannt ist; vielleicht ist er mit dem Verfasser unsers Trauergesangs einerley. Wäre Benedictus übrigens ein Niederländer gewe-

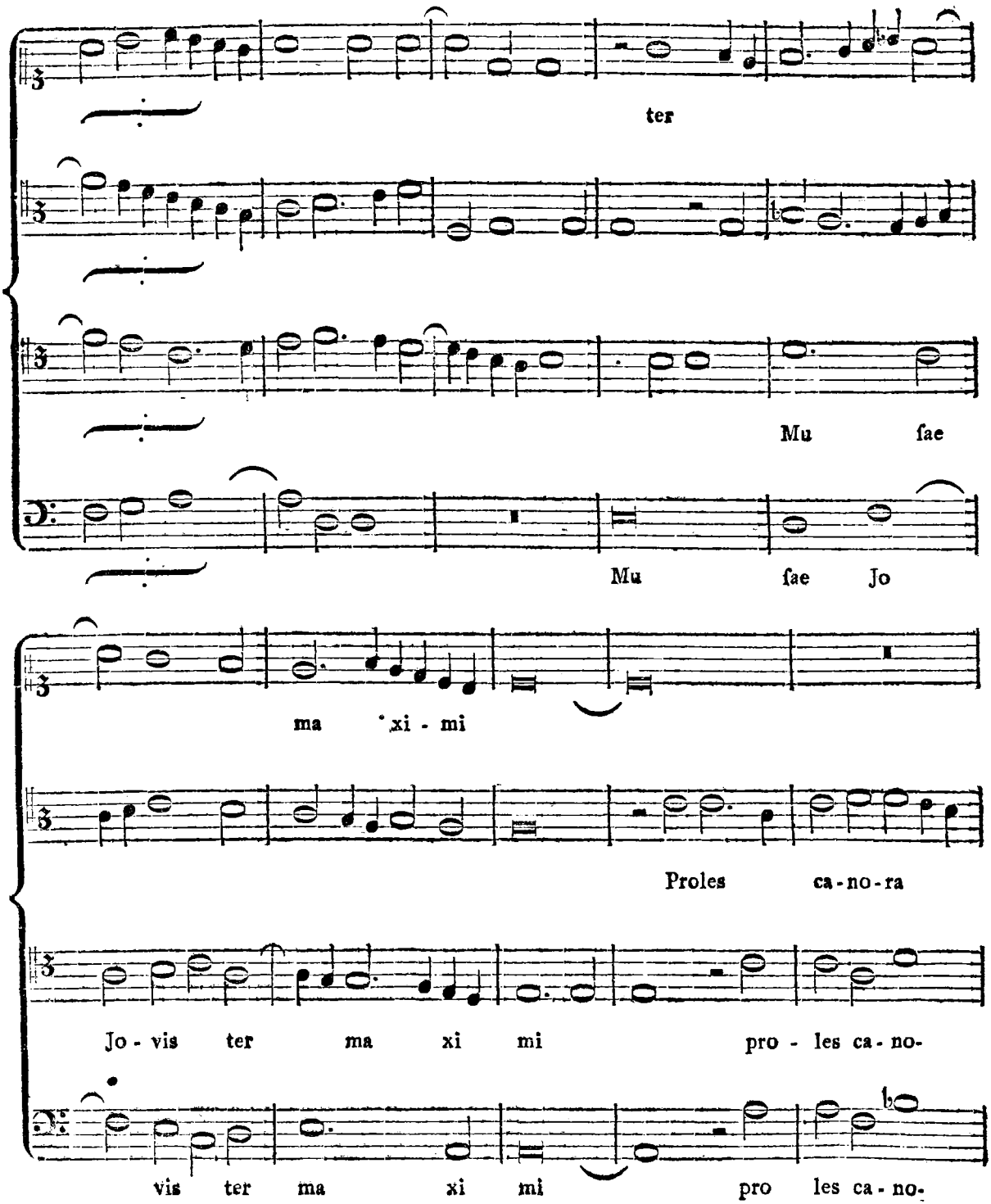
sen,

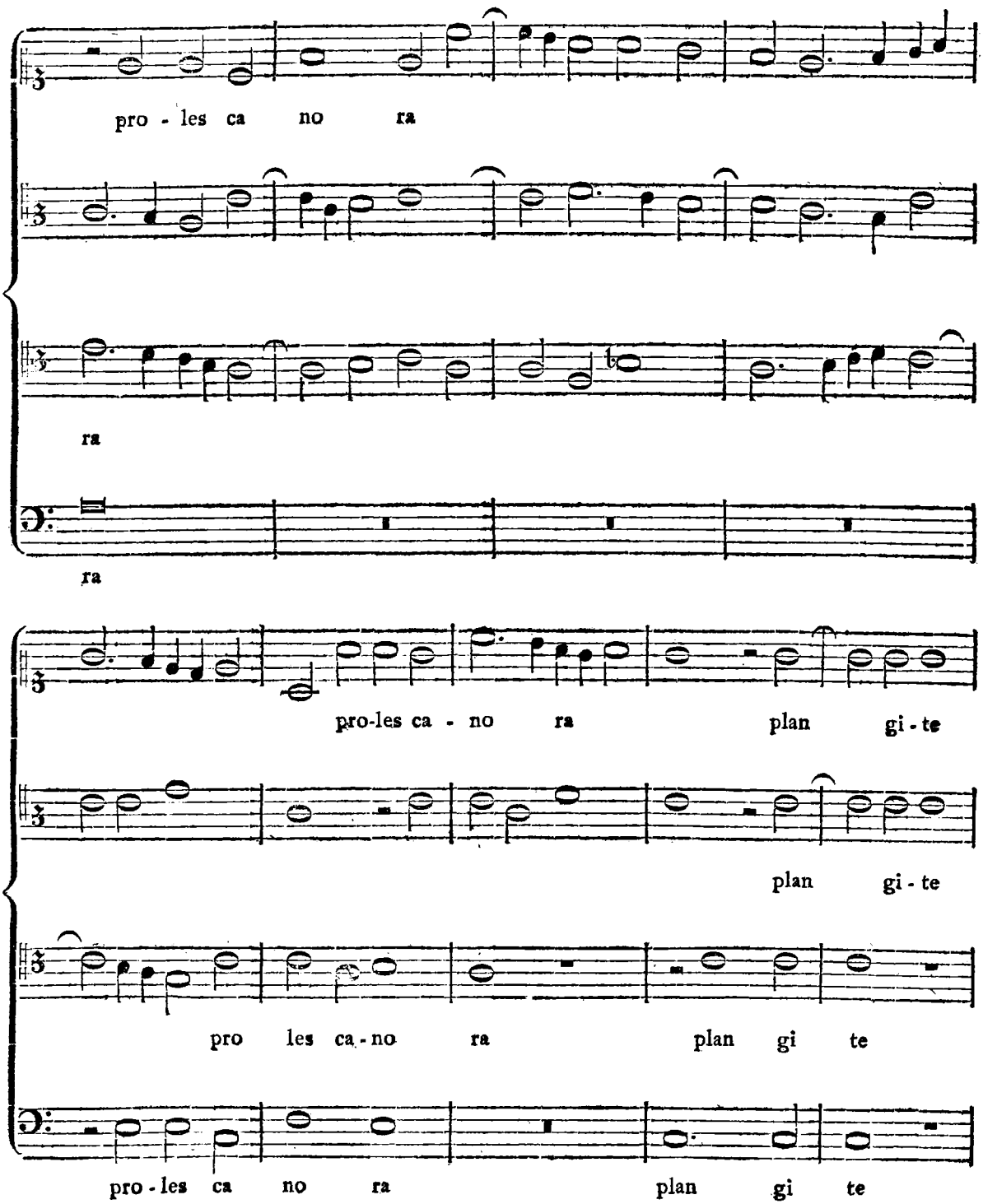
ſen, ſo würde, wenn auch nicht beym Lud. Guicciardini, der nur die ihm bekannteſten Niederländiſchen Tonkünſtler nennen wollte, doch in Swerts Athenis Belgicis ſeiner erwähnt worden ſeyn. Hier iſt ſein Trauergeſang auf Joſquin.

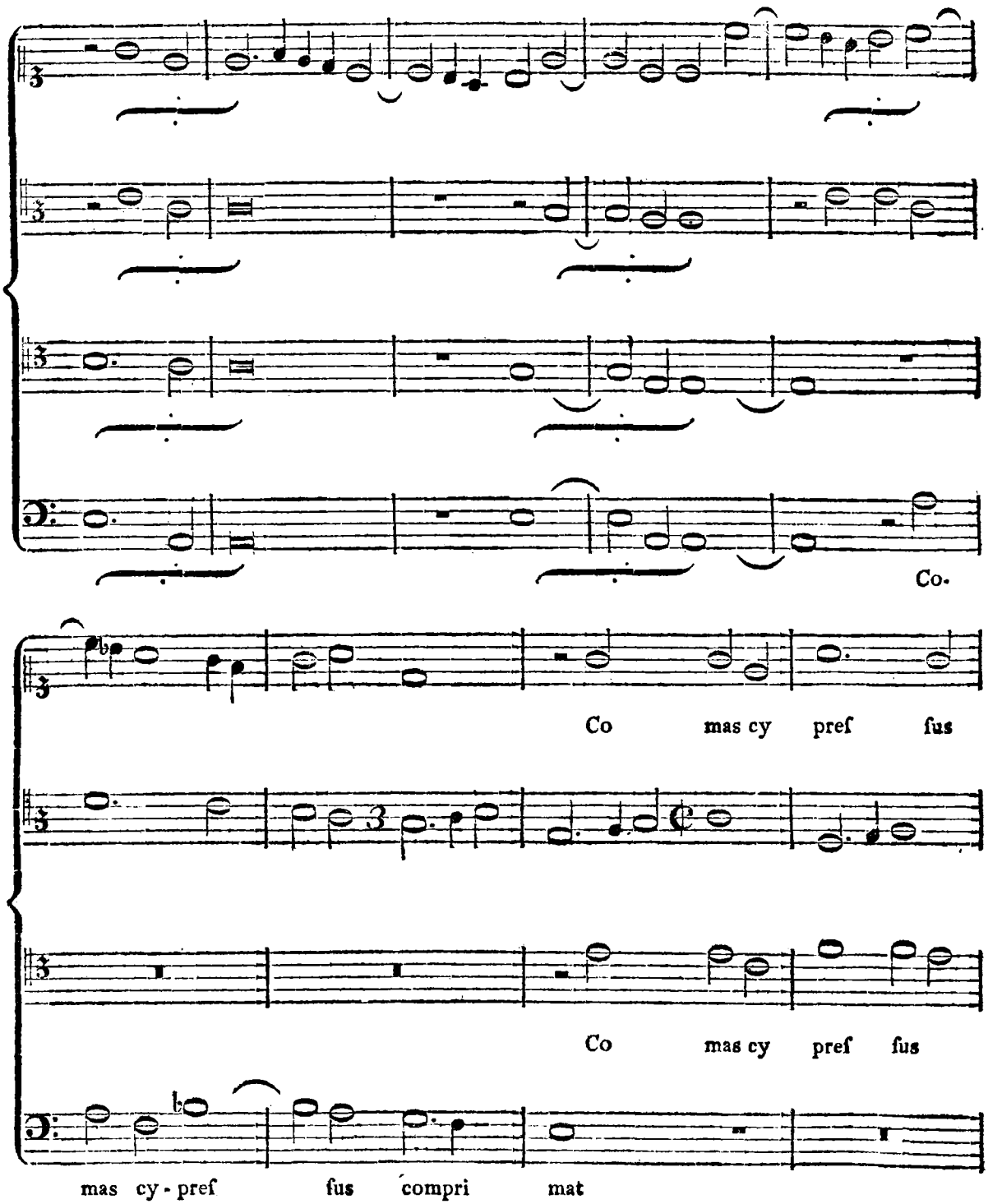
In Joſquinum a prato, Muſicorum principem, Monodia.

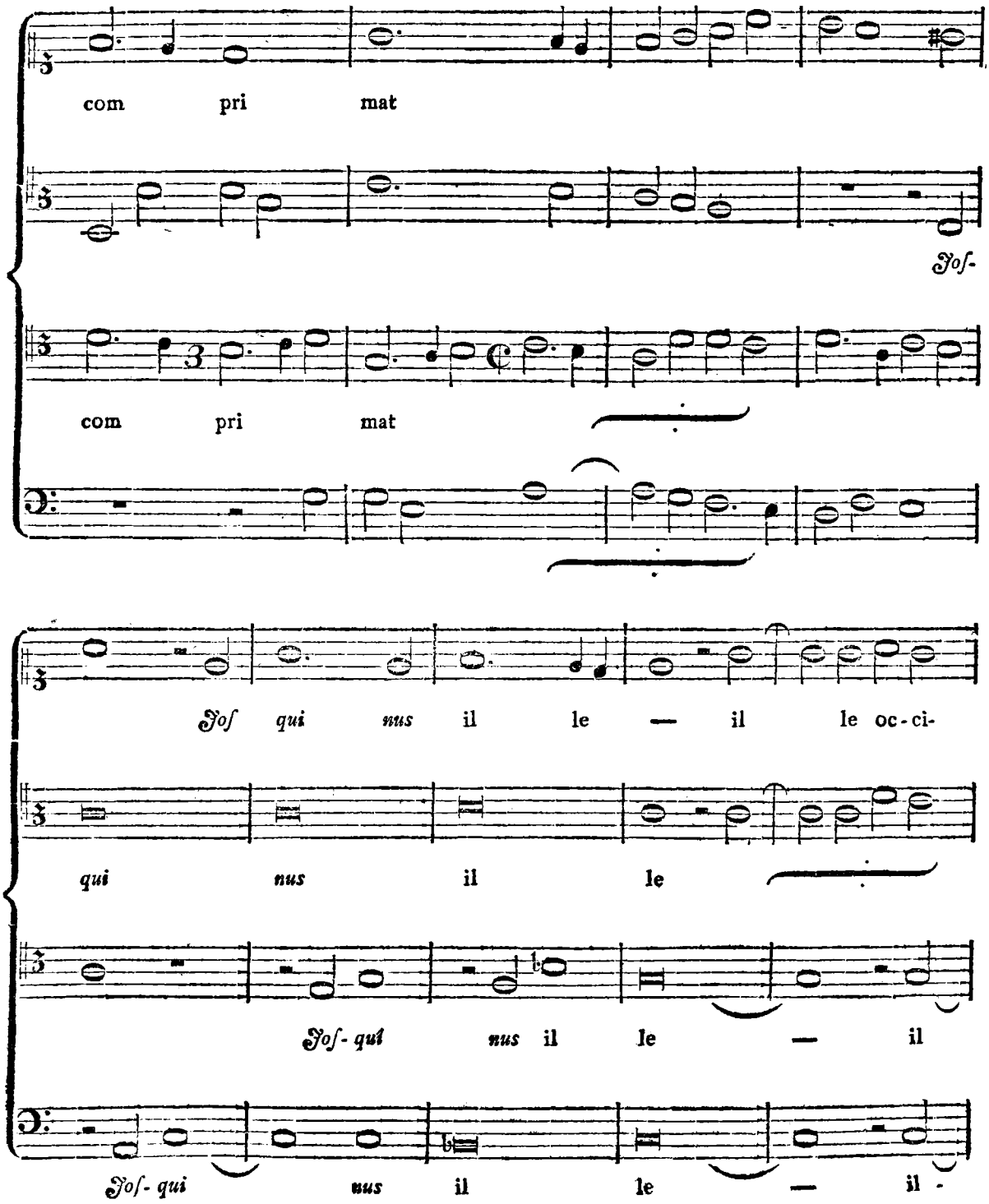
Benedictus.

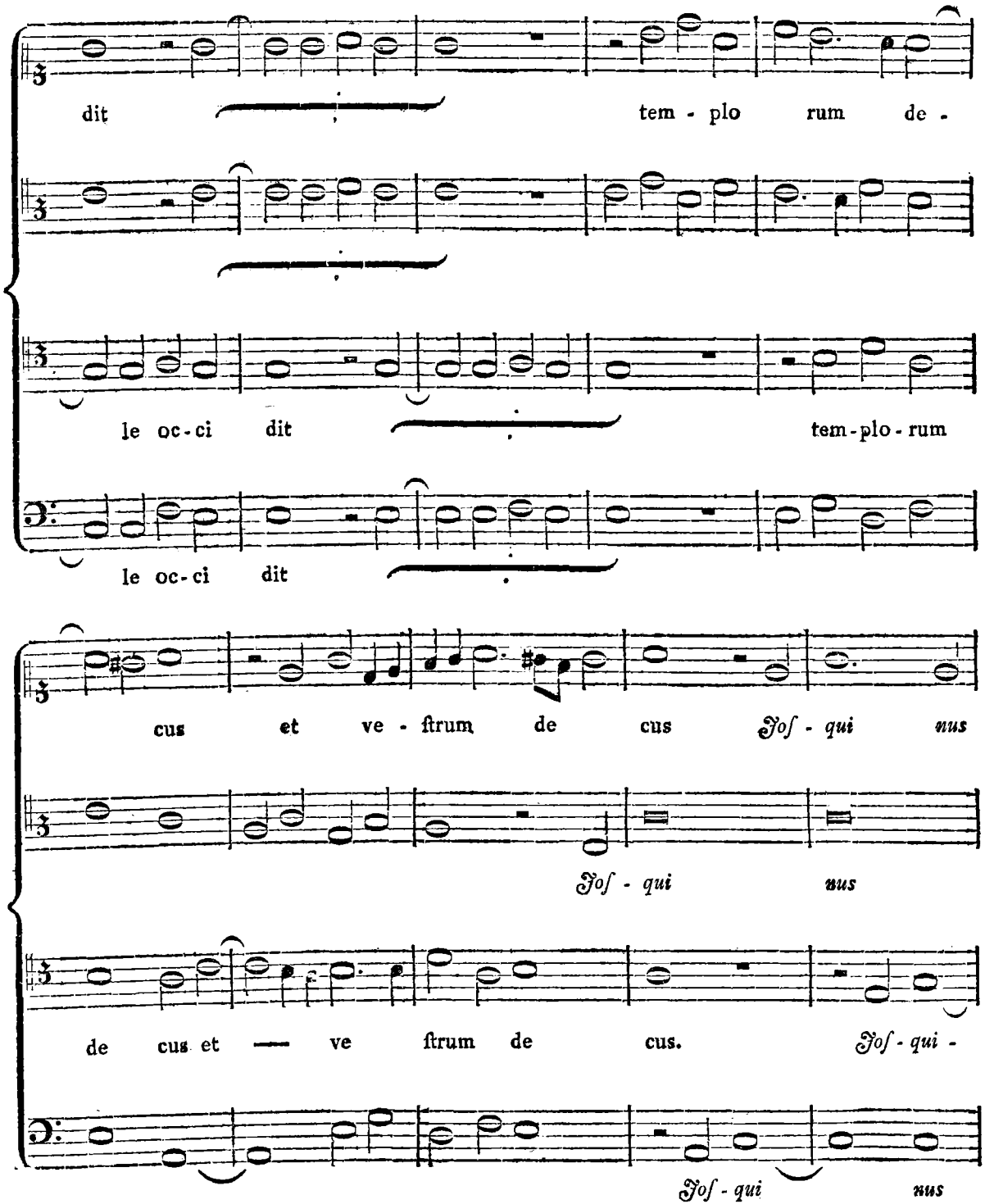


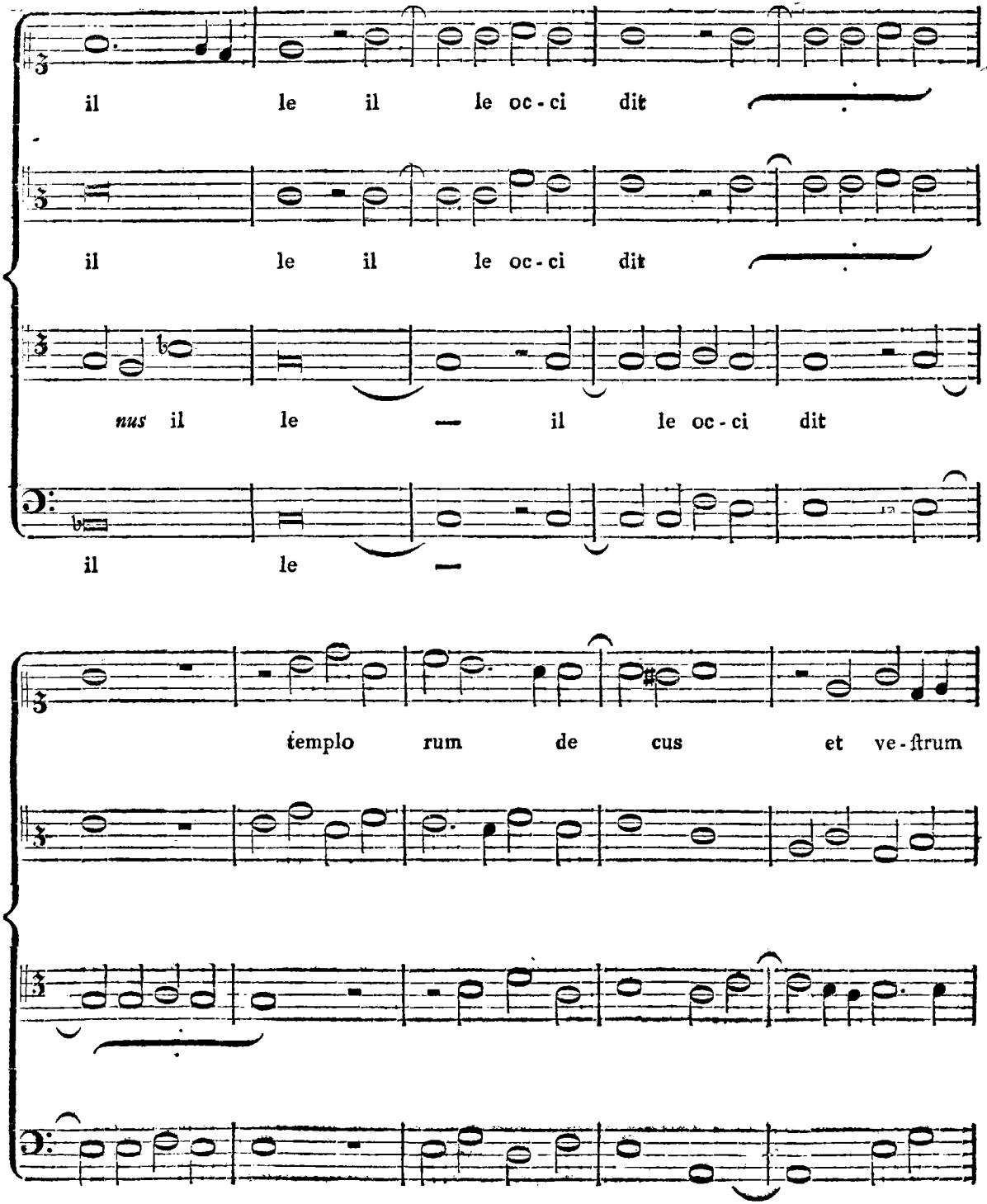

ter
Mu ſae
Mu ſae Jo
ma xi - mi
Proles ca-no-ra
Jo - vis ter ma xi mi pro - les ca-no-
vis ter ma xi mi pro les ca-no-

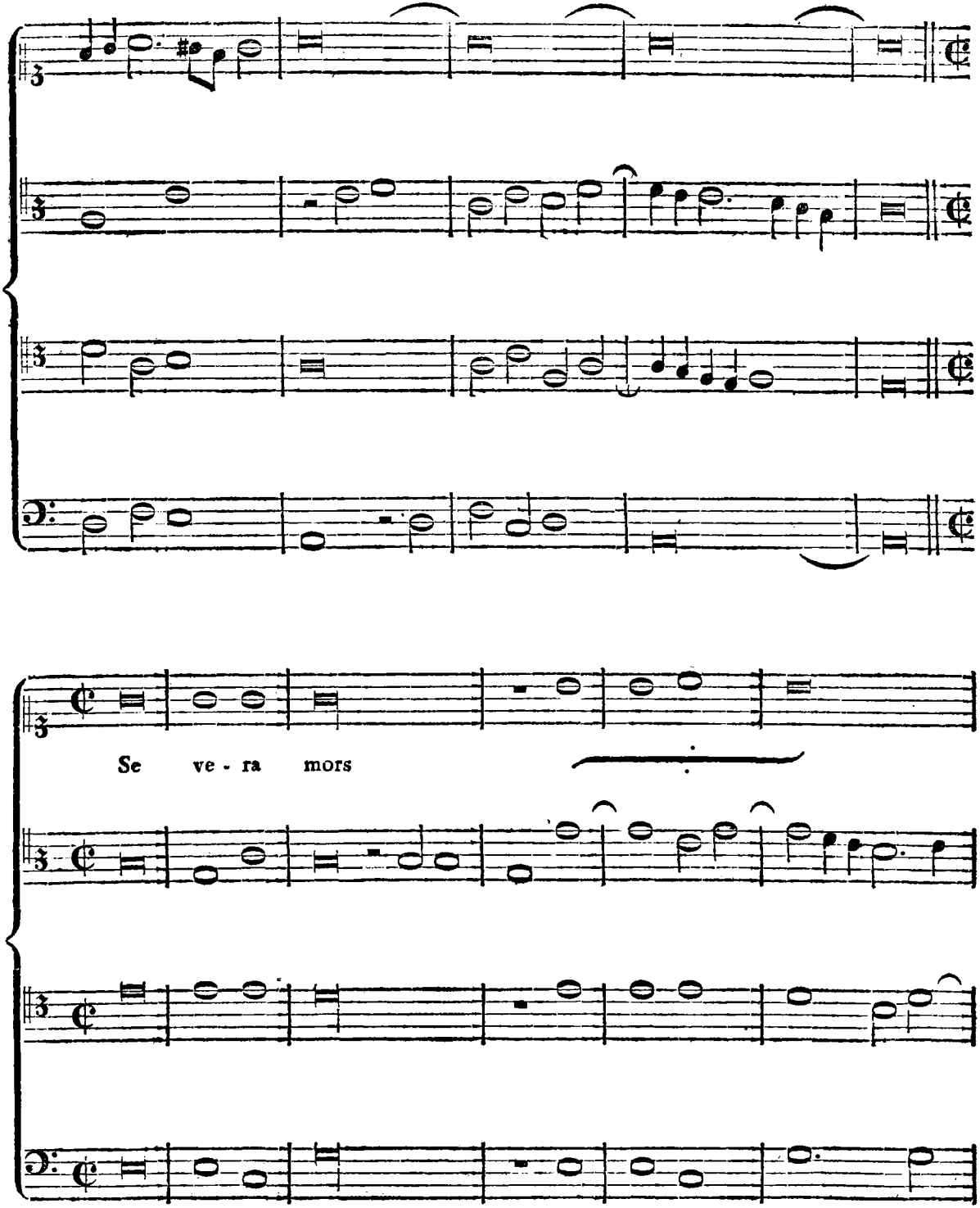

pro - les ca no ra
ra
ra
pro-les ca - no ra plan gi - te
plan gi - te
pro les ca - no ra plan gi te
pro - les ca no ra plan gi te

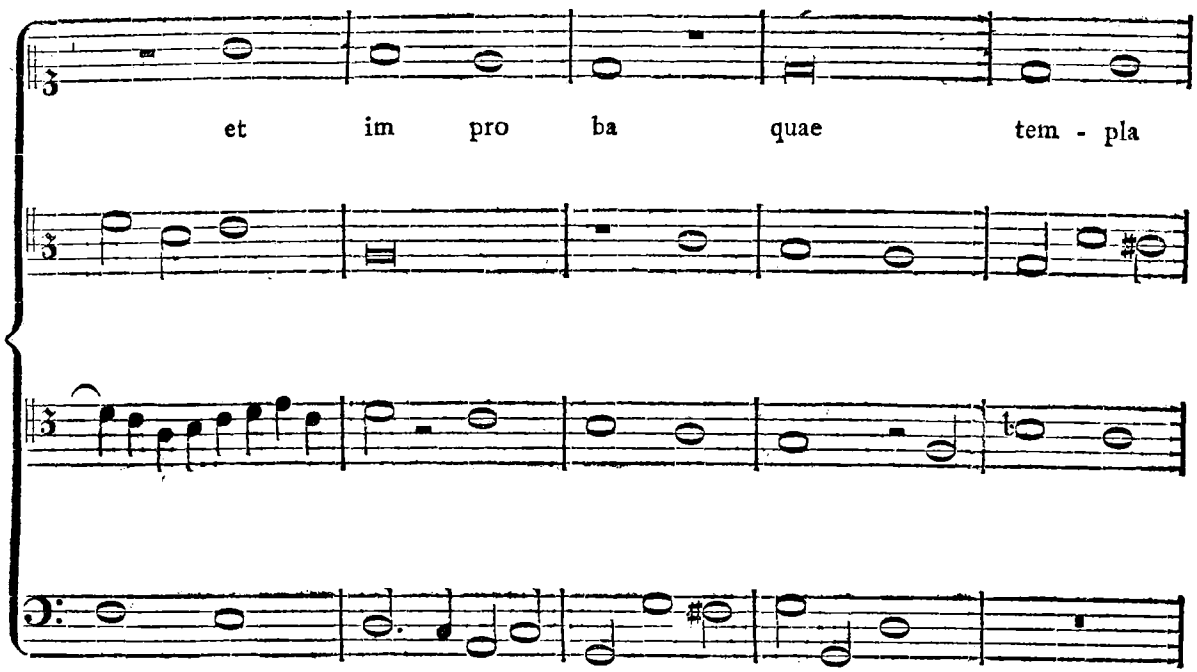

Co.
Co mas cy pref fus
Co mas cy pref fus
mas cy - pref fus compri mat

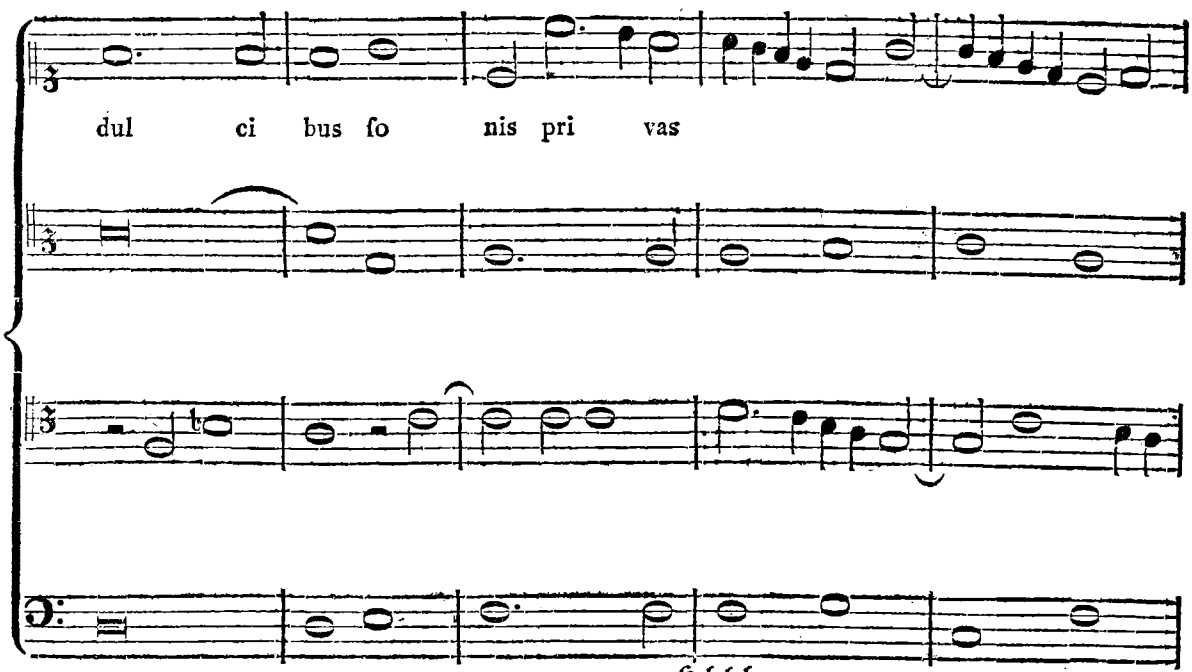

com pri mat
Joſ-
com pri mat
Joſ qui nus il le — il le oc-ci-
qui nus il le
Joſ- qui nus il le — il
Joſ- qui nus il le — il -

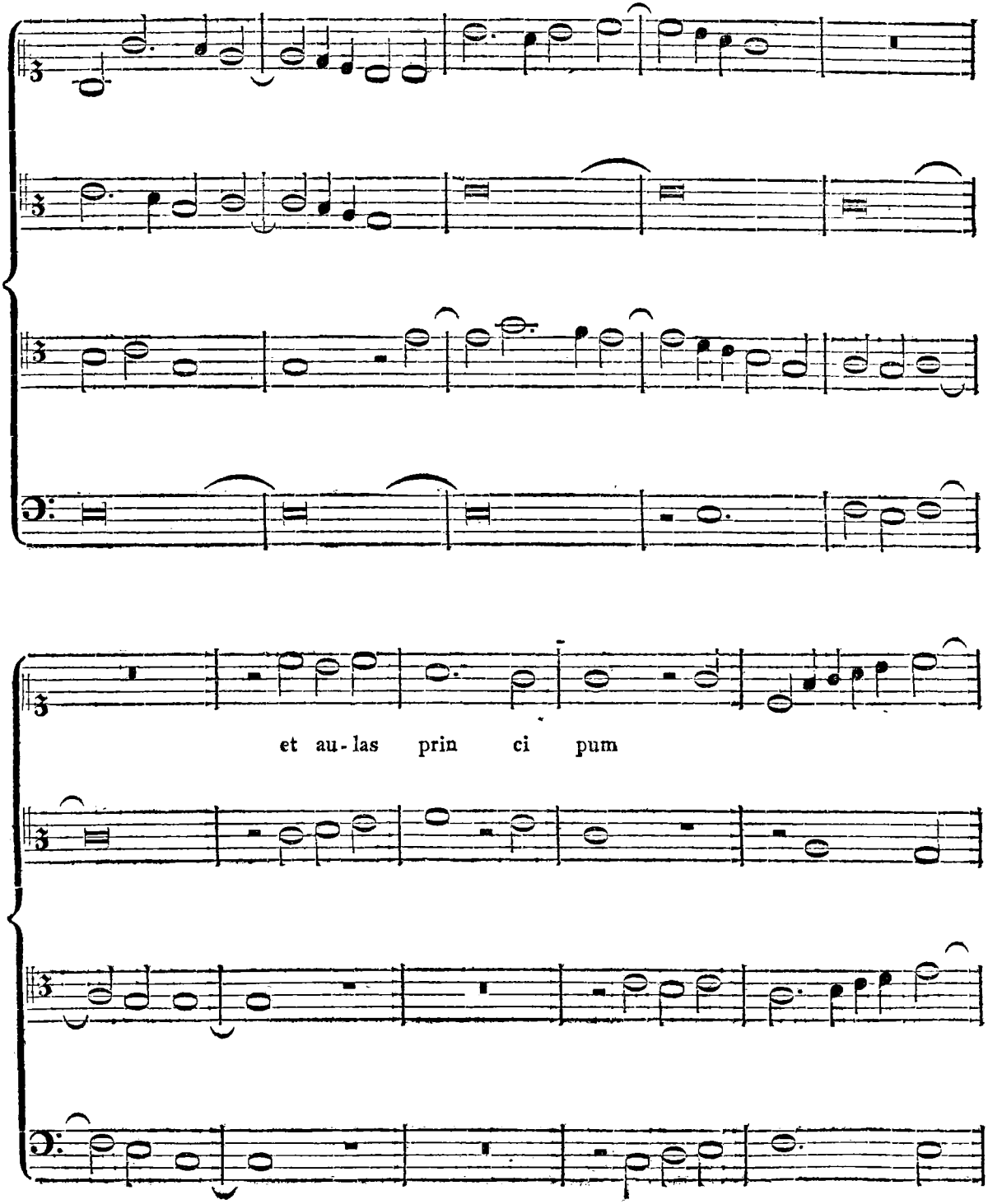

dit tem - plo rum de -
le oc - ci dit tem - plo - rum
le oc - ci dit
cus et ve - ſtrum de cus Joſ - qui nus
Joſ - qui nus
de cus et — ve ſtrum de cus. Joſ - qui -
Joſ - qui nus

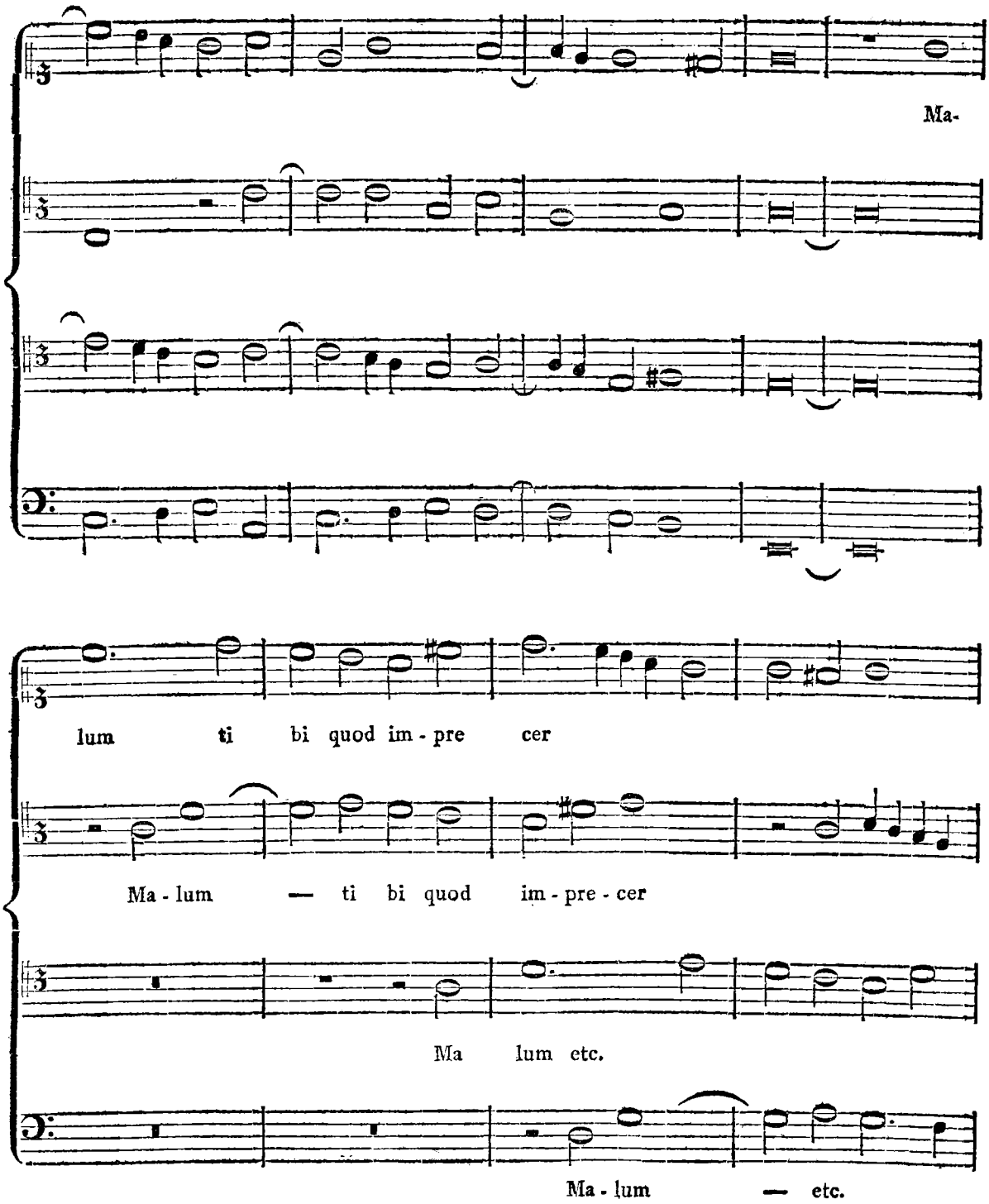

il le il le oc-ci dit
il le il le oc-ci dit
nus il le — il le oc-ci dit
il le —
templo rum de cus et ve-ſtrum

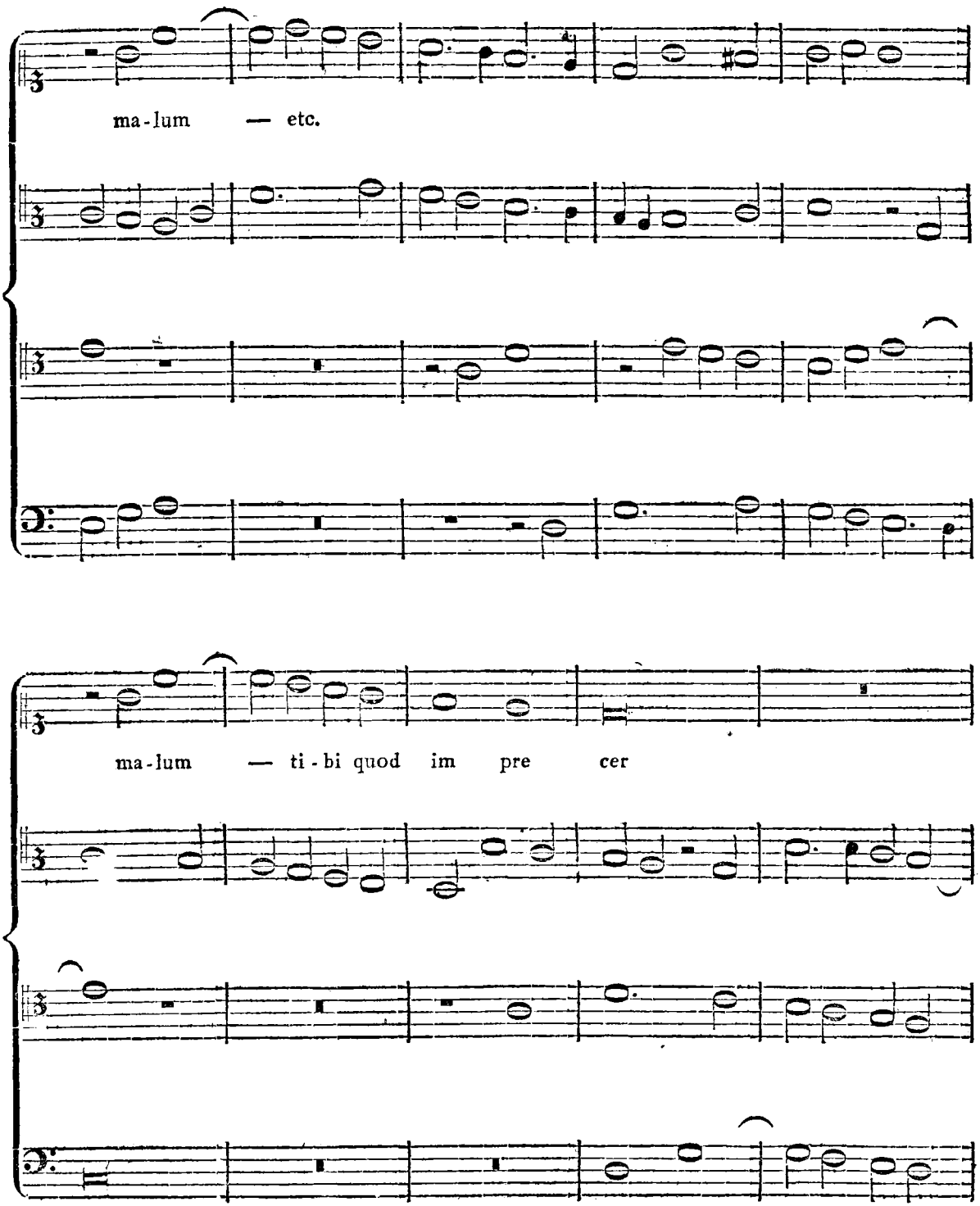

Se ve - ra mors

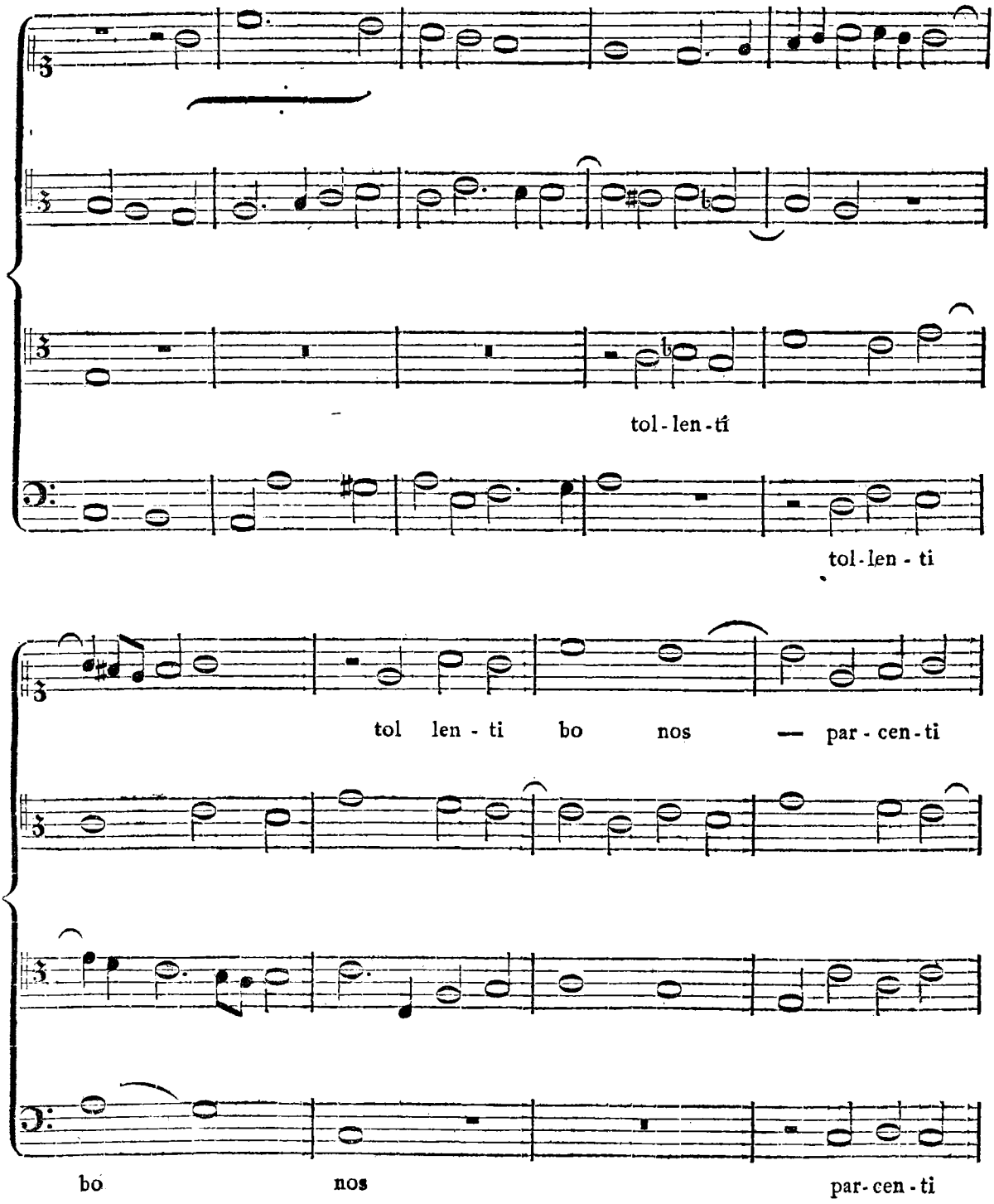

et im pro ba quae tem - pla

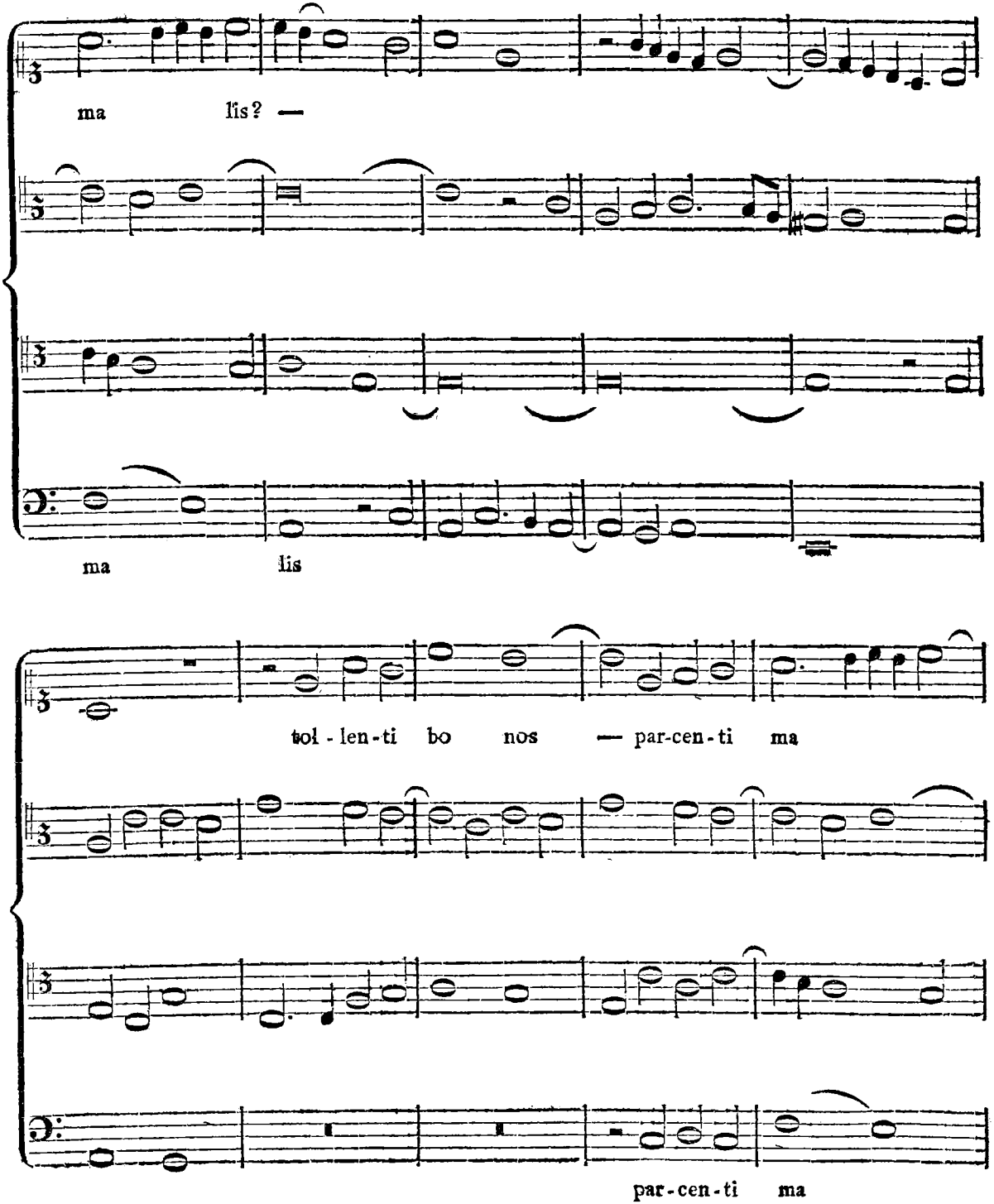

dul ci bus ſo nis pri vas

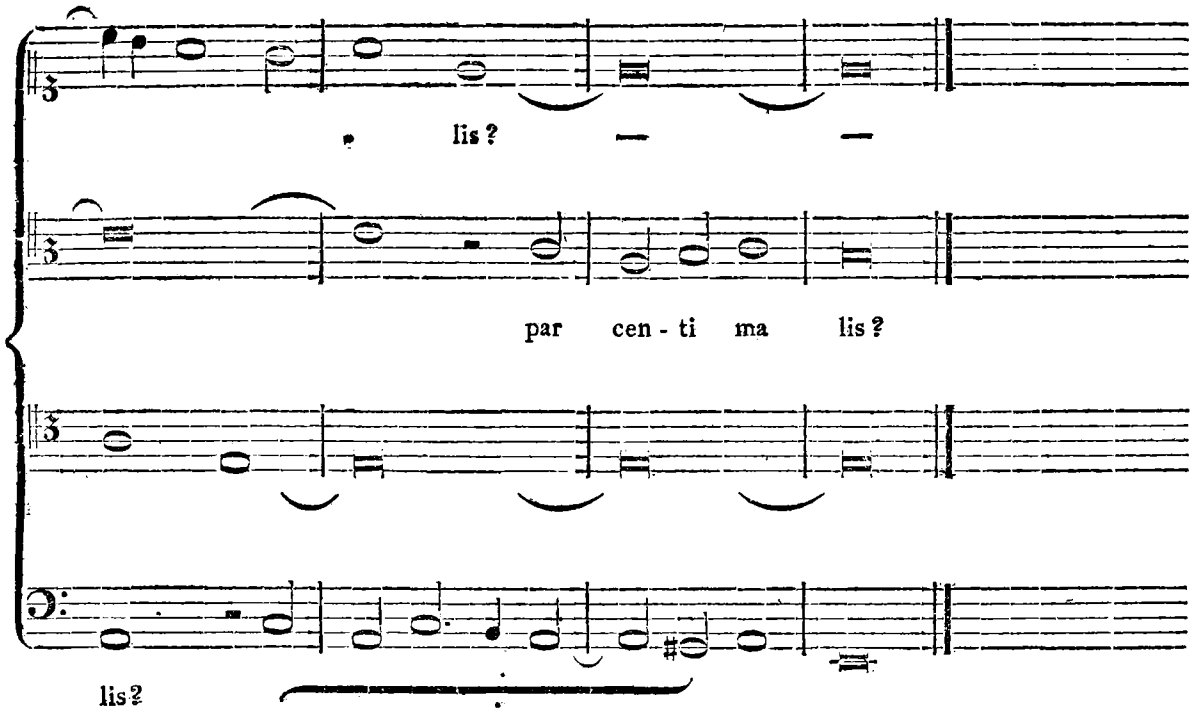

et au-las prin ci pum


Ma-
lum ti bi quod im - pre cer
Ma - lum — ti bi quod im - pre - cer
Ma lum etc.
Ma - lum — etc.


ma-lum — etc.
ma-lum — ti-bi quod im pre cer


tol-len-ti
tol-len-ti
tol len-ti bo nos — par-cen-ti
bo nos par-cen-ti


ma lis? —
ma lis
tol - len - ti bo nos — par-cen - ti ma
par - cen - ti ma



§. 42.

Die bisher genannten Componiſten, vorzüglich aber die drey erſten, nämlich **Obrecht**, **Ockerheim** und **Joſquin**, waren es hauptſächlich, durch welche die Harmonie überhaupt, insbeſondere aber die canoniſchen Künſte ſchon im funfzehnten Jahrhundert theils bis auf einen gewiſſen Grad ausgebildet, theils immer mehr verbreitet wurden. Sie waren die Häupter der Niederländiſchen Schule. Die Franzoſen fingen faſt zu gleicher Zeit mit ihnen an, ſich um dieſe Ausbildung und Ausbreitung verdient zu machen. Einer der älteſten derſelben, welcher gemeiniglich zur Franzöſiſchen Schule gerechnet wird, war *Pierre de la Rue*, oder, wie ihn die Lateiniſchen Schriftſteller nennen, *Petrus Platenſis*. Sein Vaterland wird verſchieden angegeben. Unſer **Printz** (hiſtor. Beſchr. der edlen Sing- und Kling-Kunſt, S. 124.) und aus ihm **Walther** (muſ. Lexicon) haben ihn für einen Niederländer gehalten, **Glarean** aber (Dodec. pag. 134.) hält ihn für einen Franzoſen. Am wahrſcheinlichſten iſt die Angabe des **Antonii** in ſeiner Bibliotheca Hiſpana, nach welcher **Petrus Platenſis** ein Spanier aus Saragoſſa war. In dieſem Werk wird er Petrus de Ruimonte, Caeſarauguſtanus, muſicae artis peritia eximius, apud Belgarum Principes, Albertum et Iſabellam tum in ſacello Choragus, tum Cubicularius muſicus, genannt.

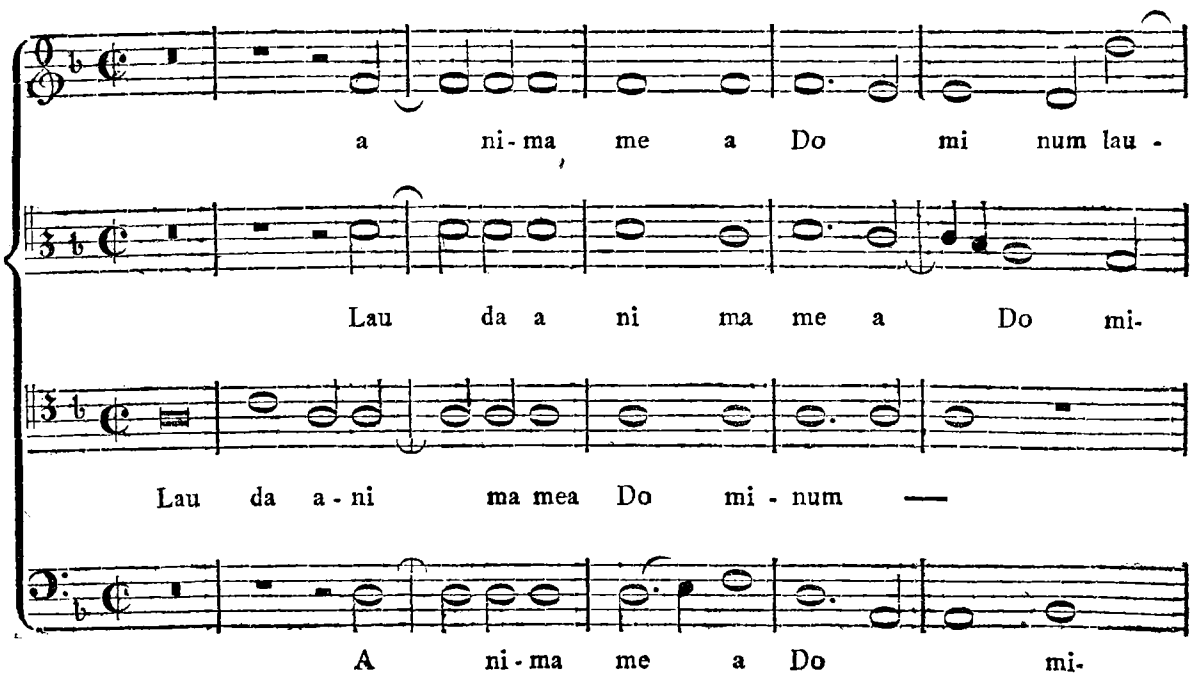
Aus dieſer Angabe ſieht man zugleich, daß er ein Zeitverwandter **Joſquins** geweſen iſt, folglich auf alle Weiſe unter die erſten und älteſten Contrapunktiſten gerechnet werden muß.

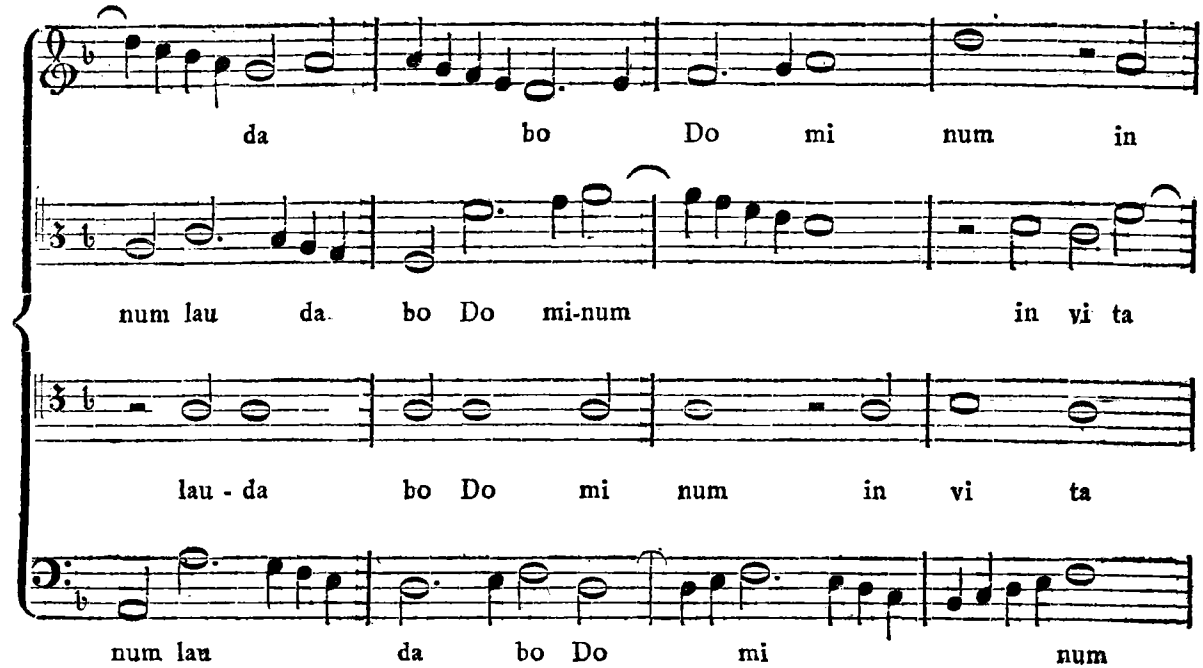
Er iſt auch ein ſehr fleißiger Componiſt geweſen. Einige ſeiner Compoſitionen ſind ſchon in die früheſten Sammlungen aufgenommen worden, welche nach Erfindung der Notentypen veranſtaltet wurden. Andere ſind nachher auch beſonders gedruckt worden. Antonius giebt in ſeiner Spaniſchen Bibliothek von ihm an: El Parnaſſo Eſpannol de Madrigales y Vilancicos a quatro, cinco y ſeis vozes. Antwerpen, 1614. 4. und ſetzt hinzu: Alia duo Volumina eum publicaſſe, alterum de Miſſas, alterum de Motetes y Lamentaciones, lego apud Lanuzam Aragoniae Hiſtoricum. Die hier angegebenen Lamentationes werden wohl mit den von Printz genannten Harmoniis in Lamentationes Jeremiae, welche der Dichter Caſpar Bruſch im Jahr 1549 herausgegeben hat, einerley ſeyn.

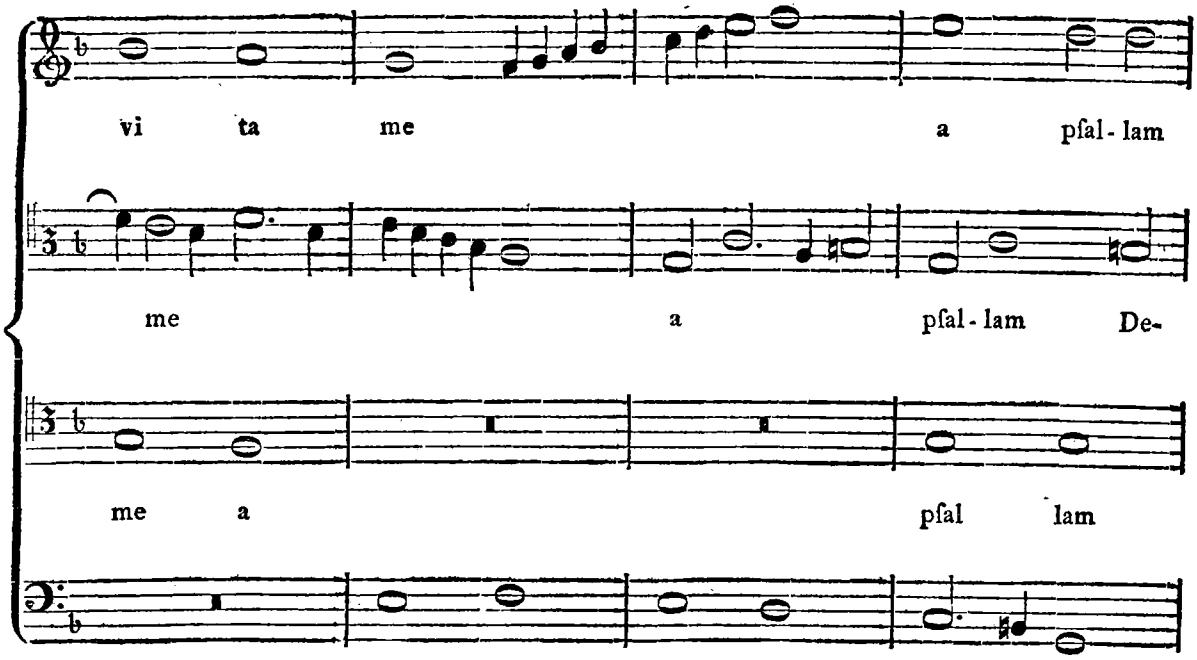
In Glareans Dodecachord iſt von ihm abgedruckt: 1) Chriſte eleiſon, ex Miſſa S. Antonii, 4 vocum. 2) Pleni ſunt coeli, ex Miſſa o Salutaris. 3) Fuga 4 vocum ex unica ad Hypodorium. 4) Fuga 4 vocum ex unica, ſed aliter. In der ſchon angezeigten Nürnbergiſchen Sammlung von Pſalmen findet ſich im dritten Band die einzige Motette: Lauda anima mea Dominum etc. welche aus zwey Theilen beſteht. Da die ganze Motette zu lang ſeyn würde, ſo wird hier nur der erſte Theil derſelben als eine Probe von der Compoſition des *Pierre de la Rue* gegeben.

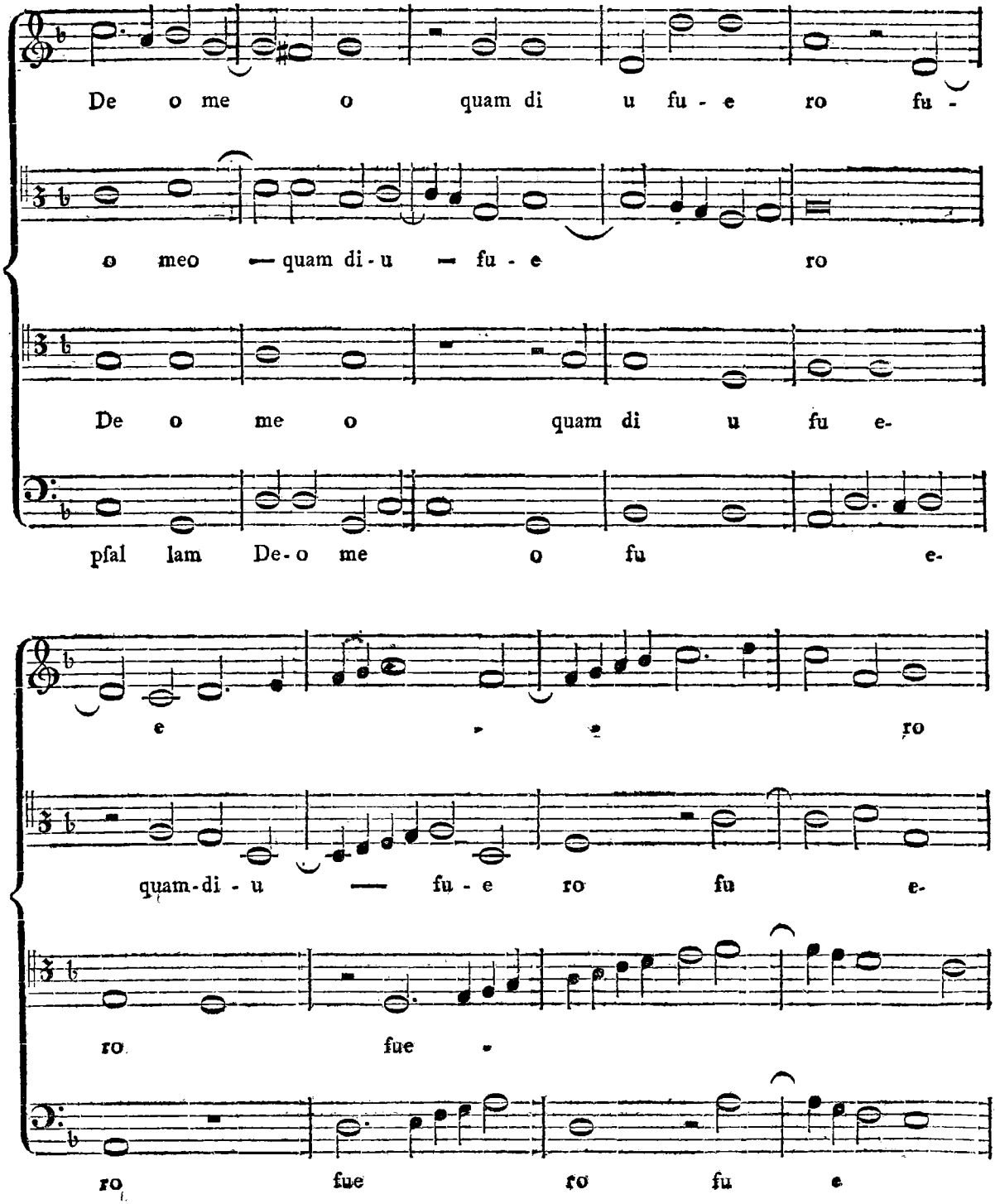
Pſal. CXLV. Lauda anima etc. 4 vocum.

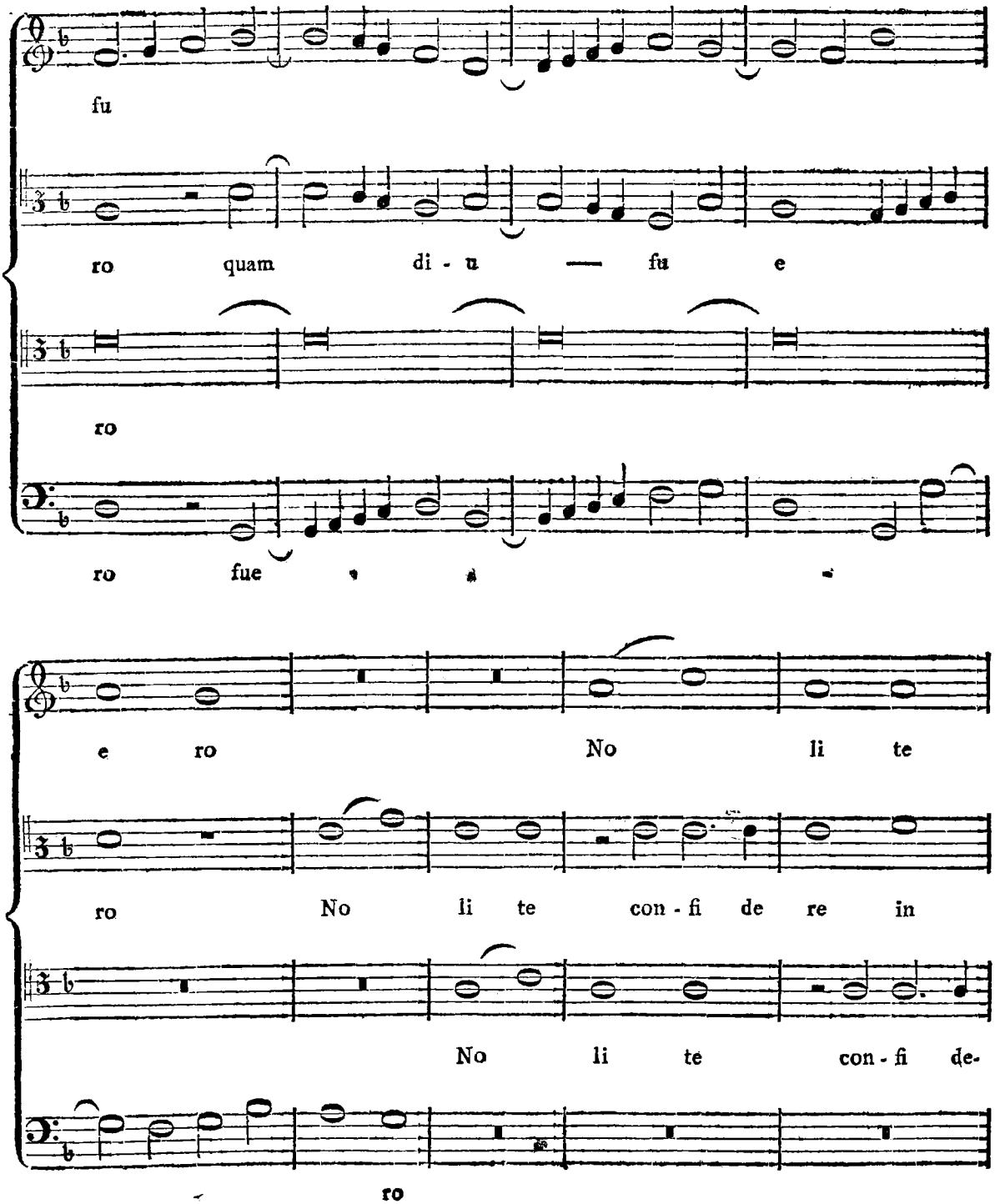
Pierre de la Rue.

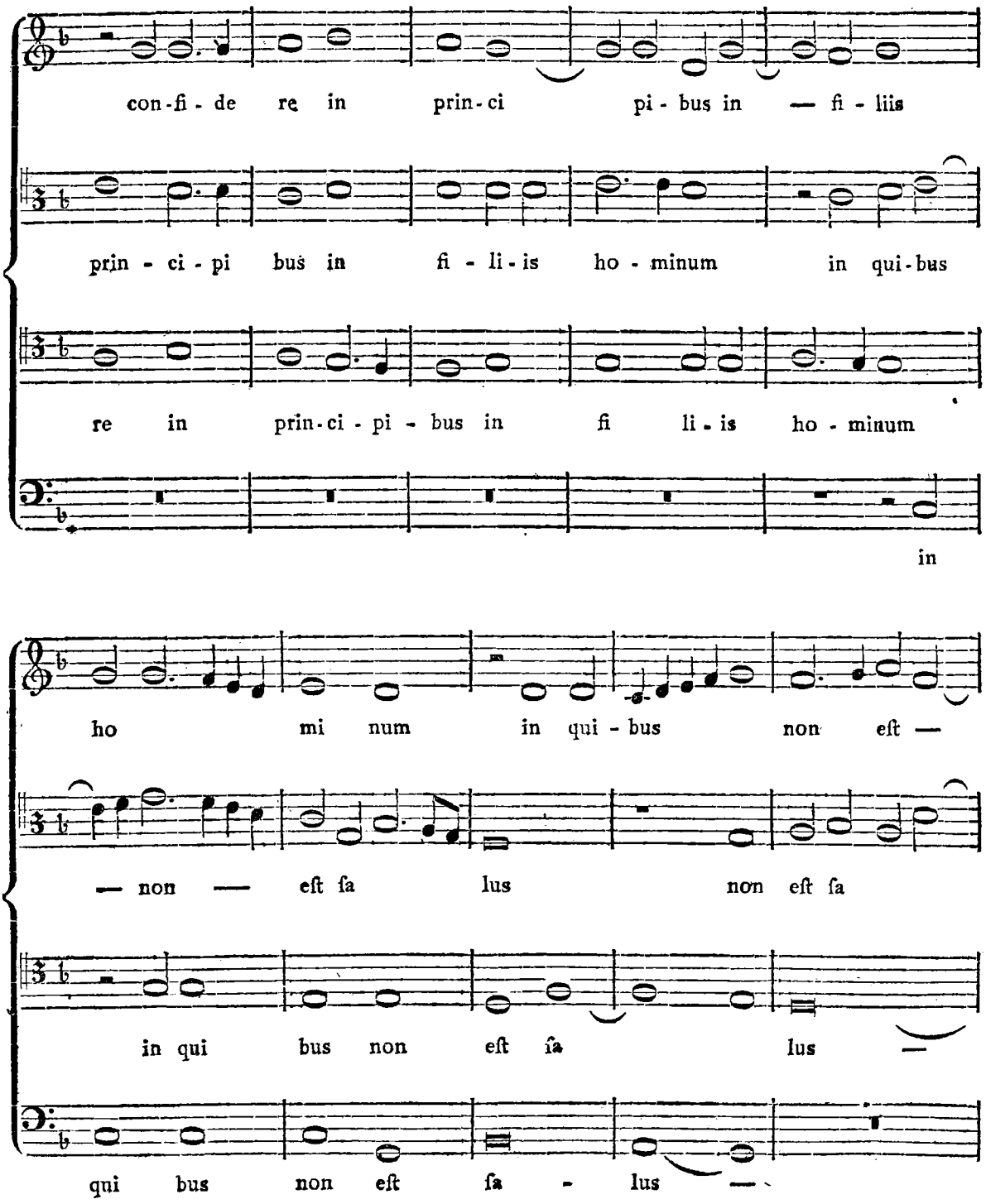


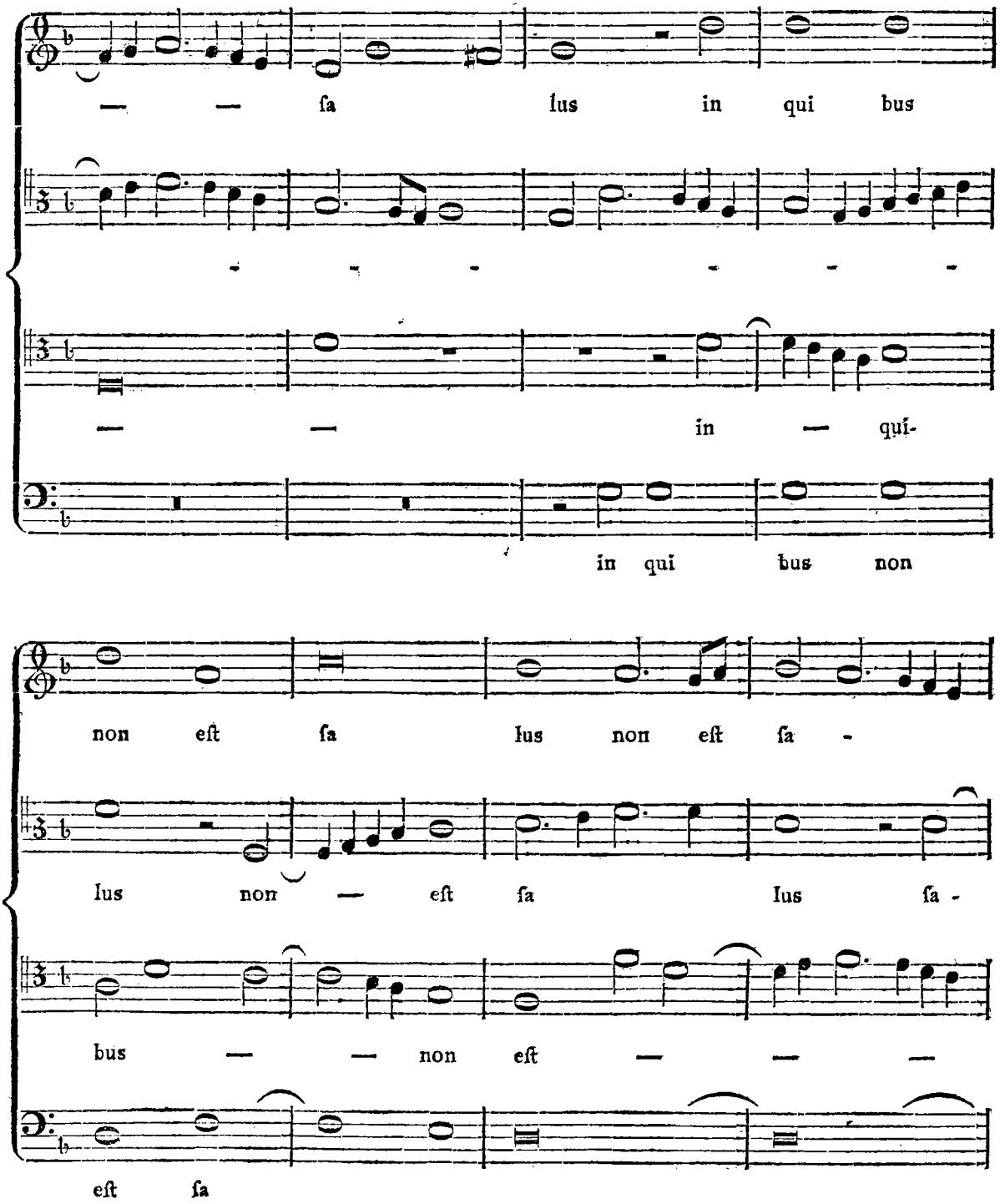

da bo Do mi num in
num lau da bo Do mi-num in vi ta
lau - da bo Do mi num in vi ta
num lau da bo Do mi num

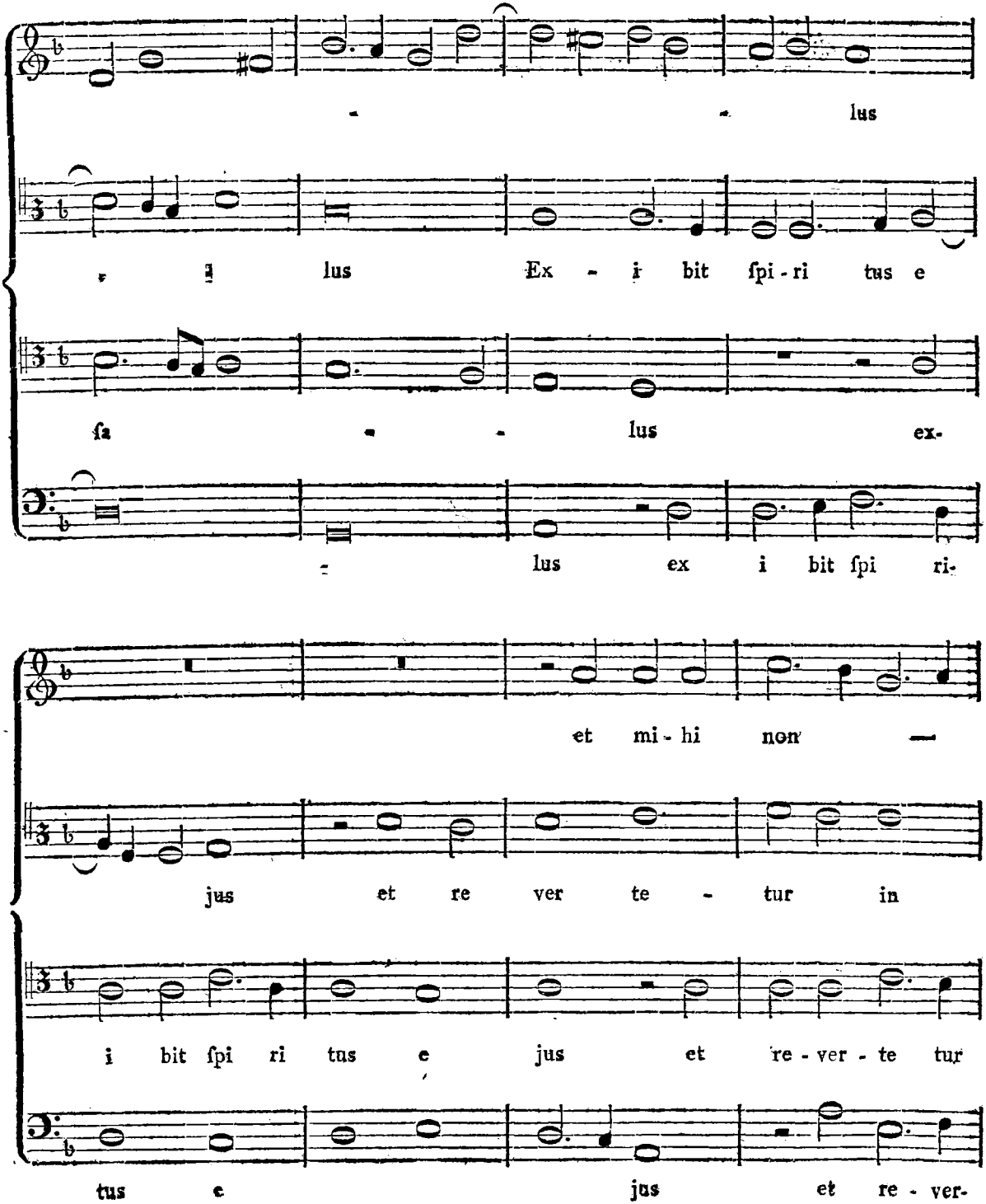

vi ta me a pſal - lam
me a pſal - lam De-
me a pſal lam
in vi ta me a

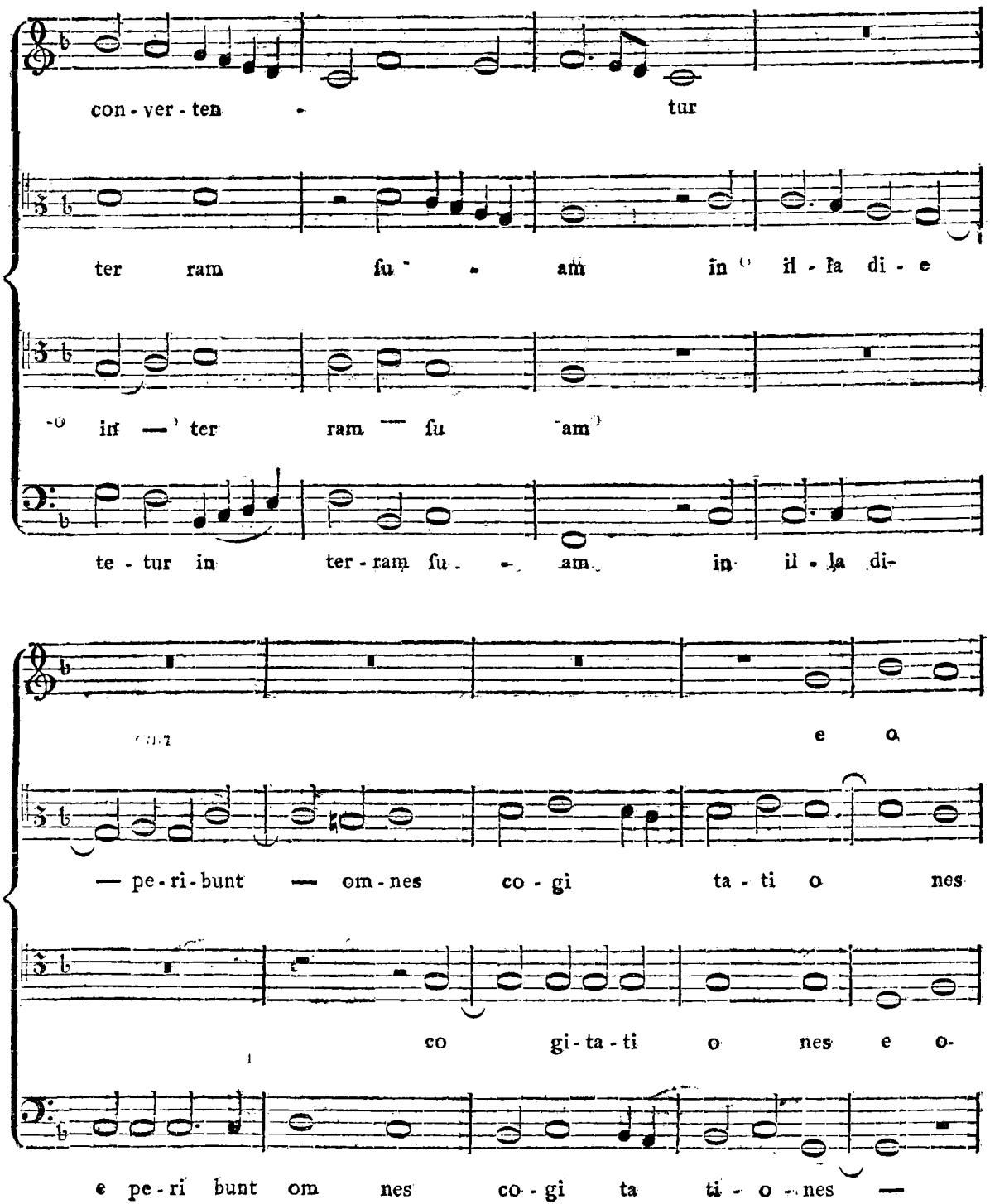

De o me o quam di u fu - e ro fu -
o meo — quam di - u — fu - e ro
De o me o quam di u fu e-
pſal lam De-o me o fu e-
e ro
quam-di - u — fu - e ro fu e-
ro fue
ro fue ro fu e

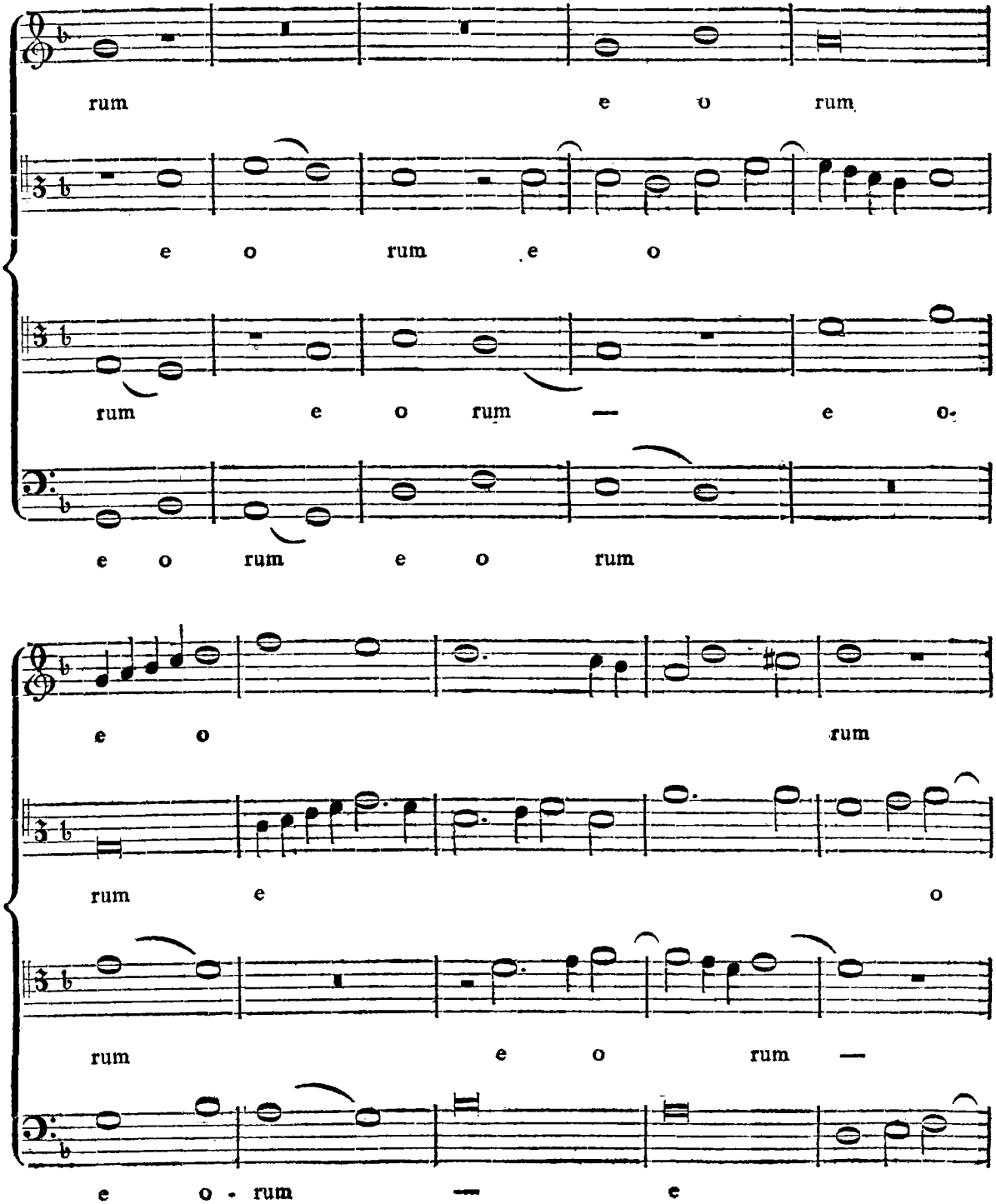

fu
ro quam di - u — fu e
ro
ro fue
e ro No li te
ro No li te con - fi de re in
No li te con - fi de-
ro

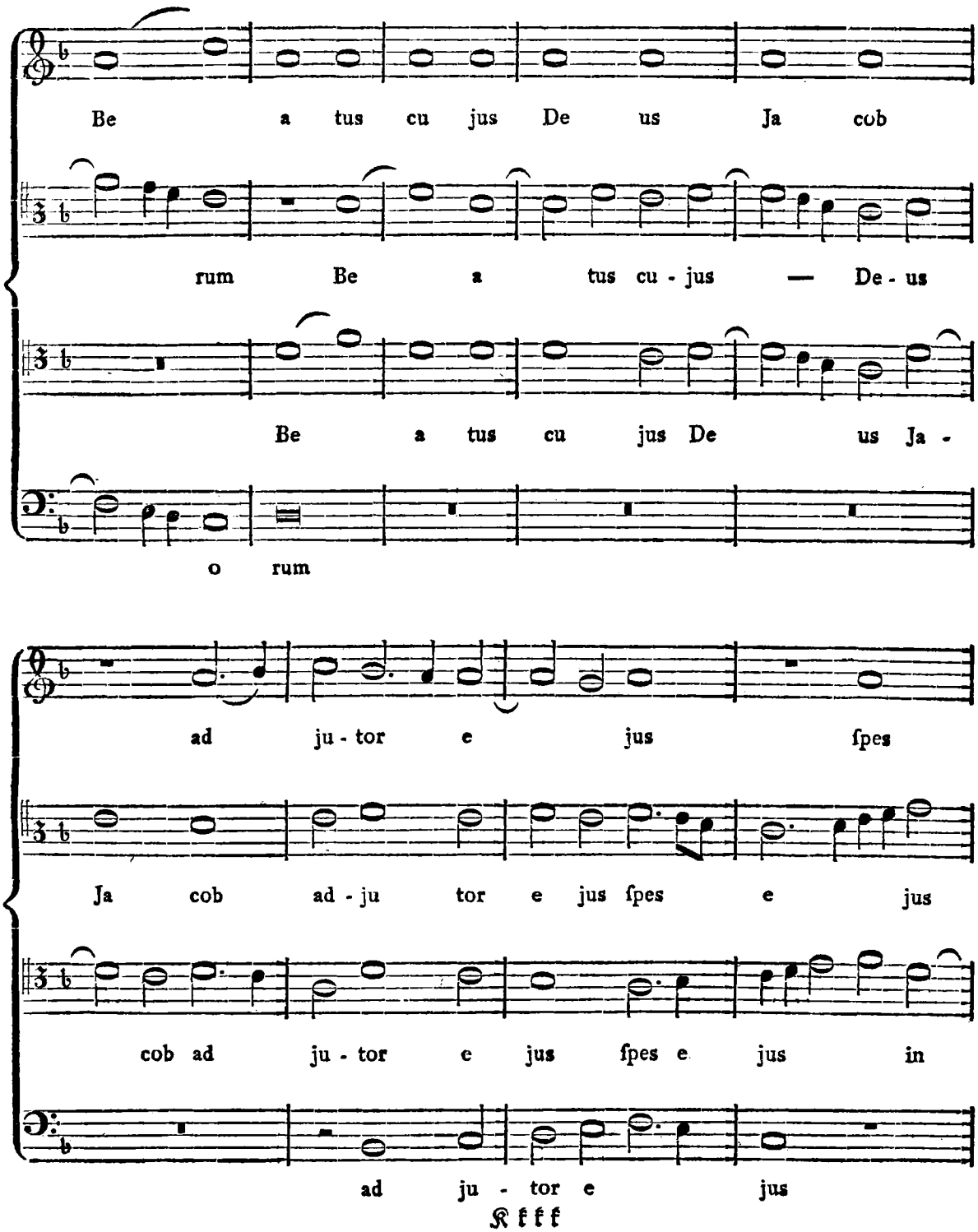

con-fi-de re in prin-ci pi-bus in — fi-liis
prin-ci-pi bus in fi-li-is ho-minum in qui-bus
re in prin-ci-pi-bus in fi li-is ho-minum
in
ho mi num in qui-bus non eſt —
— non — eſt ſa lus non eſt ſa
in qui bus non eſt ſa lus —
qui bus non eſt ſa-lus —

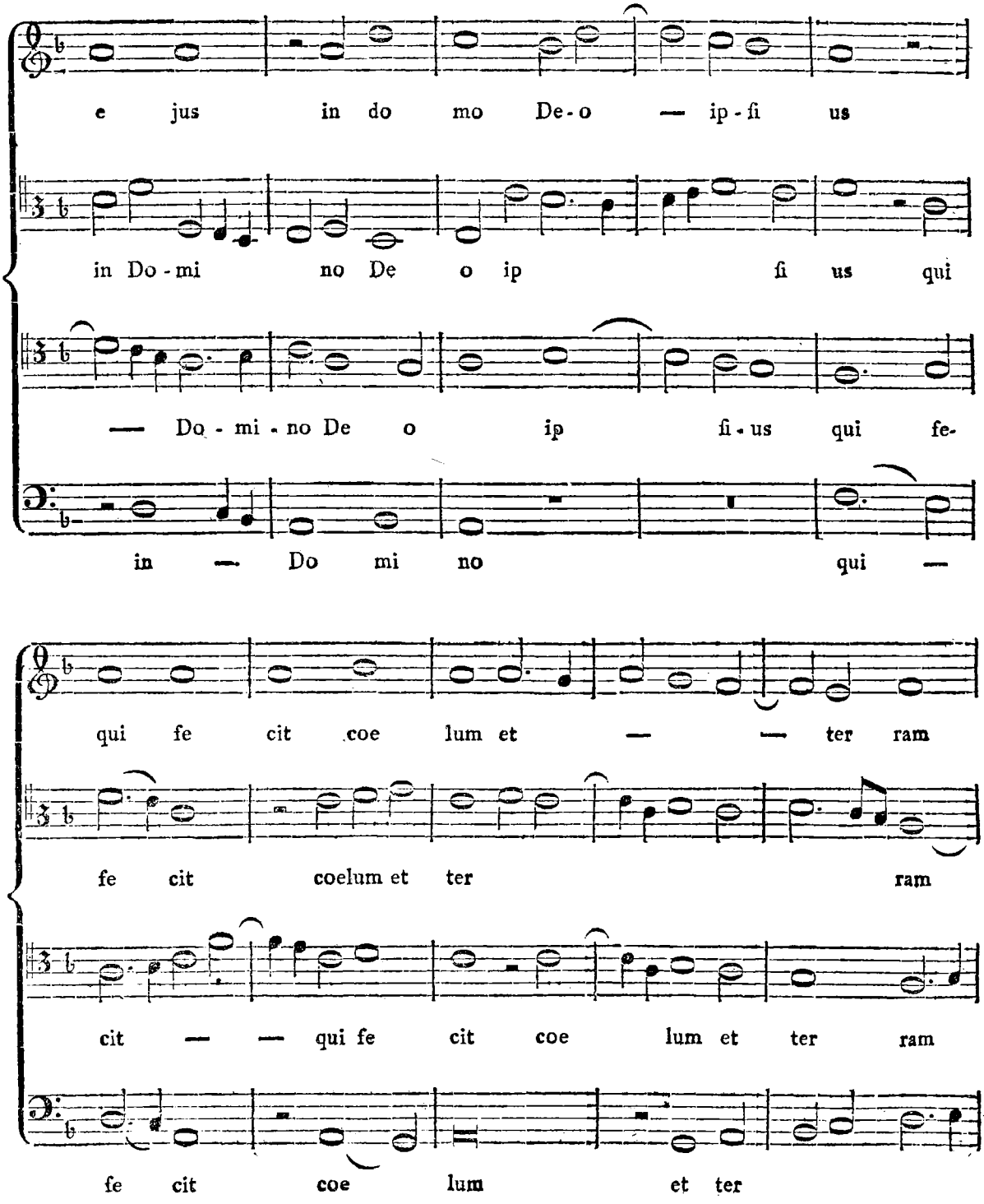

— — ſa lus in qui bus
- - - - - -
— — in — qui-
in qui bus non
non eſt ſa lus non eſt ſa -
lus non — eſt ſa lus ſa -
bus — — non eſt — — —
eſt ſa

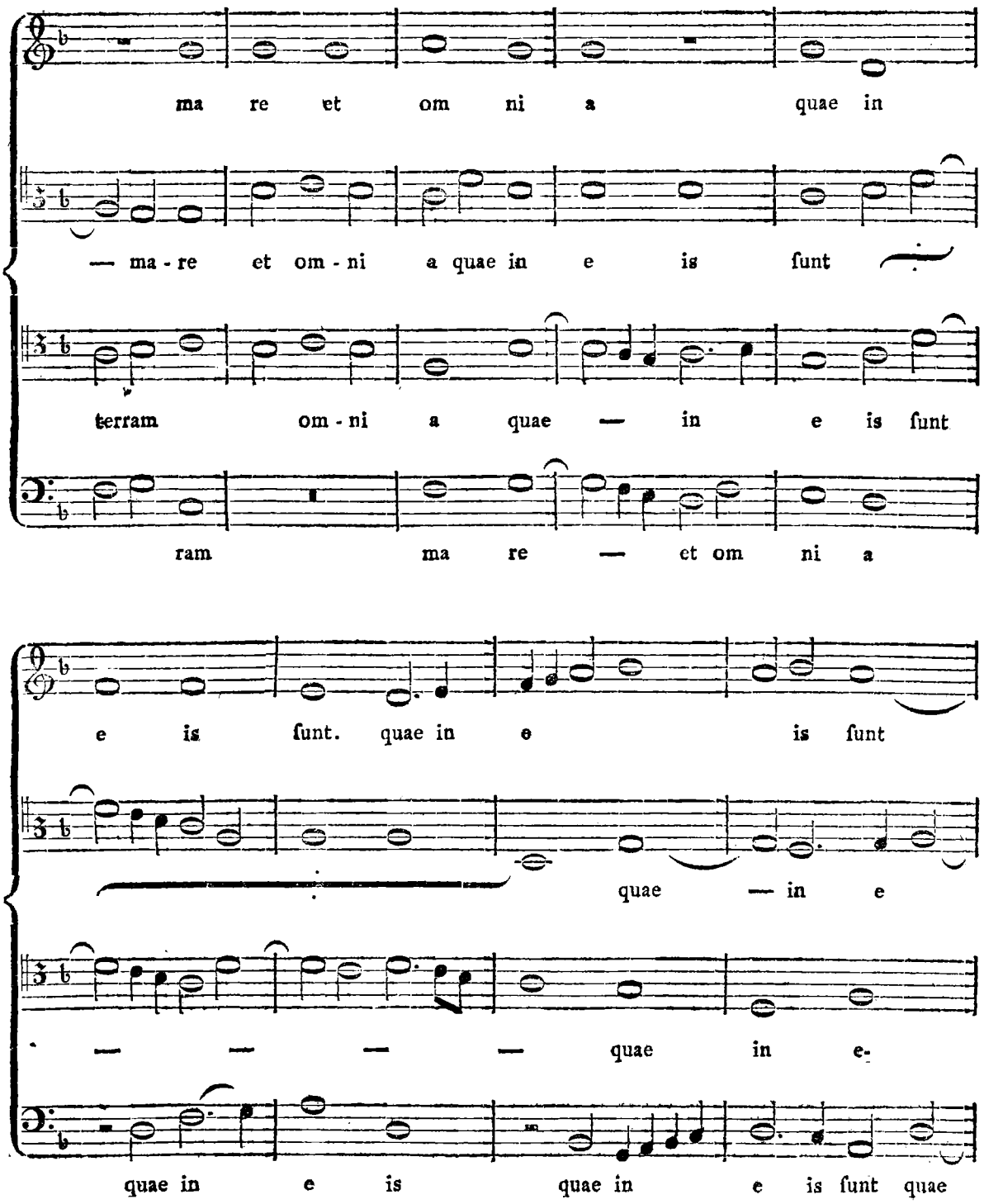

lus
lus Ex - i bit ſpi - ri tus e
ſa - lus ex-
lus ex i bit ſpi ri-
et mi - hi non —
jus et re ver te - tur in
i bit ſpi ri tus e jus et re - ver - te tur
tus e jus et re - ver-

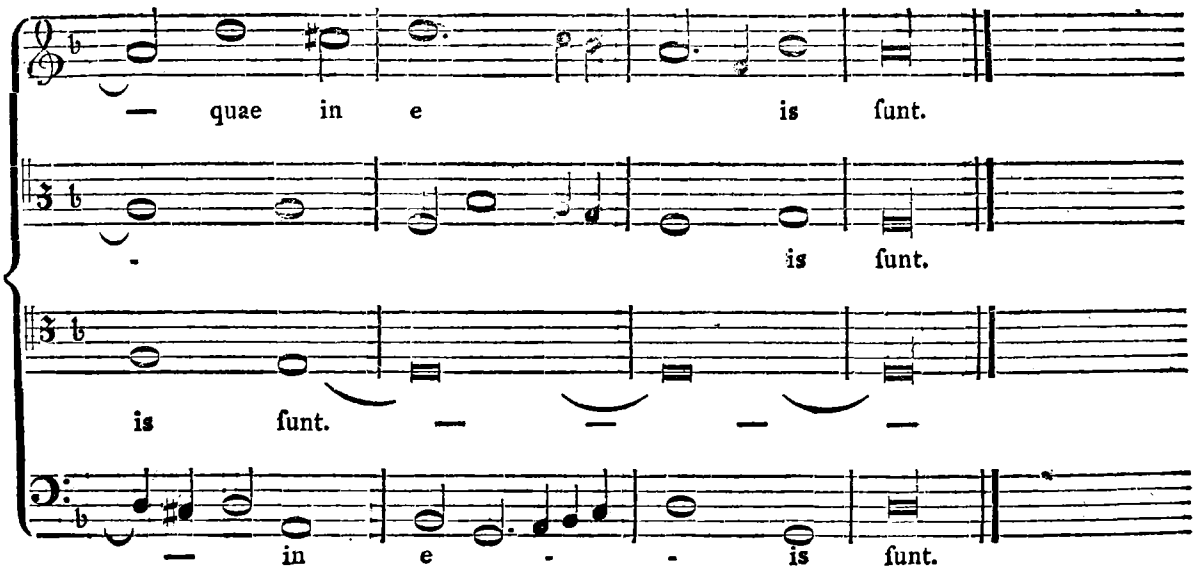

con - ver - ten - tur
ter ram ſu - am in il - la di - e
in ter ram ſu am
te - tur in ter - ram ſu - am in il - la di-
e o
— pe - ri - bunt — om - nes co - gi ta - ti o nes
co gi - ta - ti o nes e o-
e pe - ri bunt om nes co - gi ta ti - o - nes —


rum e o rum
e o rum e o
rum e o rum — e o.
e o rum e o rum
e o rum
rum e o
rum e o rum —
e o - rum — e


Be a tus cu jus De us Ja cob
rum Be a tus cu - jus — De - us
Be a tus cu jus De us Ja -
o rum
ad ju - tor e jus ſpes
Ja cob ad - ju tor e jus ſpes e jus
cob ad ju - tor e jus ſpes e jus in
ad ju - tor e jus


e jus in do mo De-o — ip-ſi us
in Do-mi no De o ip ſi us qui
— Do-mi-no De o ip ſi-us qui fe-
in — Do mi no qui —
qui fe cit coe lum et — — ter ram
fe cit coelum et ter ram
cit — — qui fe cit coe lum et ter ram
fe cit coe lum et ter


ma re et om ni a quae in
— ma - re et om - ni a quae in e is ſunt
terram om - ni a quae — in e is ſunt
ram ma re — et om ni a
e is ſunt. quae in e is ſunt
quae — in e
— — — — quae in e-
quae in e is quae in e is ſunt quae



§. 43.

Ebenfalls in die älteſte Franzöſiſche Schule gehört **Antonius Brumel**, der ein Zeitverwandter **Joſquins** und ſo wie er ein Schüler **Ockenheims** war. Glarean (Dodecach. S. 456.) rechnet ihn unter die vorzüglichſten Componiſten ſeines Zeitalters, ſetzt aber hinzu, daß er mehr Kunſt als Genie beſeſſen habe [137]). Ob dieſes Urtheil gegründet ſey, mag der Leſer aus der Probe beurtheilen, welche von der Compoſition **Brumels** gegeben werden ſoll. In ſeinem hohen Alter ſoll er, nach **Glareans** Bericht, noch ein Kyrie mit **Joſquin** um die Wette componirt haben [138]). In dieſem Kyrie ſoll das Thema in allen Stimmen ſowohl auf- als abſteigend mit bewundernswürdiger Geſchicklichkeit bearbeitet ſeyn.

Von den Compoſitionen **Brumels** ſcheint nicht viel auf unſere Zeiten gekommen zu ſeyn. Glarean hat von ihm: 1) ein Agnus Dei, aus der Miſſe Δριγξ. 2) Pleni ſunt coeli, aus eben der Miſſe. 3) Qui venit in nomine Domini etc. für 2 Stimmen. Die genannte Miſſe unter dem Namen Δριγξ ſoll in der früheſten Sammlung von Miſſen enthalten ſeyn, welche nach Erfindung der Figural-Typen herausgekommen ſind. Außer dieſer nennt Glarean (S. 456.) noch eine Miſſe de beatiſſima virgine Maria etc. als eine Compoſition, die eines ſo großen Mannes würdig geweſen ſey. In der Nürnbergiſchen Sammlung von Pſalmen vom Jahr 1553 findet ſich im dritten Band eine einzige Motette von ihm; Laudate Dominum de coelis etc. mit 4 Stimmen, die aber ſo viel natürlichen Geſang und reine einfache Harmonie enthält, daß ich ſie in dieſer Rückſicht allen mir bekannten gleichzeitigen Compoſitionen, ſelbſt denen des Joſquins weit vorziehe. Sie hat zwar wenige canoniſche Nachahmungen als viele andere, aber ſie hat ihrer genug, um daraus ſehen zu können, daß der Verfaſſer ſie verſtand, und mehrere, auch künſtlichere hätte anbringen können, wenn er gewollt, oder es höheren Zwecken, nehmlich dem Ausdruck feyerlicher Andacht ꝛc. für zuträglich gehalten

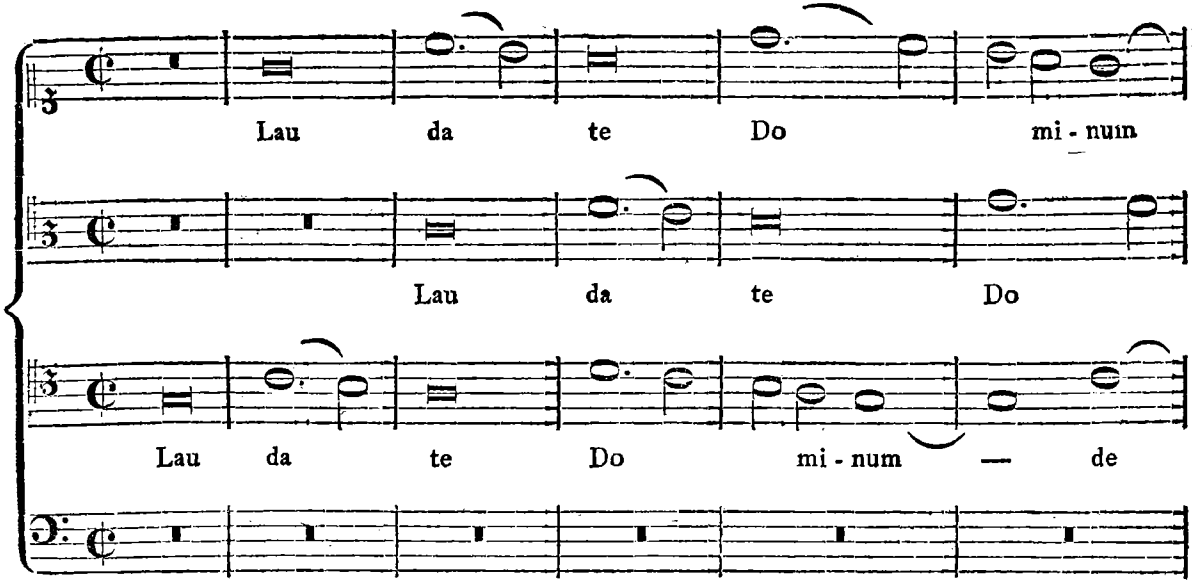
137) Antonius Brumel dignus qui inter eximios Symphonetas numeretur, magis tamen diligentia et arte valuit, quam naturae indulgentia. Loc. cit.

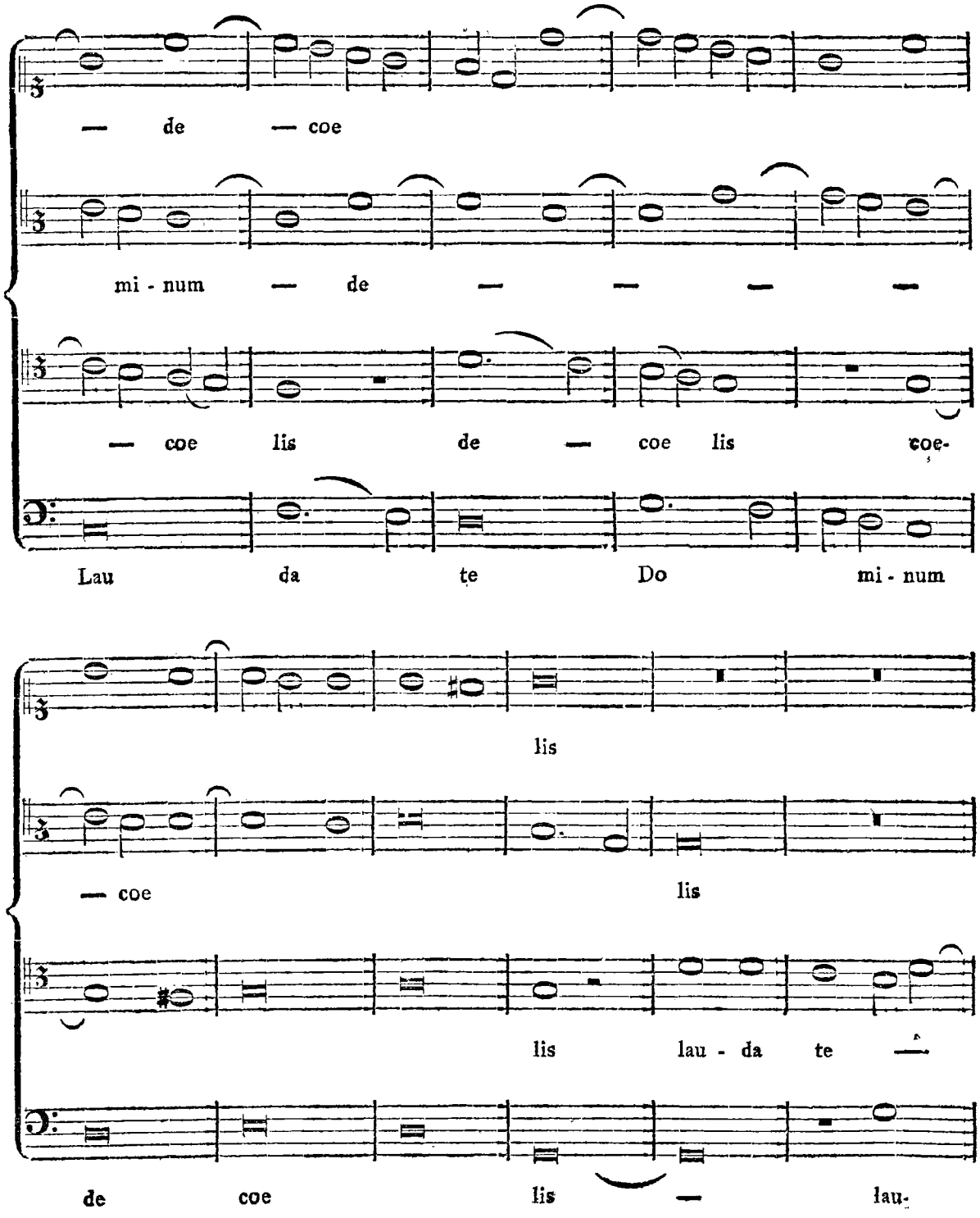
138) — quod multi Symphonetae (inter quos Antonius Brumel in extrema jam ſenecta, et Jodocus Pratenſis, quam Juſquinum vulgo vocant) noſtra demum aetate oppido elegantes, nec ſine quadam aemulatione, quatuor vocibus inſtituerunt — — Loc. cit. pag. 152.

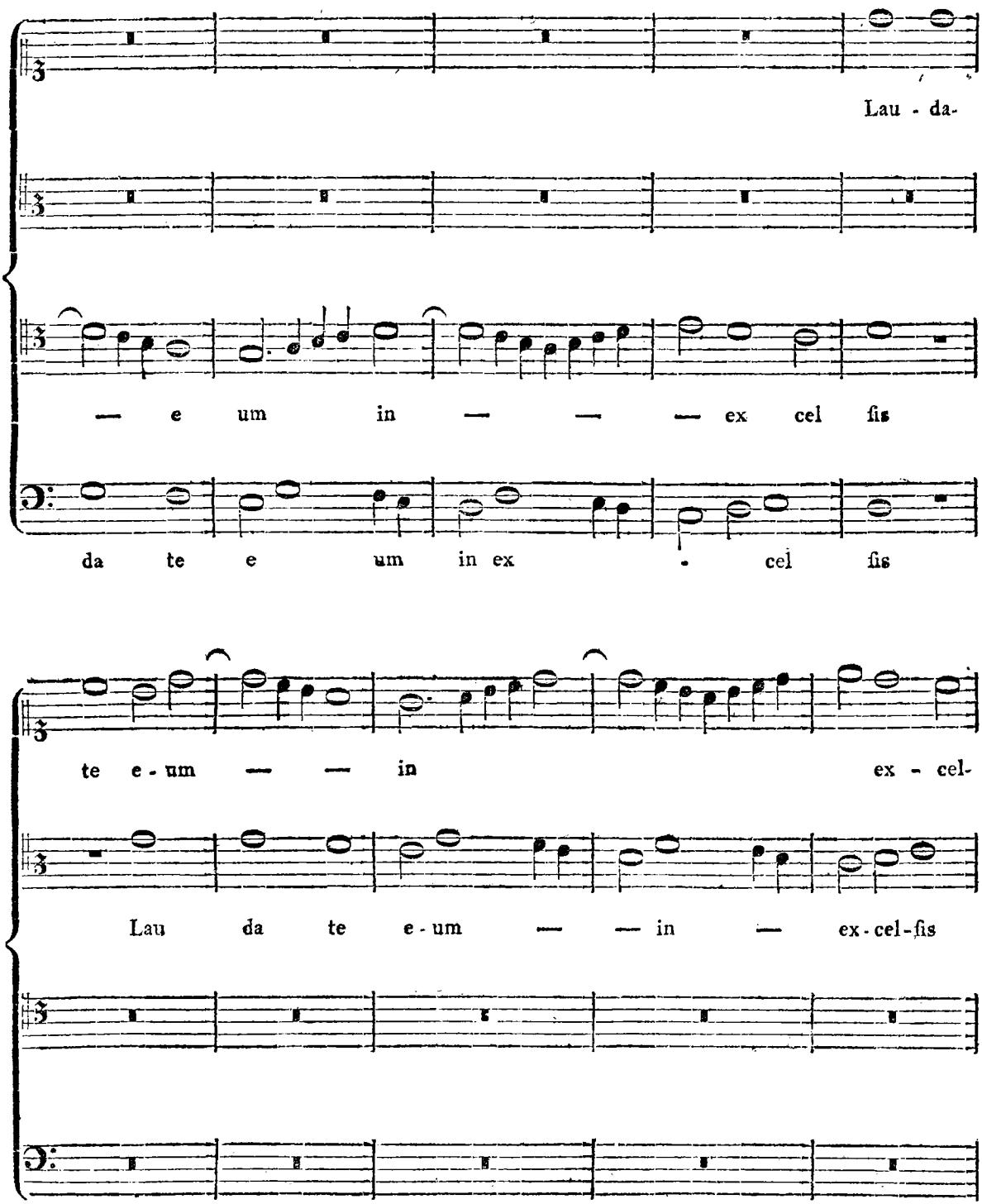
hätte. Man kann ſich hieraus erklären, woher das Urtheil Glareans entſtanden ſeyn mag, nach welchem, wie oben ſchon angeführt worden iſt, Brumel mehr Fleiß und Kunſt, als natürliche Gaben gehabt haben ſoll. Man hat nehmlich in den Zeiten Glareans noch den verkehrten Begriff von Natur und Kunſt, daß man nur die canoniſchen Künſteleyen für Beweiſe von vorzüglichem Genie, einen natürlichen, einfachen Geſang aber bloß für Arbeit hielt, die ebenfalls jemand ohne beſondere Gaben verrichten könnte. Außerdem, daß Brumel in dieſer Motette keinen übertriebenen Gebrauch (welcher nichts beſſer als ein Mißbrauch iſt) von den canoniſchen Künſten gemacht hat, hat er den Werth derſelben auch noch dadurch zu erhöhen gewußt, daß er ſich darin an ſehr paſſenden Stellen bloß des gleichen Contrapunkts bedient, und dadurch nicht nur Licht und Schatten, ſondern auch einen hohen Grad von Faßlichkeit und Deutlichkeit hineinbringt. In dieſer Rückſicht hat meiner Meinung nach Brumel mehr Geſchmack und Beurtheilung in dieſer Compoſition gezeigt, als Joſquin mit allem Aufwand der verwickeltſten und verſteckteſten canoniſchen Künſteleyen, von welchen er faſt in allen ſeinen Compoſitionen gleichſam überfließt, und hatte damit ſchon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts einen Punkt von Vollkommenheit erreicht, welcher zweyhundert Jahre nach ſeiner Zeit kaum anfing, ein wenig allgemeiner von den Componiſten erreicht zu werden. Wenn demnach Geſchmack und geſunde Beurtheilungskraft nach Glareans Meinung (welchen unſer Mattheſon übrigens nur den gelehrten Pickelhering zu nennen pflegt) einen Mangel an natürlichen Gaben anzeigen ſoll, ſo möchte ich wiſſen, wie man das Verfahren ſolcher Componiſten zu nennen habe, die nicht Zeit, nicht Ort, noch Zweck zu unterſcheiden wiſſen, ſondern ſtets muſikaliſche Wunder zu thun glauben, wenn ſie andern recht harte Nüſſe (recht verſteckte Künſte, wozu Wahrſager und Propheten gehören) aufzubeiſſen geben, ſo daß ſie ſie entweder gar nicht aufbeiſſen können, oder ſich doch wenigſtens die Zähne daran verderben müſſen. Das bisher Geſagte ſoll nichts gelten, wenn es der Leſer nicht in folgender Compoſition von Brumel beſtätigt findet. Sie beſteht aus zwey Abtheilungen; ich rücke aber nur die erſte ein, weil beyde allzu vielen Platz wegnehmen würden.

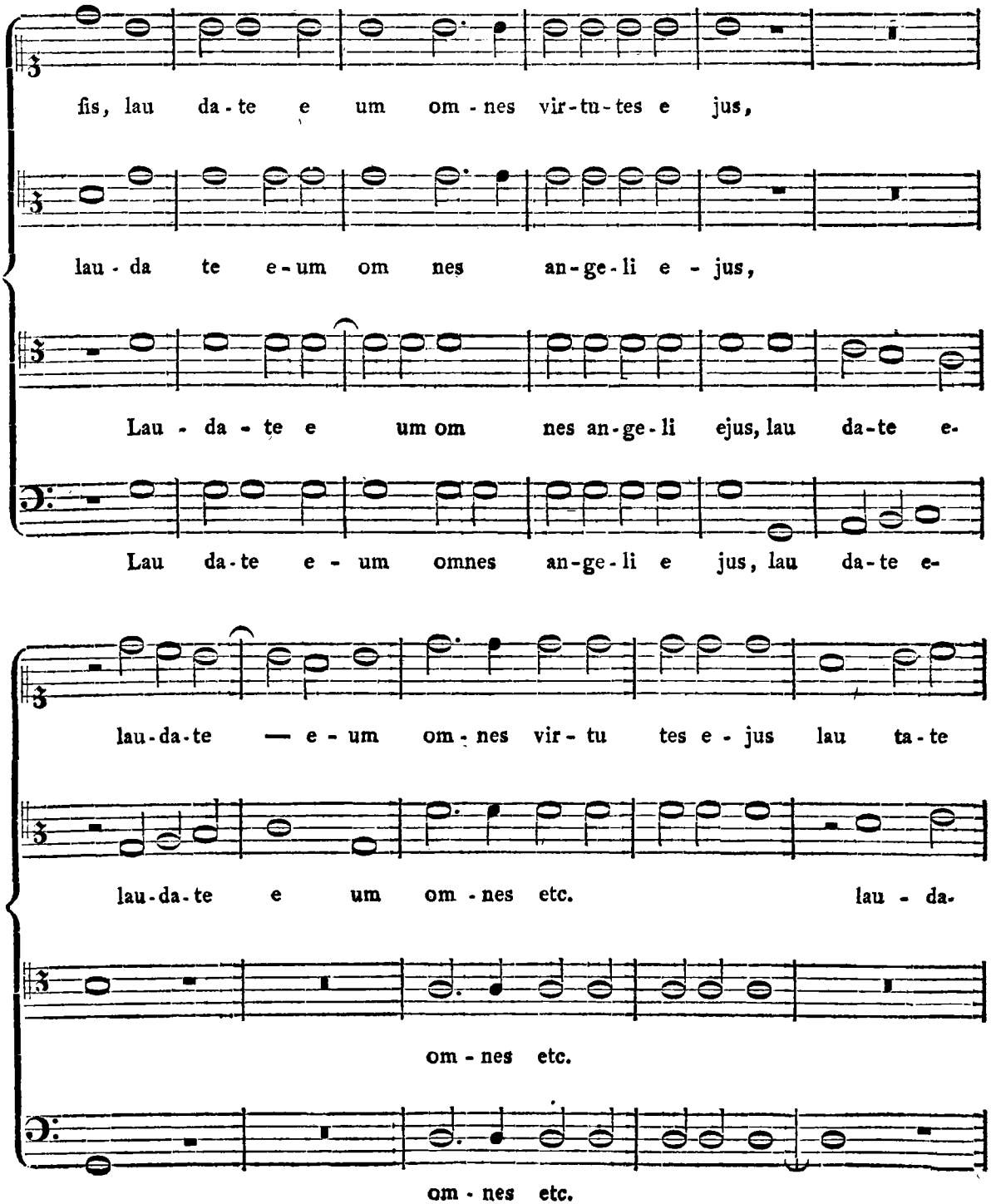
Laudate Dominum etc. 4 voc.

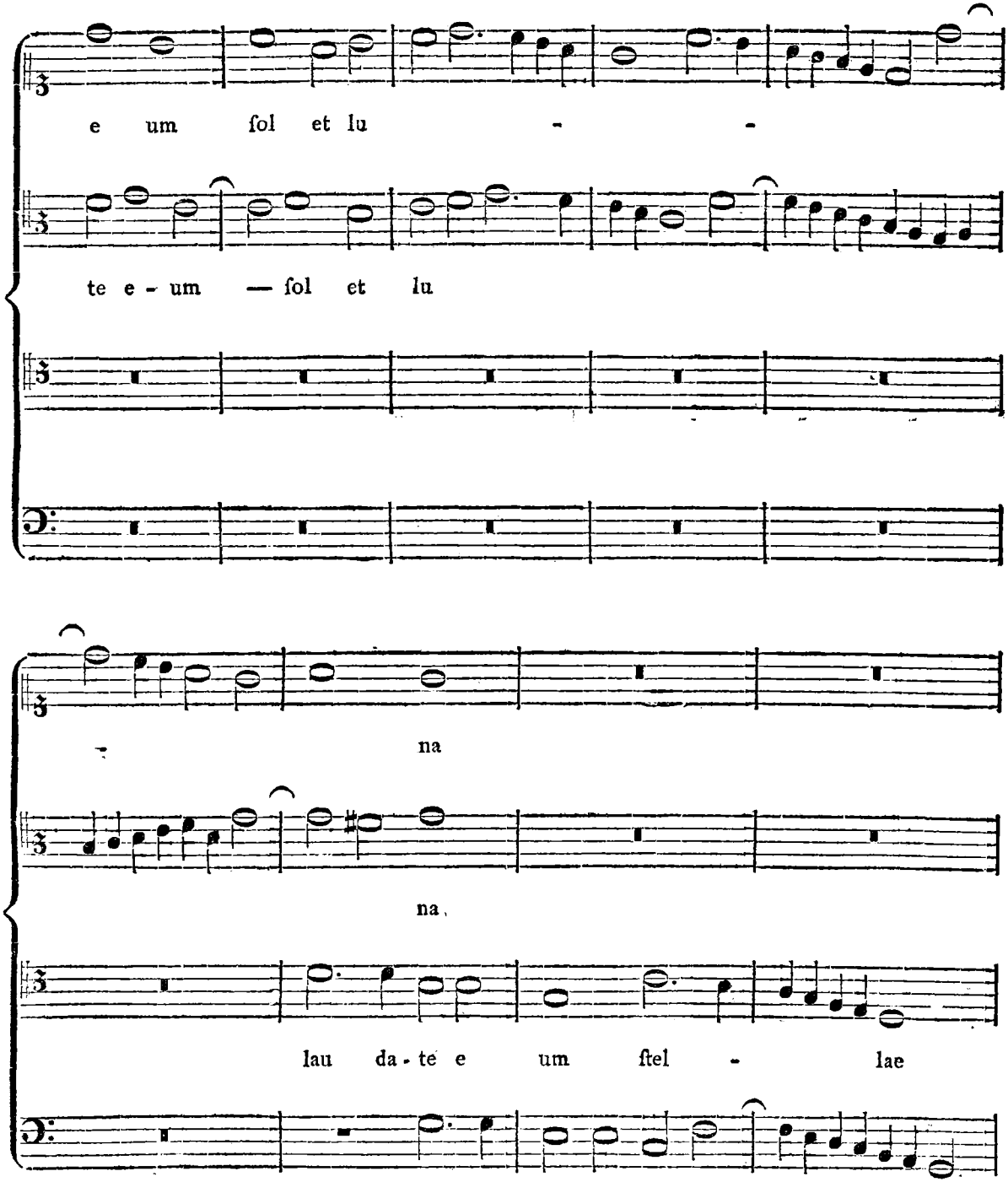
Anton Brumel.

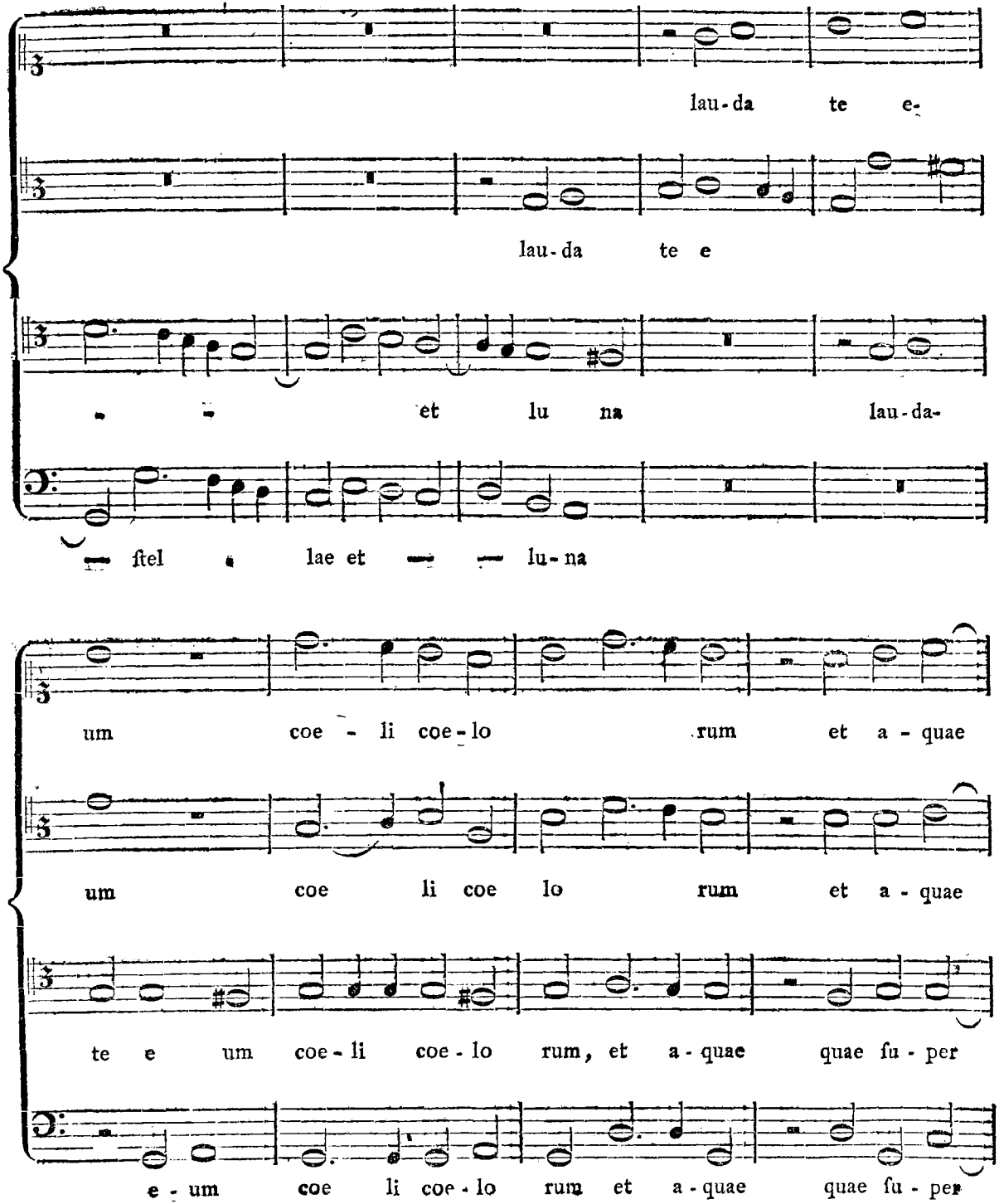


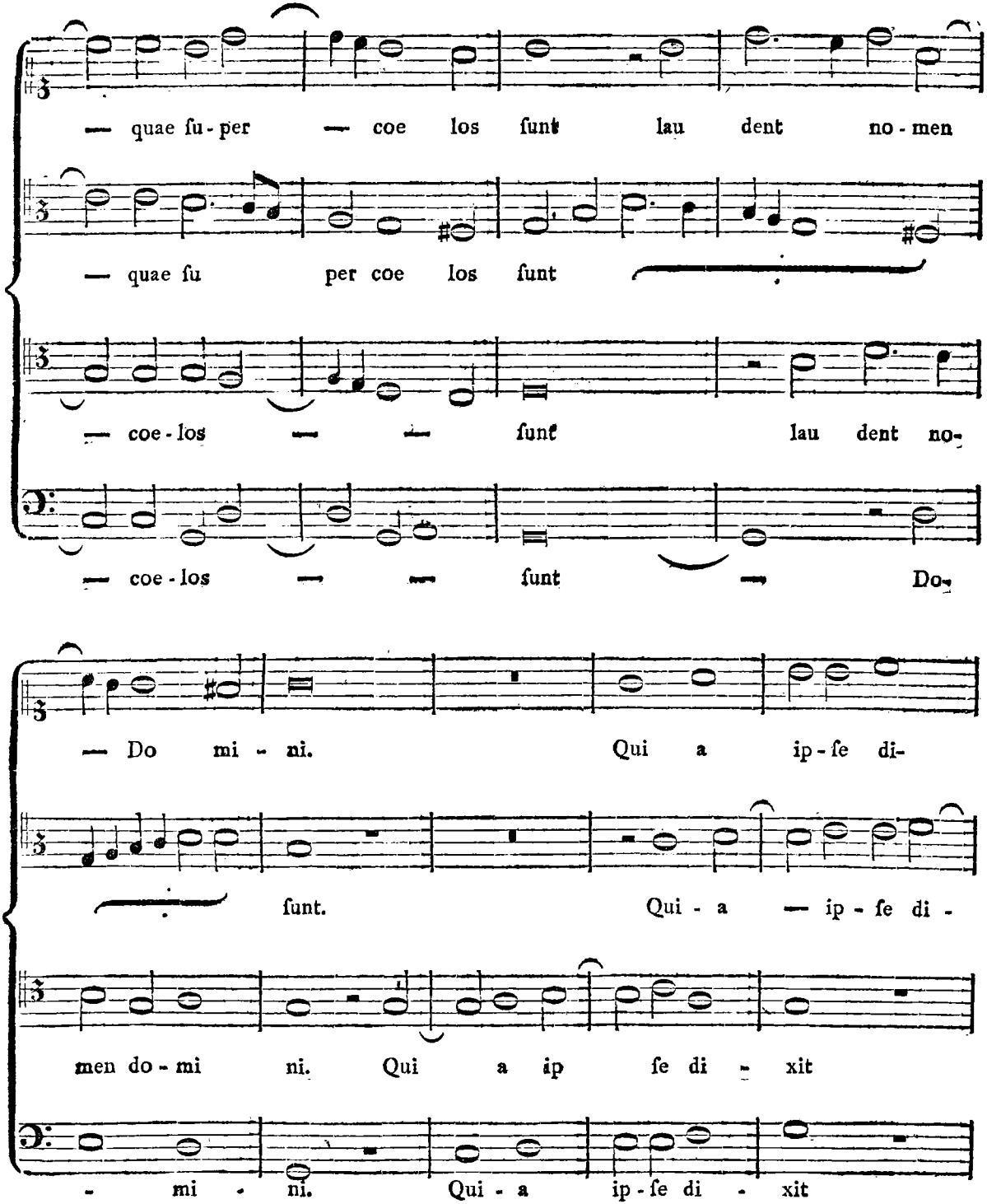

— de — coe
mi - num — de — — — —
— coe lis de — coe lis coe-
Lau da te Do mi - num
lis
— coe lis
lis lau - da te —
de coe lis — lau-

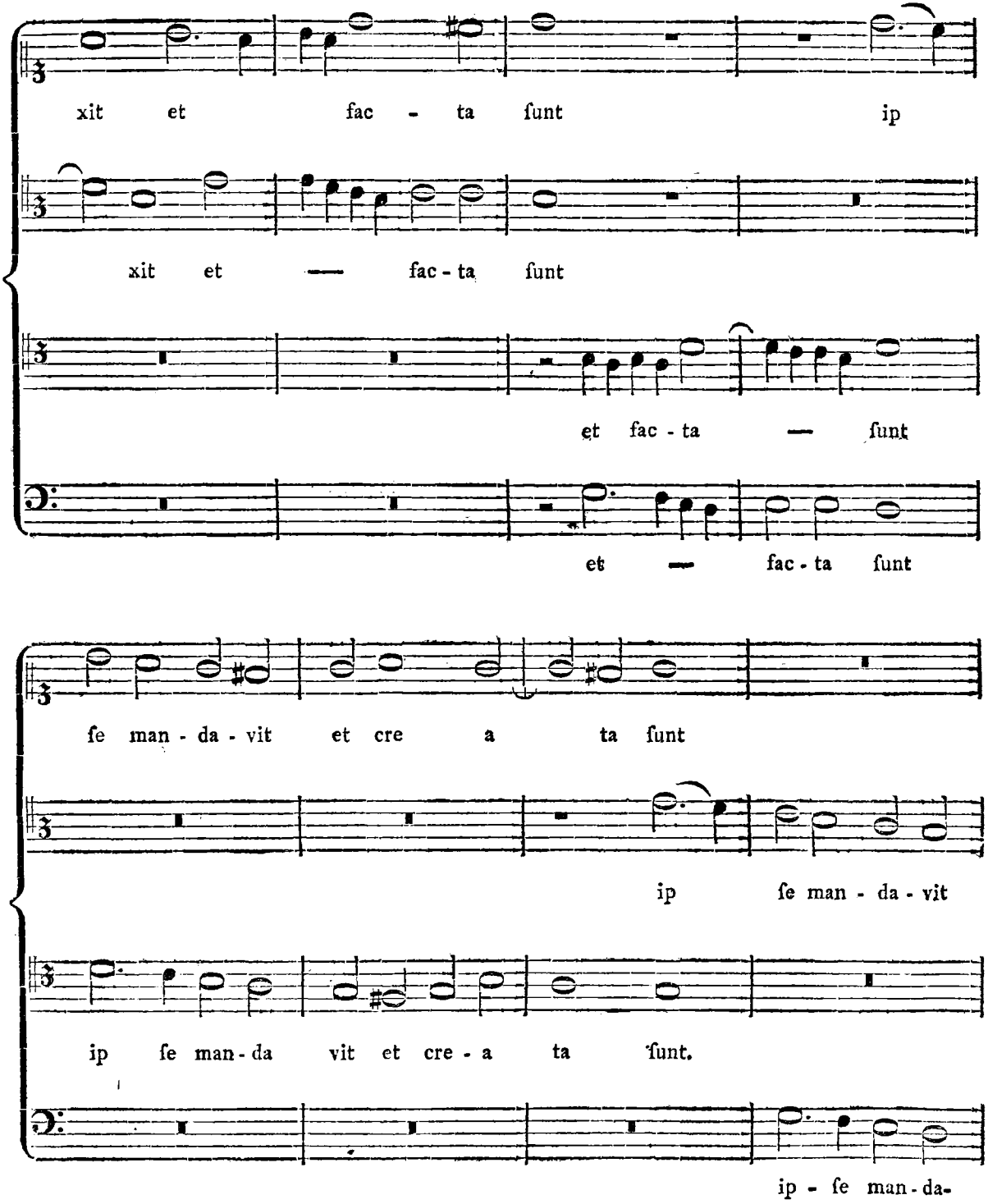

Lau - da-
— e um in — — — ex cel ſis
da te e um in ex - cel ſis
te e - um — — in ex - cel-
Lau da te e - um — — in — ex - cel - ſis

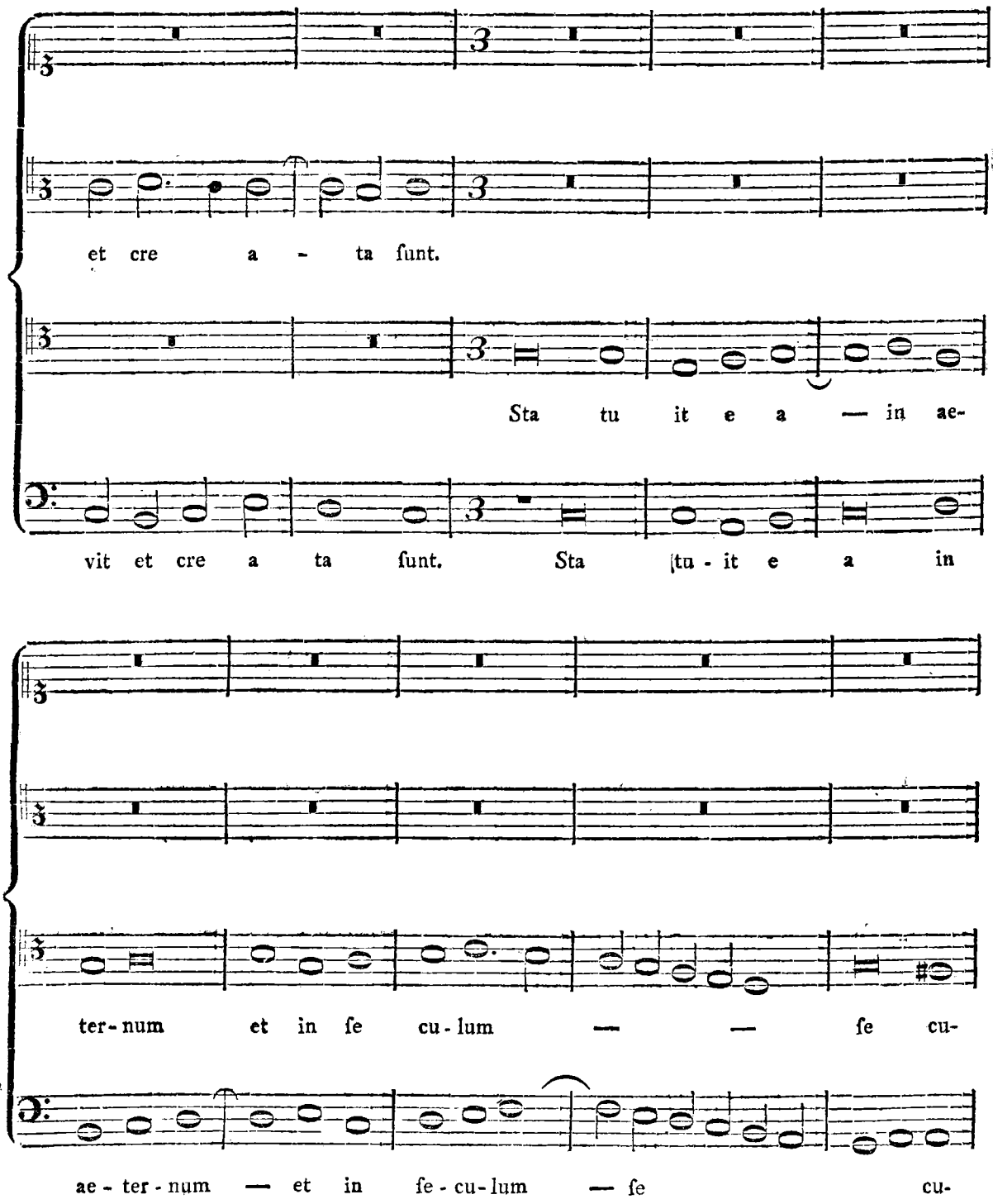

fis, lau da-te e um om-nes vir-tu-tes e jus,
lau-da te e-um om nes an-ge-li e-jus,
Lau-da-te e um om nes an-ge-li ejus, lau da-te e-
Lau da-te e-um omnes an-ge-li e jus, lau da-te e-
lau-da-te — e-um om-nes vir-tu tes e-jus lau ta-te
lau-da-te e um om-nes etc. lau-da-
om-nes etc.
om-nes etc.

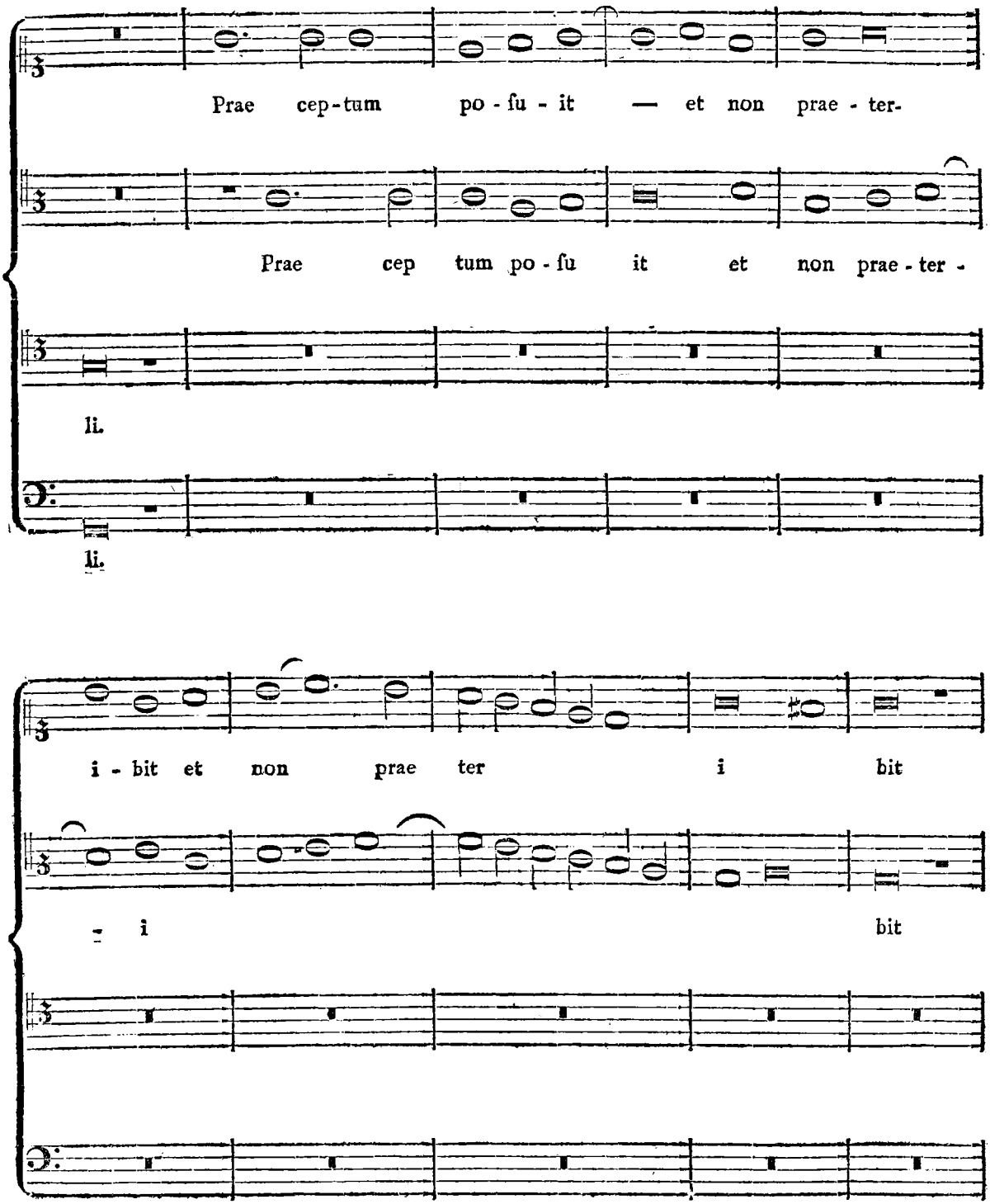

e um ſol et lu -
te e - um — ſol et lu
na
na,
lau da - te e um ſtel - lae
lau - da te e - um om nes

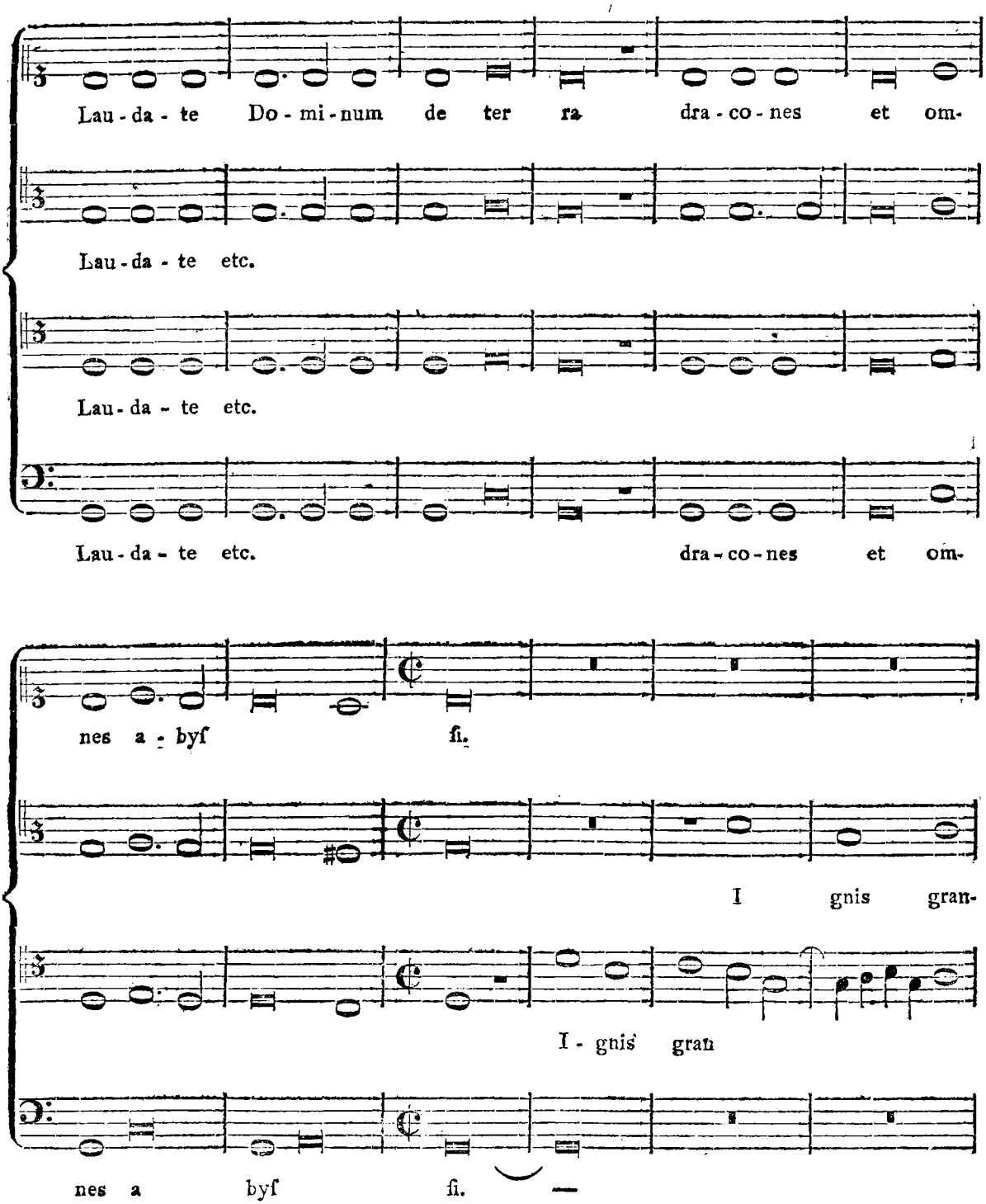

lau-da te e-
lau-da te e
et lu na lau-da-
ſtel lae et lu-na
um coe - li coe-lo rum et a - quae
um coe li coe lo rum et a - quae
te e um coe-li coe-lo rum, et a-quae quae ſu-per
e-um coe li coe-lo rum et a-quae quae ſu-per

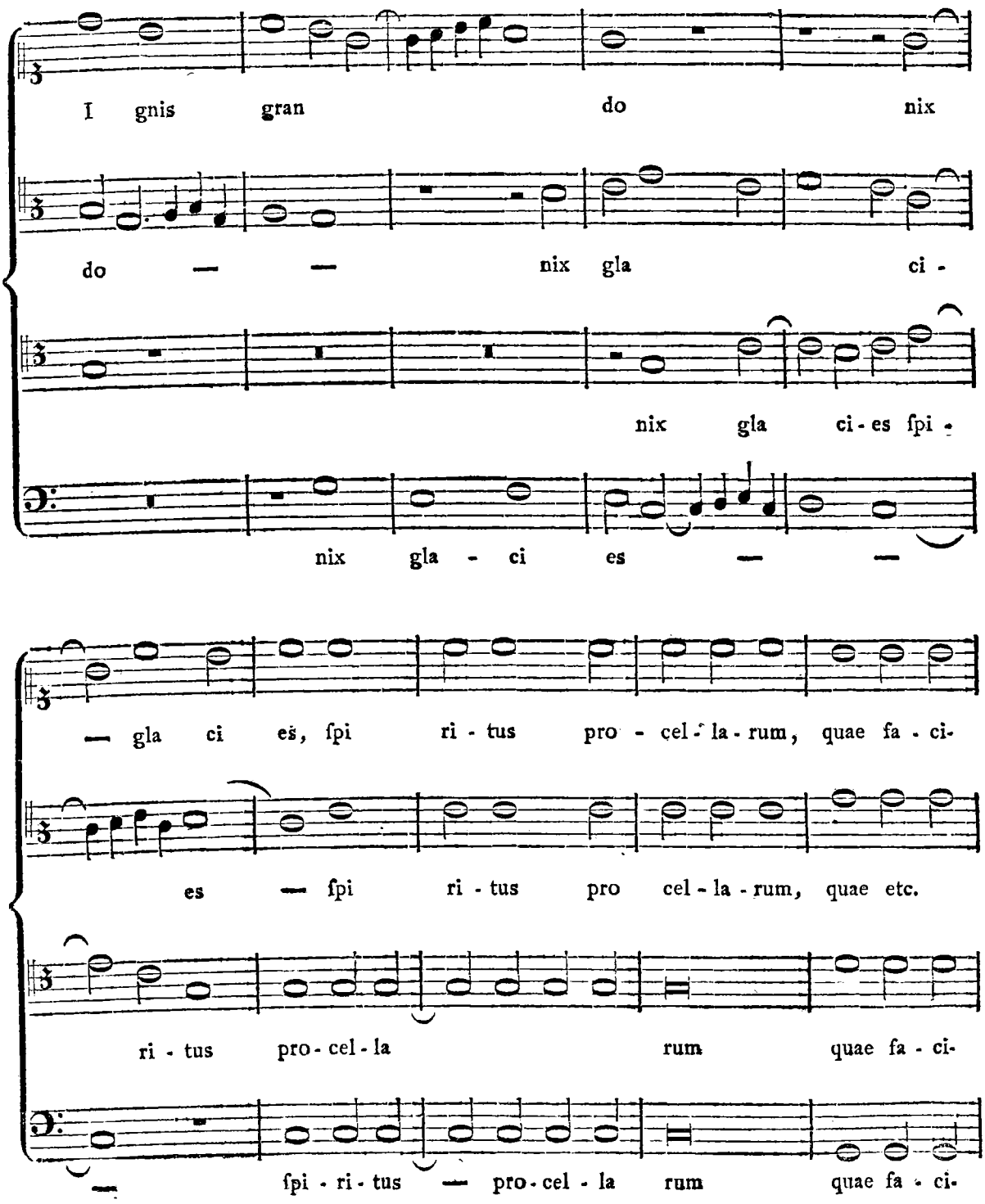

— quae ſu - per — coe los ſunt lau dent no - men
— quae ſu per coe los ſunt
— coe - los — — ſunt lau dent no-
— coe - los — — ſunt — Do-
— Do mi - ni. Qui a ip - ſe di-
ſunt. Qui - a — ip - ſe di -
men do - mi ni. Qui a ip ſe di - xit
- mi - ni. Qui - a ip - ſe di - xit

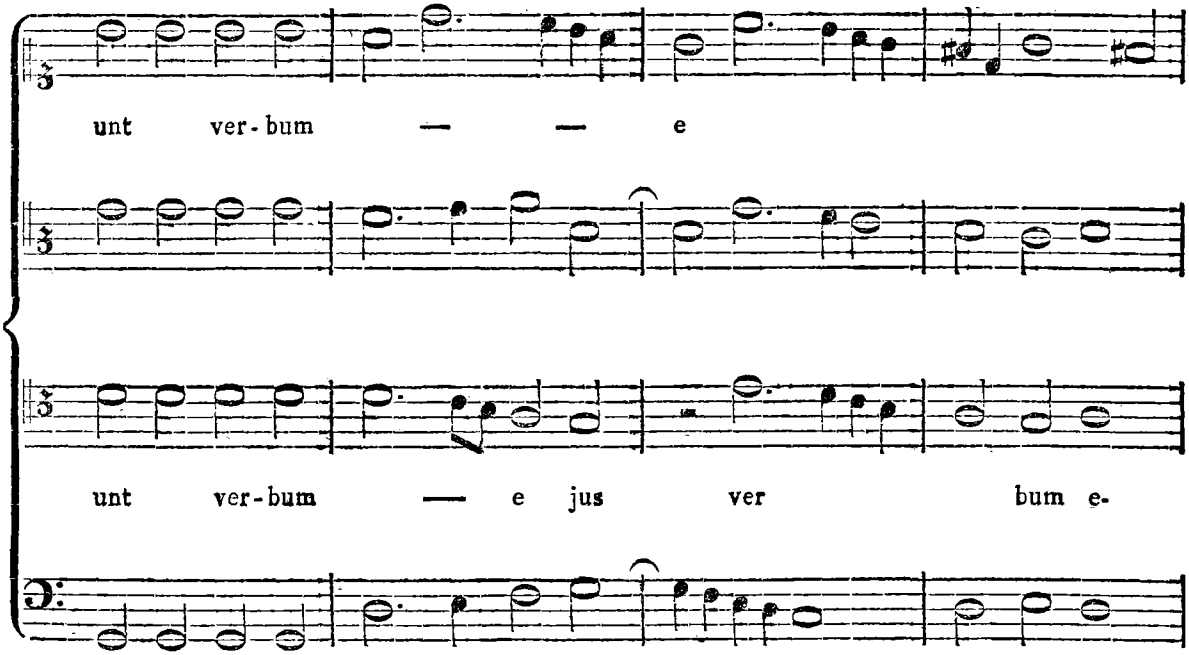

xit et fac - ta ſunt ip
xit et — fac - ta ſunt
et fac - ta — ſunt
et — fac - ta ſunt
ſe man - da - vit et cre a ta ſunt
ip ſe man - da - vit
ip ſe man - da vit et cre - a ta ſunt.
ip - ſe man - da-

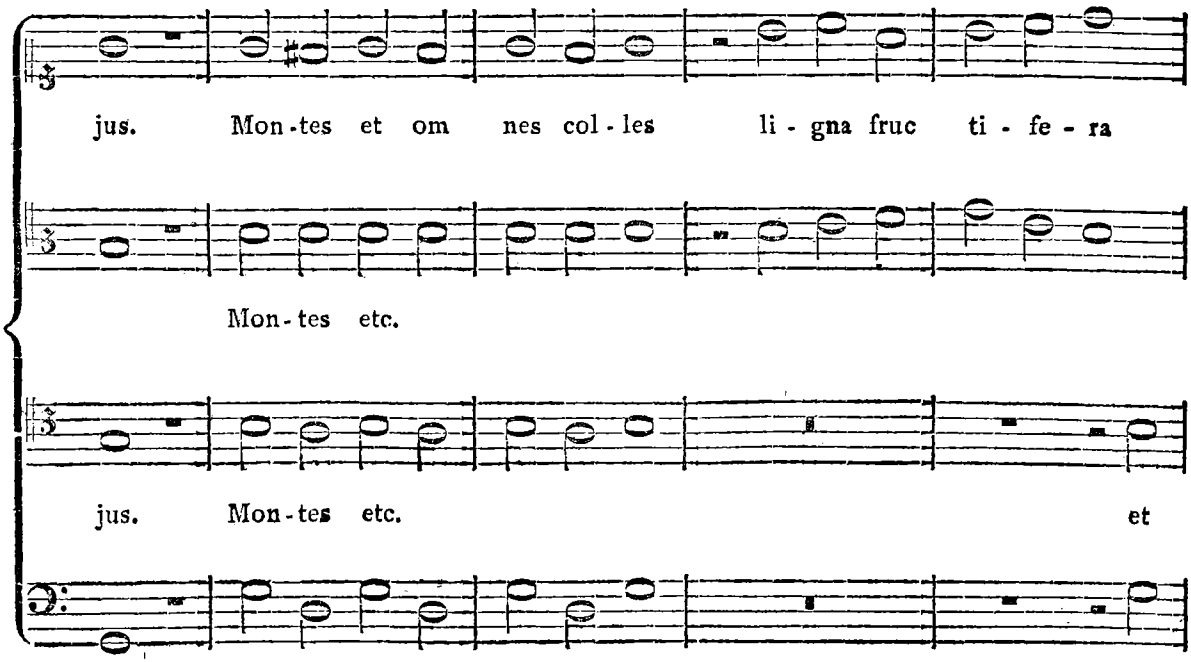

et cre a - ta ſunt.
Sta tu it e a — in ae-
vit et cre a ta ſunt. Sta tu - it e a in
ter-num et in ſe cu-lum — — ſe cu-
ae-ter-num — et in ſe-cu-lum — ſe cu-

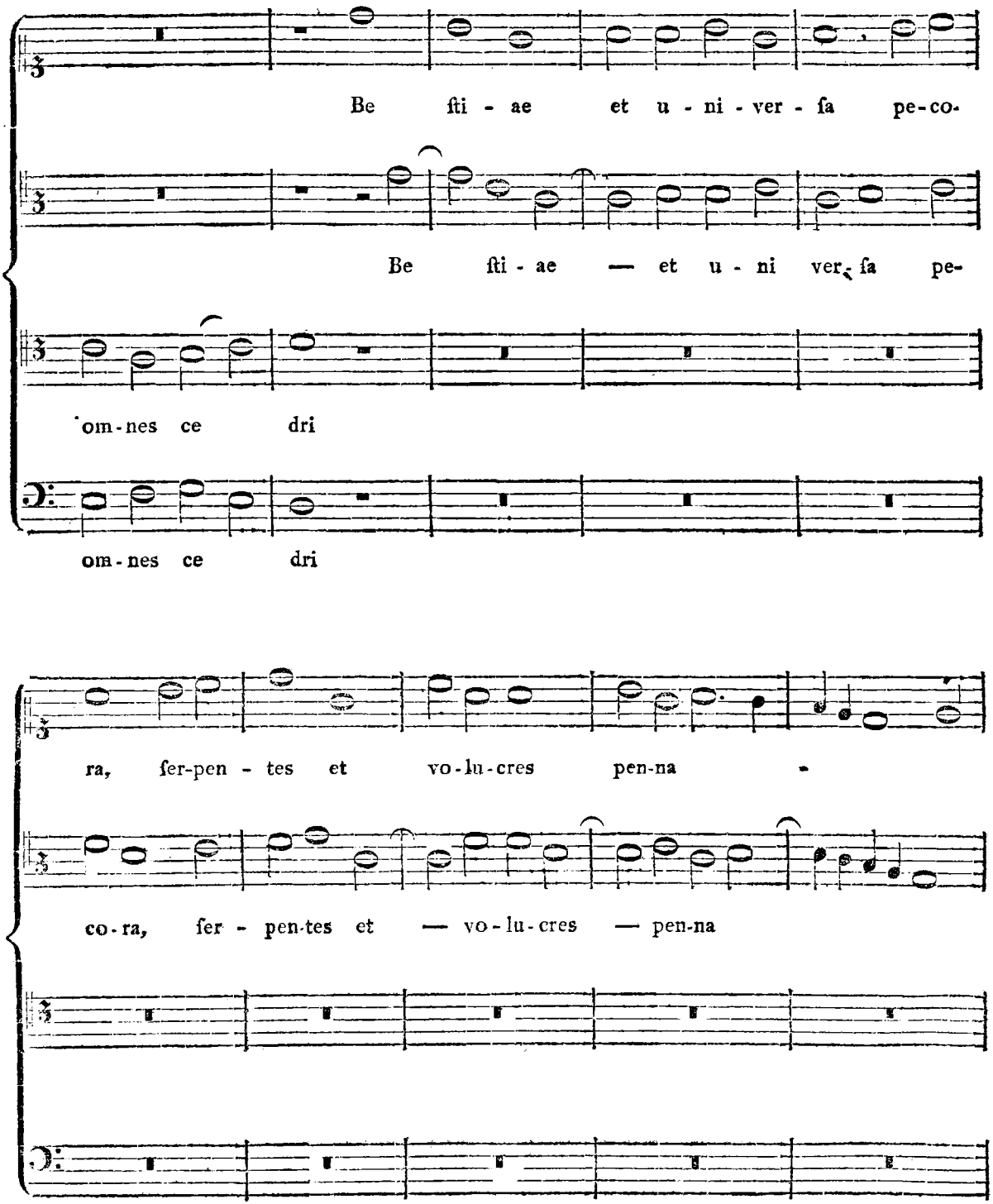

Prae cep-tum po - ſu - it — et non prae - ter-
Prae cep tum po - ſu it et non prae - ter -
li.
li.
i - bit et non prae ter i bit
- i bit

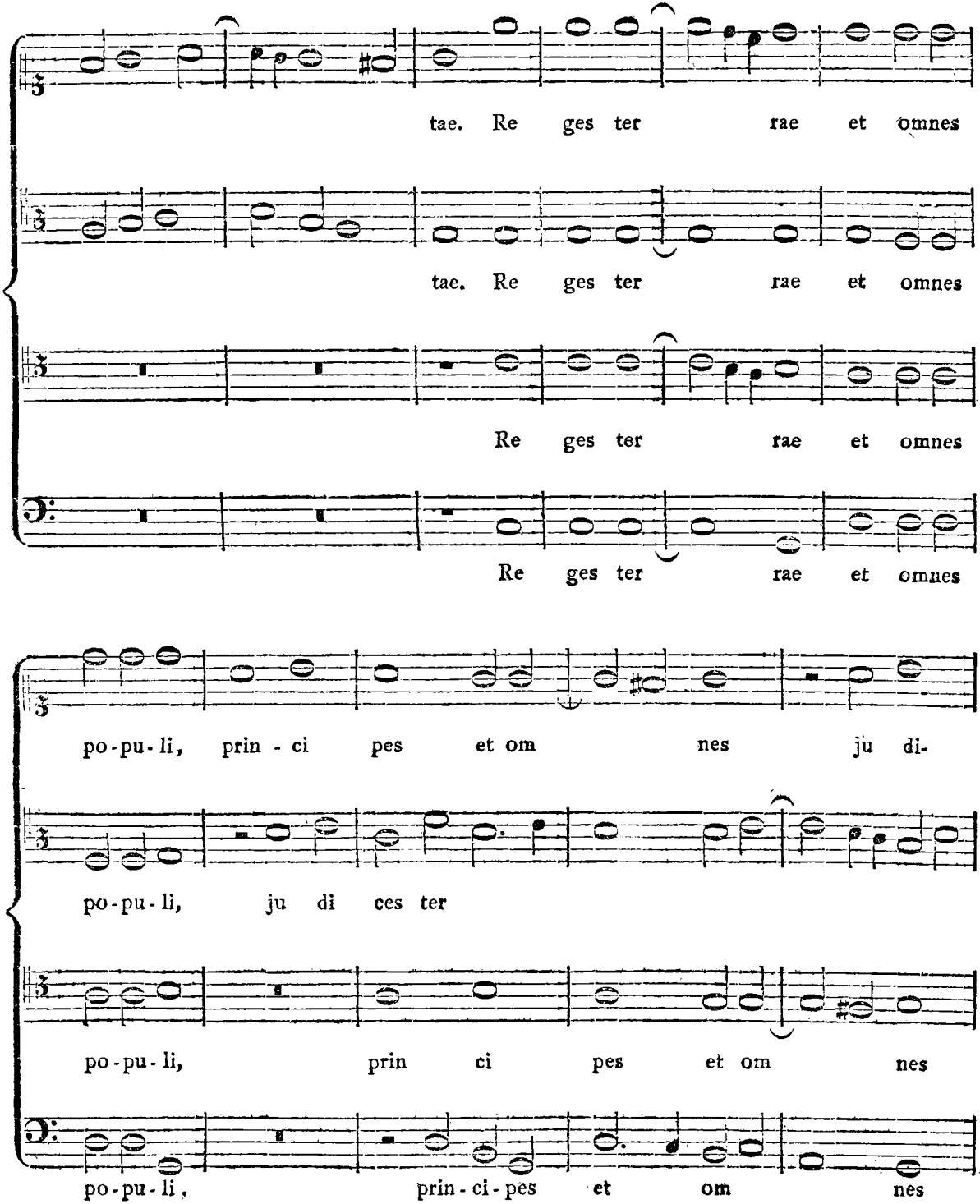

Lau - da - te Do - mi - num de ter ra dra - co - nes et om-
Lau - da - te etc.
Lau - da - te etc.
Lau - da - te etc. dra - co - nes et om-
nes a - byſ ſi.
I gnis gran-
I - gnis gran
nes a byſ ſi.

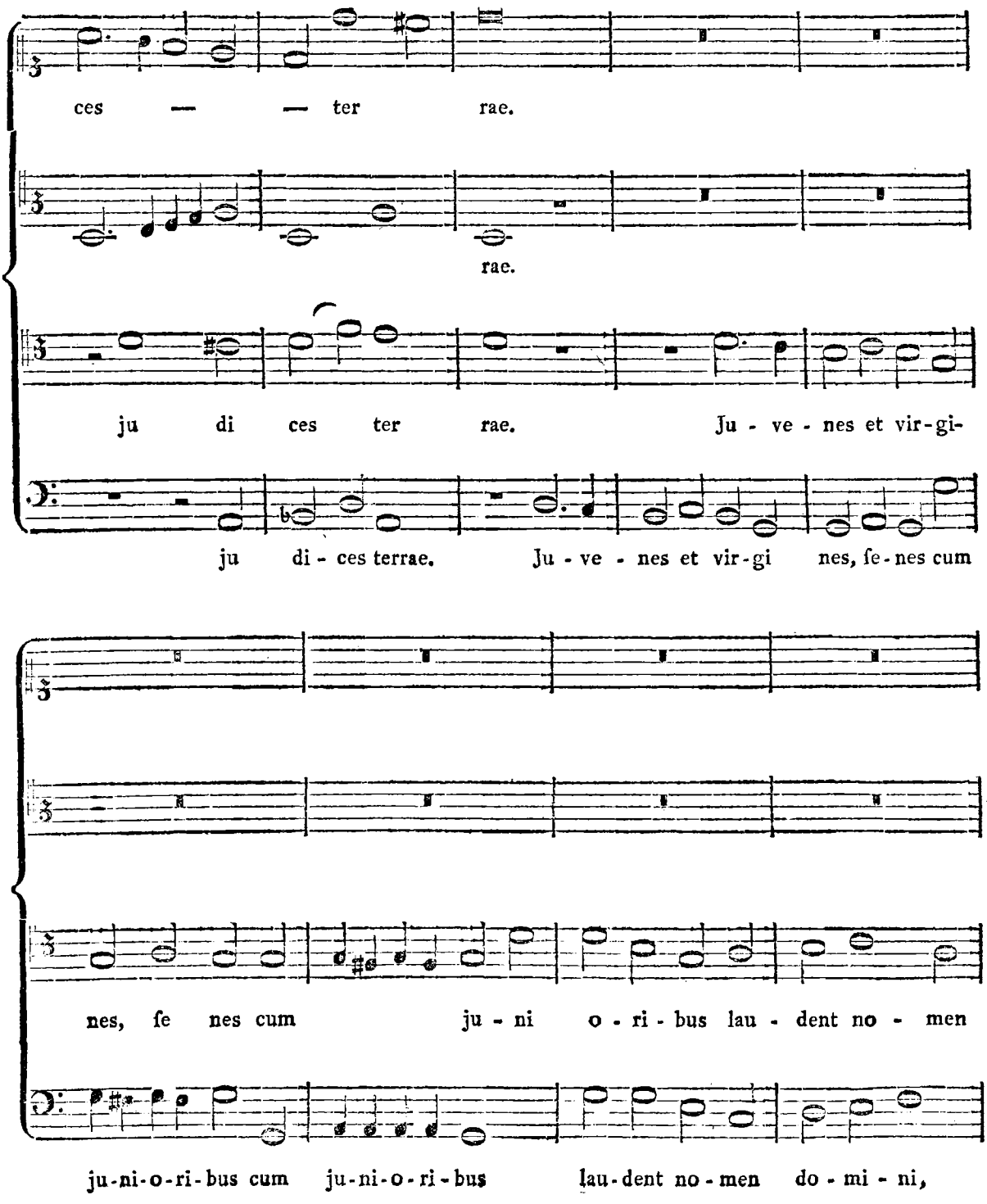

I gnis gran do nix
do — — nix gla ci -
nix gla ci - es ſpi -
nix gla - ci es — —
— gla ci es, ſpi ri - tus pro - cel - la - rum, quae fa - ci-
es — ſpi ri - tus pro cel - la - rum, quae etc.
ri - tus pro - cel - la rum quae fa - ci-
— ſpi - ri - tus — pro - cel - la rum quae fa - ci-

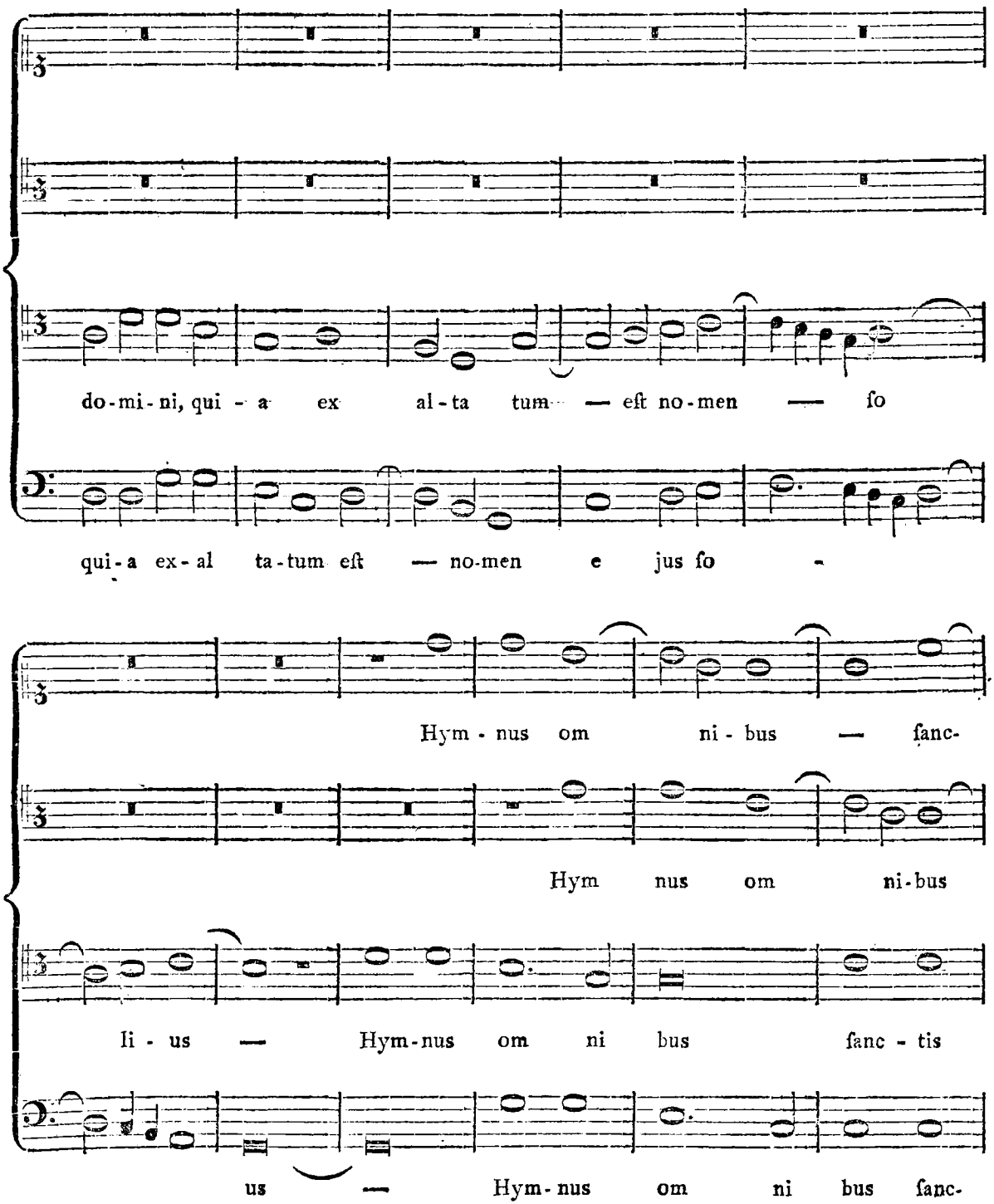

unt ver-bum — — e
unt ver-bum — e jus ver bum e-
unt ver-bum e

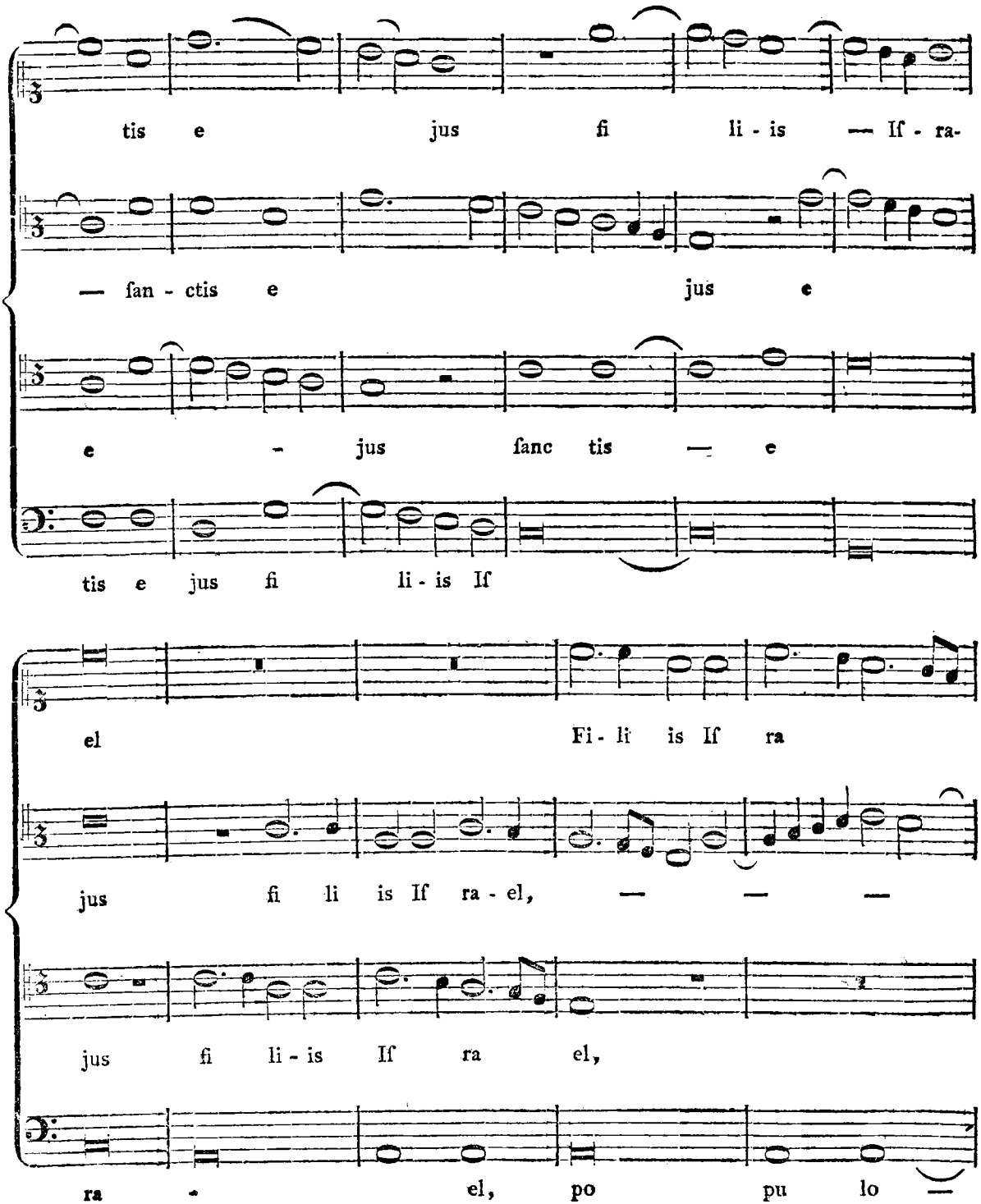

jus. Mon-tes et om nes col-les li-gna fruc ti-fe-ra
Mon-tes etc.
jus. Mon-tes etc. et
jus. Mon-tes etc. et

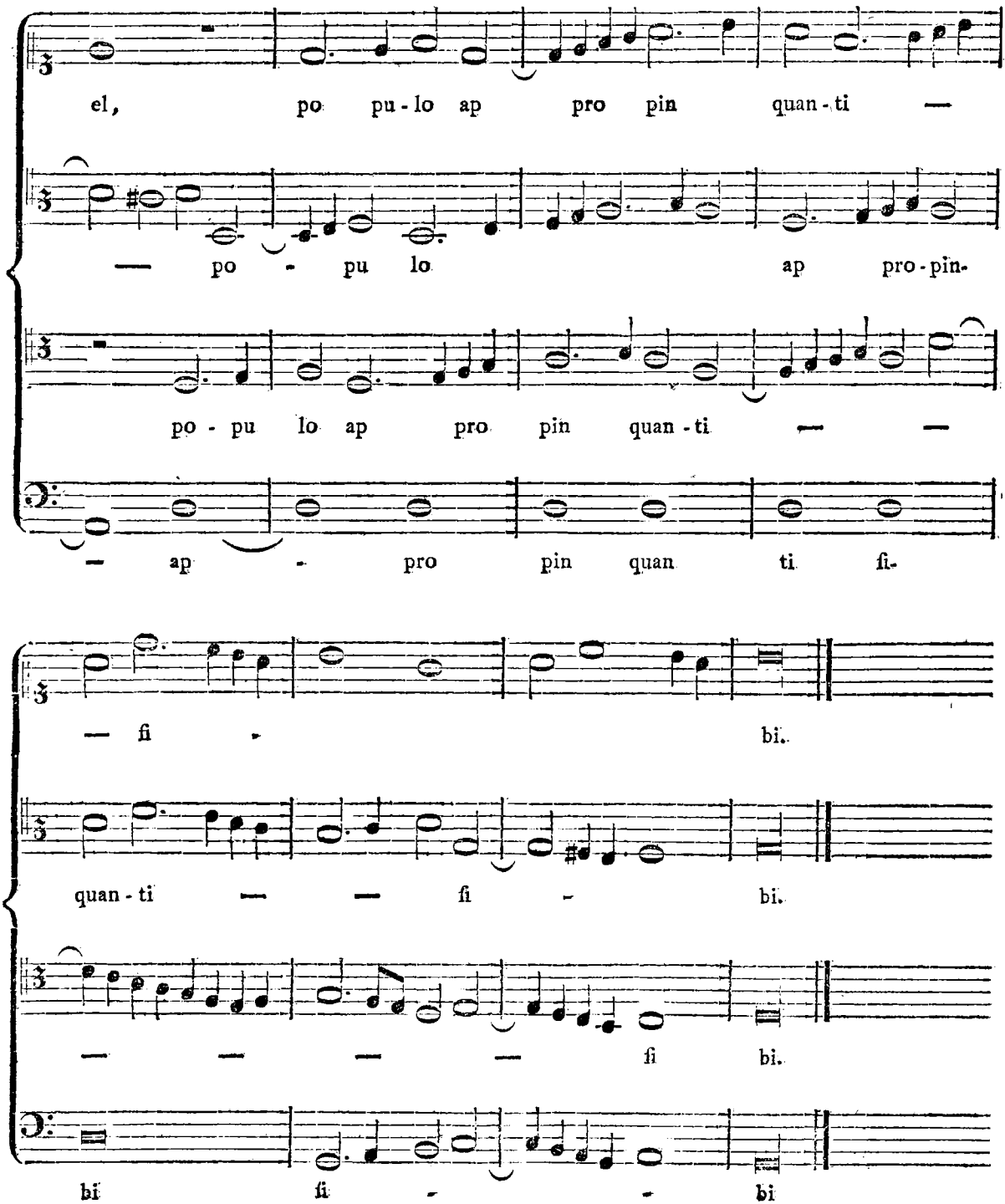

Be ſti - ae et u - ni - ver - ſa pe-co-
Be ſti - ae — et u - ni ver- ſa pe-
om-nes ce dri
om-nes ce dri
ra, ſer-pen - tes et vo-lu-cres pen-na
co-ra, ſer - pen-tes et — vo-lu-cres — pen-na


tae. Re ges ter rae et omnes
tae. Re ges ter rae et omnes
Re ges ter rae et omnes
Re ges ter rae et omnes
po-pu-li, prin - ci pes et om nes ju di-
po-pu-li, ju di ces ter
po-pu-li, prin ci pes et om nes
po-pu-li, prin-ci-pes et om nes


ces — — ter rae.
rae.
ju di ces ter rae. Ju - ve - nes et vir-gi-
ju di - ces terrae. Ju - ve - nes et vir-gi nes, ſe-nes cum
nes, ſe nes cum ju - ni o - ri - bus lau - dent no - men
ju-ni-o-ri-bus cum ju-ni-o-ri-bus lau-dent no-men do - mi - ni,


do-mi-ni, qui - a ex al-ta tum — eſt no-men — ſo
qui-a ex-al ta-tum eſt — no-men e jus ſo -
Hym - nus om ni - bus — ſanc-
Hym nus om ni-bus
li - us — Hym-nus om ni bus ſanc - tis
us — Hym-nus om ni bus ſanc-


tis e jus ſi li - is — If - ra-
— ſan - ctis e jus e
e - jus ſanc tis — e
tis e jus ſi li - is If
el Fi - li is If ra
jus ſi li is If ra - el, — — —
jus ſi li - is If ra el,
ra - el, po pu lo —


el, po pu-lo ap pro pin quan-ti —
— po - pu lo ap pro-pin-
po - pu lo ap pro pin quan-ti — —
— ap - pro pin quan ti fi-
— fi - bi.
quan-ti — — fi - bi.
— — — — fi bi.
bi fi - - bi

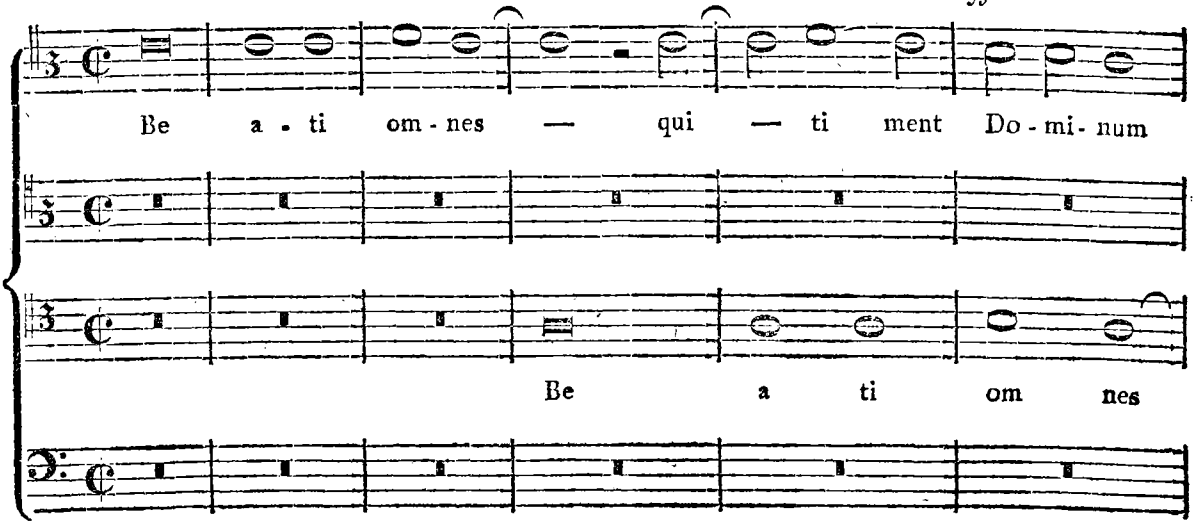
§. 44.

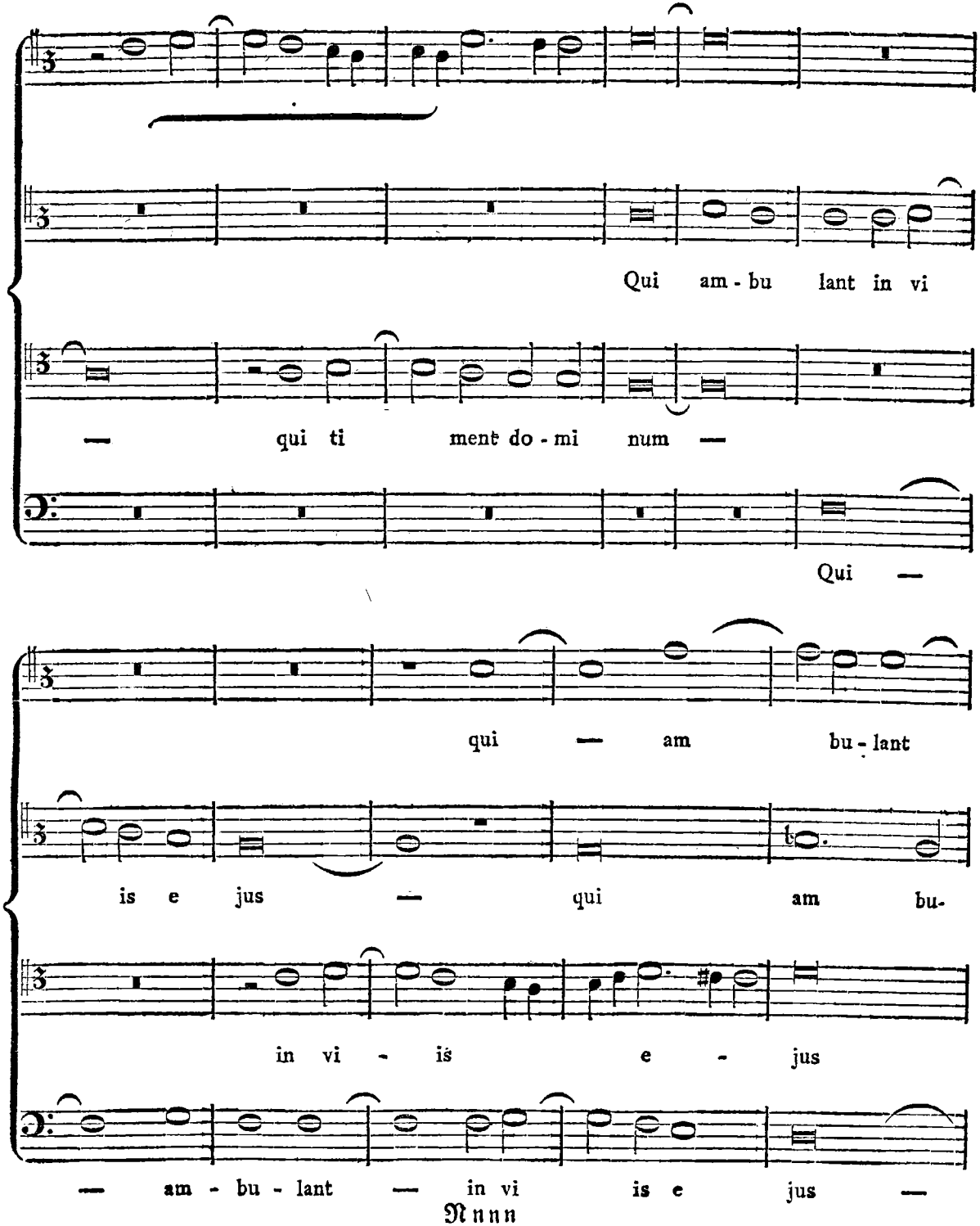
Ein nicht minder alter, und vielleicht noch älterer Componist als die vorhergehenden aus der Französischen Schule ist *Loyset*, welcher schon von Gafor unter die vorzüglichsten Contrapunktisten des funfzehnten Jahrhunderts gerechnet wird. Glarean kennt ihn nicht; wenigstens findet sich nichts von seinen Compositionen im Dodecachord. Ueberhaupt sind die Nachrichten von diesem Contrapunktisten äußerst selten. Man findet bloß in einigen musikalischen Lehrbüchern aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts seinen Namen genannt, und weiter nichts. Unser Walther weiß ebenfalls nichts von ihm. Aber in der schon oft genannten Nürnbergischen Sammlung ausgesuchter Compositionen über Psalmen von 1542. finde ich im dritten Band eine Motette von ihm, deren Styl und ganze Bearbeitung ein hohes Alter beweist, die dieses hohen Alters ungeachtet aber so gemäßigt kunstreich, von so edler Simplicität, und von so wahrem Ausdruck frommer und andächtiger Feyerlichkeit ist, daß ich es dem Gafor nicht verdenken kann, den Verfasser derselben unter die vorzüglichsten Componisten seines Zeitalters gerechnet zu haben. Wären mehrere Compositionen von ihm auf unsere Zeiten gekommen, so würden wir vielleicht sehen, daß in jenen Zeiten eben so wie in den neuern, nicht eben immer nur die allervorzüglichsten, die geschmack- und urtheilvollsten Componisten die berühmtesten waren, und daß zu keiner Zeit die höheren Eigenschaften der Kunst, völlige Correctheit und zweckmäßiger Gebrauch aller Kunstmittel so allgemein begriffen werden konnten, um ihre Besitzer allgemein berühmt zu machen. Was allgemein berühmt werden soll, muß allgemein begriffen werden, folglich selbst gemein, oder wenigstens so beschaffen seyn, daß die Unwissenheit darüber erstaunen kann. Die bescheidene Kunst Loysets konnte kein Erstaunen erregen; sie war auch nicht gemein genug für die Menge; folglich konnte sie nur von einigen Kennern, wie Gafor und einige andere Verfasser musikalischer Lehrbücher waren, geschätzt werden, und die Zahl dieser war zu klein, als daß seine Werke durch sie hätten erhalten werden können.

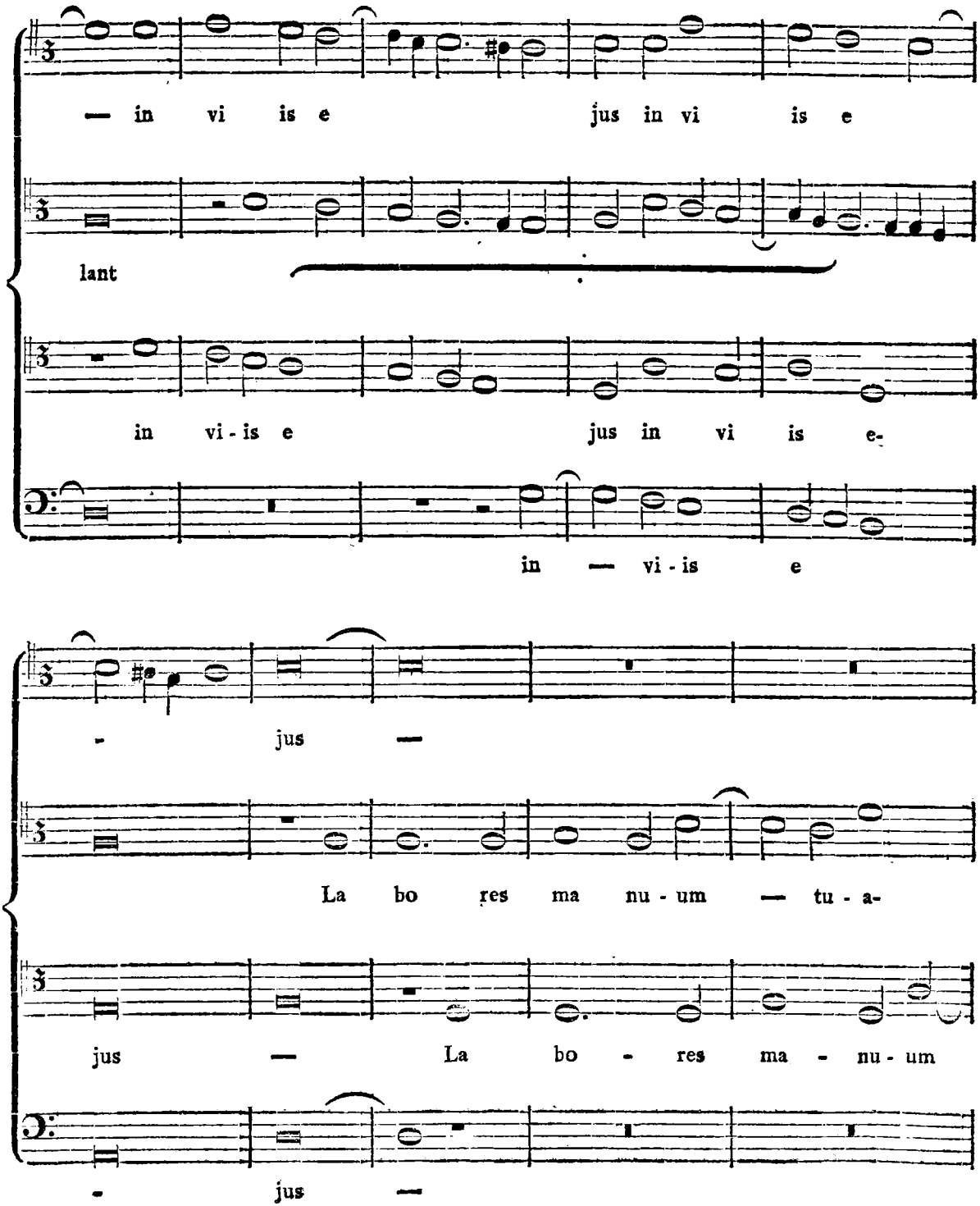
In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den Beynamen *Pieton*. Woher er ihn hat, kann ich nicht angeben. Die Motette besteht aus zwey Theilen, von welchen ich aber nur den ersten gebe, weil er zur Bestätigung des Gesagten schon hinreichend seyn wird.

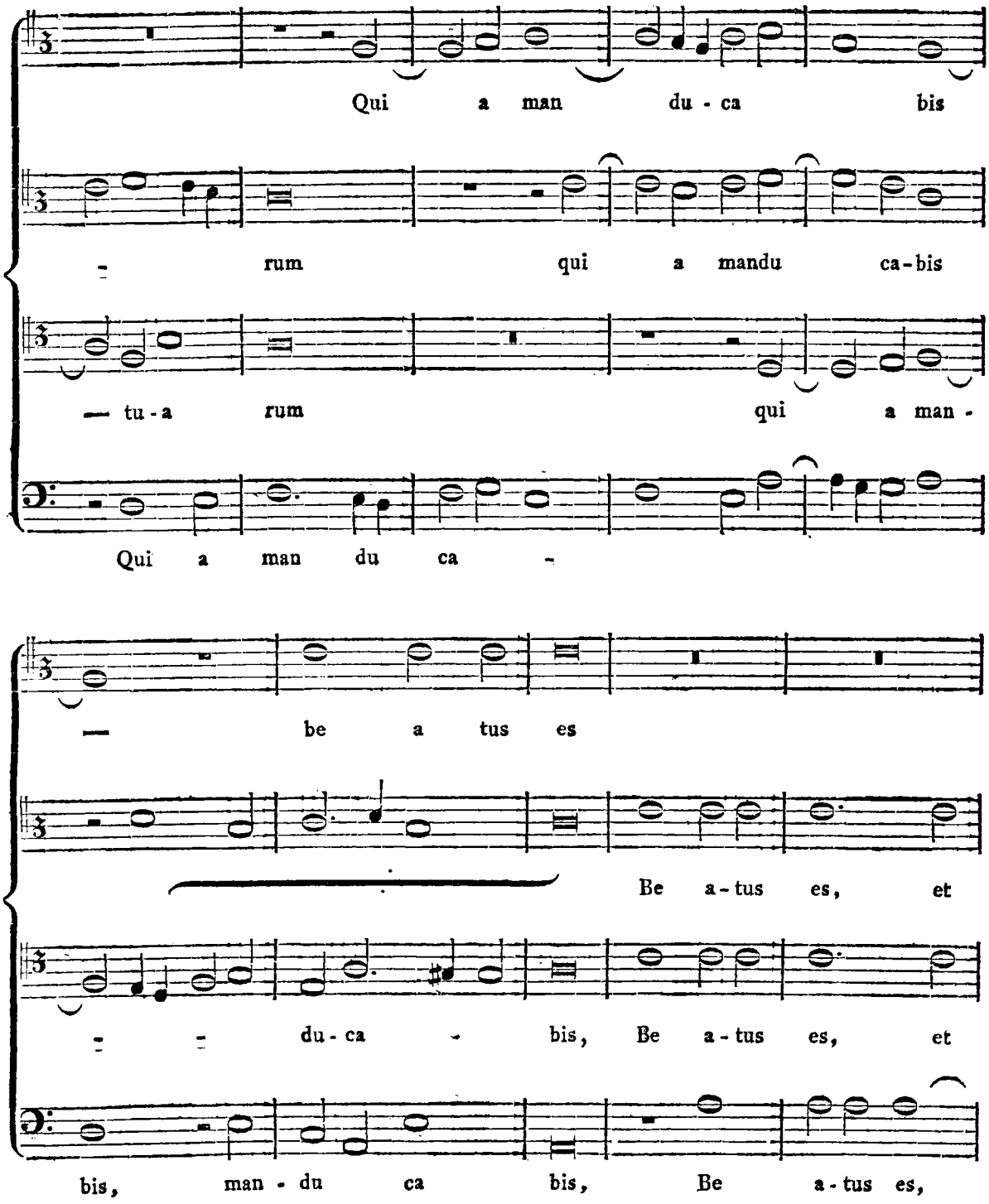
Beati omnes etc. 4 vocum.

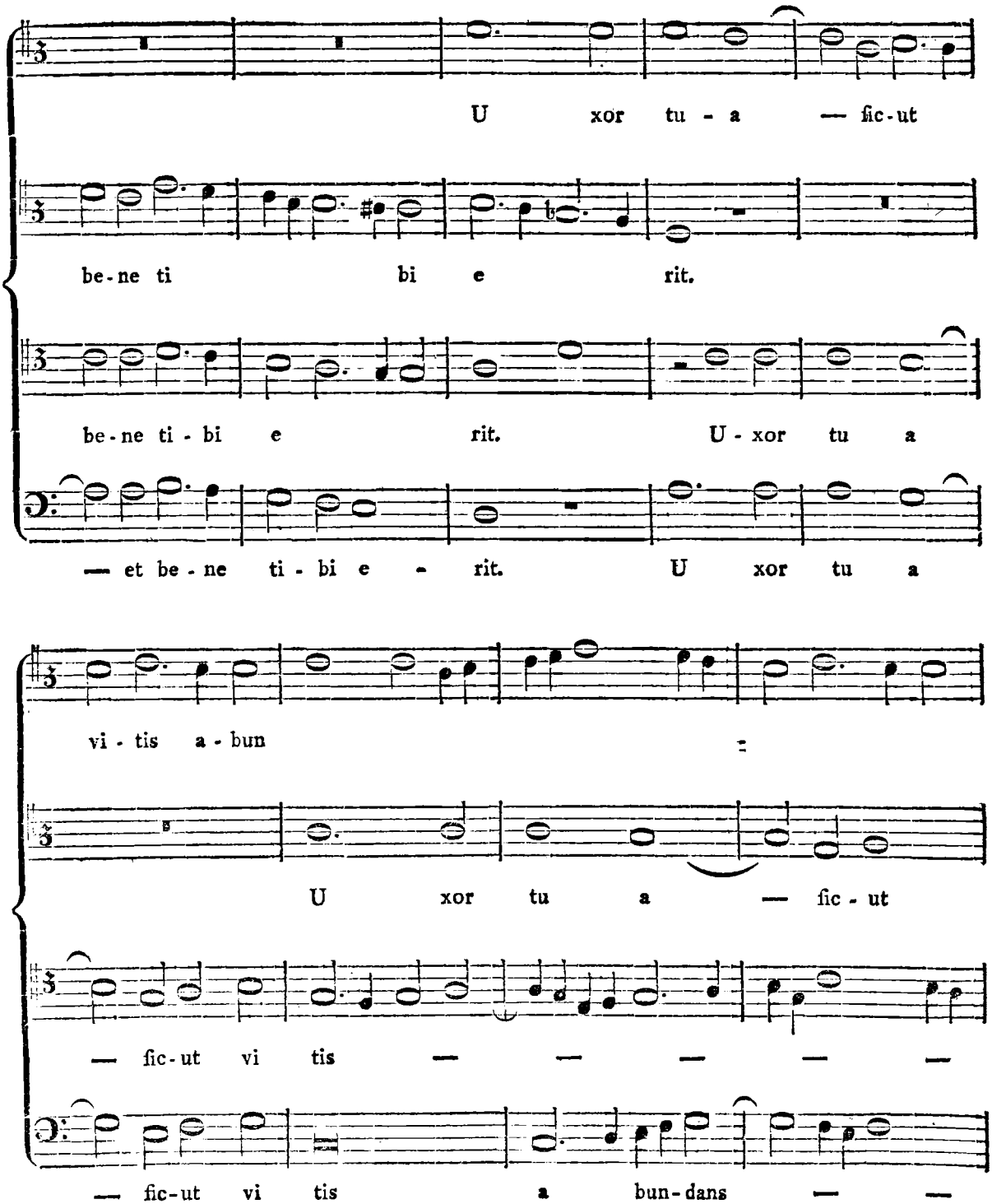
Loyset Pieton.

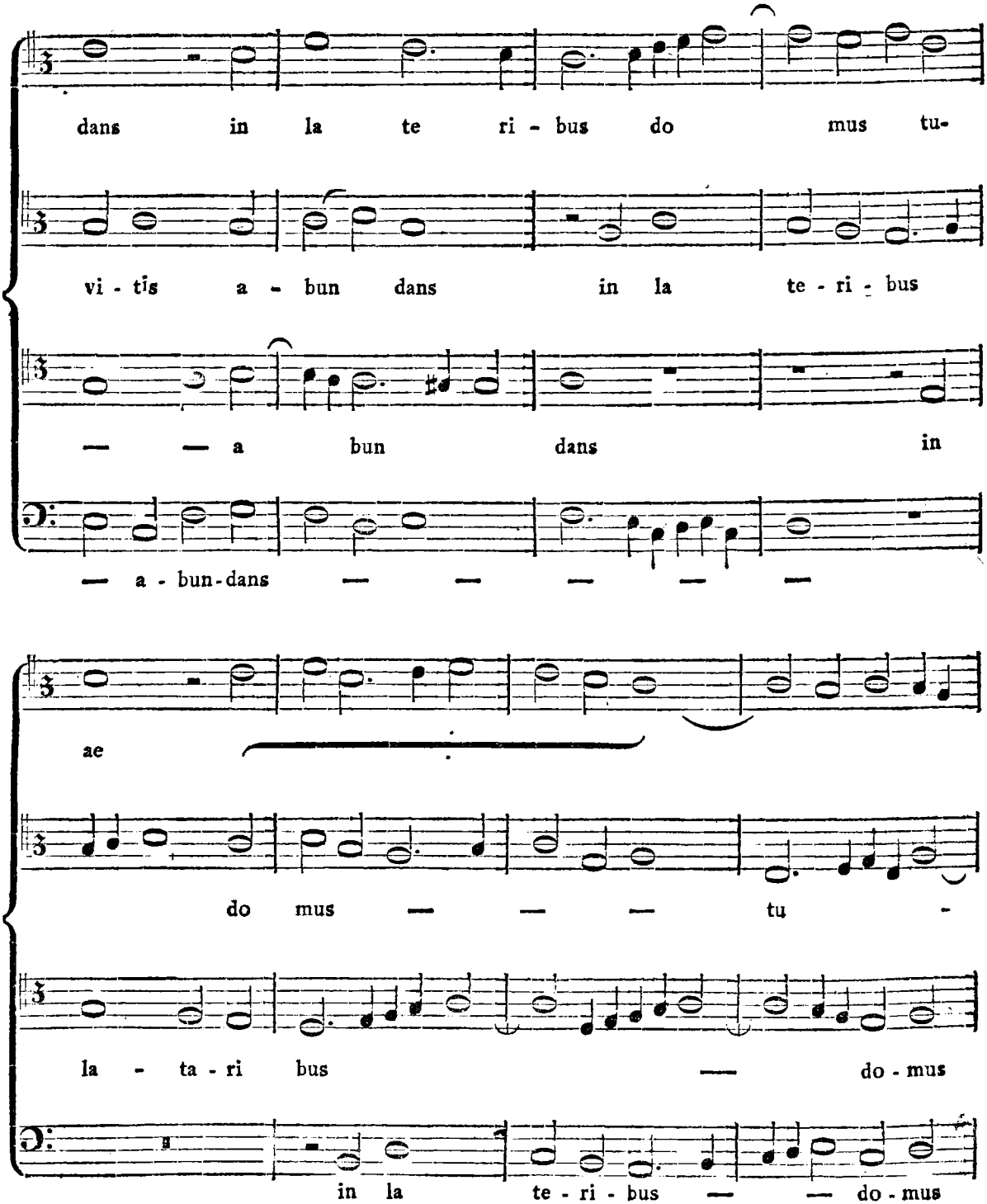


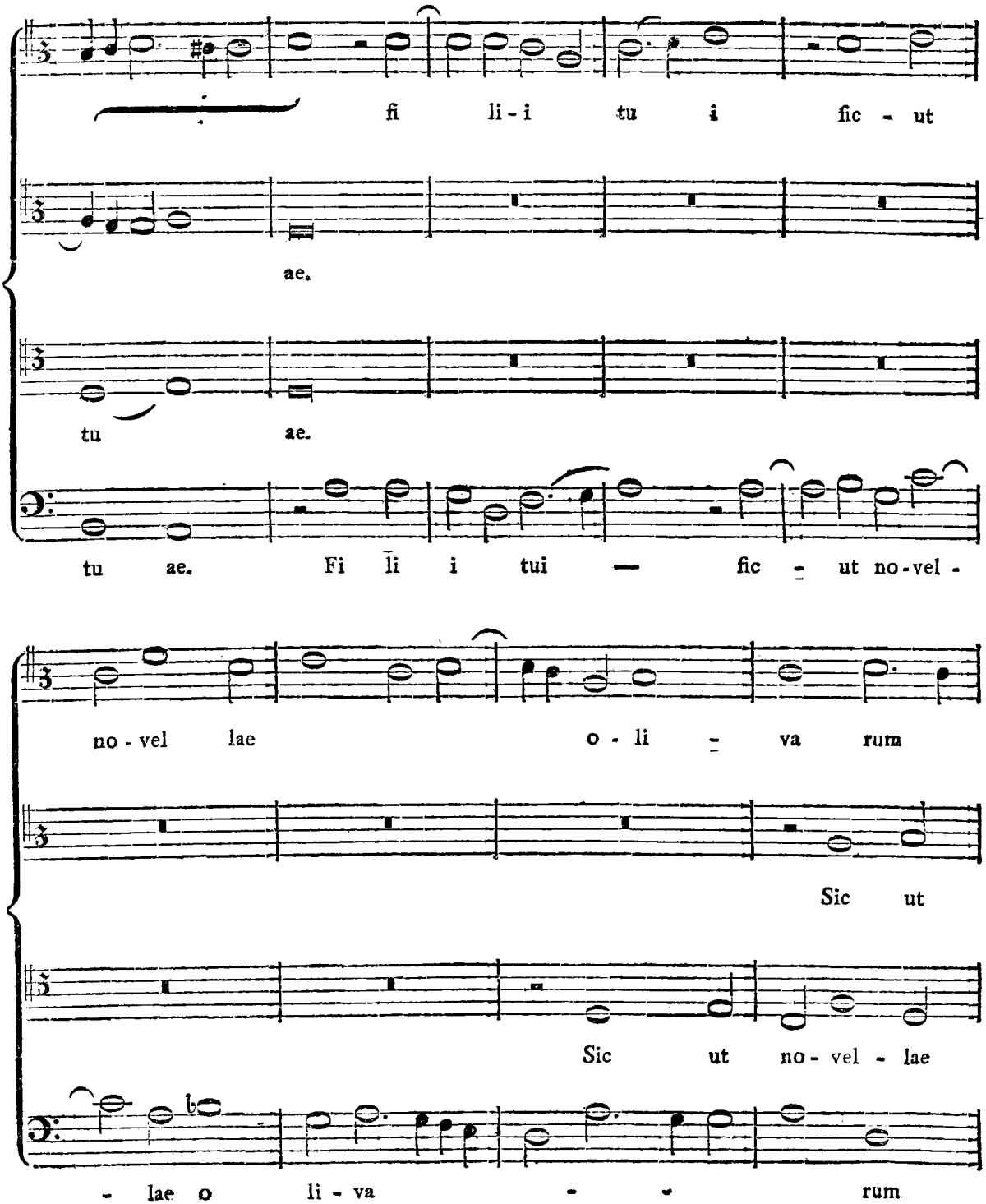

Qui am - bu lant in vi
— qui ti ment do - mi num —
Qui —
qui — am bu - lant
is e jus — qui am bu-
in vi - is e - jus
— am - bu - lant — in vi is e jus —

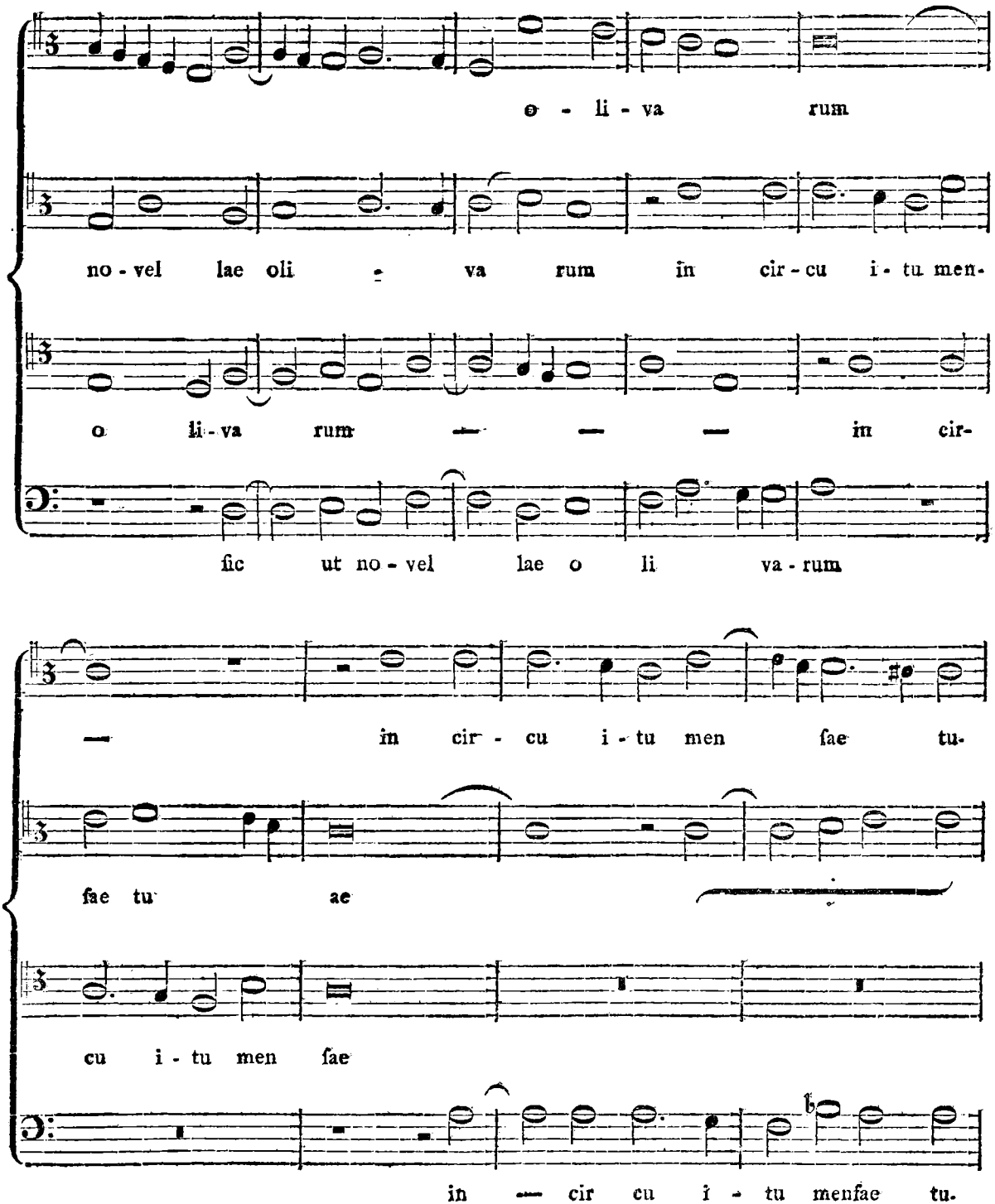

— in vi is e jus in vi is e
lant
in vi - is e jus in vi is e-
in — vi - is e
- jus —
La bo res ma nu - um — tu - a-
jus — La bo - res ma - nu - um
- jus —

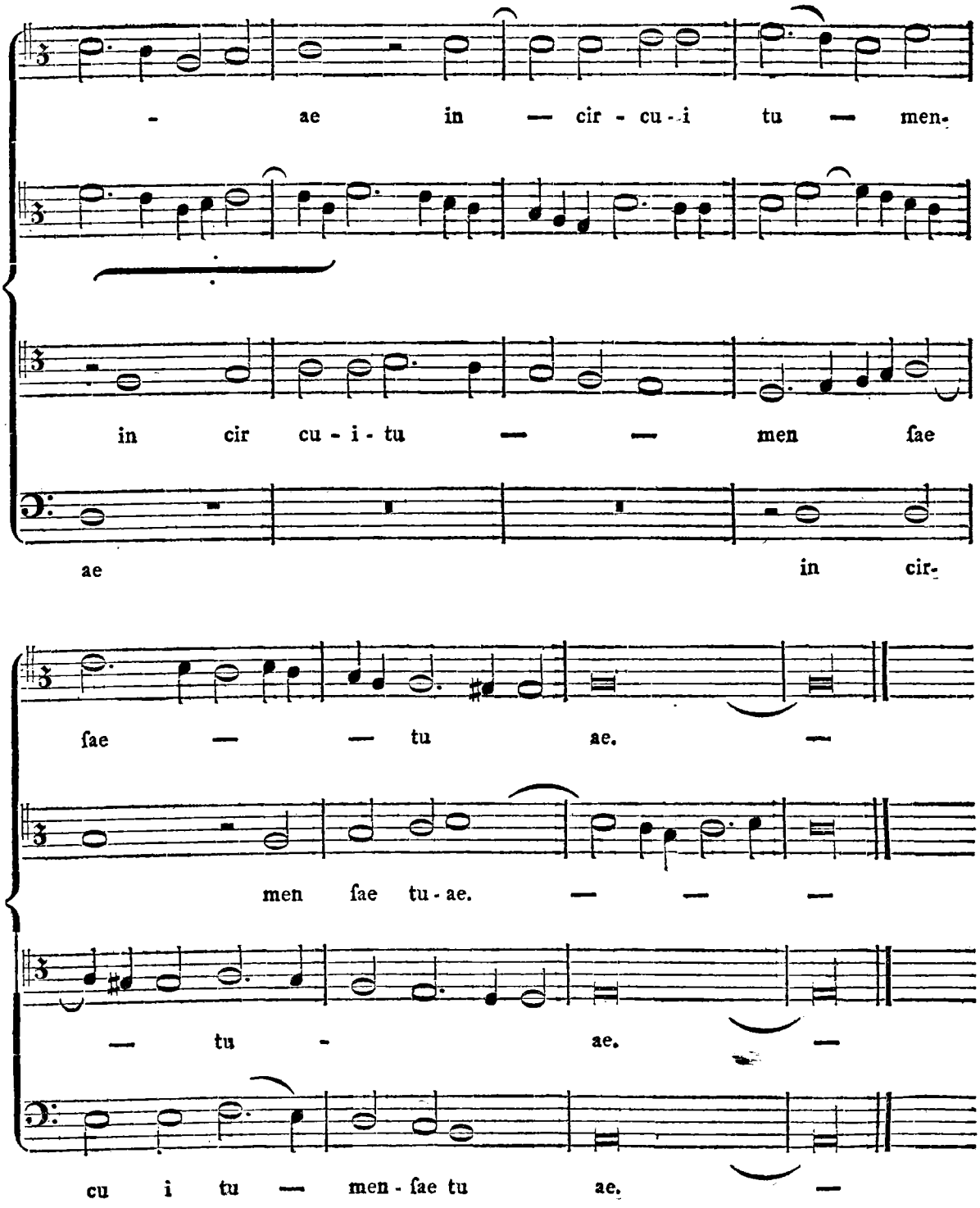

Qui a man du - ca bis
- rum qui a mandu ca - bis
— tu - a rum qui a man -
Qui a man du ca -
— be a tus es
Be a - tus es, et
- - du - ca - bis, Be a - tus es, et
bis, man - du ca bis, Be a - tus es,


U xor tu - a — ſic - ut
be - ne ti bi e rit.
be - ne ti - bi e rit. U - xor tu a
— et be - ne ti - bi e - rit. U xor tu a
vi - tis a - bun
U xor tu a — ſic - ut
— ſic - ut vi tis — — — — —
— ſic - ut vi tis a bun - dans — —


dans in la te ri - bus do mus tu-
vi - tis a - bun dans in la te - ri - bus
— — a bun dans in
— a - bun - dans — — — — —
ae
do mus — — — tu -
la - ta - ri bus — do - mus
in la te - ri - bus — — do - mus


fi li-i tu i fic - ut
ae.
tu ae.
tu ae. Fi li i tui — fic - ut no-vel -
no-vel lae o - li - va rum
Sic ut
Sic ut no - vel - lae
- lae o li - va - - rum


o - li - va rum
no - vel lae oli - va rum in cir - cu i - tu men -
o li - va rum — — — in cir -
ſic ut no - vel lae o li va - rum
— in cir - cu i - tu men ſae tu -
ſae tu ae
cu i - tu men ſae
in — cir cu i - tu menſae tu.


- ae in — cir - cu - i tu — men.
in cir cu - i - tu — — men ſae
ae in cir-
ſae — — tu ae. —
men ſae tu - ae. — — —
— tu - ae. —
cu i tu — men - ſae tu ae. —

§. 45.

Der letzte berühmte Contrapunktist aus dieser Zeitperiode und aus der Französischen Schule ist *Jean Mouton*, oder *Mottonus*, wie er von Lateinischen Schriftstellern genannt wird. Er soll ein Schüler Josquins und Capellmeister des Königs von Frankreich Franz I. gewesen seyn. Wilh. du Peyrat in seiner Geschichte der Französischen Capelle erwähnt aber seiner so wenig, als er des Josquins erwähnt hatte. Auch la Borde (Essai sur la Musique ancienne et moderne) gedenkt seiner mit keinem Worte. Dessen ungeachtet stimmen die meisten Meinungen darin mit einander überein, daß er unter den Regierungen Ludwigs XII. und Franz I. in Frankreich gelebt habe.

Ob Frankreich auch sein Vaterland gewesen sey, ist ebenfalls nicht ganz gewiß zu bestimmen. Ludw. Guicciardini rechnet ihn mit unter die Niederländer; Glarean aber nennt ihn einen Franzosen, und sagt noch außerdem in seinem Dodecachord S. 320. daß er ihn einst selbst in Paris am Hofe Franz I. vermittelst eines Dollmetschers gesprochen habe [139]). In dieser Rücksicht würde Mouton erst in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehören. Da er aber ein Schüler Josquins, und schon am Ende des funfzehnten Jahrhunderts als ein guter Componist berühmt war, auch wahrscheinlich erst in seinen spätern Jahren zur benannten Capellmeisterstelle gekommen ist, so mag er die Reihe der ältesten zur Französischen Schule gehörigen Contrapunktisten hier beschließen.

Von seinen Compositionen sind nicht viel auf unsere Zeiten gekommen, aber doch genug um daraus zu sehen, wie weit seine Kunst ging. Glarean ist sehr von ihm eingenommen. Nach ihm soll sich Mouton Mühe gegeben haben, sich von anderen Componisten zu unterscheiden, und dennoch eine leicht fließende Melodie hervor zu bringen [140]). Nach Printz (histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, S. 118.) soll er zuerst die Diminutiones notarum oder so genannten Passagen eingeführt haben, wovon man aber in seinen Werken nicht mehr und nicht weniger Spuren findet, als in den Werken anderer gleichzeitigen Componisten. Glarean sagt ferner von ihm, daß er nicht nur für seinen König, bey welchem er sehr in Gnaden stand, Psalmen und weltliche Gesänge, sondern auch feyerliche Missen componirt habe, die selbst von Leo X. hochgeachtet wurden. Conrad Gesner (Partition. univers. lib. 7. tit. 7. pag. 85.) gedenkt dreystimmiger Motetten, welche von ihm gedruckt seyn sollen. Beym Glarean sind von ihm befindlich: 1) Domine salvum fac regem, 4 vocum. 2) Miseremini mei, 4 vocum. 3) Nesciens mater etc. 8 vocum. 4) Per illud Ave prolatum, 2 vocum. 5) Salve mater Salvatoris, 4 vocum. In der Sammlung von Motetten, welche im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts unter dem Tittel: *Motetti della Corona* [141]) herausgekommen sind, müssen ebenfalls verschiedene Compositionen von Mouton enthalten seyn. Burney, welcher diese Sammlung im Brittischen Museo gesehen hat, giebt ihrer drey an, nehmlich 1) eine Motette, Non nobis Domine, die im Jahre 1509 auf die Geburt der zweyten Tochter Ludwigs XII. componirt worden. 2) Eine Motette auf den Tod der Königin Anna von Bretagne im Jahr

139) — Joa. Mouton — qui cum ego quondam Luteciae in Parisiis collocutus, sed per interpretem, in aula Francisci Francorum Regis ejus nominis primi. Loc. cit.

140 Joannes Mouton, Gallus, quem nos vidimus, raritatem quandam habuit studio ac industria quaesitam, ut ab aliis differret, alioqui facile fluentem filo cantum edebat. Loc. cit. pag. 464.

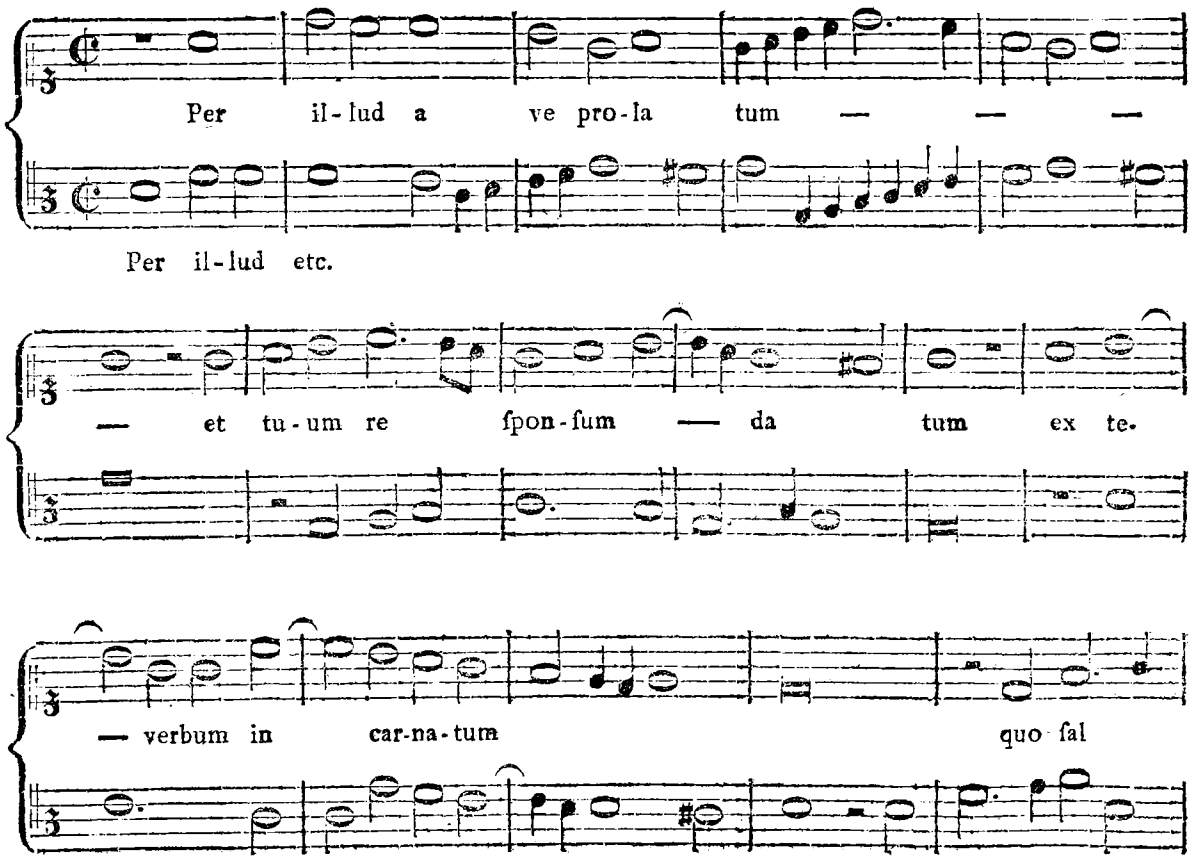
141) Sie wurden so genannt, weil auf dem Titelblatt dieser Sammlung eine Krone als Vignette befindlich war.

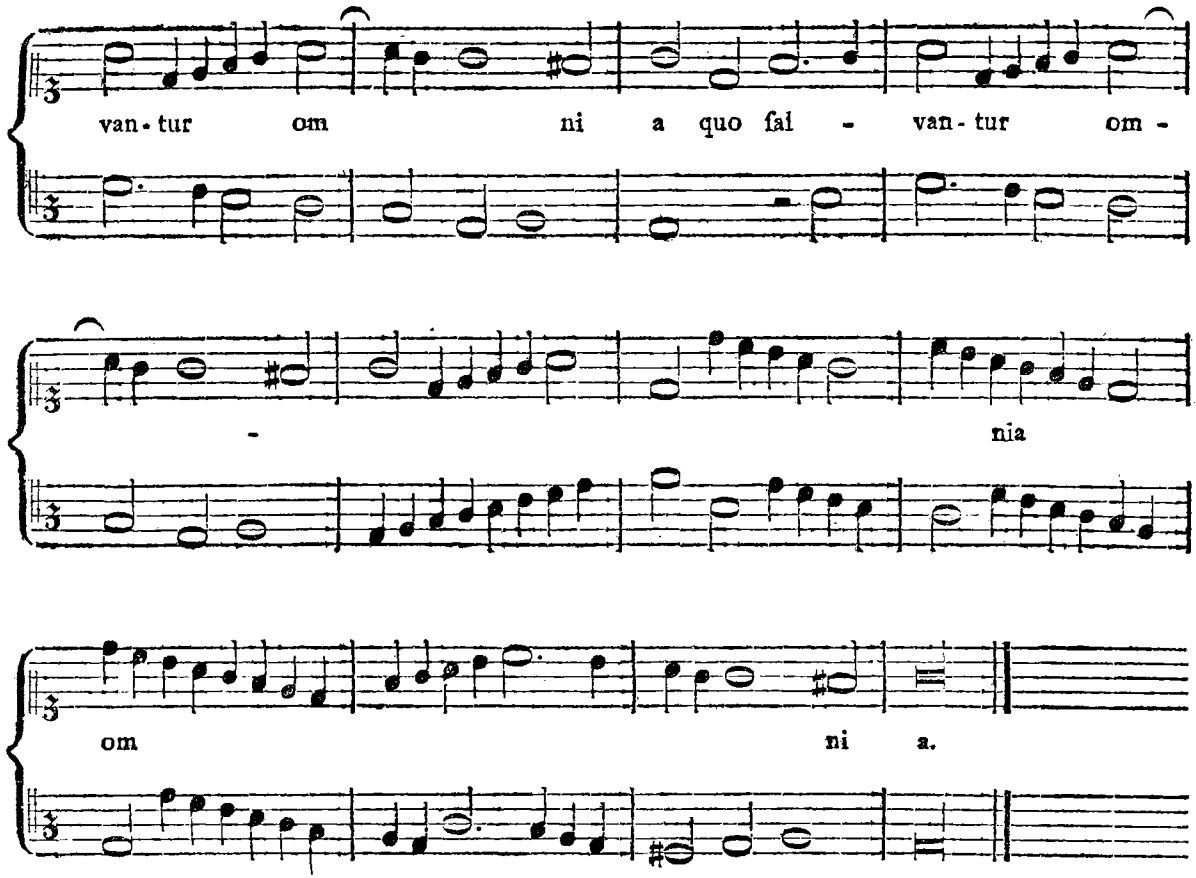
1514. und 3) die Motette: Quam pulchra es amica mea aus Salomons hohem Lied. Endlich findet ſich noch in der Nürnbergiſchen Sammlung von Pſalmen im dritten Band eine Motette über Confitemini Domino von 4 Stimmen.

Sowohl die beym Glarean abgedruckten Compoſitionen, als die bey Burney befindliche Motette aus Salomons hohem Liede, ſo wie auch die Motette aus der Nürnbergiſchen Sammlung zeigen alle, daß Mouton bey weitem keiner der erſten Componiſten ſeines Zeitalters war. Der fließende Geſang, von welchem Glarean redet, iſt nirgends zu finden. Im Gegentheil finde ich einige Schwerfälligkeit und Ungewandtheit in der Behandlungen der Stimmen, einige Armſeligkeit in der Modulation, und überhaupt weit mehr von den jenem Zeitalter gewöhnlichen Wendungen, als man nach Glareans Aeußerung vermuthen ſollte. Um dieß mit Beyſpielen zu belegen, gebe ich zwey verſchiedene Compoſitionen, die ich unter den Uebrigen, welche ich geſehen habe, noch für die beſten halte. Die erſte iſt ein Duo aus dem Glarean, bey welchem es S. 347. ſteht.

Mixolydii exemplum.

J. Mouton.



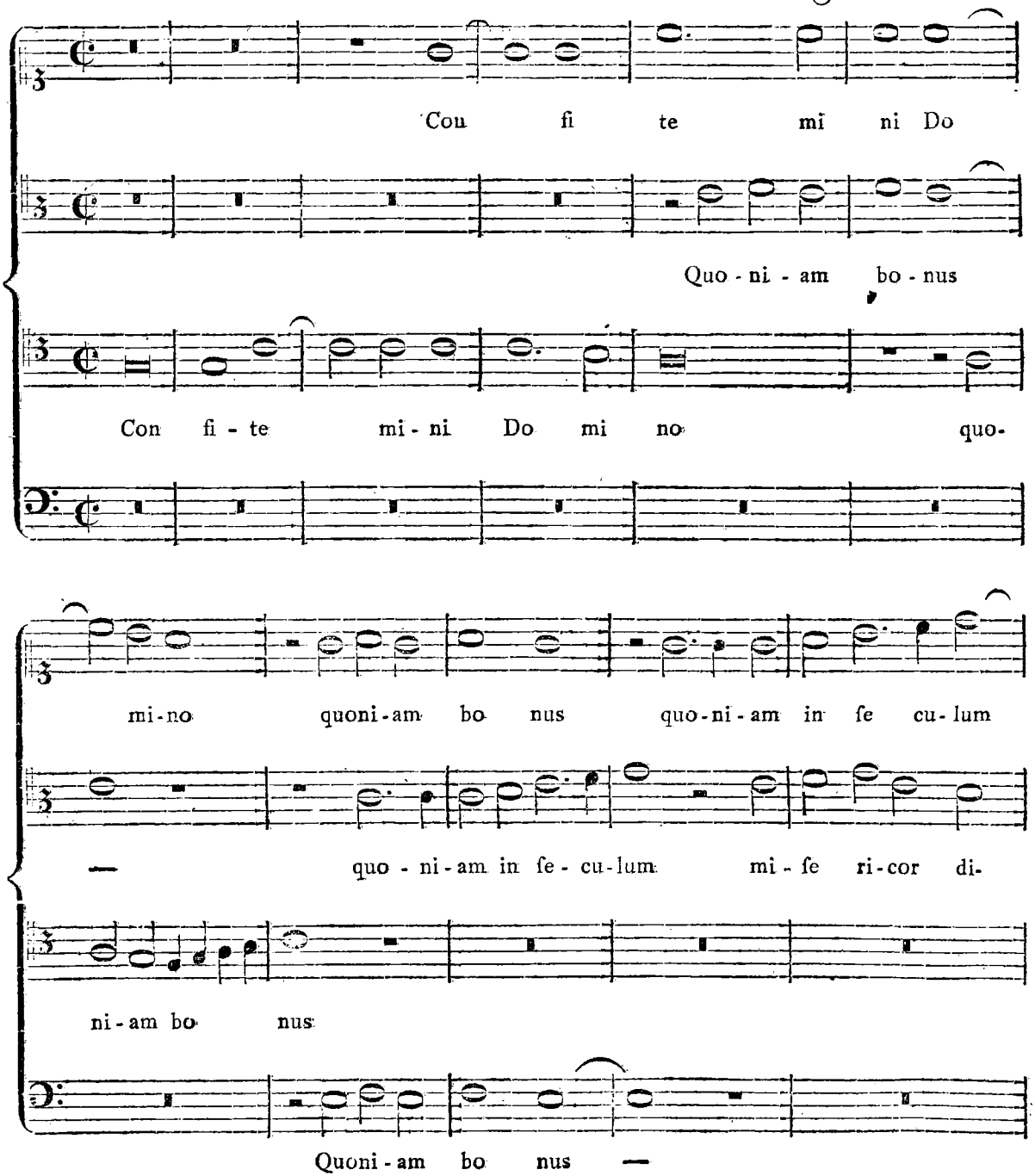


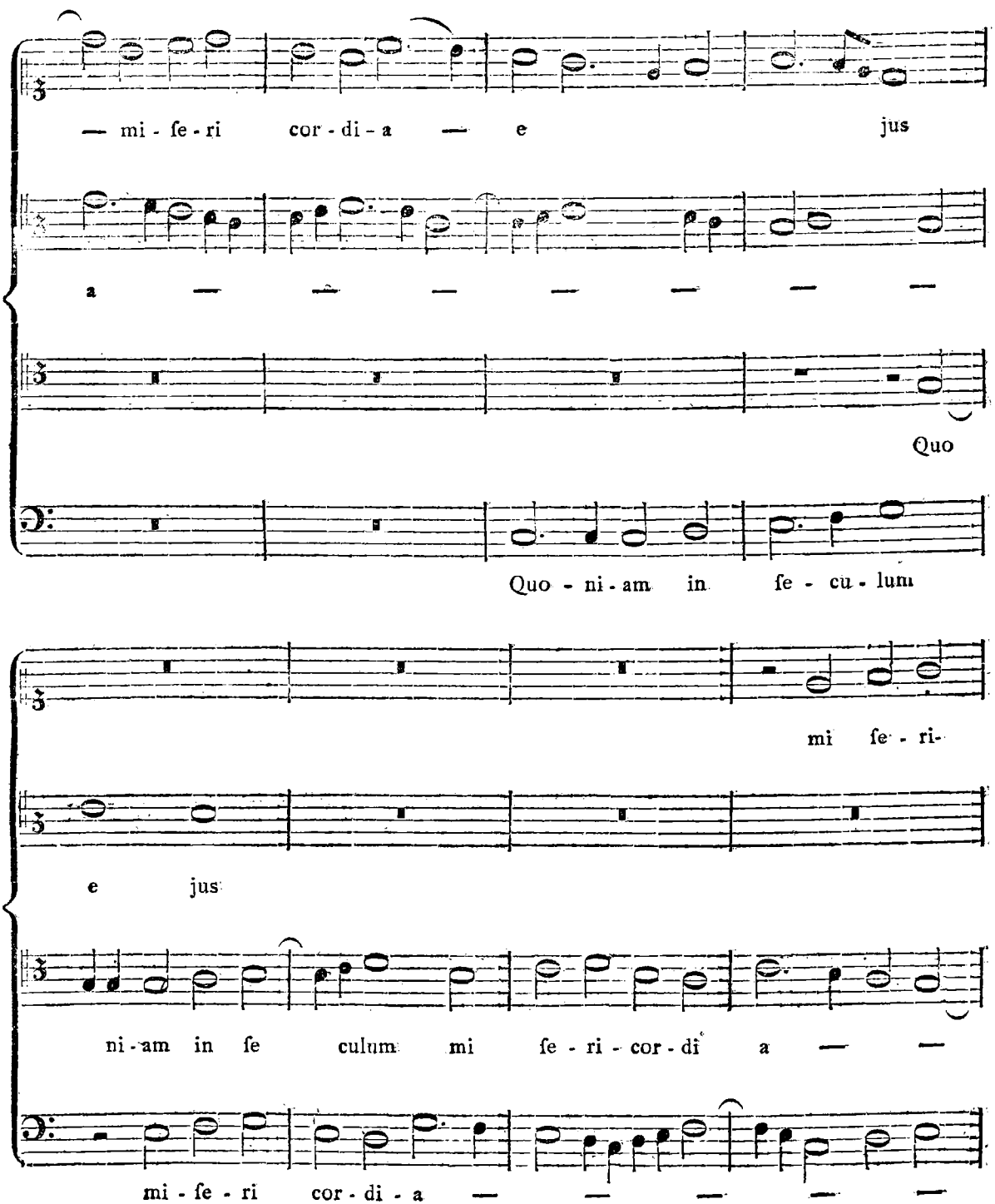
Die Armuth der Modulation ergiebt ſich ſogleich daraus, daß dieſer kurze Satz ſechs förmliche Schlüſſe ins G dur hat, und in der Mitte nur einen einzigen ins D moll nach unſerer Art zu reden. Das Laufwerk, welches beſonders gegen das Ende vorkommt, mag vielleicht zu der Meinung Anlaß gegeben haben, daß Mouton zuerſt die ſo genannten Diminutiones notarum eingeführt habe. Der Leſer wird aber aus den vorher gegebenen Proben von anderen und ältern Componiſten geſehen haben, daß dieß Laufwerk ſchon lange vor Mouton eingeführt war. Uebrigens iſt dieſes Duo, die Armuth der Modulation abgerechnet, in Anſehung der Harmonie ganz rein.

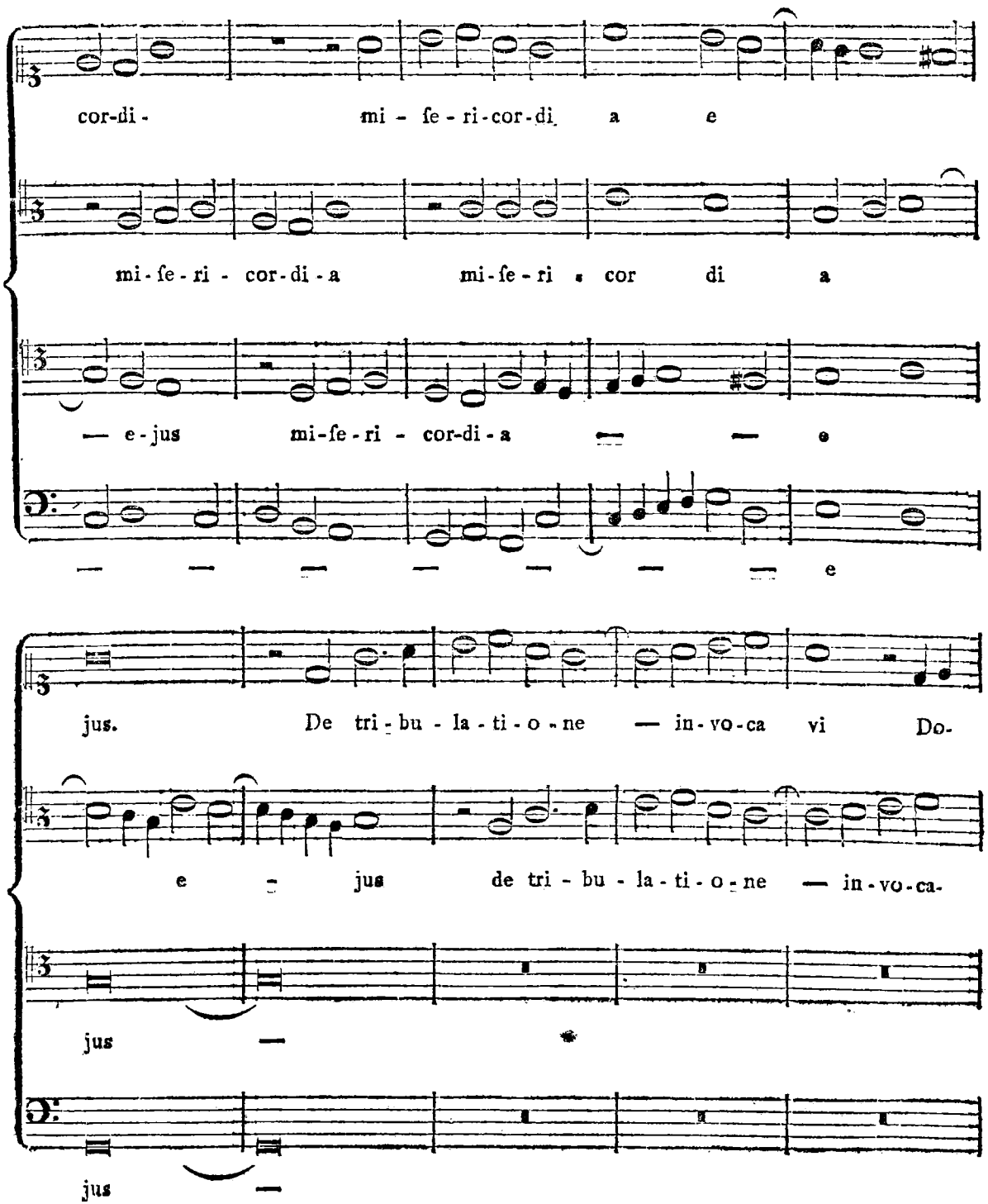
In der folgenden Motette, welche ich aus der Nürnbergiſchen Sammlung nehme, herrſcht eine edle Einfalt des Styls, aber in der Modulation wiederum erſtaunlich viel Einerleyheit. Zu dieſer Einerleyheit ſind freylich die frühern Componiſten durch die unvollkommene Beſchaffenheit der alten Tonarten, von welchen ſie ſich nicht leicht entfernen durften, ohne von den Anhängern derſelben groſſer Verſehen beſchuldigt zu werden, meiſtens gezwungen worden. Allein es gab doch Köpfe, welcher ſolcher Feſſeln ungeachtet, bloß im innern Kreiſe der diatoniſchen Tonleitern eine mannigfaltigere Modulation zu finden wußten, als man ſie bey Mouton findet; es kam folglich doch vom Geiſt des Componiſten her, wenn die Compoſition in dieſer Rückſicht arm oder reich war. Die Motette, von welcher hier die Rede iſt, beſteht aus zwey Abtheilungen, deren erſte aber ſchon hinreichen wird, dem Leſer einen Begriff vom muſikaliſchen Geiſte Moutons zu geben.

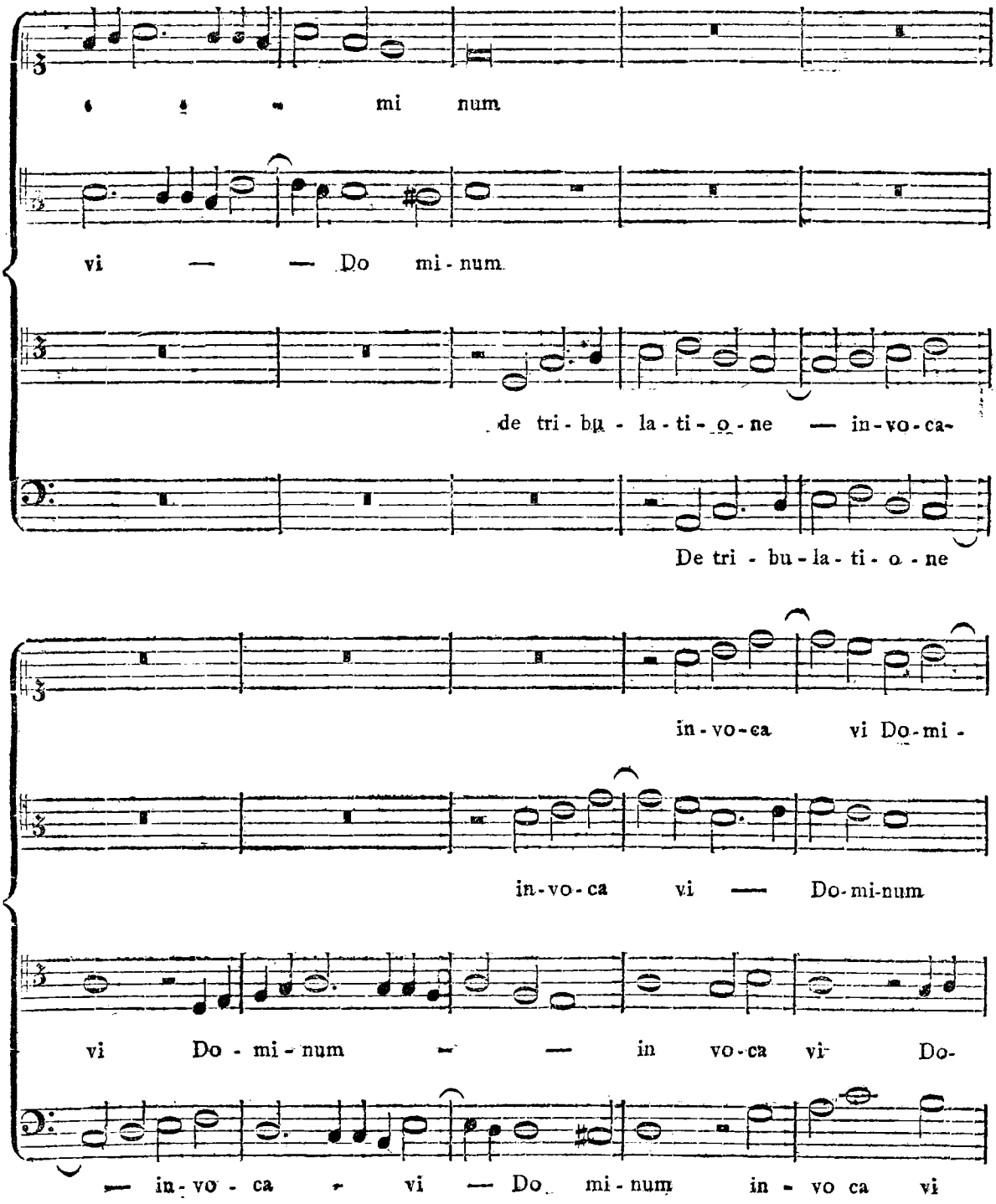
Confitemini Domino etc. 4 voc.

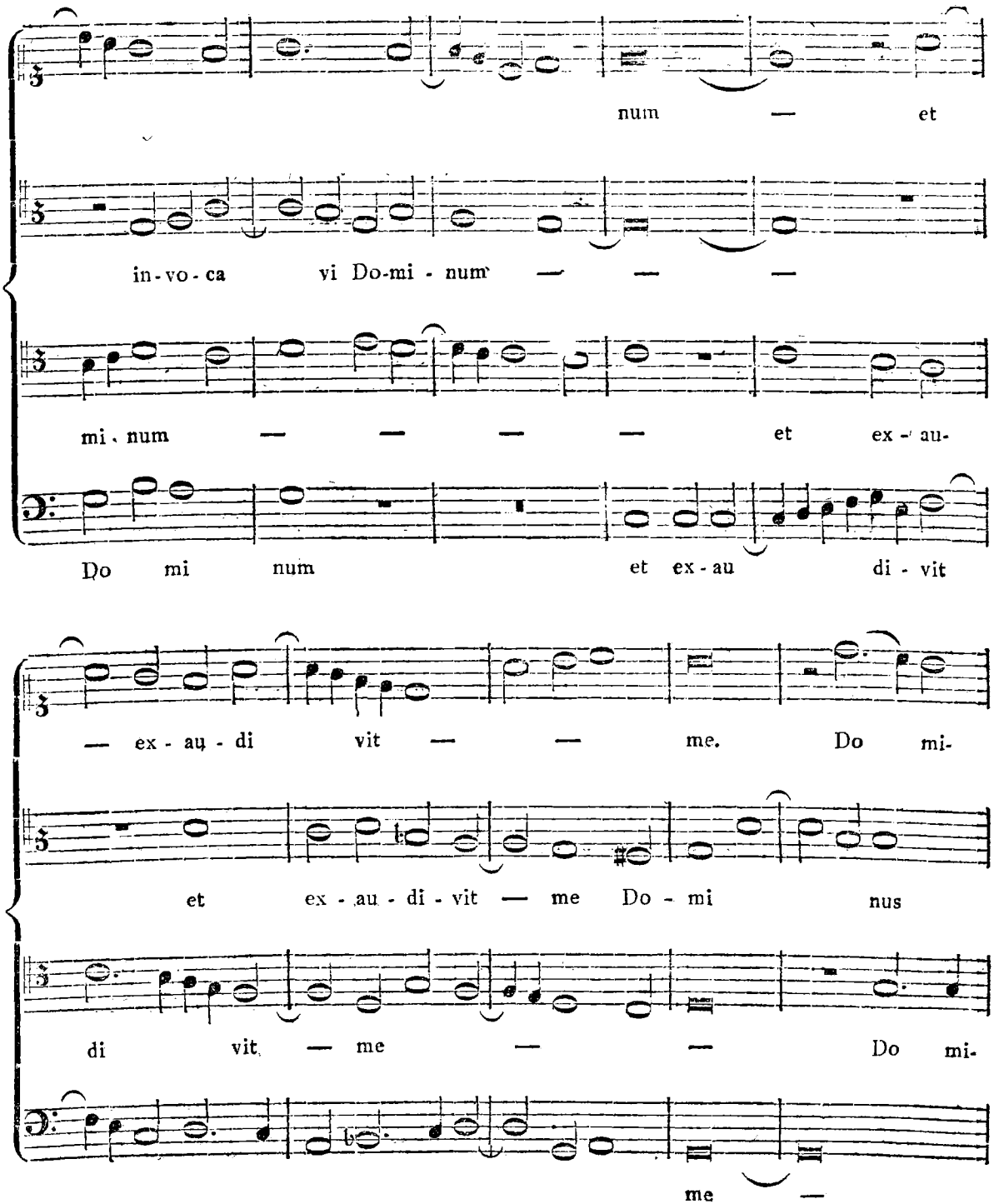
Joh. Mouton.

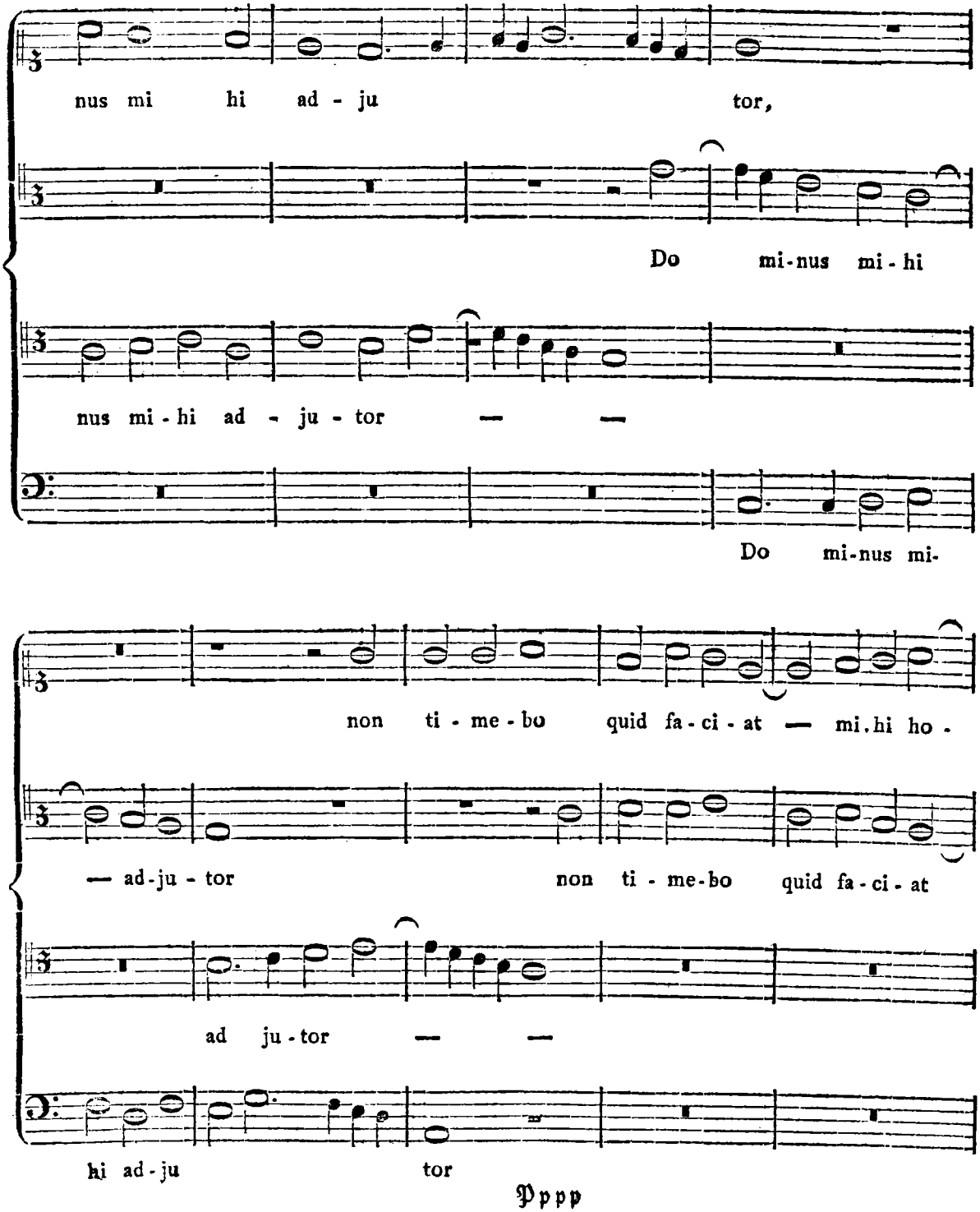


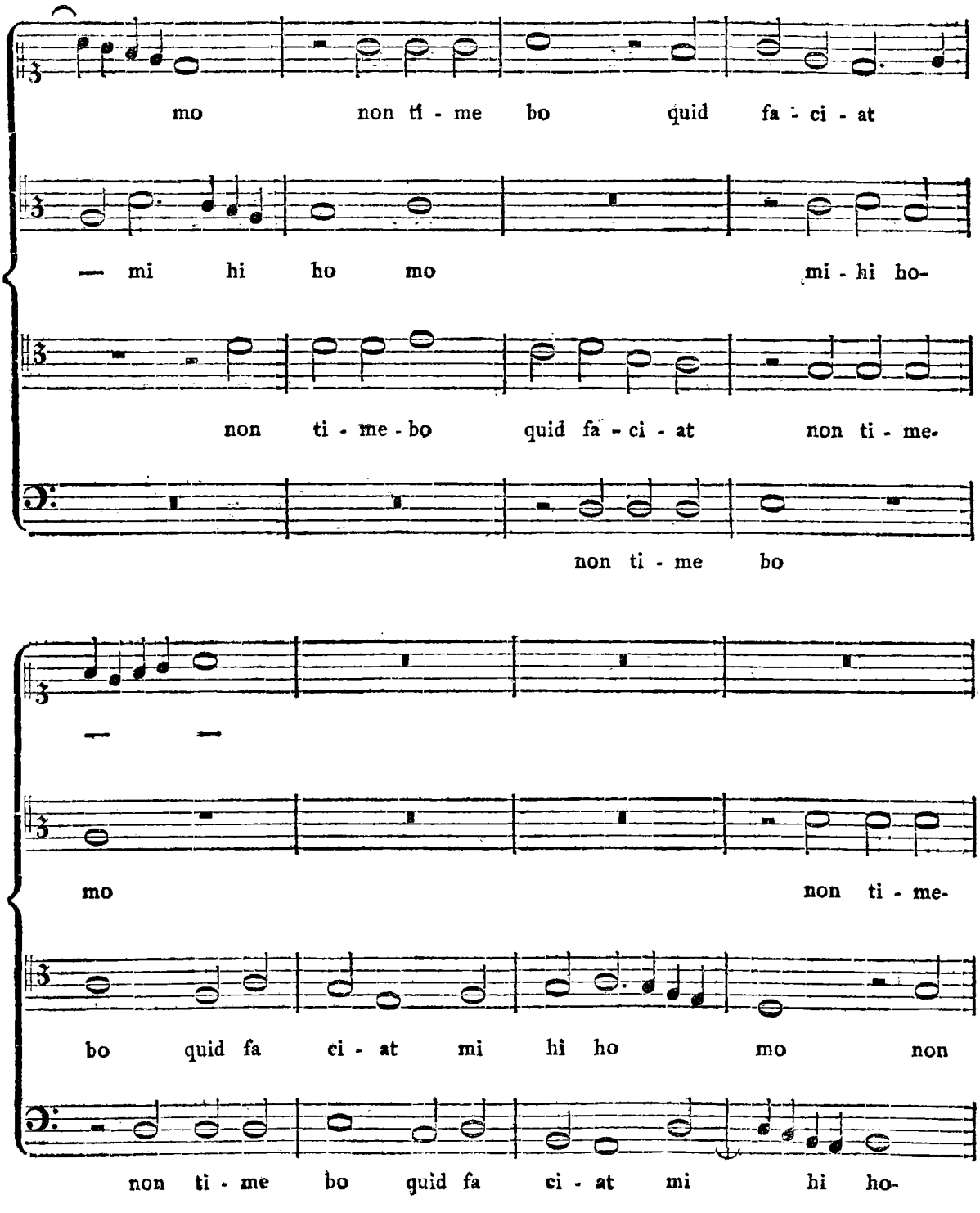

— mi - ſe - ri cor - di - a — e jus
a — — — — — — —
Quo
Quo - ni - am in ſe - cu - lum
mi ſe - ri -
e jus
ni - am in ſe culum mi ſe - ri - cor - di a — —
mi - ſe - ri cor - di - a — — — — —

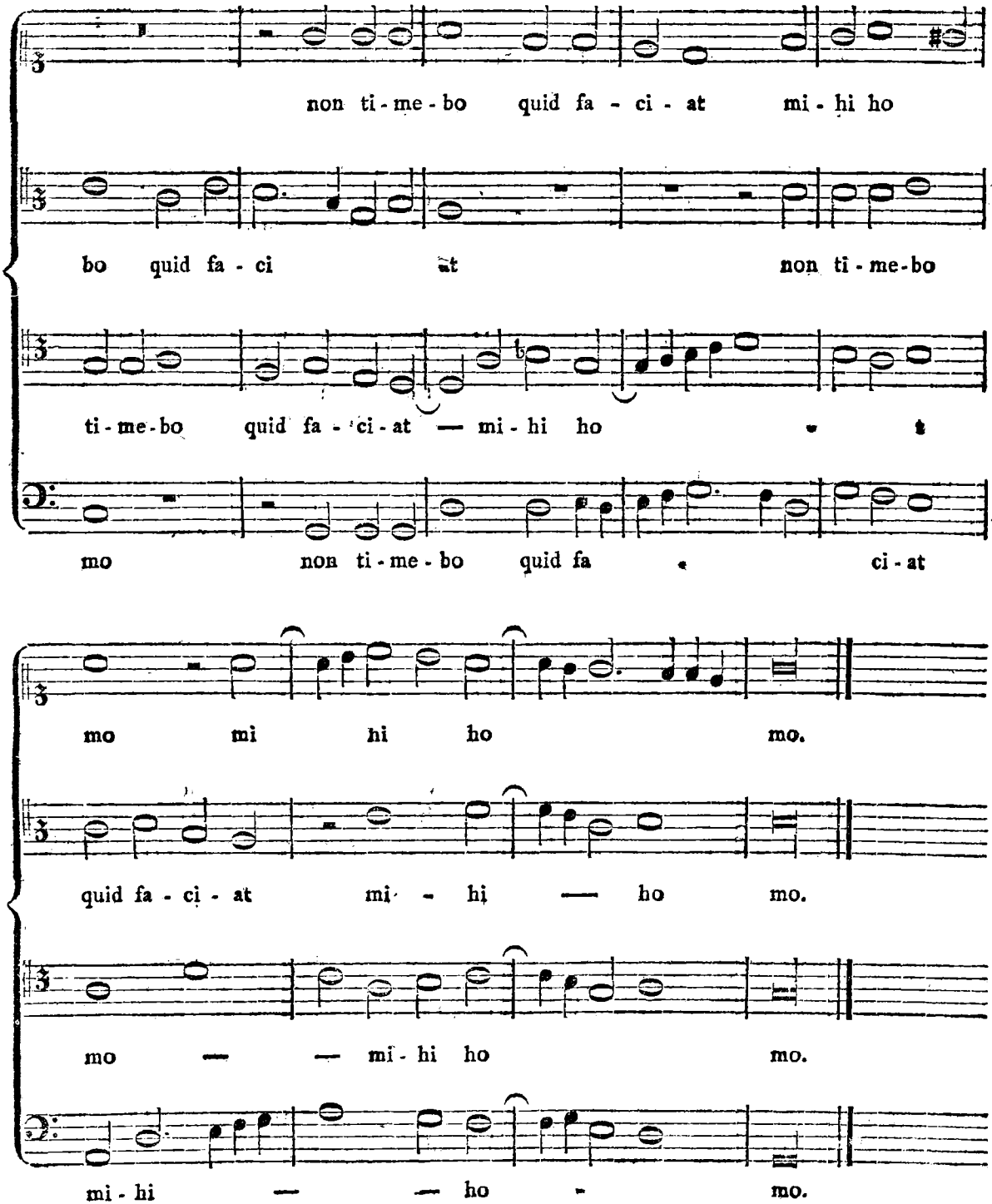

cor-di- mi - ſe - ri-cor-di a e
mi-ſe-ri - cor-di-a mi-ſe-ri . cor di a
— e-jus mi-ſe-ri - cor-di-a — — e
— — — — — — — e
jus. De tri-bu - la-ti-o-ne — in-vo-ca vi Do-
e - jus de tri - bu - la-ti-o-ne — in-vo-ca-
jus —
jus —


mi num
vi — — Do mi - num
de tri - bu - la - ti - o - ne — in - vo - ca -
De tri - bu - la - ti - o - ne
in - vo - ca vi Do - mi -
in - vo - ca vi — Do - mi - num
vi Do - mi - num — — in vo - ca vi Do -
— in - vo - ca — vi — Do mi - num in - vo ca vi


num — et
in-vo-ca vi Do-mi-num — — —
mi-num — — — — et ex-au-
Do mi num et ex-au di-vit
— ex-au-di vit — — me. Do mi-
et ex-au-di-vit — me Do-mi nus
di vit — me — — Do mi-
me —


nus mi hi ad - ju tor,
Do mi-nus mi - hi
nus mi - hi ad - ju - tor — —
Do mi-nus mi-
non ti - me - bo quid fa - ci - at — mi.hi ho -
— ad-ju - tor non ti - me-bo quid fa - ci - at
ad ju - tor — —
hi ad-ju tor


mo non ti - me bo quid fa - ci - at
— mi hi ho mo mi - hi ho-
non ti - me - bo quid fa - ci - at non ti - me-
non ti - me bo
— —
mo non ti - me-
bo quid fa ci - at mi hi ho mo non
non ti - me bo quid fa ci - at mi hi ho-


non ti-me-bo quid fa-ci-at mi-hi ho
bo quid fa-ci at non ti-me-bo
ti-me-bo quid fa-ci-at — mi-hi ho
mo non ti-me-bo quid fa ci-at
mo mi hi ho mo.
quid fa-ci-at mi-hi — ho mo.
mo — — mi-hi ho mo.
mi-hi — — ho - mo.

§. 46.

Die übrigen Contrapunctisten dieser Zeitperiode, sowohl aus der Niederländischen als Französischen Schule, werden hier übergangen, weil die nähere Kenntniß ihrer zum Theil auf unsere Zeiten gekommenen Werke doch kein neues oder helleres Licht über die Beschaffenheit der Harmonie nach ihrem damaligen Umfang verbreitet. Die bisher angeführten aus beyden Schulen scheinen die eigentlichen Tongeber gewesen zu seyn, und die übrigen waren wohl selten mehr als Nachahmer derselben. Die Manier der Tongeber gefiel der ganzen Welt; was konnten nun die übrigen anders thun, als in eben der Manier zu componiren, wie jene gethan hatten? Es war hierin in den frühesten Jahrhunderten des Contrapuncts schon eben so beschaffen, wie es noch in unsern Zeiten beschaffen ist. Ein Lieblings-Componist wird mit seiner Manier so zur Mode, daß das ganze Publicum nichts andres hören will, als seine eigenen Compositionen, oder wenigstens solche, die ihnen im Ton und Styl ähnlich sind. Kennt man nun die Werke eines solchen musikalischen Tongebers, so kennt man gewisser Maßen auch zugleich die Werke seiner meisten Zeitverwandten, es sey denn, daß Einer oder der Andere eigensinnig genug wäre, seinen Geschmack nicht durch das Publicum leiten zu lassen, sondern ihn lediglich nach innern Grundsätzen der Kunst zu bilden. Auch solcher Männer hat es zu allen Zeiten gegeben, und giebt ihrer noch; allein, da sie die Aufmerksamkeit des Publicums nicht so sehr auf sich ziehen, als jene, welche so singen, wie es jeder gerne hören mag, so sind auch ihre Werke seltener auf die Nachwelt gebracht worden. **Brumel** und **Loyset** aus der Französischen Schule scheinen mir solche gewesen zu seyn. Es ist daher nur noch sehr wenig von ihren Compositionen vorhanden.

Italien scheint um diese Zeit an der Ausbildung und Verbreitung des Contrapuncts wenig Antheil genommen zu haben. Es wurde zu sehr durch Kriege beunruhigt. Man sollte sonst denken, die päpstliche Kapelle, welche stets auf einen glänzenden Fuß unterhalten wurde, müßte den Italiänern vielen Anlaß gegeben haben, mit anderen Nationen hierin wenigstens zu wetteifern. Dieß scheint indessen nicht geschehen zu seyn, denn genau genommen fingen die Italiäner erst im sechzehnten Jahrhundert an, sich dieser Kunst recht anzunehmen, da sie vorher durch das Beyspiel der Ausländer, besonders der Niederländer, die fast an allen Höfen Italiens zerstreut waren, nicht dazu vermocht werden konnten. In Neapel scheint **Tinctor** eine Hauptperson in den musikalischen Wissenschaften gewesen zu seyn, der aber, wie wir wissen, ein Niederländer war. Die übrigen daselbst lebenden Personen, welche sich mit Musik beschäftigen, und von **Franchinus Gafor** angeführt werden (s. §. 21), haben nichts von ihren Werken hinterlassen, oder sind überhaupt, so wie **Gafor** und **Tinctor**, keine praktischen Musiker gewesen. Zu Florenz und Venedig muß indessen schon sehr frühe im funfzehnten Jahrhundert wenigstens die Orgelkunst sehr geblüht haben; denn an dem ersten Orte lebte der sehr berühmte Organist *Antonio Squarcialupo* schon ums Jahr 1430 in so großem Ansehen, daß sehr viele Fremde dahin kamen, um ihn zu hören, und daß der Magistrat daselbst sein Bildniß in Marmor hauen, und am Eingang der Domkirche, an welcher er vermuthlich Organist gewesen ist, mit einer sehr ehrenvollen Inschrift aufstellen ließ. Am zweyten Orte, nehmlich zu Venedig, wurde gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts (1480) von unserm Landsmann **Bernhard** das Pedal zur Orgel erfunden. Da nun die Orgel ein harmoniereiches Instrument ist, so läßt sich aus diesen Umständen schließen, daß auch in Italien die Harmonie allerdings frühe genug ausgebildet worden seyn müsse, daß aber nur durch andere Umstände eine allgemeine Verbreitung derselben verhindert worden ist. Uebrigens finden sich keine Spuren, daß irgendwo in Italien merkwürdige Contrapunctisten in dieser frühen Periode gelebt haben, selbst zu Rom nicht, wo, wie man glauben sollte, die Pracht des katholischen Gottesdienstes das musikalische Genie der Eingebornen am ersten hätte rege machen können.

Adami von Bolsena weiß keinen ältern Contrapunctisten zu nennen, als den Josquin, der aber nach aller Wahrscheinlichkeit kein geborner Italiäner war.

Nicht so scheint es mit den Deutschen gegangen zu seyn, ob man gleich gemeiniglich glaubt, daß sie den Niederländern und Franzosen ebenfalls nur nachgefolgt sind. Der damalige blühende Handelszustand einiger Deutschen Städte, worunter vorzüglich Nürnberg und Augsburg gehört, hat vermuthlich einen sehr frühen Handelsverkehr mit Niederländischen Handelsstädten veranlaßt, und dadurch zugleich die Deutschen auf die neue in den Niederlanden blühende Kunst aufmerksam gemacht. Aus diesen Umständen läßt es sich erklären, warum überhaupt die Musik am frühesten im südlichen Deutschland geblüht hat, und daß vorzüglich in Franken und Schwaben die ersten Anstalten zu Einführung der Figuralmusik in Kirchen, Schulen und Höfen der Fürsten, so wie zur Errichtung vollständigerer Orgelwerke gemacht worden sind.

Der Deutsche hat also wenigstens gleichzeitig mit anderen Nationen zur Ausbildung der neuen Kunst beygetragen, und hat sogar Ursache, auf die Ehre, den ersten Grund dazu gelegt zu haben, Ansprüche zu machen. Denn Franco, der erste Erfinder, oder wenigstens der erste Lehrer des musikalischen Zeitmaßes und der reinen Fortschreitung der Consonanzen, war aus Cölln, folglich ein Deutscher. Wir wollen indessen den Patriotismus nicht so weit treiben, um mit Ernst Anspruch auf die Ehre dieser Erfindung zu machen. Erfindungen sind gemeiniglich durch Zufälle gemacht worden, und erfordern oft weder Kunst noch Wissenschaft. Aber die zweckmäßige Anwendung, die weitere Entwickelung einer Erfindung ist das Werk des Verstandes und der Beurtheilungskraft. Der Erfinder der Holzschnitte zu Kartenblättern hat allerdings den Grund zur Erfindung der Buchdruckerkunst gelegt und die erste Veranlassung dazu gegeben; aber wer hat sich verdienter um die Menschheit gemacht, er, oder derjenige, welcher nachher diese Erfindung erweiterte, verbesserte, und zu einem für ganz Europa wichtig und nützlich gewordenen Gebrauch anwendete? Eben so ist es mit andern Erfindungen in Künsten und Wissenschaften beschaffen.

In Rücksicht auf Musik braucht daher der Deutsche eben so wenig als in andern Fächern menschlicher Kenntnisse und Künste ungehalten zu seyn, wenn ihm von andern Nationen so oft mit Unrecht Erfindungsgeist abgesprochen, und höchstens sauerer Fleiß zugestanden worden ist. Die Sonne hat von jeher seinen Geist nicht minder erwärmt, als den Geist anderer Nationen, und die Vorsehung hat ihm noch außerdem etwas gegeben, welches ihn zu einer gründlichen Behandlung alles dessen leitet, was er vornimmt. Alle Fächer unserer Wissenschaften und Künste zeugen hiervon, und das Fach der Musik nicht am wenigsten. In unsern jetzigen Zeiten wird dieser Vorzug nicht mehr verkannt; daß die Deutsche Nation aber auch schon in den frühern Jahrhunderten sich solcher Vorzüge rühmen konnte, wird gewöhnlich nicht geglaubt, obgleich überall die deutlichsten Spuren davon vorhanden sind.

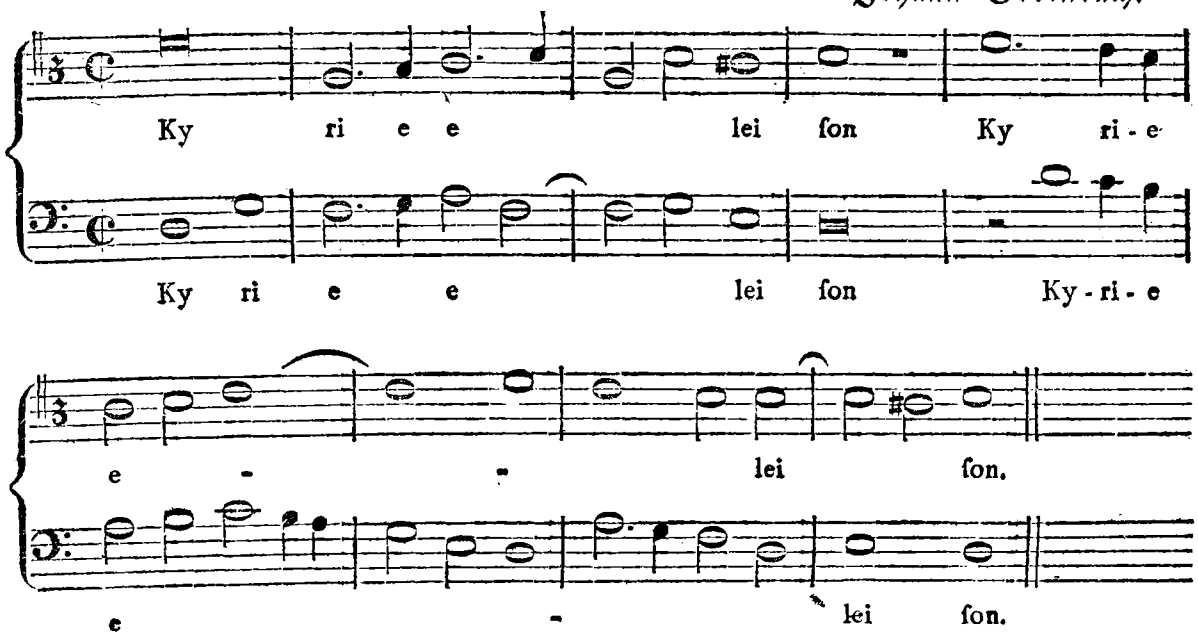
Auch in der Musik sind sie vorhanden, und wir haben schon im funfzehnten Jahrhundert Contrapunktisten gehabt, die nicht nur an Kunst der Verwebung der Stimmen, das heißt in den damals allgemein herrschenden canonischen Künsten, sich mit jedem Ausländer messen konnten, sondern zum Theil sogar an natürlichem und fließendem Gesang die berühmtesten derselben vielleicht noch übertrafen.

Einer der ältesten Deutschen Contrapunctisten ist Johann Bonadies, Gafors musikalischer Lehrer gewesen. Von seinen Lebensumständen ist nichts weiter bekannt, als daß er ein Carmeliter-Mönch in einem Italiänischen Kloster war, und Godendach geheißen habe, welchen Namen hernach

ſein Schüler Gafor ins Lateiniſche *Bonadies* verwandelt hat [142]). Da Gafor 1451 geboren iſt, ſo wird ſein Lehrer weit in den Anfang des funfzehnten Jahrhunderts zurück gehören müſſen. Von ſeinen Compoſitionen iſt nichts weiter auf unſere Zeiten gekommen, als ein kleines Kyrie Eleiſon, welches der P. Martini zu Bologna aufbehalten hat. Es gehört ins Jahr 1473. und iſt aus einem zu Ferrara befindlichen pergamentnen Codex abgeſchrieben worden. Martini hat es nachher in ſeiner Storia della Muſica T. I. pag. 188. in den urſprünglichen alten Notenzeichen abdrucken laſſen. Wir geben es hier in neuern Notenzeichen, da die alten Ligaturen zu beſchwerlich zu drucken ſind, ſie auch nicht von jederman geleſen werden können.

Kyrie ꝛc.

Johann Godendach.



Ein eben ſo alter, aber ungleich berühmter Deutſcher Contrapunktiſt war Heinrich Iſaac. Daß er ein Deutſcher war, beweiſt nicht nur ſein Name, ſondern es bezeugt es auch Glarean, von welchem er (Dodecach. S. 460.) *Henricus Iſaac Germanus* genannt und ſeiner beſondern Kunſt und Geſchicklichkeit wegen ſehr gerühmt wird, und endlich wird es am meiſten dadurch bezeugt, daß er eine Menge weltlicher Deutſcher Lieder componirt hat, deren noch viele vorhanden ſind.

Wo er aber eigentlich gelebt habe, iſt nicht bekannt. Er muß ſich aber viel und lange in Italien aufgehalten haben, weil Angelus Politianus ſeiner in ſeinen Schriften Erwähnung thut, ihn aber *Arrighum* nennt, welches Glarean für eine Verſtümmelung hält [143]). Bey andern Italiäniſchen

142) Fratre Joanne *Godendach* carmelita magiſtro primum uſus. Ex ſcriptis Pantaleonis Meleguli Laudenſis.

143) Hic Iſaac etiam Italis notus fuit. Dodecach. p. 460. — Meminit ejus viri Angelus Politianus alicubi, ſed corrupto nomine. Arrighum enim inepte vocat pro Henrico. Ibid. pag. 149.

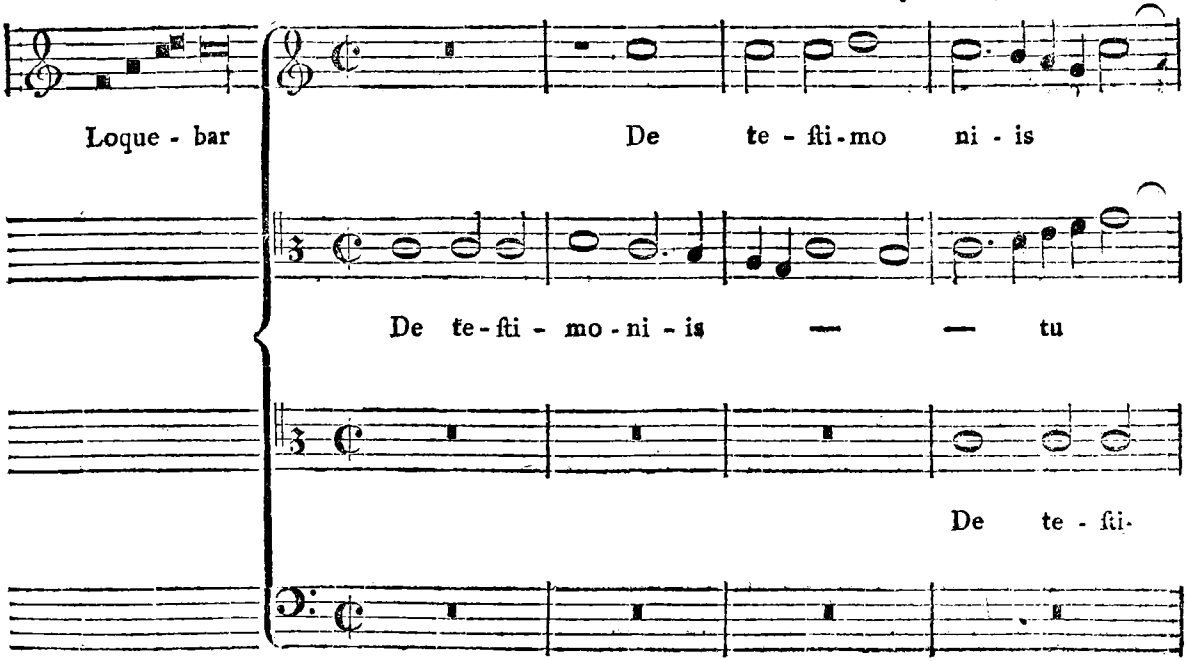
Schriftſtellern wird er überhaupt *Arrigo Tedeſco* genannt. Aus der Erwähnung des Politian, welcher zwiſchen 1454 und 1494 lebte, läßt ſich ſchließen, daß Heinrich Iſaac vollkommen ins funfzehnte Jahrhundert gerechnet werden könne, und daß er mit Joſquin, Tinctor ꝛc. zu gleicher Zeit gelebt haben müſſe.

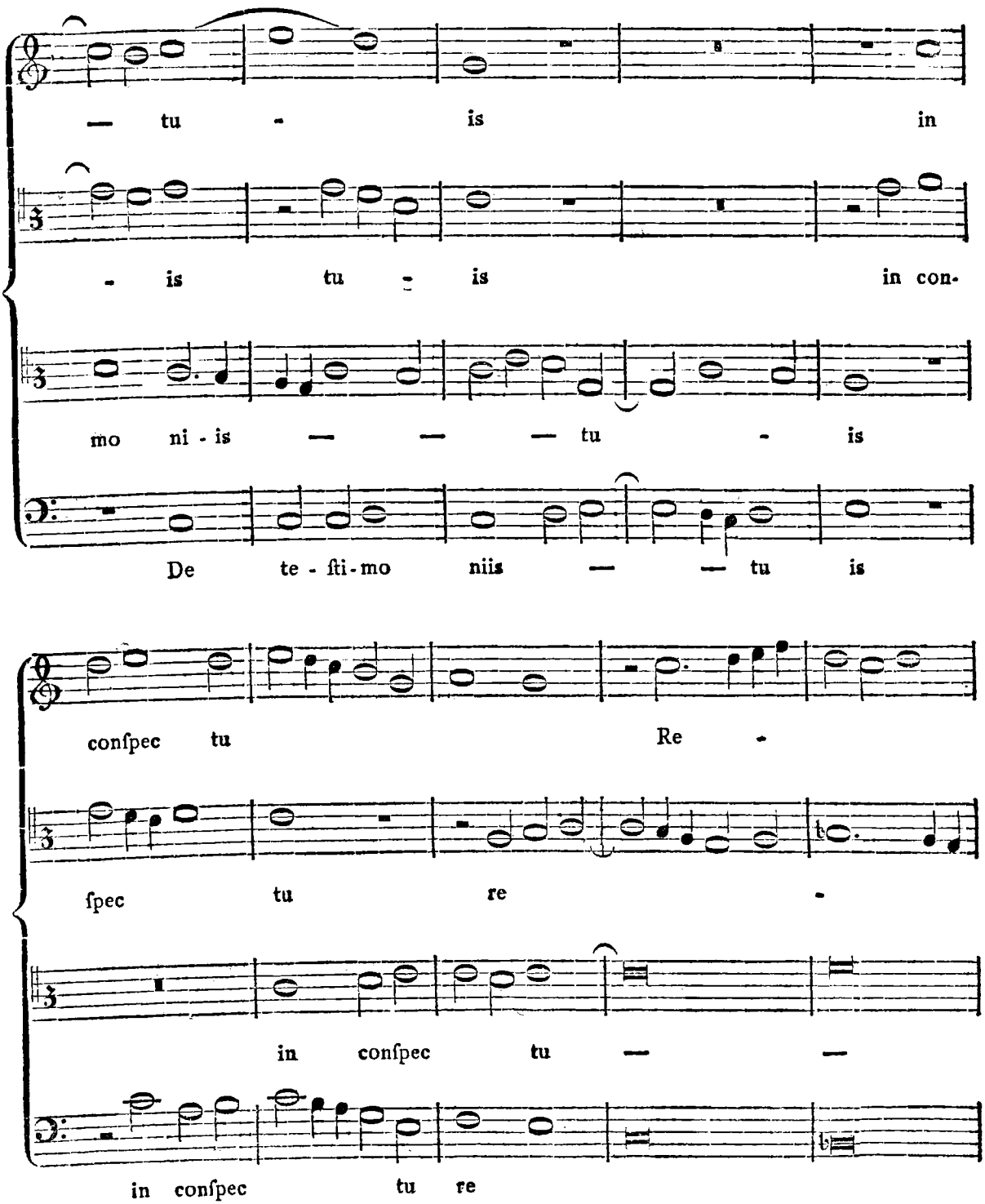
Von ſeinen Compoſitionen hat uns Glarean in ſeinem Dodecachord vier Stücke aufbehalten, nach deſſen Urtheil viel Genie und Kunſt daran zu erkennen ſeyn ſoll. Insbeſondere rühmt er von ihm, daß er die Kirchengeſänge von Kraft und Ausdruck durch ſeine Harmonien ſo verſchönert habe, daß ſie allen Compoſitionen von anderer Art vorgezogen zu werden verdienten. Er ſoll ſehr gern über eine anhaltende lange Note die übrigen Stimmen in Bewegung geſetzt haben, ſo daß es geweſen ſey, als wenn die Wellen um einen Felſen ſpielen [144]). Von dieſer Art ſcheint aber nichts mehr von Iſaacs Compoſitionen vorhanden zu ſeyn, und was von Glarean aufbehalten iſt, kann zwar gleichzeitigen Werken nicht nachgeſetzt, aber auch nicht beſonders vorgezogen werden. Folgende Probe wird hinreichen, dem Leſer einen Begriff vom Kirchenſtyl Iſaacs zu geben.

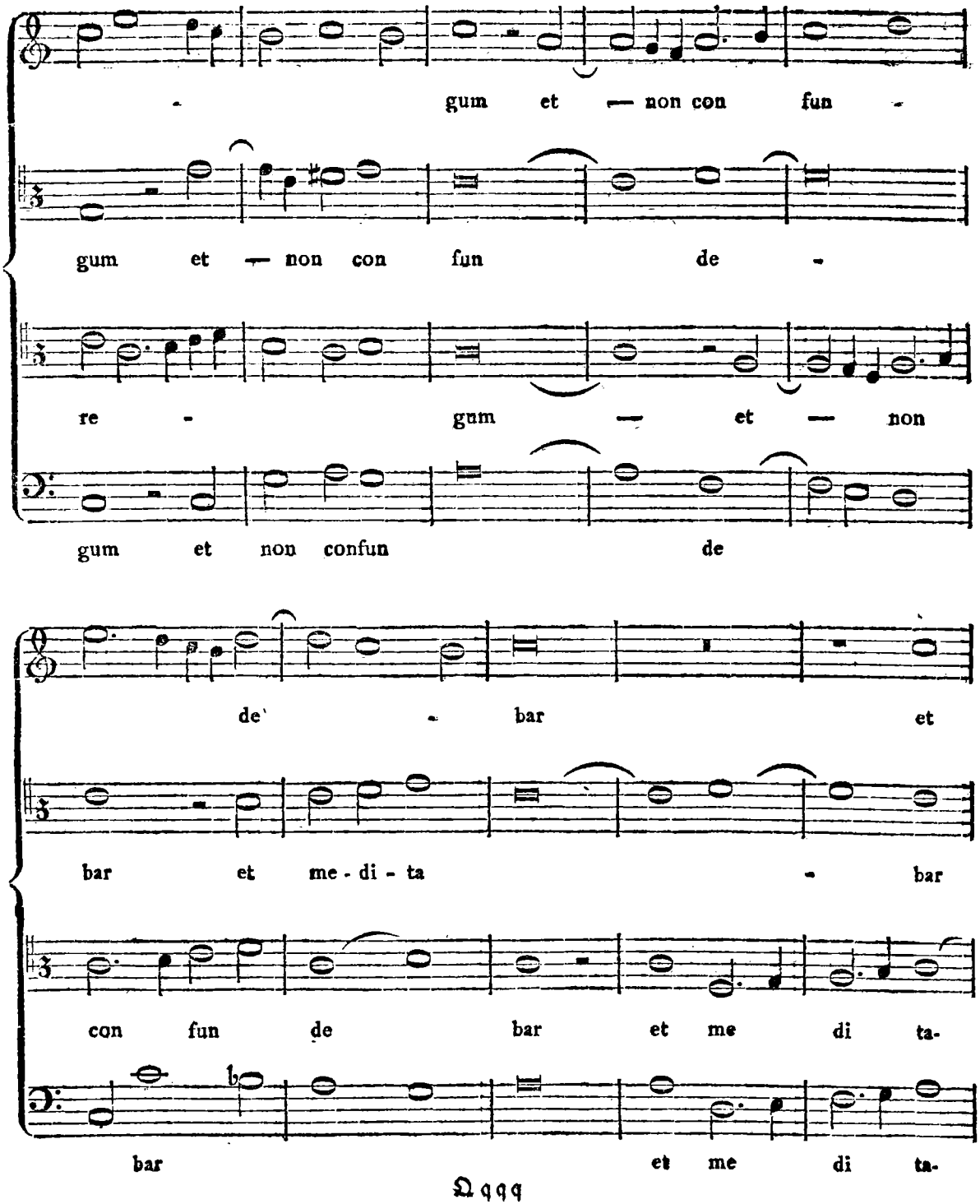
144) Henricus Iſaac Germanus, qui et erudite et copioſe innumera compoſuiſſe dicitur. Hic maxime eccleſiaſticum cantum videlicet in quo viderat majeſtatem ac naturalem vim non paulo ſuperantem noſtrae aetatis inventa ϑέματα. — Id etiam voluptati duxit copiam oſtendere maxime phtongis in una quapiam voce immobilibus, caeteris autem vocibus curſitantibus ac undique circumſtrepentibus, velut undae vento agitatae in mari circa ſcopulum ludere ſolent. Dodecach. pag. 460.

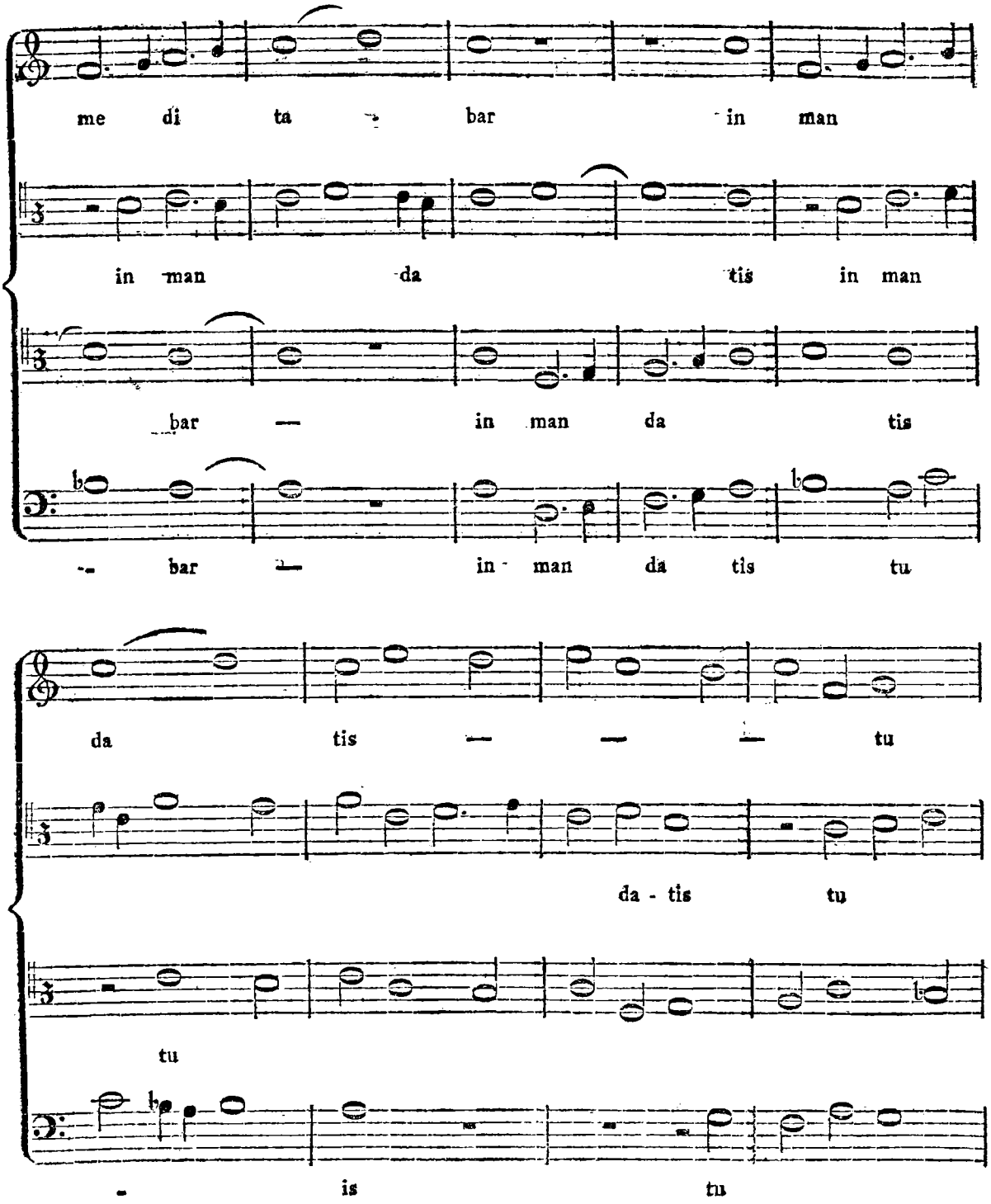
Loquebar de teſtimoniis tuis. 4 vocum.

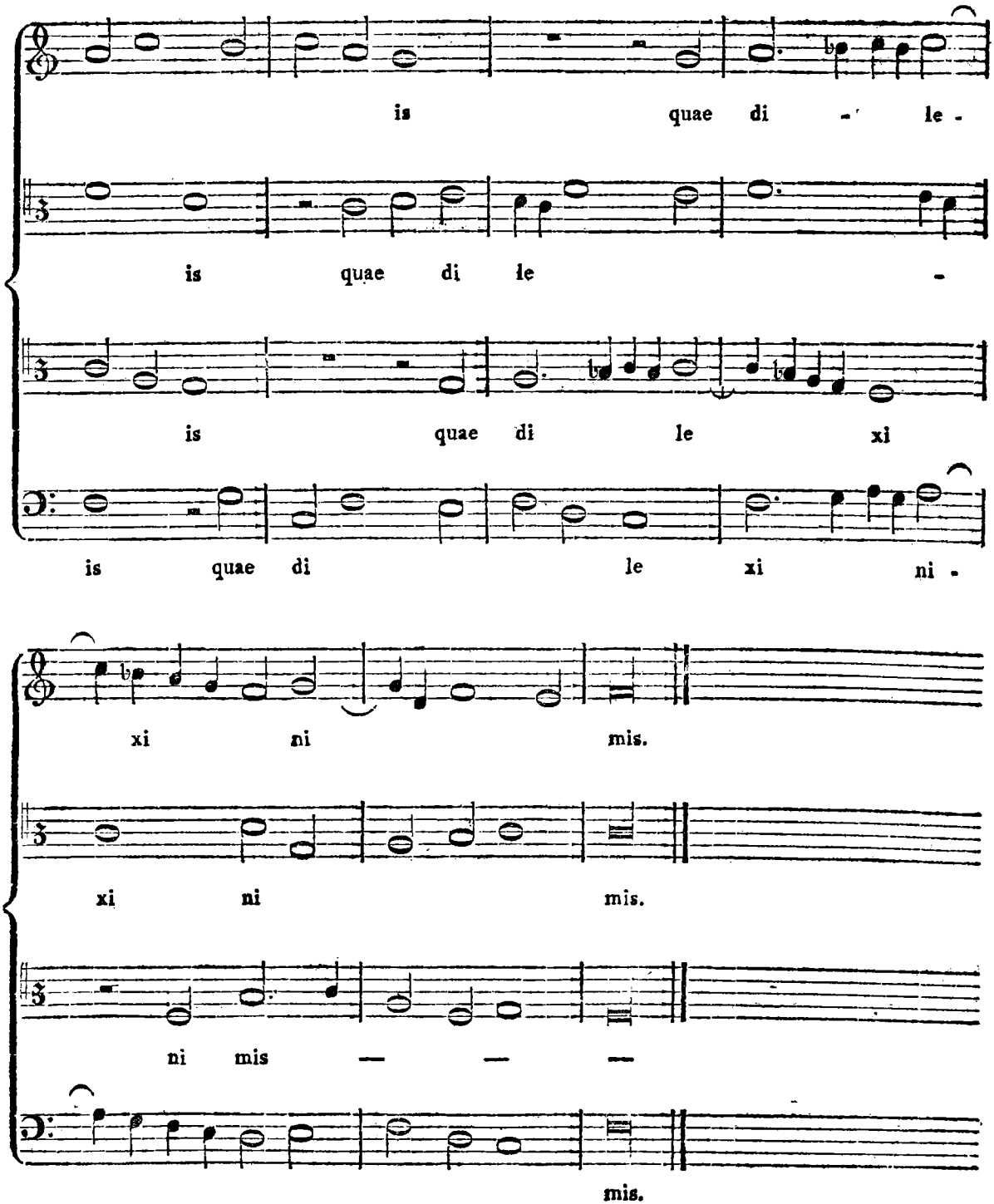
Heinrich Iſaak.




— tu - is in
- is tu - is in con-
mo ni - is — — — tu - is
De te - ſti - mo niis — — tu is
conſpec tu Re -
ſpec tu re -
in conſpec tu — —
in conſpec tu re

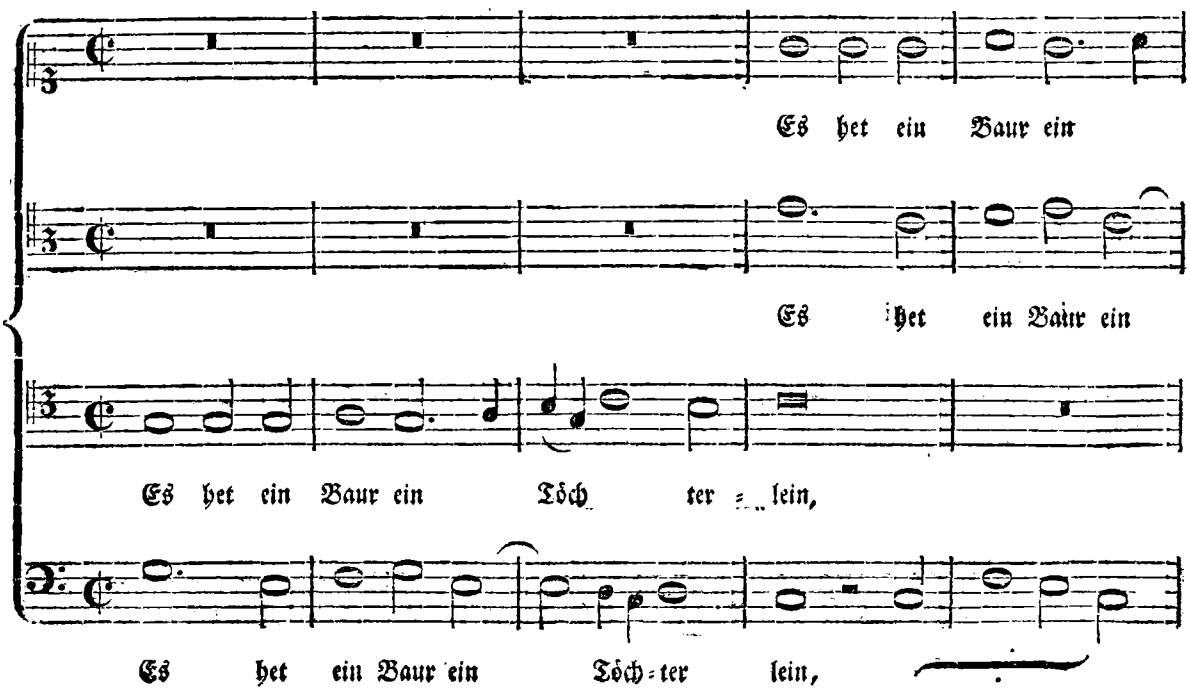

gum et — non con fun -
gum et — non con fun de -
re - gum — et — non
gum et non confun de
de - bar et
bar et me - di - ta - bar
con fun de bar et me di ta-
bar et me di ta-

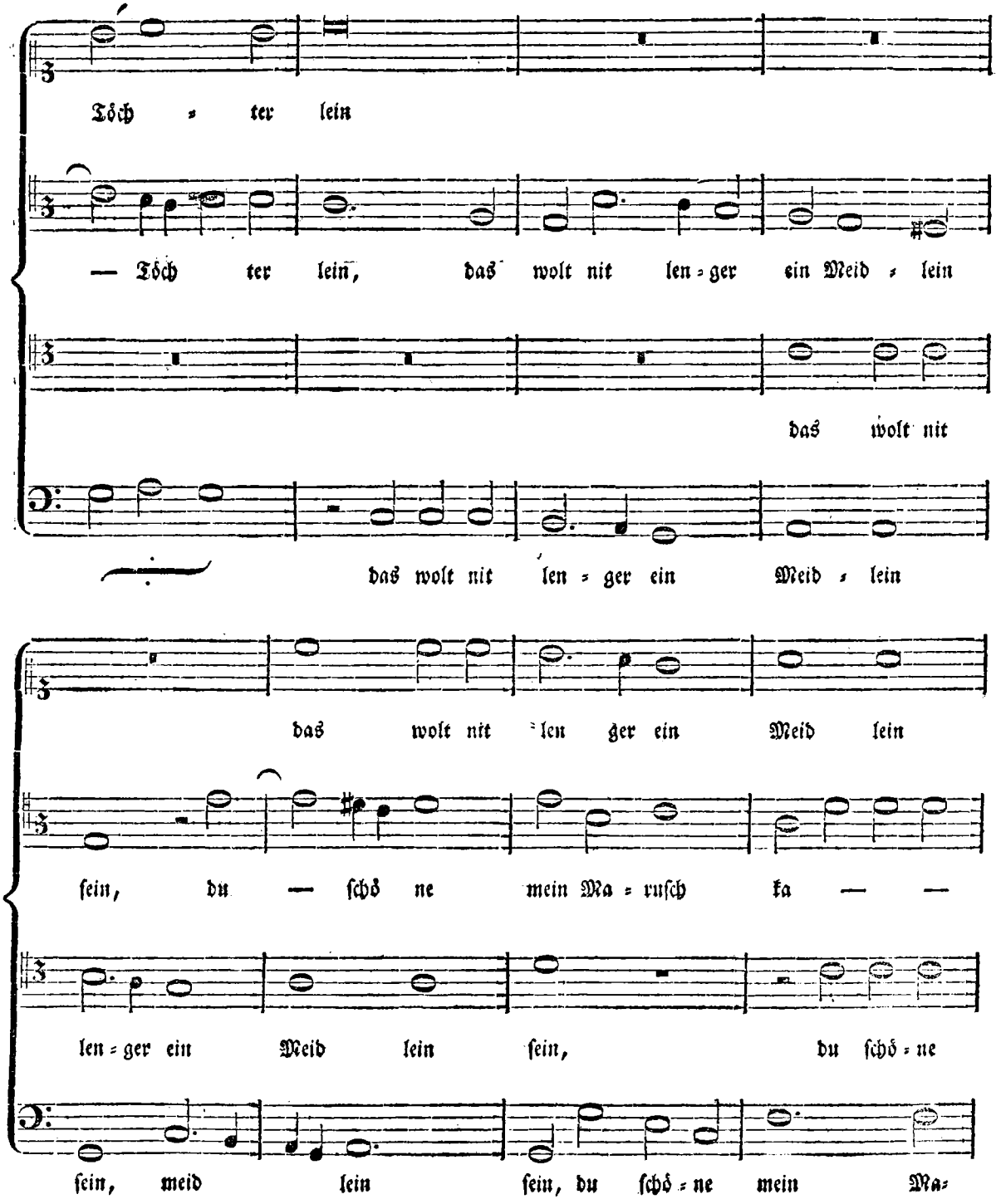

me di ta bar in man
in man da tis in man
bar in man da tis
bar in man da tis tu
da tis tu
da - tis tu
tu
is tu

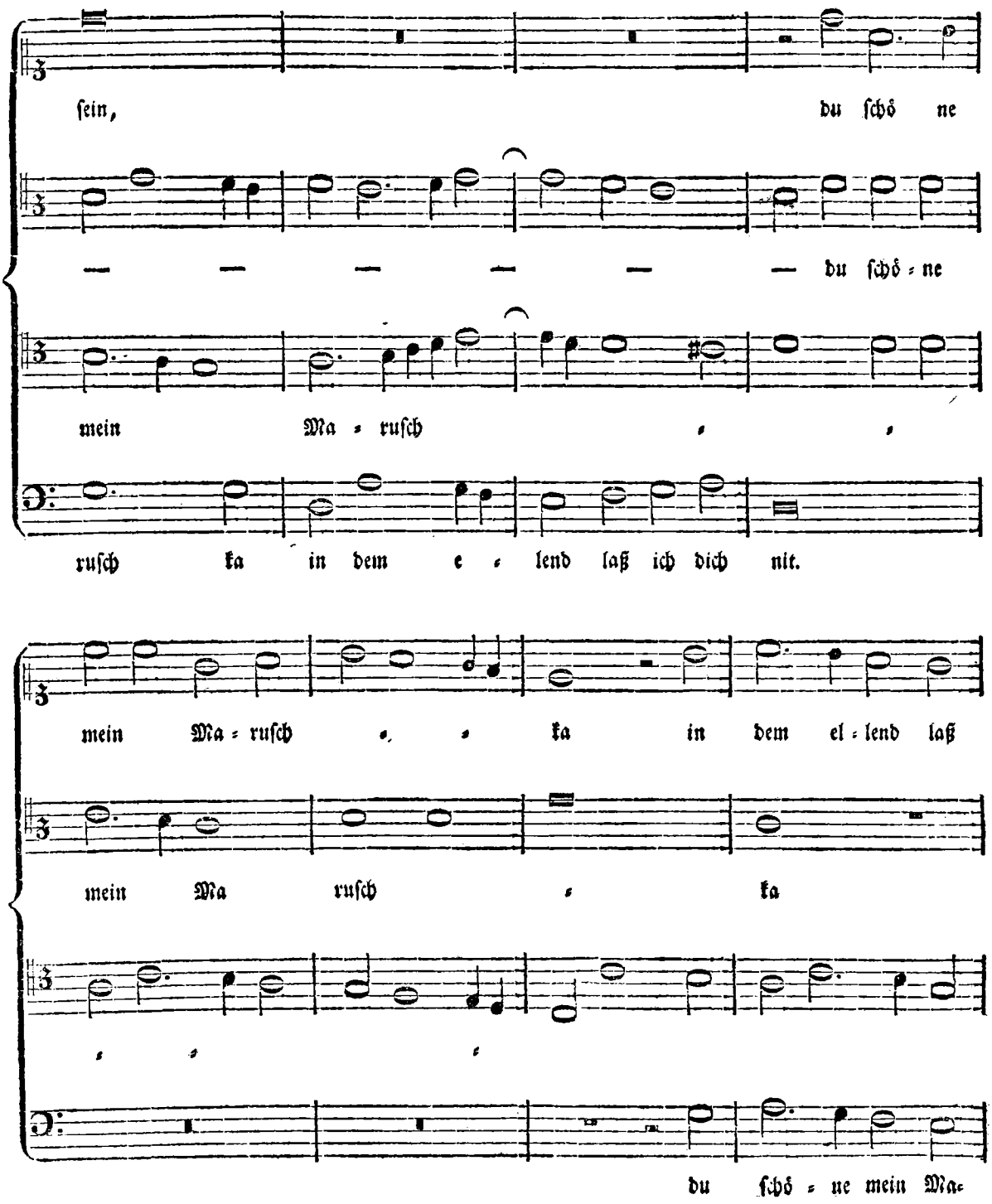

is quae di - le -
is quae di le -
is quae di le xi
is quae di le xi ni -
xi ni mis.
xi ni mis.
ni mis — — —
mis.

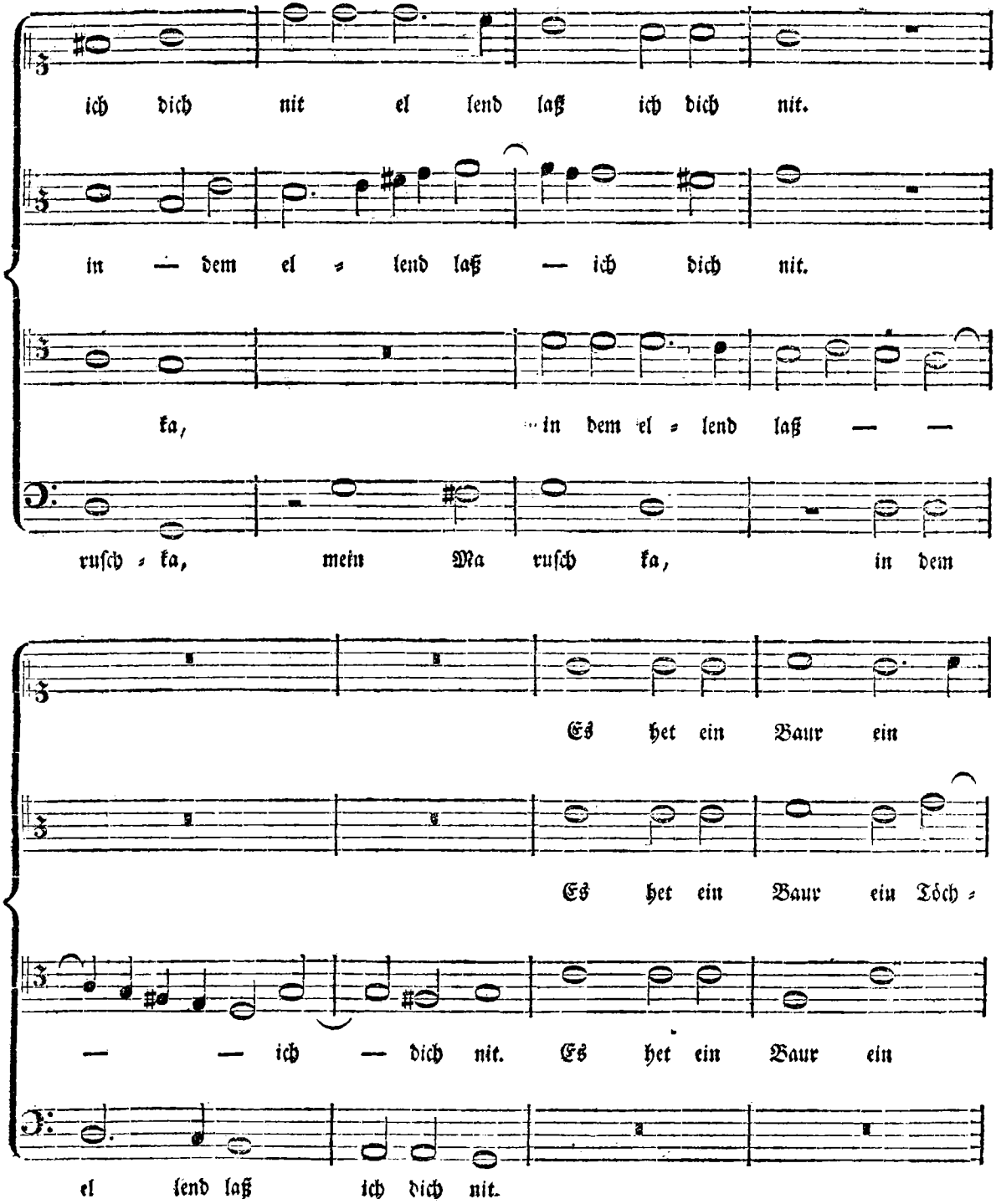
In der weltlichen Compoſition hingegen ſcheint Iſaac andern gleichzeitigen Componiſten nicht bloß gleichgeſchätzt, ſondern weit vorgezogen werden zu müſſen. Hierin hat er eine Klarheit des Geſangs, einen ſo ſchön und richtig markirten Rhythmus, und eine ſo vollkommen reine und zwangloſe Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildetern Styl des achtzehnten Jahrhunders zu hören. In dieſer Rückſicht hat Iſaac einen Rieſenſprung über den Geiſt ſeines Zeitalters hinaus gemacht. Zum Beleg dieſer Behauptung gebe ich eine Probe aus einer Sammlung weltlicher Lieder, welche zu Nürnberg im Jahre 1544 von Johann Ott in verſchiedenen Theilen herausgegeben worden, und worin eine beträchtliche Anzahl von Heinrich Iſaac befindlich iſt. Die Sammlung führt den Titel: hundert und fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, ſechs Stimmen, vor nie im truck außgangen, Deutſch, Frantzöſiſch, Welſch und Lateiniſch, luſtig zu ſingen, vnd auff die Inſtrument dienſtlich, von den berhümbteſten dieſer Kunſt gemacht. Von Iſaac allein ſind zehn Stücke darin enthalten; die übrigen ſind von Oswalt Reyter, Ludwig Senfel, einem Schüler Iſaacs, Thomas Stoltzer, Joh. Müller, Matthias Eckel, Stephan Mahu, Wilhelm Braytengraßer, Arnold von Bruck, Lupus Hellinck, Panninger, Sixtus Dieterich und Johann Wannenmacher, lauter alten Deutſchen Componiſten. Die von Iſaac ſind bloß vierſtimmig, aber alle von fließendem Geſang. Die Texte hingegen ſind erbärmlich, und völlig den Texten unſerer gewöhnlichen Handwerkspurſchen-Lieder gleich, auch eben ſo mit mancherley Zweydeutigkeiten untermiſcht. Dieß war indeſſen der Witz des funfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts. Er mußte handgreiflich ſeyn, wenn er gefallen ſollte. Folgende vierſtimmige Compoſition von Iſaac aus dieſer Sammlung hat noch den erträglichſten Text; es kommt hier aber mehr auf die Beſchaffenheit der Compoſition als des Textes an.

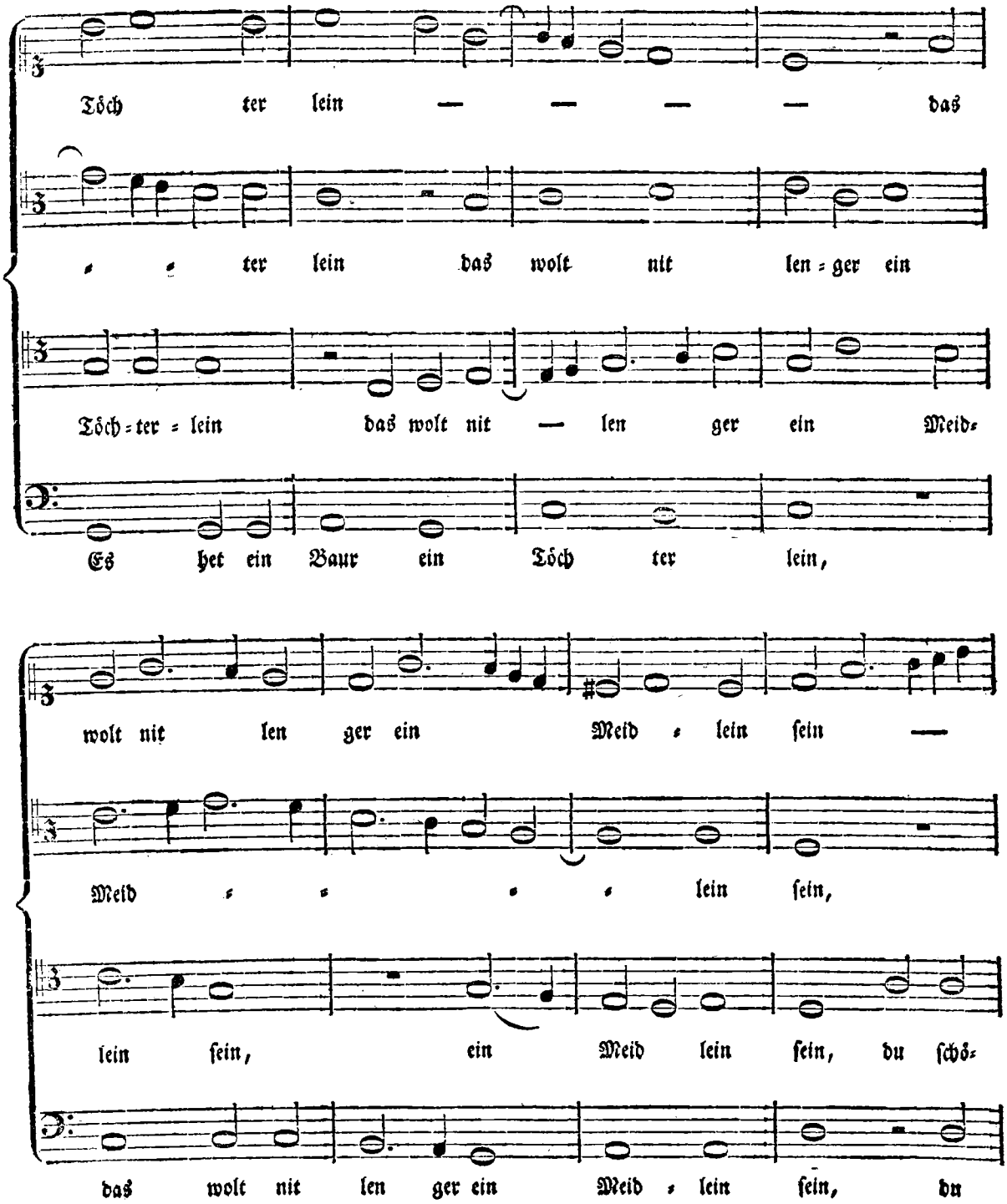
Heinrich Iſaac.

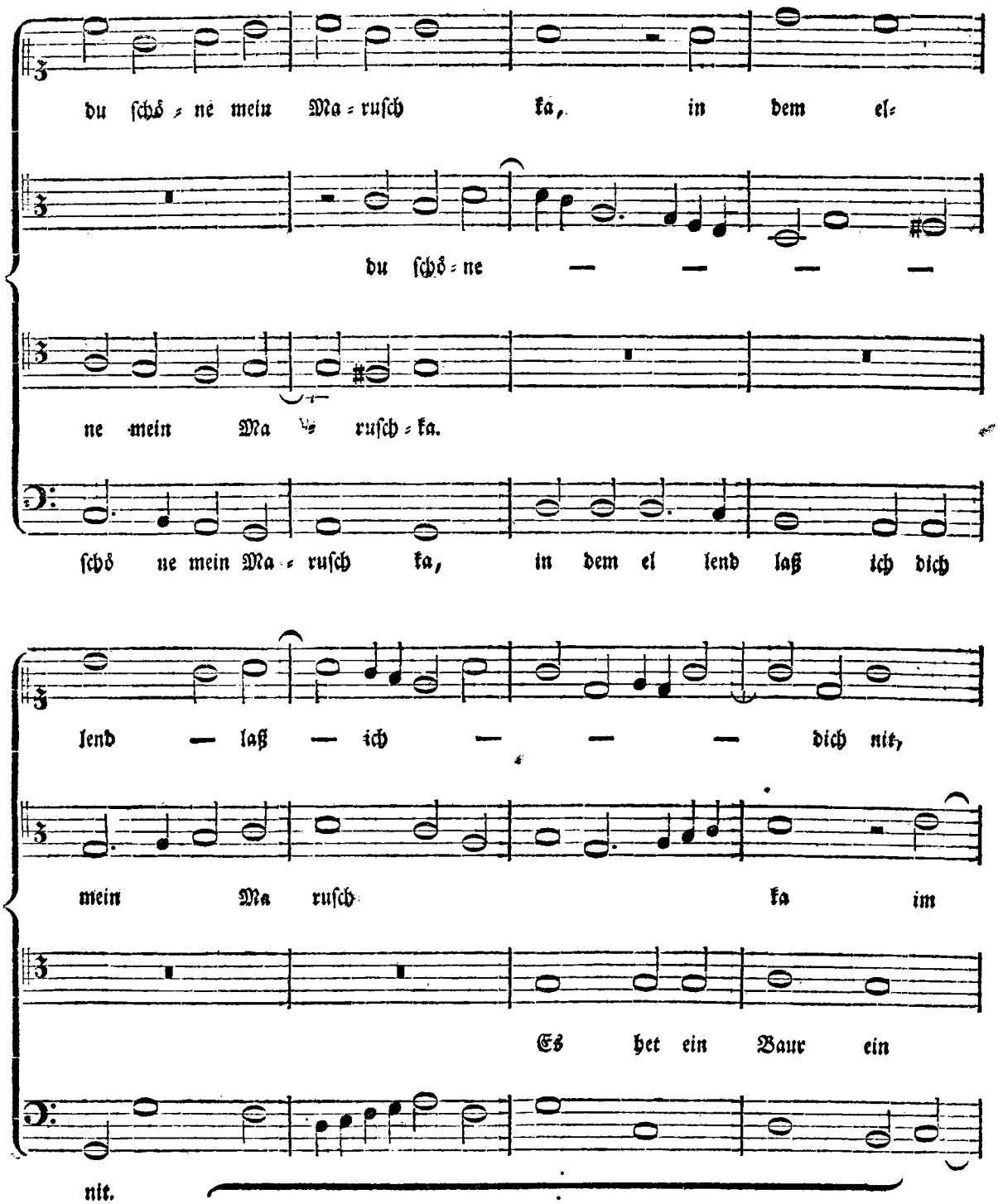


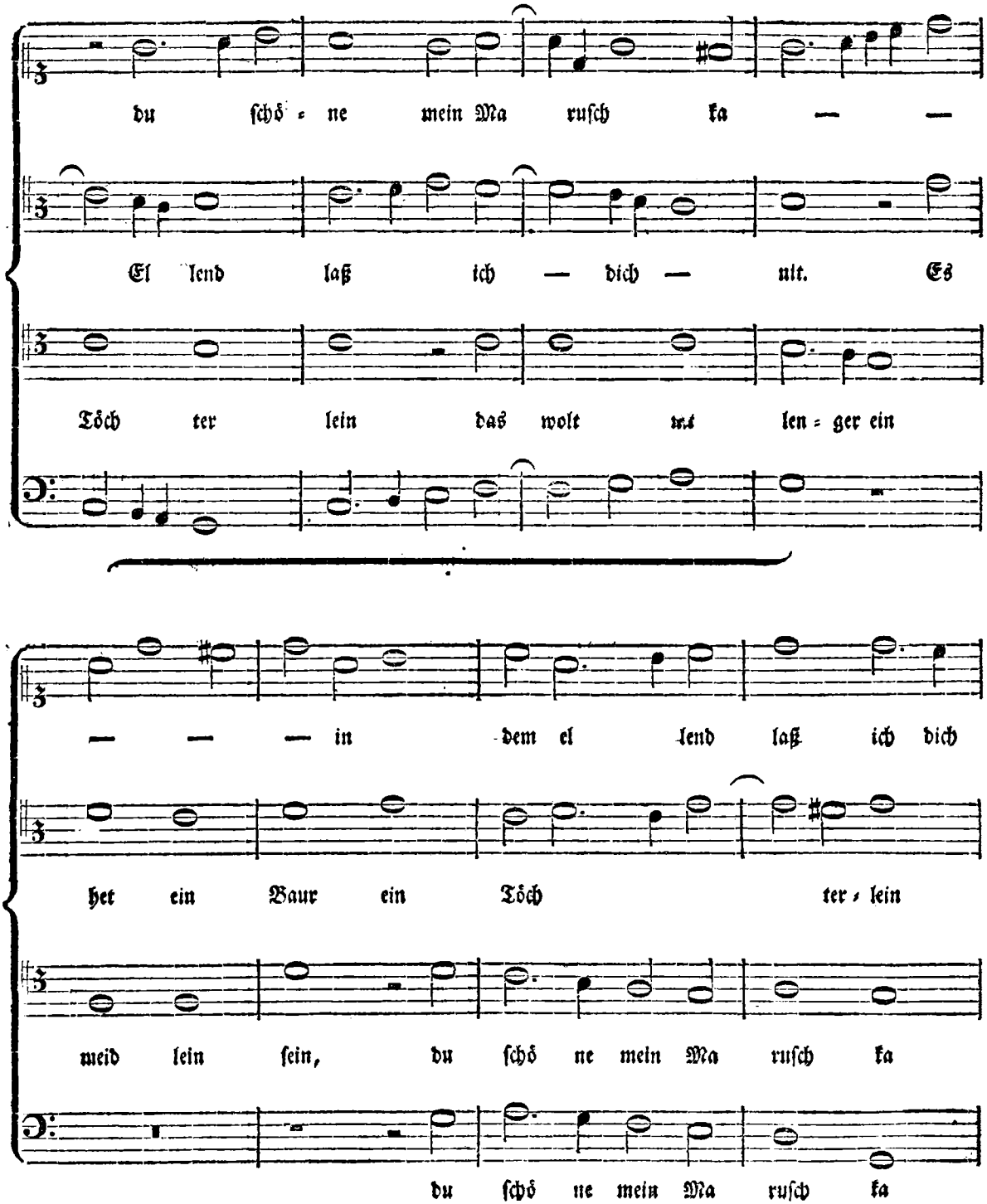

Töch = ter lein
— Töch ter lein, das wolt nit len = ger ein Meid = lein
das wolt nit
das wolt nit len = ger ein Meid = lein
das wolt nit len = ger ein Meid lein
ſein, du — ſchö ne mein Ma = ruſch ka — —
len = ger ein Meid lein ſein, du ſchö = ne
ſein, meid lein ſein, du ſchö = ne mein Ma=

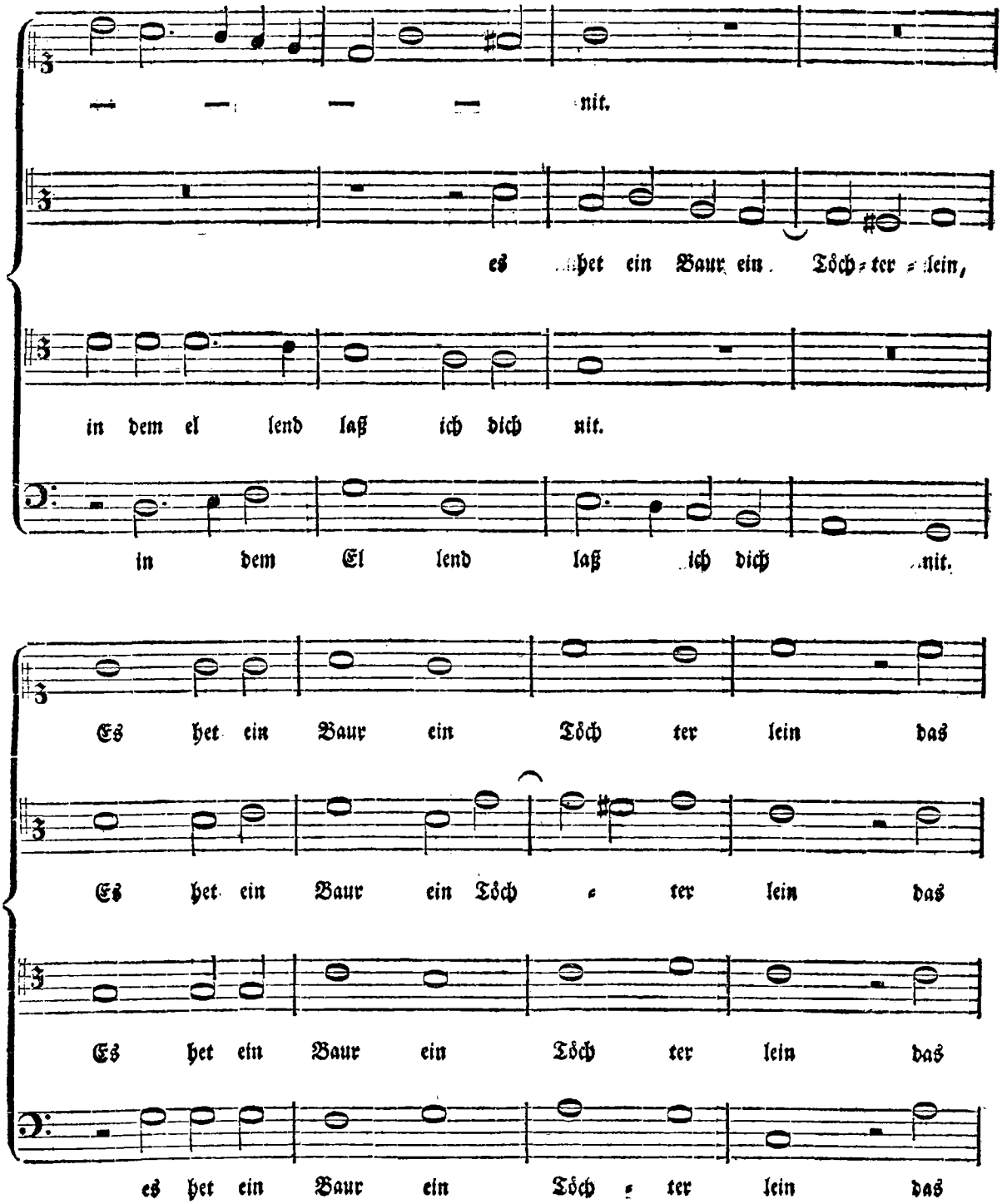

ſein, du ſchö ne
— — — — — — du ſchö = ne
mein Ma = ruſch
ruſch ka in dem e = lend laß ich dich nit.
mein Ma = ruſch ka in dem el = lend laß
mein Ma ruſch ka
du ſchö = ne mein Ma=

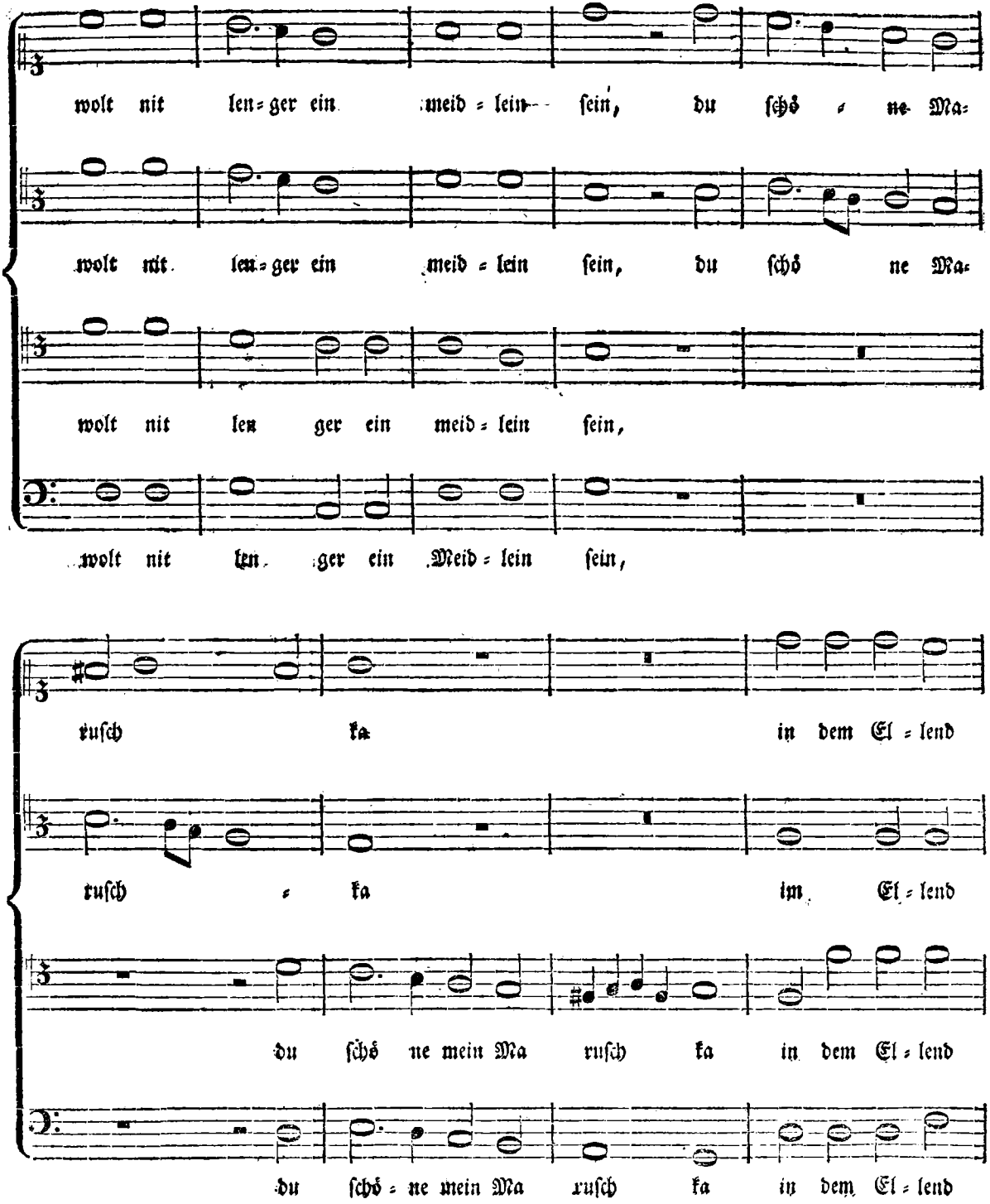

ich dich nit el lend laß ich dich nit.
in — dem el = lend laß — ich dich nit.
ka, in dem el = lend laß — —
ruſch = ka, mein Ma ruſch ka, in dem
Es het ein Baur ein
Es het ein Baur ein Töch =
— — ich — dich nit. Es het ein Baur ein
el lend laß ich dich nit.

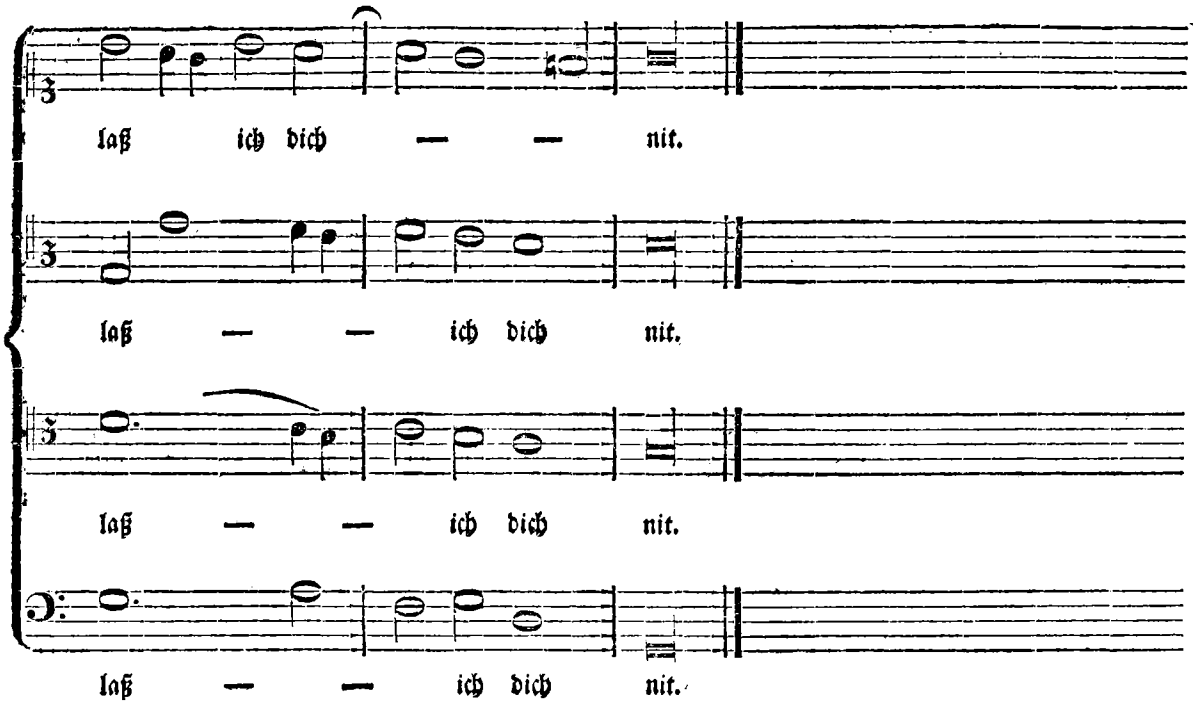

Töch ter lein — — — — das
ter lein das wolt nit len = ger ein
Töch = ter = lein das wolt nit — len ger ein Meid=
Es het ein Baur ein Töch ter lein,
wolt nit len ger ein Meid = lein ſein —
Meid lein ſein,
lein ſein, ein Meid lein ſein, du ſchö=
das wolt nit len ger ein Meid = lein ſein, du


du ſchö = ne mein Ma = ruſch ka, in dem el=
du ſchö = ne — — — —
ne mein Ma = ruſch = ka.
ſchö ne mein Ma = ruſch ka, in dem el lend laß ich dich
lend — laß — ich — — — dich nit,
mein Ma ruſch ka im
Es het ein Baur ein
nit.


du ſchö = ne mein Ma ruſch ka — —
El lend laß ich — dich — nit. Es
Töch ter lein das wolt mit len = ger ein
— — — in dem el lend laß ich dich
het ein Baur ein Töch ter = lein
meid lein ſein, du ſchö ne mein Ma ruſch ka
du ſchö ne mein Ma ruſch ka


nit.
es het ein Baur ein Töch = ter = lein,
in dem el lend laß ich dich nit.
in dem El lend laß ich dich nit.
Es het ein Baur ein Töch ter lein das
Es het ein Baur ein Töch = ter lein das
Es het ein Baur ein Töch ter lein das
es het ein Baur ein Töch = ter lein das


wolt nit len=ger ein meid=lein ſein, du ſchö=ne Ma=
wolt nit len=ger ein meid=lein ſein, du ſchö ne Ma=
wolt nit len ger ein meid=lein ſein,
wolt nit len=ger ein Meid=lein ſein,
ruſch ka in dem El=lend
ruſch ka im El=lend
du ſchö ne mein Ma ruſch ka in dem El=lend
du ſchö=ne mein Ma ruſch ka in dem El=lend



§. 48.

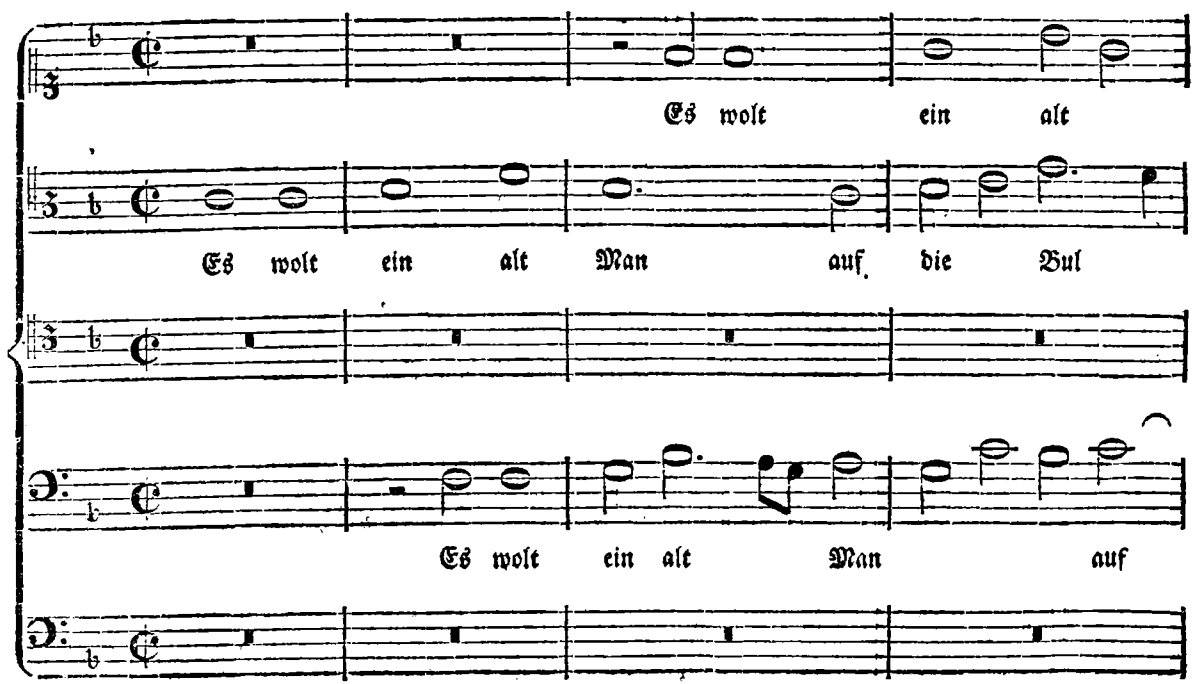
Herrman Finck rechnet außer einigen andern, beſonders den Thomas Stolzer und den Stephan Mahu unter die vorzüglichſten Deutſchen Componiſten des funfzehnten Jahrhunderts. Von beyden iſt in Rückſicht ihrer Lebensumſtände nicht die mindeſte Nachricht aufzutreiben, auch weiß man nicht, wo ſie eigentlich gelebt haben. Stolzer muß viel componirt haben, denn ſowohl in der Nürnbergiſchen Sammlung von Motetten, als in der Sammlung Deutſcher Liedlein finden ſich viele Stücke von ihm. Seine Notation iſt nach der älteſten Art noch ſehr verwickelt und beſchwerlich zu leſen. Dennoch habe ich ſowohl von ſeinen geiſtlichen als weltlichen Compoſitionen einige in Partitur geſetzt, aber nicht gefunden, daß er ſich vor ſeinen Zeitverwandten vom gewöhnlichen Schlage auszeichne. Die Verwebung ſeiner Stimmen iſt ſchwerfällig und hat im Ganzen den Schein, als wenn er ihrer nicht mächtig genug geweſen wäre. Doch finden ſich auch gerathene Stellen hin und wieder, und bisweilen ſogar etwas ausgezeichnetes. Ich halte es nicht der Mühe werth, eine Probe davon hier einzurücken, da der Raum beſſer angewendet werden kann.

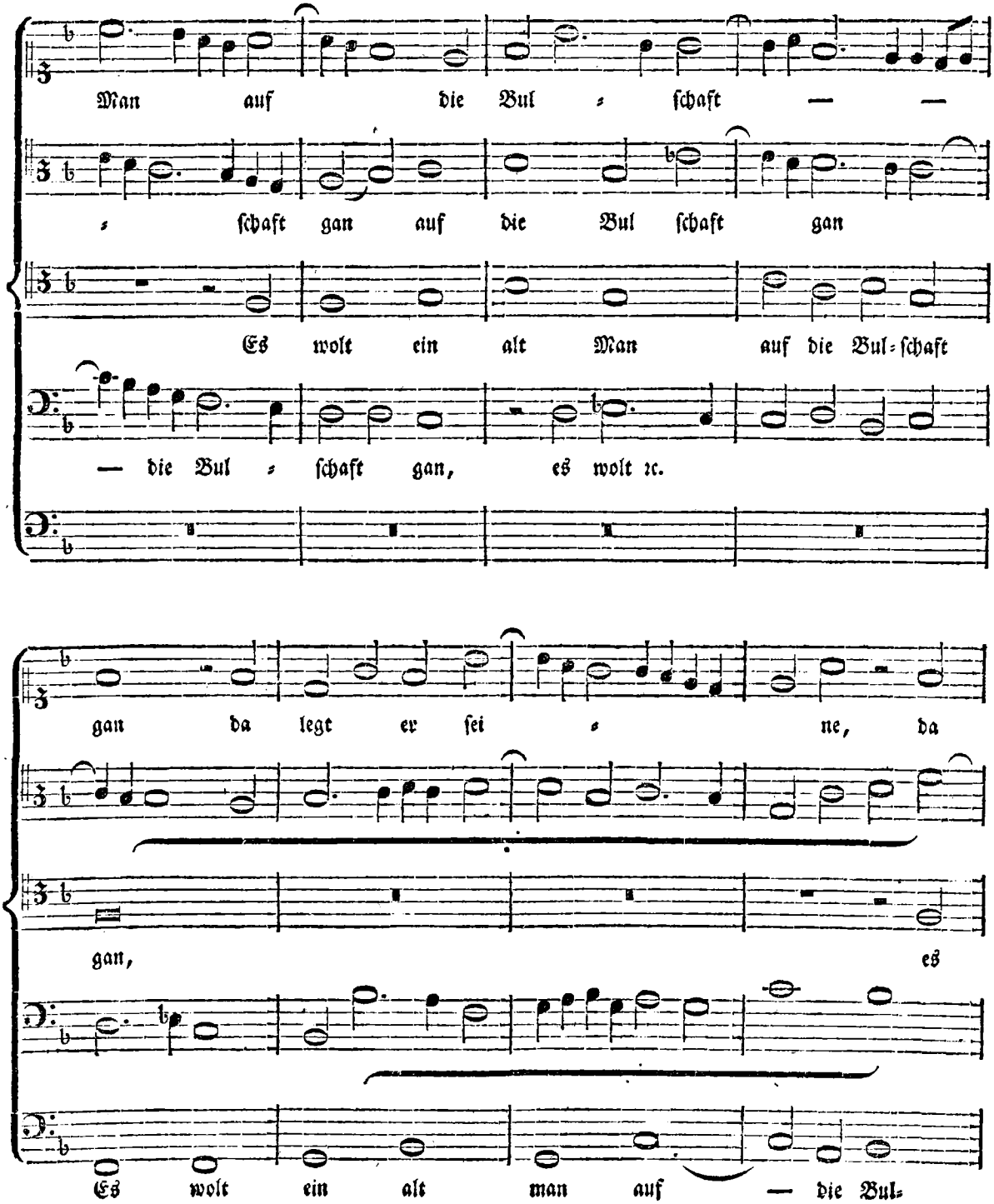
Stephan Mahu hingegen war ein ganz anderer Mann, und verdient ſeines natürlichen Geſangs wegen dem Iſaac an die Seite geſetzt zu werden. Von geiſtlichen Compoſitionen kenne ich gar nichts von ihm, außer einigen Deutſchen Geſängen, die ſich in die Nürnbergiſche Sammlung Deutſcher Liedlein gleichſam verloren haben müſſen. In eben dieſer Sammlung ſind auch einige weltliche Stücke von ihm befindlich, von welchen ich nicht umhin kann, dem Leſer ein fünfſtimmiges mitzutheilen. Die erſte Merkwürdigkeit in dieſer Compoſition iſt die große Deutlichkeit des Geſangs, welchen die Tenorſtimme gleichſam als einen Cantum firmum führt, neben welchem die übrigen Stim-

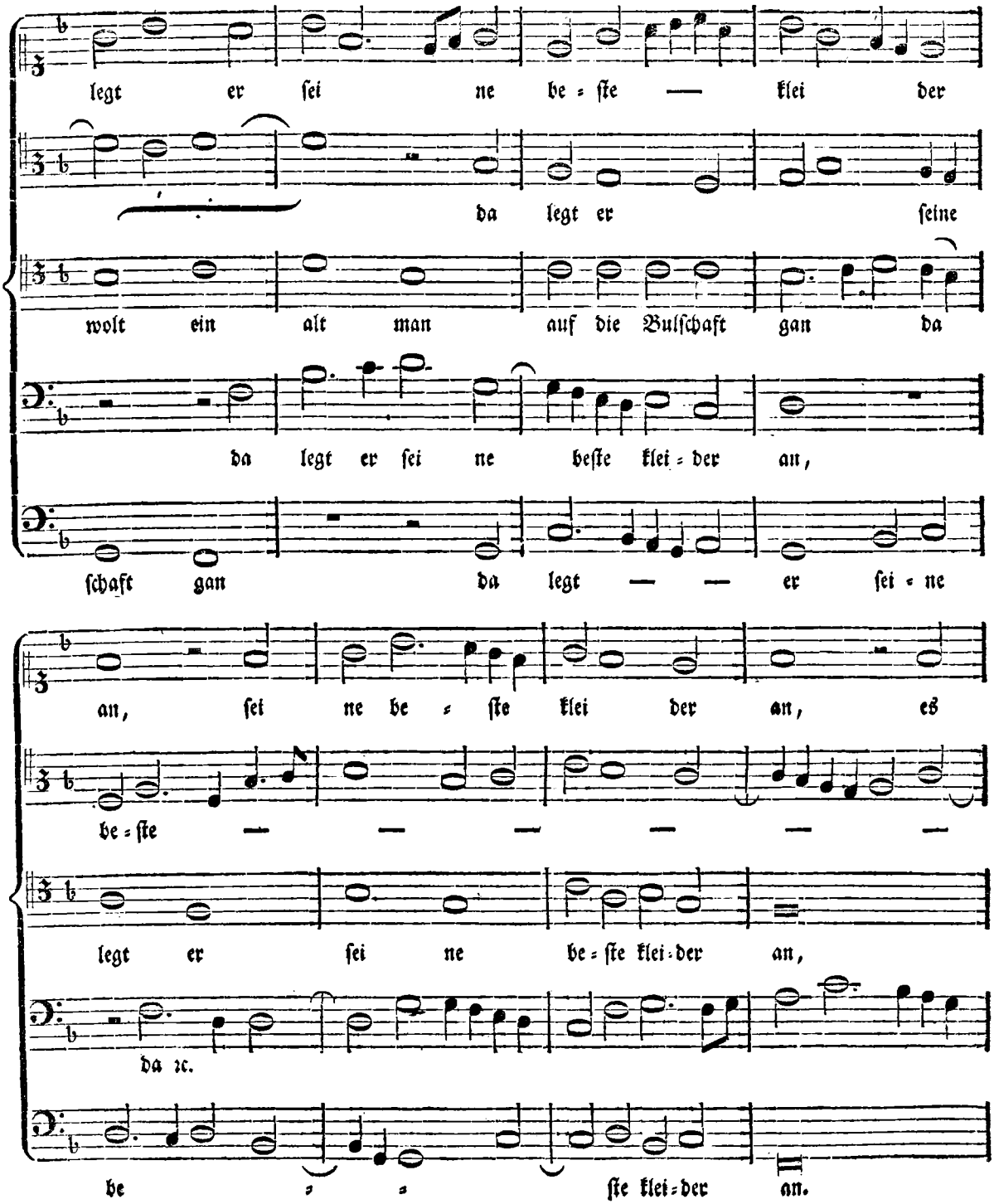
men zwar nicht ganz so einfach, aber doch ebenfalls sehr sangbar, jede nach ihrer Art einhergehen. Sodann ist zweytens merkwürdig, daß bey aller Sangbarkeit und dem leichten Gang der einzelnen Stimmen, die Harmonie nicht nur völlig rein bleibt, sondern zugleich sehr reich und mannigfaltig im innern Kreise der angenommenen Tonart modulirt. Drittens sind die vorhergehenden Vorzüge noch mit nicht weniger natürlichen, nicht verkünstelten Nachahmungen unter den verschiedenen Stimmen vereinigt, und endlich viertens herrscht im ganzen Stücke ein Leben und Weben, daß, wenn es nur einiger Maßen in seinem eigenthümlichen Ton und Geist vorgetragen würde, es noch in unsern Zeiten Kennern und Liebhabern allgemein gefallen müßte. Zu einer Composition von solchen Eigenschaften gehört schon eine Meisterhand, und Mahu muß nicht nur ein Mann von äußerst lebhaftem musikalischen Geiste, sondern auch ein vorzüglich geübter Meister in der Kunst gewesen seyn. Ich bin völlig der Meinung, daß dieses kleine Stück der eben erwähnten Eigenschaften wegen keiner Composition des funfzehnten Jahrhunderts, wenn sie auch tausendmal mehr canonischen Künste enthalten sollte, nachstehe, vielmehr den meisten vorgezogen zu werden verdiene, und als Product unsers Vaterlandes betrachtet, kann sie vorzüglich zum Beweise dienen, daß auch unsere ältesten Vorfahren schon etwas mehr als bloßen Fleiß hatten, auch daß sie unter den übrigen europäischen Nationen nie die letzten waren, welche etwas gut zu machen wußten. Hier ist das Stück:

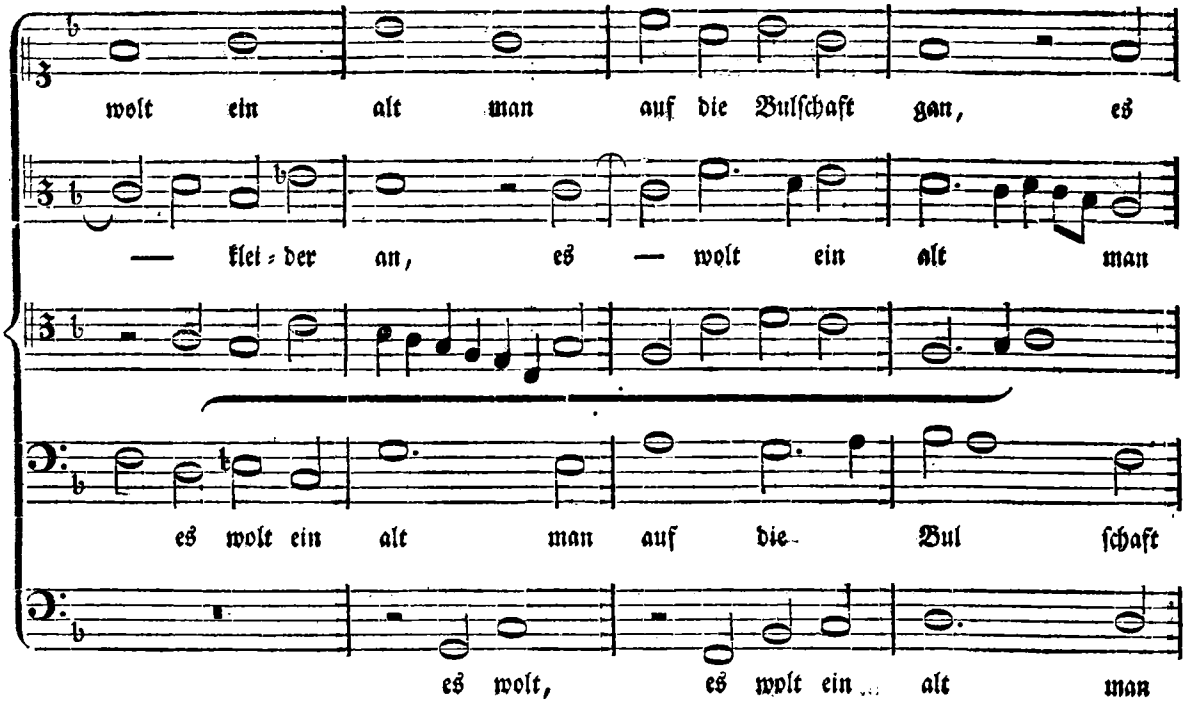
Es wolt ein alt Man auf die Bulschaft gan ꝛc.

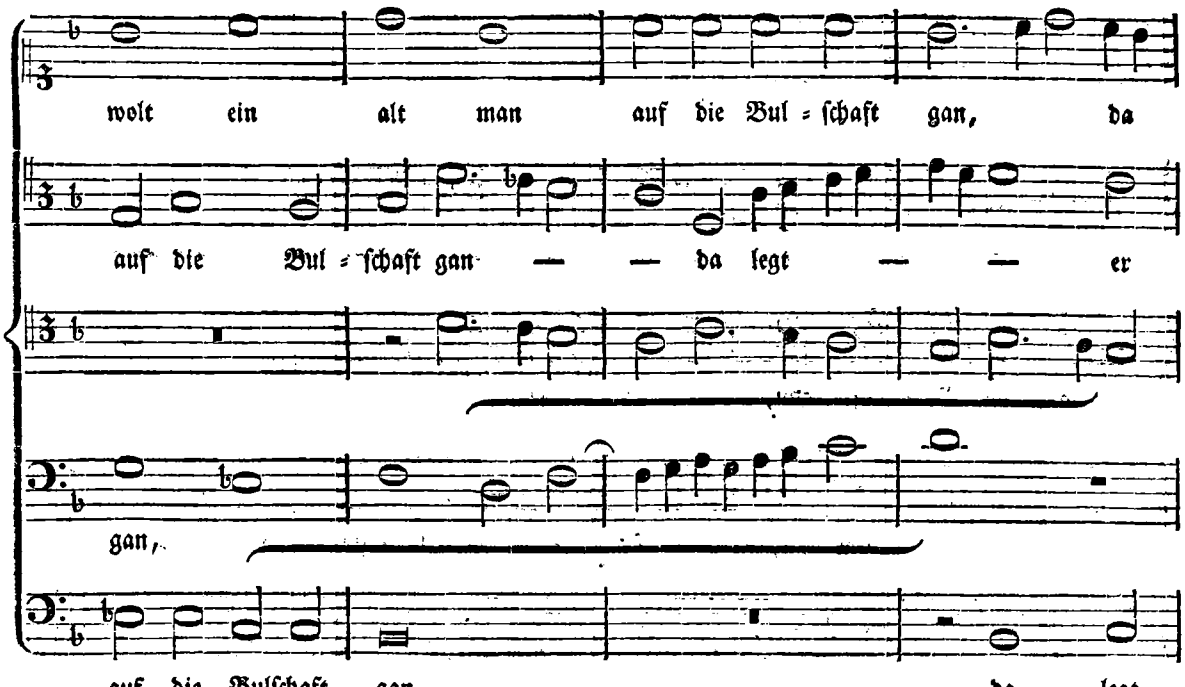
Stephan Mahu.

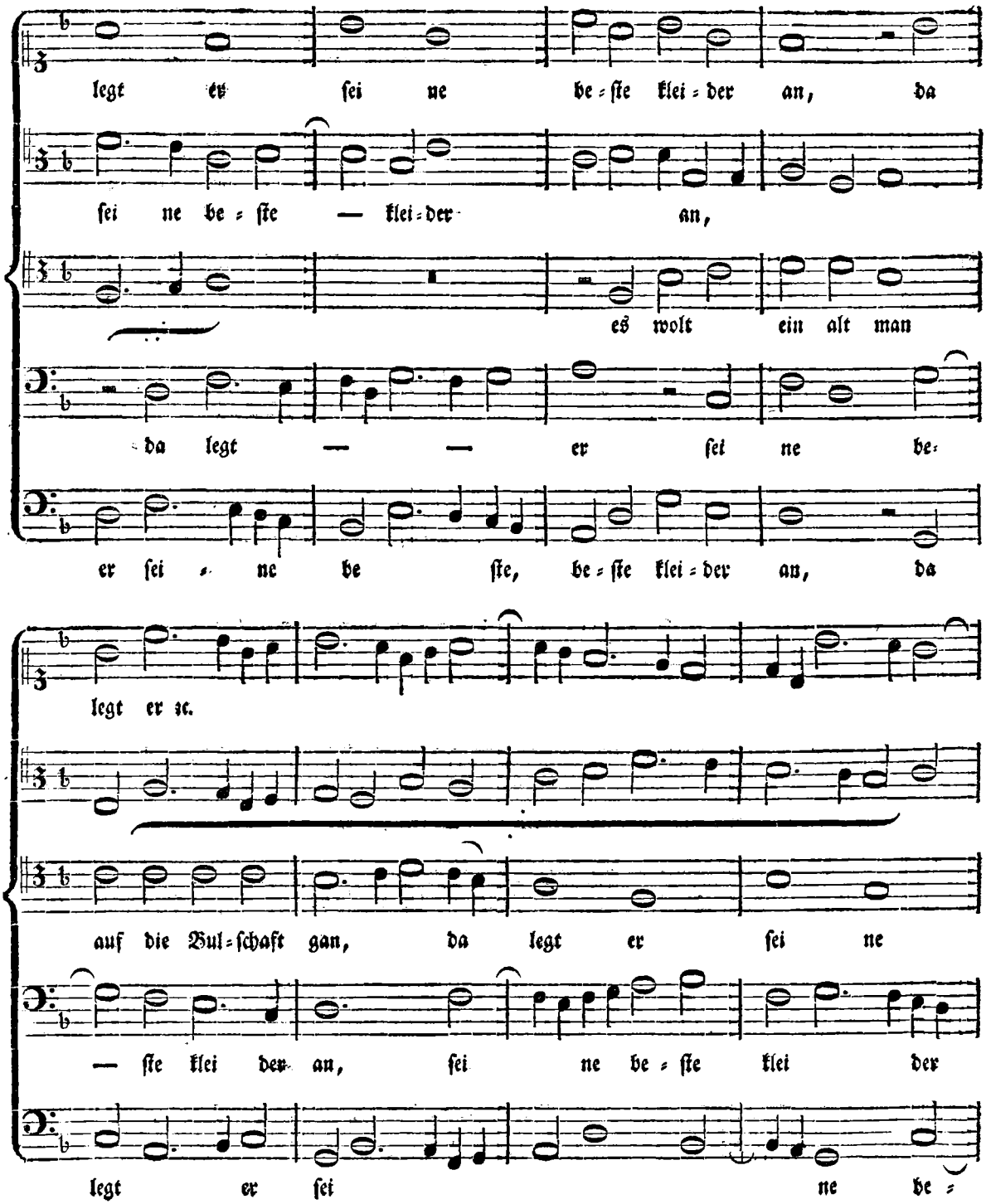


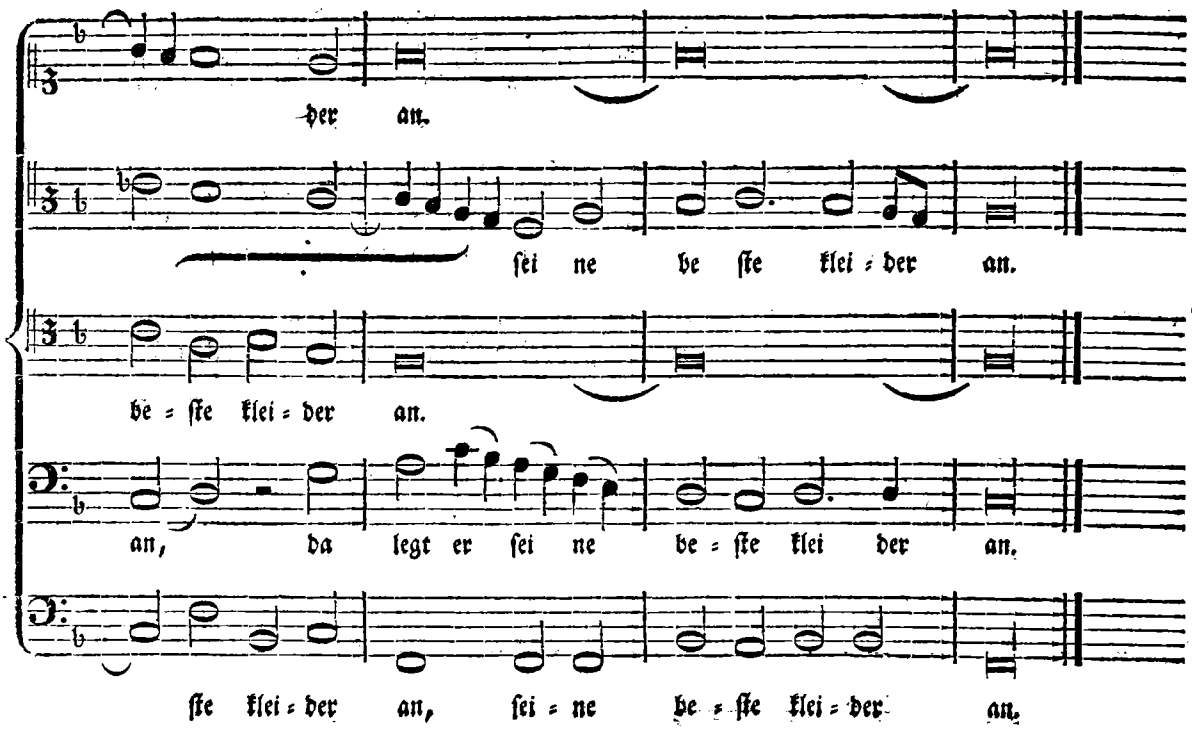

Man auf die Bul = ſchaft — —
= ſchaft gan auf die Bul ſchaft gan
Es wolt ein alt Man auf die Bul=ſchaft
— die Bul = ſchaft gan, es wolt ꝛc.
gan da legt er ſei = ne, da
gan, es
Es wolt ein alt man auf — die Bul=


legt er ſei ne be = ſte — klei der
da legt er ſeine
wolt ein alt man auf die Bulſchaft gan da
da legt er ſei ne beſte klei = der an,
ſchaft gan da legt — — er ſei = ne
an, ſei ne be = ſte klei der an, es
be = ſte — — — — — —
legt er ſei ne be = ſte klei = der an,
da ꝛc.
be = = ſte klei = der an.


wolt ein alt man auf die Bulſchaft gan, es
— klei = der an, es — wolt ein alt man
es wolt ein alt man auf die Bul ſchaft
es wolt, es wolt ein alt man


wolt ein alt man auf die Bul = ſchaft gan, da
auf die Bul = ſchaft gan — — da legt — — er
gan,
auf die Bulſchaft gan da legt


legt er ſei ne be = ſte klei = der an, da
ſei ne be = ſte — klei = der an,
es wolt ein alt man
da legt — — er ſei ne be=
er ſei = ne be ſte, be = ſte klei = der an, da
legt er ꝛc.
auf die Bul = ſchaft gan, da legt er ſei ne
— ſte klei der an, ſei ne be = ſte klei der
legt er ſei ne be =

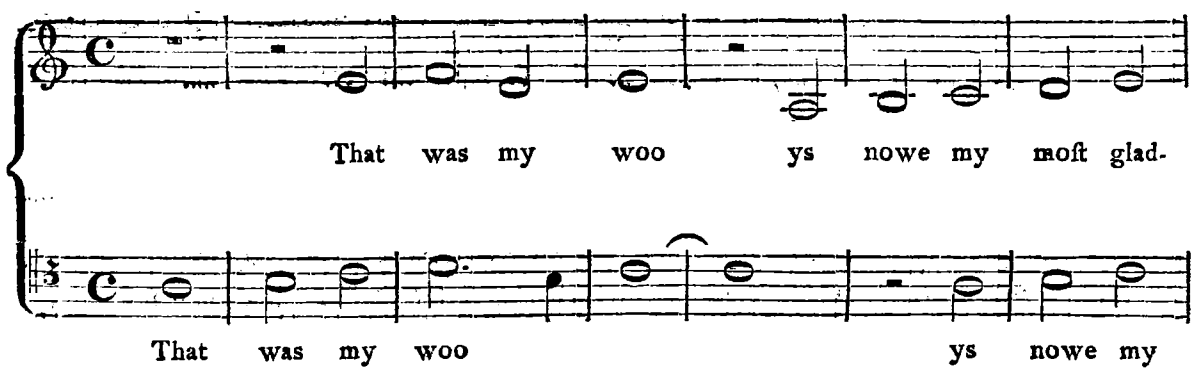


Es iſt wohl kein Zweifel, daß auch in England mit dem **Johann Dünſtable**, welcher um 1450 lebte, nicht alle Contrapunktiſten ausgeſtorben ſeyn werden. In dieſem Lande iſt von den früheſten Zeiten an, wie wir in den beyden vorhergehenden Kapiteln geſehen haben, die Muſik mit Eifer und wahrſcheinlich nicht ohne Erfolg getrieben worden. Die Könige dieſes Landes ſind faſt meiſtens große Muſikfreunde geweſen, ſo wie es überhaupt der ganzen Nation nie an großer Neigung zu dieſer Kunſt gefehlt hat. Dieſes beweiſen theils die frühen öffentlichen Lehranſtalten dafür, die kein anderes Europäiſches Volk ſo frühe gehabt hat, theils auch die alten muſikaliſchen Schriftſteller aus dieſem Lande, die den muſikaliſchen Schriftſtellern anderer Länder ebenfalls nicht nachſtehen. **Erasmus** ſoll daher geſagt haben, daß England an geſchickten Tonkünſtlern und an ſchönen Frauenzimmern mit allen Ländern um den Vorzug ſtreiten könne. Indeſſen ſcheinen die Engländer dennoch, gerade in der Zeitperiode, von welcher hier die Rede iſt, in Rückſicht auf die Ausbildung des Contrapunkts oder der damals ſo genannten neuen Kunſt, hinter andern Europäiſchen Völkern etwas zurückgeblieben zu ſeyn. **Johann Tinctor**, der ihnen übrigens die Ehre zuſchreibt, die neue Kunſt erfunden zu haben, macht ihnen deſſen ungeachtet den Vorwurf, daß ſie nach einem ſo guten Anfang nicht weiter gegangen, ſondern ſtets beym alten geblieben ſind. „Una ſemper et eadem compoſitione utuntur, quod miſerrimi ſignum eſt ingenii“ ſagt er von ihnen. (S. §. 32).

Dieſe Umſtände haben ſich indeſſen bald nach **Tinctors** Zeiten geändert, denn vom Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts an iſt England an Contrapunktiſten einige Jahrhunderte hindurch rei-

cher gewesen, als es in den neuesten Zeiten ist [145]). Sowohl Hawkins als Burney geben verschiedene Proben von den ältesten Englischen Contrapunktisten, die aber meistens erst in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gerechnet werden können. Die Namen dieser Contrapunktisten sind: William Stewark, Sheringham, Edmund Turges, Tutor oder Tudor, Gilbert Banester, Browne, Richard Davy, William Cornyshe der jüngere, Thomas Phelyppes und Robert Fayrfax. Die Werke dieser Componisten sind aber nie gedruckt, sondern bloß handschriftlich aufbehalten worden. Der zuletzt genannte Robert Fayrfax, welcher unter den Regierungen Heinrichs VII. und VIII. lebte, und ein Englischer Doctor der Musik war, soll sie gesammelt haben. Es sind aber lauter weltliche Compositionen, die ich so wenig in Rücksicht auf Melodie und Rhythmus, als auf Harmonie mit den angeführten ebenfalls weltlichen Compositionen unsers Heinrich Isaac und Stephan Mahu vergleichen würde. Zur Probe gebe ich eine solche Composition von Robert Fayrfax, mit der Bemerkung, daß einige der übrigen zwar dreystimmig, ihrer innern Beschaffenheit nach aber nicht merklich davon verschieden sind.

Robert Fayrfax.



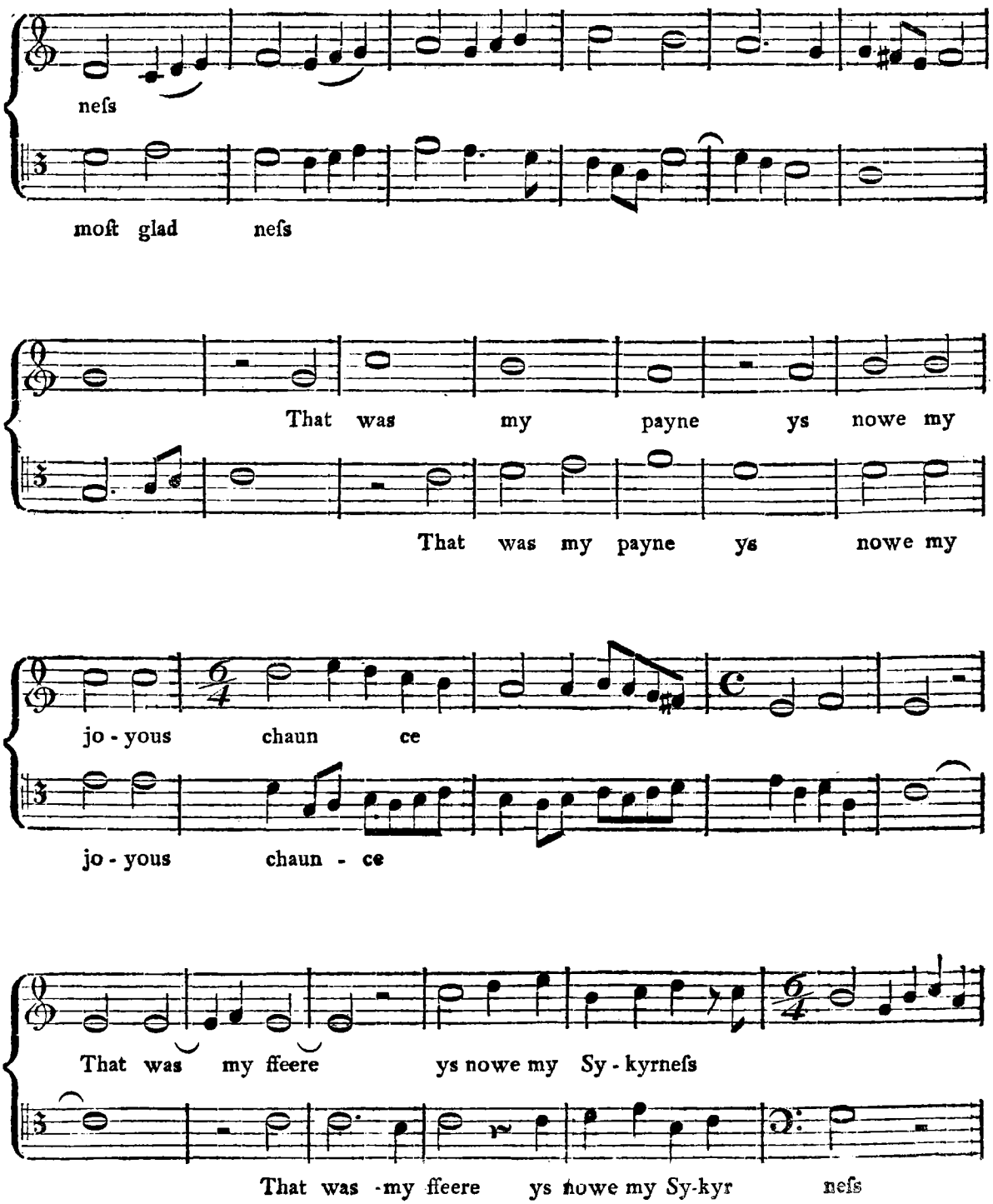
145) Daß dieß wirklich der Fall in den neuern Zeiten geworden ist, beweisen die vielen ausländischen Componisten und Tonkünstler, welche beynahe schon vom Anfang dieses Jahrhunderts an fast stets an der Spitze der Englischen Musik gestanden haben. Mattheson gab daher in dieser Rücksicht in seinen Anmerkungen über Händels Werke S. 129. den Engländern nur die Bewunderung und Belohnung der ausländischen Musik zum Antheil.

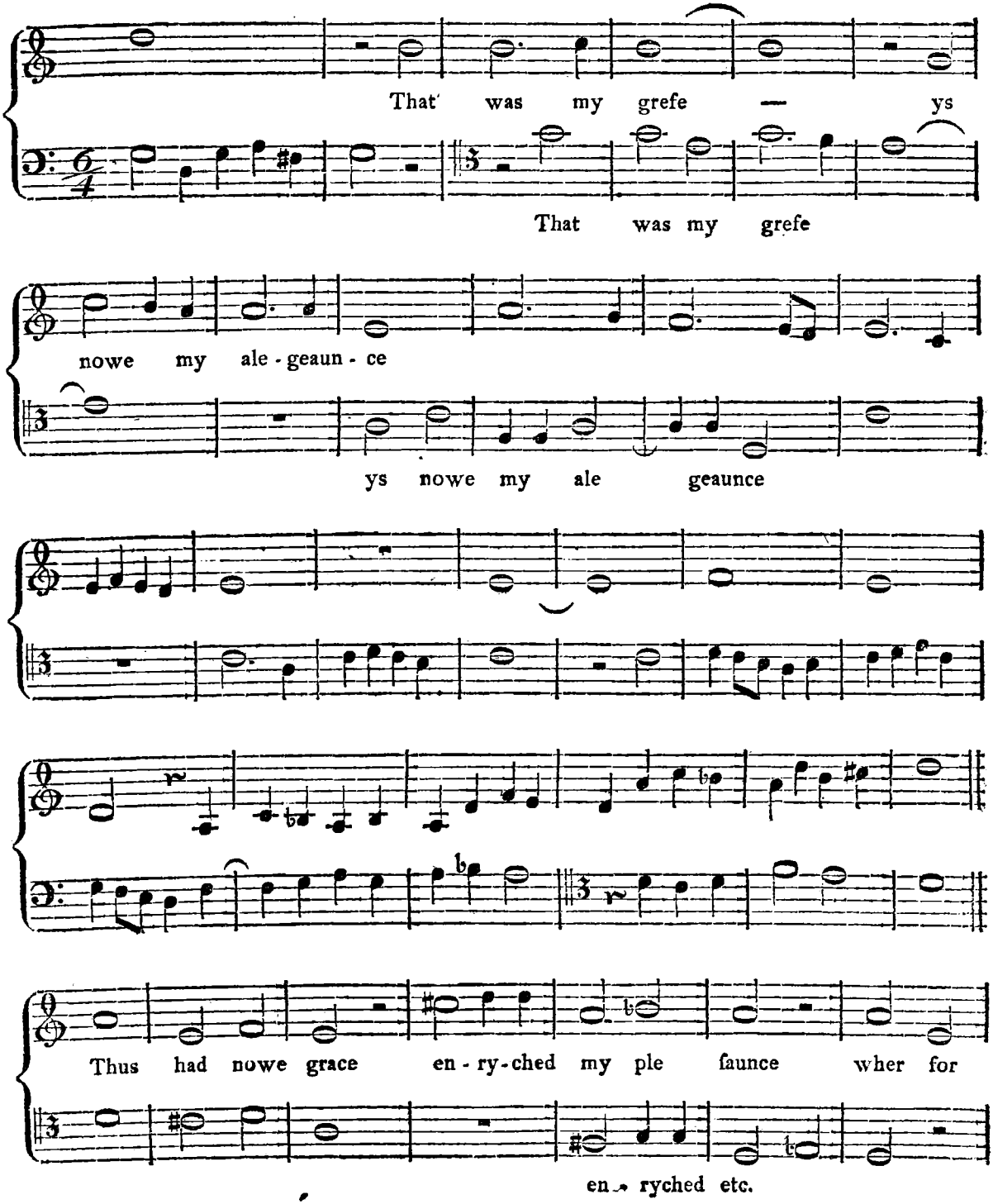
„Deutschland (sagt er) ist das Vaterland aller starken Harmonie, aller Orgelkünste, Fugen und Chorâle zum Gottesdienst.“

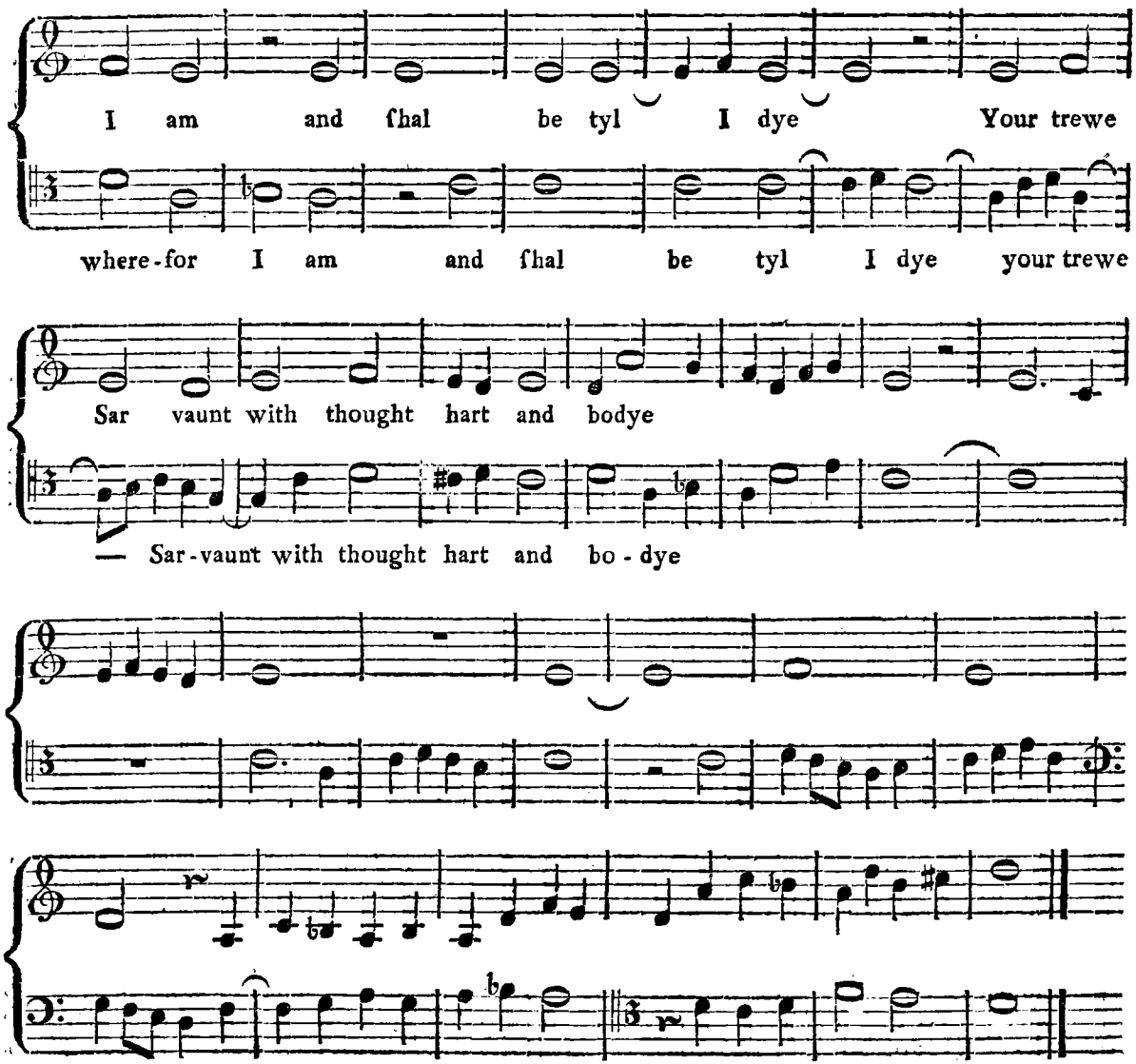
„Italien hat die Melodie zur Tochter, mit Sängerinnen, Sängern und sehr feinen Sologeigern, zur Gemüthsbewegung.“

„Frankreich bringt seine prächtigen Chöre, Instrumental- und Tanzmusik zur Ergetzlichkeit hervor.“

„Und den Engländern überlassen wir billig die Bewunderung und Belohnung dieser Seltenheiten, p. t. zum Ruhm.“ Mit der letztern Nation scheint es so geblieben zu seyn, wie es zu Matthesons Zeiten war; aber mit den übrigen Nationen ist vieles anders geworden.


neſs
moſt glad neſs
That was my payne ys nowe my
That was my payne ys nowe my
jo - yous chaun ce
jo - yous chaun - ce
That was my ffeere ys nowe my Sy - kyrneſs
That was -my ffeere ys nowe my Sy-kyr neſs


That was my grefe — ys
That was my grefe
nowe my ale - geaun - ce
ys nowe my ale geaunce
Thus had nowe grace en - ry - ched my ple ſaunce wher for
en - ryched etc.



Burney iſt der Meinung, die zu dieſer Compoſition gehörigen Worte ſeyen auf die Thronbeſteigung Heinrichs VII. im Jahr 1485 gemacht worden. Fayrfax wurde 1511 Doctor der Muſik zu Cambridge, müßte alſo um die Zeit ſeiner Promotion ſchon ziemlich bejahrt geweſen ſeyn, wenn er die Compoſition zur Zeit der erwähnten Thronbeſteigung gemacht haben ſollte. — Die geiſtlichen mehrſtimmigen Compoſitionen, welche Hawkins und Burney von John Taverner, John Dygon, John Shephard, John Thorne und von Heinrich VIII. ſelbſt anführen, gehören weiter ins ſechzehnte Jahrhundert, können alſo erſt im nächſten Kapitel näher in Betrachtung gezogen werden.

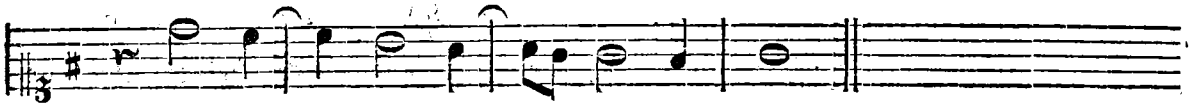
§. 50.

Jedes Zeitalter hat so wie in seiner lebenden Sprache, auch in solchen Künsten, die theils mit der Sprache verbunden sind, theils selbst als eine Art von lebender Sprache angesehen werden können, gewisse Eigenthümlichkeiten und Wendungen, die vom Geist, von den Sitten und Denkungsarten desselben abzuhängen scheinen. Wenn eine Sprache oder Kunst schon so weit ausgebildet ist, daß Schriftsteller und Künstler die vorhandenen Sprach- und Kunstmittel mit gehöriger Leichtigkeit zu behandeln im Stande sind, so ist offenbar kein anderer Grund für diese Eigenthümlichkeiten anzunehmen, als der benannte. Aber so lange noch mit Armuth oder Unvermögen in der Anwendung der Sprach- und Kunstreichthümer gekämpft werden muß, kann auch wirkliche Ungeschicklichkeit die Veranlassung solcher Eigenthümlichkeiten seyn. In besonderer Anwendung auf die Contrapunktisten des funfzehnten Jahrhunderts will und kann ich hierin nicht absprechend urtheilen. Es ist gar nicht zu läugnen, daß die meisten in den vorhergehenden § §. angeführten Männer im Gebrauch ihrer canonischen Künste einen hohen Grad von Scharfsinn, und eine Geschicklichkeit in der Handhabung ihrer Kunstmittel gezeigt haben, die es unmöglich zuläßt, sie einer Ungeschicklichkeit zu beschuldigen, weil die ihnen eigenen Wendungen nicht nach dem Geschmack neuerer Zeiten sind. Hierzu kommt noch, daß wirklich einige der erwähnten Componisten wenigstens in einzelnen Stellen ihrer Werke der wahren Natur, die in keinem Zeitalter ganz verkannt werden kann, so nahe gekommen sind, daß man ihnen kaum den kleinen Tribut, welchen sie dem Geist oder der Mode ihres Zeitalters zu entrichten gezwungen waren, und wodurch sie sich von der reinen Natur entfernten, zur Last legen darf. Die letztern Fälle gehören indessen unter die Ausnahmen, und wenn man alles unparteyisch betrachtet, so kann man doch nicht umhin, die Eigenthümlichkeiten in den Melodien und Harmonien nicht sowohl dem Geist, den Sitten und Empfindungsarten der im funfzehnten Jahrhundert lebenden Welt, als vielmehr dem Zustand der Kunst seiner Ausbildung und Richtung nach, zuzuschreiben. Ich will mich deutlicher erklären.

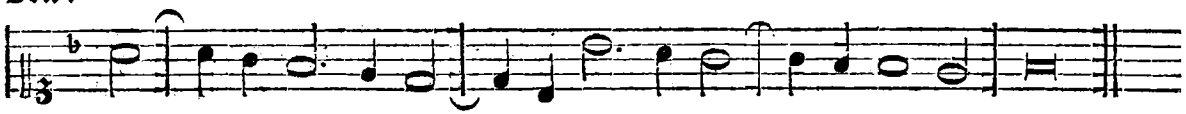
Die Haupturſache des Eigenthümlichen in der Musik des benannten Jahrhunderts scheint die Richtung gewesen zu seyn, welche die Ausübung derselben nahm. Die Componisten dieses Zeitalters scheinen mir ungefähr auf dem Punkt der Ausbildung gestanden zu haben, worauf ein junger Mensch steht, welcher aus der Schule auf die Universität kommt, und in der Logik und Metaphysik zum ersten Mal etwas von Syllogismen hört. Wenn dieser nur einiger Maßen Anlage zu den philosophischen Wissenschaften oder Wißbegierde hat, so wird er sie zuerst dadurch zeigen, daß er überall Syllogismen aufsucht, so wie jene, nachdem sie erst einmal etwas von den canonischen Nachahmungen, oder von den Mitteln, einen musikalischen Satz zu zergliedern, gehört hatten, überall ihre canonische Weisheit anbringen und sehen lassen wollten. Obgleich einer jeden vernünftigen Rede ein Syllogismus zum Grunde liegen, und in jedem musikalischen Satz, wenn er Einheit seiner Theile und sowohl logisches als rhythmisches Verhältniß haben soll, eine verschiedene Versetzung einzelner Töne enthalten seyn kann, so würde es doch im ersten Fall lächerlich, unzweckmäßig und pedantisch seyn, überall Schlüsse in strenger Form machen zu wollen, so wie im zweyten Fall die Sucht überall förmliche Canones oder nur einzelne strenge canonische Nachahmungen unter den verschiedenen Stimmen anbringen zu wollen, der freyen leichten Fortschreitung des Gesangs hinderlich wird, und unvermeidlich auf Zwang und Schwerfälligkeit führt.

Durch diese Umstände scheint eine Haupteigenthümlichkeit in den alten Melodien entstanden zu seyn, welche der häufige Gebrauch der so genannten Rückungen oder Syncopationen ist. Die Noth zwang unsere Vorfahren zu diesem häufigen Gebrauch. Wenn der canonischen Nachahmung in allen

Stimmen ihr volles Schulrecht werden ſollte, ſo mußten ſich die dagegen ſtehenden Stimmen drehen und wenden, wie ſie konnten, nicht wie ſie ſollten, um zu rechter Zeit an gewiſſen Stellen zu ſeyn, an welchen ſie des Zuſammenklangs wegen nöthig waren. Alle alten Contrapunktiſten haben daher die Art mit einander gemein, ihre Melodien durch Rückungen fortſchreiten zu laſſen, bis ſie am Ende der Sätze gleichſam durch einen Sprung in eine Art von förmlichem Schluß gelangen können, der faſt immer durch eine Rückung bewerkſtelligt wird, z. B.

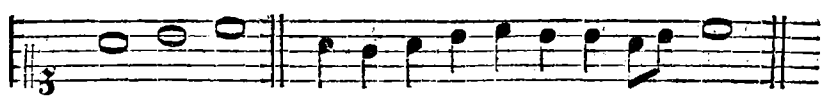


Oder:

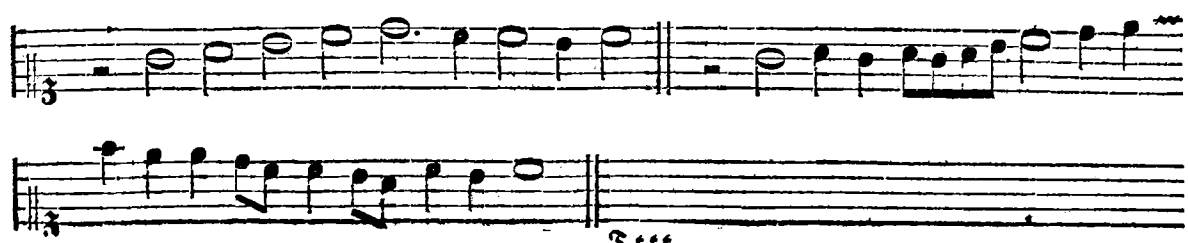


Je ſtrenger nun die canoniſche Nachahmung ſeyn ſollte, deſto größer wurde die Nothwendigkeit ſolche Rückungen zu gebrauchen.

Aus derſelben Urſache konnten die alten Contrapunktiſten ihren Werken auch diejenige Deutlichkeit noch nicht geben, welche aus dem rhythmiſchen Verhältniß der einzelnen Theile entſteht. Da die Nachahmungen bald enge bald weit, bald in gleichen Taktzeichen bald in ungleichen, das heißt: bald im Niederſchlag bald im Aufſchlag angeſtellt wurden, ſo mußte nothwendig in ſehr vielen Fällen der Rhythmus der einen Stimme den Rythmus der andern zerſtören. Es wurde hierdurch unter den Stimmen ein gegenſeitiges Drängen veranlaßt, wobey kein rhythmiſches Verhältniß derſelben beſtehen konnte, und Undeutlichkeit war die unvermeidliche Folge davon. Wenn nun gar an ſolchen Stellen dieſer Melodien, wo keine Sylben auszuſprechen waren, die ſimpeln Töne noch mit Laufwerk verziert wurden, wie es die älteſten Sänger gemacht haben ſollen, ſo muß eine ſolche Compoſition äußerſt unverſtändlich geworden und ſonderbar anzuhören geweſen ſeyn. **Coclicus** giebt viele ſolcher Verzierungen an, die **Joſquin** gelehrt haben ſoll. Um die Art derſelben zu zeigen, will ich dem Leſer wenigſtens einige mittheilen. Folgender einfache Satz ſollte nach Joſquins Lehre auf die nebenſtehende Art verziert werden:



Man verkräuſelte ſogar ganze Phraſen auf ſolche Art, z. B.



Oder:

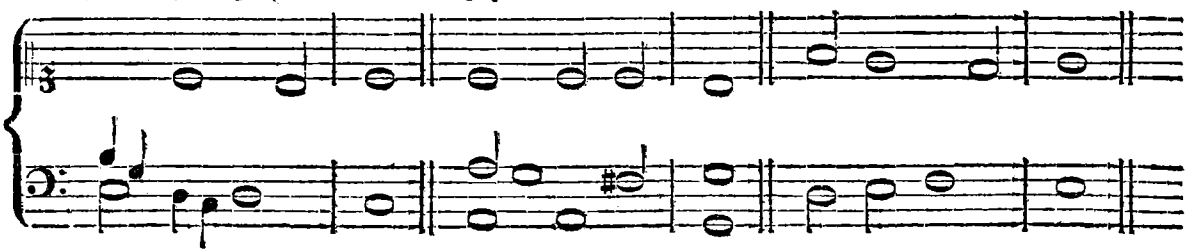
Diese Verkräuselung soll ebenfalls Josquin gelehrt haben, wie Coclicus berichtet. Wie sich dieß mit der oben erzählten Geschichte von ihm reimen läßt, nach welcher er sich über eine Coloratur so sehr ereifert haben soll, die ein Sänger in einer seiner Compositionen anbrachte, weiß ich nicht zu sagen, aber das weiß ich, daß so gesungene Stücke sonderbar geklungen haben, und höchst unverständlich gewesen seyn müssen.

Was die obigen Umstände noch nicht undeutlich machten, that nun die Art, wie die alten Componisten mit ihren Texten umgingen. Ob eine kurze Sylbe auf eine lange Note, oder eine lange auf eine kurze kam, scheint sie gar nicht bekümmmert zu haben. Da sie ihre Sätze sehr gern enge nachahmten, und sehr häufig, ja am häufigsten in entgegen gesetzten Taktzeiten, so mußte nothwendig diejenige Sylbe, welche in einer Stimme auf die gute Taktzeit oder auf den Niederschlag fiel, in einer andern auf die schlechte Taktzeit fallen, folglich einmal kurz, das andere Mal lang gebraucht werden. Dieser Fall findet sich in allen vorher gegebenen Proben sehr häufig, und ist selbst in den beyden Stücken von Isaac und Mahu, die in andern Rücksichten so entschiedene Vorzüge haben, nicht vermieden worden. Da dieß in der Muttersprache geschah, so ist gar nicht zu verwundern, daß es noch weit häufiger in Compositionen über lateinische Texte, die die wenigsten Componisten verstanden, geschehen mußte. Johann Mouton wenigstens verstand die lateinische Sprache gewiß nicht, denn er mußte mit Glarean durch einen Dollmetscher reden.

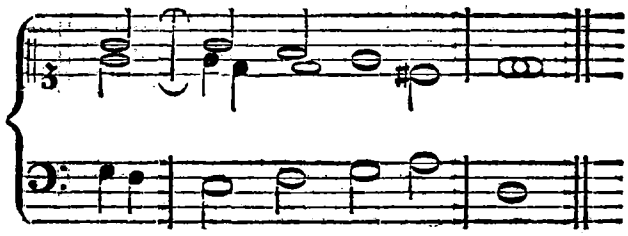
Diese unrichtige und unnatürliche Behandlung des Textes ist wahrscheinlich eine Haupturfache gewesen, warum einige gelehrte Männer der frühern Jahrhunderte, welche die Sprache hinlänglich verstanden, und sie im Munde der Sänger so jämmerlich verhunzen hörten, überhaupt an der neuen Compositionsart keinen Geschmack finden konnten.

In Rücksicht auf die Harmonie der ältesten Contrapunktisten ist zu bemerken, daß auch sie gleich den einzelnen Melodien, noch in sehr schweren Fesseln einhergehen mußte. Da sie aus der Verbindung einzelner Melodien entstand, so ist leicht zu begreifen, daß sie gerade so vielmal schwerfälliger seyn mußte, als sie einzelne schwerfällige Melodien mit einander in ein Ganzes verband. Wenn alle einzelne Theile unfließend sind, wie könnte das daraus zusammen gesetzte Ganze fließend werden? Man wird daher finden, daß in den meisten gegebenen Proben nur bey den so genannten förmlichen Schlüssen eine deutliche und wohlklingende Harmonie zu finden ist. Von diesen Schlüssen aber muß ich sagen, daß sie häufig sehr schön und rein, auch oft vielleicht durch Zufall oder Noth so gewendet sind, daß sie noch in neuern Zeiten nachgeahmt zu werden verdienten. Es thut dem Ohre wirklich wohl, wenn es nach vielen schwerfällig verwebten Accorden nun auf einmal lichtvolle und deutliche Harmonien zu hören bekommt. Folgende Arten förmlicher Schlüsse waren den alten Contrapunktisten vorzüglich eigen:

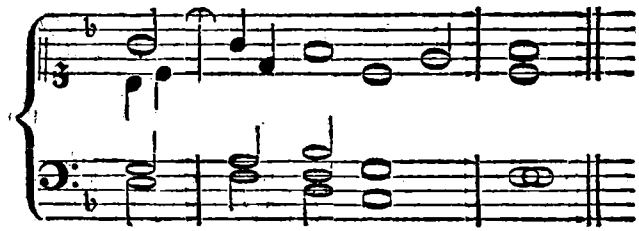
1) Durch die große Sexte mit vorgehaltener Septime:



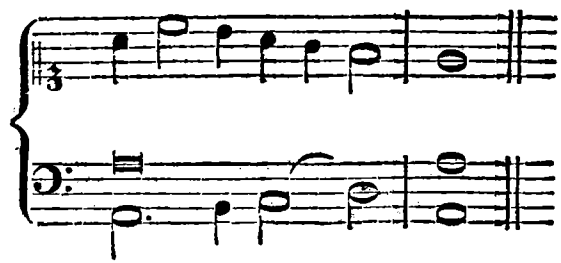
2) Durch den vorgehaltenen Sextquinten-Accord:



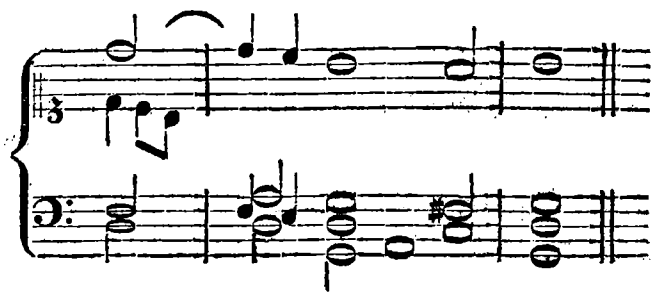
3) Durch den vorgehaltenen Quintquarten-Accord:



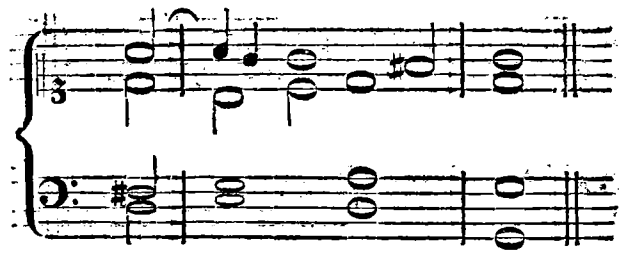
4) Durch reine Hauptaccorde beſonders am Ende:



5) Durch den vorgehaltenen Nonen-Septimen- und Quarten-Accord, wie bey Brumel, welcher dieſen Schluß beſonders geliebt zu haben ſcheint:



6) Am häufigsten war endlich folgende Art von Formal-Schluß:



der meinem Gefühl nach sehr viel Kirchenmäßiges und Feyerliches hat.

Ueber die Intervallen, deren sich die alten Contrapunktisten absichtlich und mit wirklichem Bewußtseyn bedient haben, kann wenig mit Zuverläßigkeit gesagt werden. Die gewöhnlichen in der diatonischen Scala liegenden Intervallen haben sie sämmtlich gebraucht; chromatische aber nicht, wenn man die zufällig erhöheten Semitonia modi nicht etwa chromatisch nennen will. Aus diesen Intervallen haben sie auch alle Accorde, dissonirende und consonirende, so weit sie in der diatonischen Scala liegen, zusammen gesetzt, und den Gebrauch davon gemacht, den ihnen die Umstände erlaubten. Die etwas seltnern dissonirenden Accorde sind ihnen aber höchst wahrscheinlich mehr entwischt, als mit freyer Willkühr und mit Vorbewußt gewählt worden. Wenn sie sich durch ihre canonische Nachahmungen durchzudrängen hatten, so mußten sie es wohl machen, wie es werden wollte, oder mit Luther zu reden, sie mußten thun, was die Noten wollten. Man kann daher nicht sagen, was für Intervalle sie gebraucht haben würden, wenn sie nicht in solchen Nöthen gewesen wären, und noch weniger kann man bestimmen, welcher von den ältesten Contrapunktisten diesen oder jenen Accord zuerst gebraucht, und dadurch die Harmonie bereichert und erweitert habe. So lange der Gebrauch der Accorde sich auf den Grenzen der diatonischen Scala einschränkt, sind überhaupt kaum merkwürdige Fälle denkbar; man hat es mit lauter bekannten Tönen zu thun, deren mögliche con- oder dissonirende Verbindungen durch das bloße Ohr bestimmt werden können, und zuverläßig nie durch andere Mittel bestimmt worden sind. Ganz anders verhält sichs mit den fremden, ungewöhnlichen Intervallen, zu deren Gebrauch man vor der Vermischung der Tongeschlechte und vor der daraus entstandenen nähern Kenntniß derselben nicht gelangen konnte. Hieher gehören alle so genannte übermäßige und verminderte Intervallen. Derjenige, der die übermäßige Sexte zuerst brauchte, that schon sehr viel; wer es aber zuerst wagte, die Umkehrung derselben, nehmlich die verminderte Terz anzubringen, that ungleich mehr, denn diese Anwendung mußte durch Scharfsinn, durch völlige Uebersicht des Verhältnisses aller Intervallen unter einander bewerkstelligt werden. Eben so ist es mit dem Gebrauch und der Anwendung anderer Intervallen von dieser ungewöhnlichen Art. Unsere alten Contrapunktisten konnten auf solche Dinge gar nicht kommen, weil sie an die alten Kirchentonarten gebunden waren, welche eigentlich gar keine Vermischung leiden, und wobey alle Modulation bloß auf die innern Grenzen derselben eingeschränkt ist. Daher wurden alle diese Intervallen und Accorde erst dann in Gebrauch gebracht, als die ursprünglichen acht, und nachherigen zwölf Glareanischen Kirchentonarten nach langen Kämpfen endlich, ihrer innern Einrichtung nach in zwey, nehmlich in eine Dur- und in eine Moll-Tonart, ihren übrigen Verschiedenheiten nach (in Rücksicht auf Höhe und Tiefe) aber in 24, nehmlich in zwölf Dur- und in zwölf Moll-Tonarten verwandelt wurden. Da diese Verwandlung nicht anders als

durch Vermiſchung des diatoniſchen und chromatiſchen Klanggeſchlechts bewerkſtelligt werden konnte, ſo folgt von ſelbſt daraus, daß auch die ungewöhnlichen chromatiſchen Intervalle nicht ohne dieſe Vermiſchung in Anwendung kommen konnten, daß es daher gar nicht zu verwundern iſt, wenn unſere Vorfahren bis zum Anfang unſers jetzigen Jahrhunderts nichts von ihnen gewußt haben.

Zweyter Abſchnitt.

Vom geiſtlichen und weltlichen Gebrauch der neuen Muſik-Art überhaupt.

I.

Vom geiſtlichen Gebrauch derſelben insbeſondere.

§. 51.

Daß in den nächſten Jahren nach Guido die erſten Spuren der Harmonie oder das damalige ſo genannte Organum auf den Choralgeſang noch keinen ſolchen Einfluß haben konnte, um zur Verbeſſerung deſſelben etwas beyzutragen, iſt leicht zu begreifen, da es ſelbſt noch ſo vieler Verbeſſerungen bedurfte. Allein nach Franco's Zeiten fing man doch ſchon an, Gefühl für harmoniſche Beziehungen der Töne zu bekommen, und dieſem Gefühl gemäß, mit den gangbaren Kirchenmelodien bisweilen einige Veränderungen vorzunehmen. Dieſe Veränderungen erſtreckten ſich jedoch meiſtens nur auf einzelne Töne und vorzüglich auf die Schlüſſe, ſo daß man, anſtatt daß manche Melodien vorher durch ſteigende oder fallende Secunden in den Schlußton gingen, nun ſteigende oder fallende Terzen dazu gebrauchte. Le Beuf (Traité hiſt. et crit. ſur le chant eccleſ. Kap. 6.) führt ſolche Fälle aus alten Breviarien an. Da ſie aber theils nicht von beſonderer Wichtigkeit ſind, theils auch leicht von jederman verſtanden werden können, ſo iſt hier nicht nöthig, ihrer näher zu erwähnen. Die Beyſpiele, welche im vorhergehenden Kapitel von einigen Kirchenmelodien gegeben worden ſind, zeigen indeſſen deutlich genug, wie nöthig es war, Veränderungen dieſer Art mit ihnen vorzunehmen, wenn ſie wirkliche Melodien werden ſollten, in welchen die einzelnen Töne durchaus nichts anderes als eine Zergliederung zuſammen gehöriger, das heißt, in Accorden liegender oder auf Accorde gegründeter Töne ſeyn können, die des fließendern Zuſammenhangs wegen mit einigen durchgehenden Tönen vermiſcht werden. Wenn ſich gleich in dieſen erſten Zeiten der Harmonie die genannten Beziehungen bloß auf die Schlüſſe erſtreckten, wobey ſie allerdings am fühlbarſten ſind, ſo iſt doch dadurch der Weg gebahnt worden, allmählich, ſo wie die Kenntniß der Harmonie ſelbſt verbreiteter wurde, immer mehr ſolcher Beziehungen in die Kirchenmelodien zu bringen, bis ſie endlich, freylich erſt nach Jahrhunderten diejenige Beſchaffenheit erhalten haben, in welcher wir ſie jetzt kennen, und in welcher ihnen eine ſehr reine vierſtimmige Harmonie angepaßt werden kann. Ich möchte den Harmoniſten ſehen, der im Stande wäre, die Melodien in Guido's Zeitalter mit einer ſolchen Harmonie

zu versehen. In Frankreich sollen nach Le Beufs Meinung (Loc. cit.) diese Veränderungen zuerst in Sens aufgekommen, und sodann von einem Jean Cousin weiter verbreitet worden seyn. Daher mag es auch wohl kommen, daß die Sänger von Sens in den frühern Jahrhunderten unter den übrigen Französischen Sängern am berühmtesten waren. Im dreyzehnten Jahrhundert galt le Chanteur de Sens so viel als in den Zeiten Carls des Gr. ein Cantor Romanus [145]).

Zu einer andern Verbesserung des Kirchengesangs gab die Erfindung der Mensuralmusik Anlaß. Da der Kirchengesang um diese Zeit schon bloß in den Händen der dazu angestellten Sänger war, und das Volk keinen Theil daran nehmen durfte, so war es leicht, das neu erfundene Zeitmaß in den Tönen auch den einfachen Choralmelodien zu gute kommen zu lassen. Man hatte vorher kaum lange und kurze Sylben unterschieden, wie es fast noch in unsern Zeiten im allgemeinen Kirchengesang der Fall ist; aber der Geschmack an abgemessenen Gesängen war im vierzehnten Jahrhundert schon so verbreitet, daß man Lust bekam, solche abgemessene Gesänge auch in die Kirche einzuführen. Man bediente sich dazu hauptsächlich der so genannten Prosen, und beobachtete darin zwar noch keinen eigentlichen Takt, gab aber doch den Sylben verhältnißmäßige längere und kürzere Töne, bis man endlich sogar mehrere von den alten Versmaßen gebrauchte. Le Beuf meint, das Sapphische Versmaß sey am meisten gebraucht worden. Lange müssen indessen diese metrischen Gesänge nicht gedauert haben, weil sie Urban VIII. erst im siebenzehnten Jahrhundert wiederherstellen mußte [147]).

Auch in Deutschland müssen sie schon sehr frühe eingeführt gewesen seyn, denn Le Beuf sagt ausdrücklich (Loc. cit. pag. 105.) parceque dans l'Allemagne comme dans la France ces sortes de piéces furent fort goutées, et vraisemblablement plus qu'en Italie. Vielleicht hat sich auch die Wiederherstellung derselben durch Urban VIII. nur auf Italien bezogen, da sie wenigstens in Deutschland im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts noch in vollem Gebrauch waren, wie wir schon aus einer Probe des Cochläus (S. 159.) gesehen haben und aus den Melodien sehen können, welche Lucas Lossius seinem musikalischen Lehrbuche unter dem Titel: Melodia sex generum carminum usitatiorum etc. angehängt hat. Die Probe des Cochläus kann einen Begriff von der eigentlichen Beschaffenheit solcher metrischen Gesänge geben; es würde also unnöthig seyn, hier mehr davon sagen oder anführen zu wollen.

§. 52.

Obgleich der angeführte doppelte Einfluß der neuen Musikart auf die Kirchengesänge noch sehr unbeträchtlich war, und ein wahres Kennerauge, so wie es Le Beuf in diesem Falle hatte, dazu gehört, um ihn zu bemerken, auch häufige Klagen dagegen geführt wurden, weil sie von vielen Kirchenvorstehern, so wie alle Neuerungen, als Verfälschungen des ächten Kirchengesangs angesehen wurden, so konnten doch diese einmal in Gang gebrachten Veränderungen nicht gehindert oder aufgehalten werden.

Am meisten trugen zu solchen Verbreitungen die Singschulen bey. So lange irgend eine Verbesserung, Veränderung oder Erweiterung in Wissenschaften und Künsten beym Unterricht der Jugend noch nicht als Regel angesehen wird, kann sie nur sehr langsam verbreitet werden. Wer dem Urheber derselben nahe genug ist, kann sie bemerken, und allenfalls, wenn sie ihm wichtig genug scheint, oder wenn ihn nicht Eigensinn, Neid ꝛc. daran hindert, sie annehmen. Allein es hängt von seinem freyen Willen und von dem Grad der Kenntniße, welchen er sich in der Sache erworben hat, ab, ob er sie

146) S. Mercure de France vom Jahr 1734. Monat Febr. S. 216.

147) Gerbert de cantu et musica sacra Tom. II. pag. 271.

annehmen oder verwerfen will. Da nun Verſchiedenheit der Kenntniſſe nothwendig auch Verſchiedenheit der Meinungen und Begriffe hervorbringen muß, folglich der eine gut findet, was der andere tadelt und ſo umgekehrt, ſo kann auf einem ſolchen Wege nie eine große Verbreitung nützlicher Erfindungen und Verbeſſerungen erwartet werden. Durch Schulen hingegen, wenn die Lehrer nicht ſelbſt verwöhnt, und eigenſinnige Anhänger alter hergebrachter Lehrmethoden ſind, werden ſie einer ganzen Gegend zugleich als Regel bekannt, und ihre Annahme findet nicht den hartnäckigen Widerſtand, den ſie außer ihnen zu bekämpfen haben.

Von den frühern Errichtungen ſolcher Singſchulen iſt ſchon weitläuftig im zweyten Kapitel geredet worden. Die Zahl derſelben war aber in den erſten Jahrhunderten nach Carl dem Großen, noch bey weitem nicht hinreichend, eine allgemeine Verbreitung des guten Kirchengeſangs zu bewirken. Man hatte ſie nur bey den vornehmſten biſchöflichen und Hofkirchen. Nach und nach vermehrten ſie ſich aber ſo, daß ſie auch bey ſolchen Stadtkirchen angelegt wurden, die reich genug waren, um die Koſten derſelben tragen zu können, oder die ſo ausgebreitete Gemeinden hatten, daß die Singſchüler durch die Meſſen, Proceſſionen ꝛc. unterhalten werden konnten. Doch bezog ſich der muſikaliſche Unterricht in den meiſten dieſer Schulen noch lange Zeit bloß auf den Choralgeſang, und nur die ſo genannten Hofſingſchulen (ſcholae palatinae) ſcheinen fürs erſte den künſtlichern Figuralgeſang, nach ſeiner damaligen Beſchaffenheit angenommen zu haben. Daher hatten auch dieſe Schulen ſtets die künſtlichſten Sänger, welchen der Geſang der ſchwerſten Stücke in den Kirchen aufgetragen wurde, die man auch bisweilen in andere Kirchen verſchrieb, wenn ein hohes Feſt recht feyerlich begangen werden ſollte. Der Vorzug dieſer Hofſingſchulen und die große Meinung von ihnen und der darin üblichen Singart hat ſich ſo lange erhalten, daß man ſogar noch im ſechzehnten und im Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts eine Figuralcompoſition mit den Beywörtern more palatino (nach Hofart) bezeichnete. Johann Peter Sweling aus Holland, welcher nur Meyſter Jan genannt wurde, hat viele ſolcher Stücke more palatino gemacht, von welchen im folgenden Bande einige mitgetheilt werden ſollen.

Selbſt in den Singſchulen mancher biſchöflichen Kirchen erſtreckte ſich der Unterricht noch lange Zeit bloß auf den Choralgeſang, und nur in ſolchen nahm man auch den Figuralgeſang an, wo der Biſchof oder der Prälat ein Liebhaber oder Kenner deſſelben war. So blieb es bis ins funfzehnte Jahrhundert, um welche Zeit der Figuralgeſang erſt anfing, allgemeiner gelehrt, und nach und nach in mehrern Kirchen eingeführt zu werden. Wer ſich einen recht anſchaulichen Begriff von dem Zuſtande der Schulen überhaupt machen will, die vom dreyzehnten Jahrhundert an hin und wieder, beſonders in Deutſchland errichtet worden ſind, wird ſeine Wißbegierde am beſten aus Beyſchlags Verſuch einer Schulgeſchichte der Reichsſtadt Nördlingen, und aus Ruhkopfs Geſchichte des Schul- und Erziehungsweſens in Deutſchland ꝛc. befriedigen können. Daß die Muſik, welche in den frühern Zeiten um des gottesdienſtlichen Geſangs willen ſtets eine Hauptlection in den Schulen war, nicht beſſer gelehrt wurde, als andere Schulkenntniſſe, ergiebt ſich aus manchen noch vorhandenen alten Schulordnungen.

Um jedoch etwas genauer anzugeben, worin der Muſikunterricht in den Deutſchen Schulen vom funfzehnten Jahrhundert an, nachdem die Figuralmuſik ſchon hin und wieder verbreitet war, meiſtens noch beſtanden habe, will ich einige Stellen aus einigen Nördlinger Schulordnungen anführen, welche Beyſchlag in ſeiner Schulgeſchichte mitgetheilt hat. Die älteſte Ordnung aus dem funfzehnten Jahrhundert beſtimmt bloß, daß Freytags Nachmittags ein gemeiner Akt in Muſika ſeyn ſoll, „umb das „die Schüler ihres Cantumbs deſto fleißiger ſollen bedacht werden.“ Die zweyte vom Jahr 1505. ſetzt hinzu: daß die Muſik „auch anderweit zu andern Tagen einen gemeinen Akt haben ſoll.“ In

der dritten (das Jahr derselben ist nicht angegeben) ging man wieder zur ersten Einrichtung zurück, weil die zweyte Einrichtung in den übrigen Lectionen eine Störung verursacht haben soll. Man blieb also beym Freytage, an welchem nach dem Veni creator und andern Schulgesängen, die Musik eine oder eine halbe Stunde resumirt und exercirt wurde, wie ein jeder Knabe nach Gestalt seiner Jugend und Schicklichkeit fähig war. In dieser Singstunde übte man vornehmlich den sonntäglichen und künftigen Wochengesang, und zwar so, daß man jeden Knaben zu dem anhielt, wozu er nach seinem Alter und seinen Fähigkeiten geschickt war. „Nemlich die Aeltesten zu dem Gradual, die andern zu den Antiffonen, zur Intonirung der Psalmen und zum Singen der Ymnen und desgleichen „Versiculiren und Benediciren.“ Der Grund, warum diese Einrichtung gemacht worden, heißt: „Damit die Jungen mit den zunemenden Aufsteigen und mit zween drey oder vier gebraucht, und die andern versäumt wurden, umb daß sie mit der Zeit musicam usualem als wol als artificialem begreifen auch cantum in mensuries.“ Man sieht hieraus, daß man zwar auf den Figuralgesang dachte, und ihn um diese Zeit schon kannte, aber nur sehr sparsamen Gebrauch davon machte.

In einer vierten Schulordnung vom Jahr 1522. wird der aufsteigende Unterricht in der Musik noch bestimmter angegeben. Vorher wurden die sämmtlichen Schüler in der bestimmten Stunde in der Musik unterrichtet, deren Anzahl zu groß war, als daß sie in einer so kurzen Zeit etwas ordentliches hätten lernen können. Nun aber theilte man sie in drey Haufen ab, deren jeder an den Nachmittagen des Sonnabends und der Feyerabende besonders unterrichtet werden sollte. Die beyden ersten Klassen wurden in eine gezogen und vom Schulmeister auf folgende Art unterwiesen. „In der „ersten halben Stunde (heißt es) soll er ihnen in der Musica die nothdürftigsten Anfänge der Stimmenverwandlung und Tönung beym kürzesten eröfnen, und sie über den nächstvorangegangenen Unterricht wohl befragen. In der zweyten halben Stunde soll er Ihnen die Text aller Gesäng, sonderlich für die Vesper den gewöhnlichen Gesang eines Responsoriums und einer Antiphon von der „Zeit für das Morgenambt aber die Introitus, alleluja, tracts, oder Sequenz, Offertoriums und „Comuns schleinig und allein aus den Gesangbüchern verdeutschen. Darauf in der zweyten Stund „soll er diese verdeutschte Gesänge nach vnderricht der musik solmisiren vnnd Inen die Fell der Tön „züchtiglichen bedeuten, vnnd nachmals mit Inen messiglichen vnnd nit zu schnell hoch oder nider mit „Fleiß singen.“

Den Schülern der dritten Klasse sollte an den nehmlichen Tagen der Baccalaureus „eine halbe „Stunde etwas von den Gesängen Et in terra, Patrem, Sanctus, und Agnus, allein bey dem Text „verdeutschen. In der andern halben Stunde sollte er sie die claves in der Hand nach der Leiter der „Musik wohlberichten, und die übrige Zeit sie die Yms und das Benedicamus für die Vesper, und „das Kirieleison, Sanctus und Agnus, nach Gewohnheit der Zeit und der Kirchen wohl singen leh„ren. Den jungen Kindern der vierten Klasse endlich, die den Donat lernen lesen vnnd Buchstaben, „solle der Gesellen einer oder mehr, einen Versikul und das Benedicanus, buchstabiren, lesen und ver„deutschen lassen, und so viel es durch Uebung gesein mag on sondere ernstliche Straf singen leren.“

Außer diesem eigentlichen Unterricht hatten die sämmtlichen Schüler in der Schule selbst, eine tägliche Uebung im Singen, weil jede Vor- und Nachmittagsschule mit einem Gesang angefangen und beschlossen wurde. Die Schlußgesänge waren immer einerley, nehmlich Vormittags wurde der sogenannte Ci-fi-o-ja-nus, und Nachmittags der Psalmus de profundis gesungen. Durch den ersten Gesang wollte man seit den ältesten Zeiten her die Schüler von Jugend auf mit dem Kalender bekannt machen, weil damals brauchbare Kalender noch sehr selten und kostbar waren, und man doch, wenn es auch nur um der Kirchenfeste willen gewesen wäre, damit bekannt seyn mußte.

§. 53.

§. 53.

So und nicht anders ſah es mit dem muſikaliſchen Unterricht im Anfange des ſechzehnten Jahrhunderts noch in den meiſten Schulen Deutſchlands aus. Wenn man hierin die Einrichtung einer kennt, ſo kennt man die Einrichtung aller. Sie wurden alle von einerley Geiſt belebt, vom Geiſt des Zeitalters. Jedoch müſſen die Schulen zweyer Deutſchen Städte hiervon ausgenommen werden, die ſich den vorhandenen Nachrichten nach vor vielen andern nicht weniger reichen und blühenden Städten hierin ſehr ausgezeichnet haben. Die eine iſt Augsburg und die andere Lüneburg. Da dieſe Auszeichnung beyder genannten Städte beweiſt, daß die Figuralmuſik nicht bloß im ſüdlichen, ſondern auch im nördlichen Deutſchland ſehr frühen Eingang gefunden habe, ſo verdient näher davon geredet zu werden.

Paul von Stetten der Jüngere erzehlt in ſeiner Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augsburg (S. 524.), daß in der Singſchule bey St. Anna in Augsburg noch eine Sammlung von Cantionen und Motetten von den damals lebenden berühmten Niederländiſchen Kirchencompoſiſten mit vier Stimmen ohne Inſtrumente aufbewahrt werde, auf welcher die Jahrzahl 1458 ſteht, und welche ein Hanns Heinrich Herwort beſeſſen und vermuthlich dahin gebracht hat. Es iſt ſehr Schade, daß die Namen der Componiſten nicht angegeben ſind, die aller Wahrſcheinlichkeit nach in der Sammlung bemerkt ſeyn werden. Man ſieht indeſſen doch wenigſtens ſo viel daraus, daß die Figuralmuſik ſchon in der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Augsburg bekannt war, und wahrſcheinlich in der genannten Singſchule ſchon gelehrt worden iſt, auch vielleicht ſchon in der dazu gehörigen Kirche eingeführt war. Nicht wenige beweiſt dieſer Umſtand aufs neue, daß dieſe neue Kunſt am erſten von den Niederländern ausgeübt und im übrigen Europa verbreitet worden iſt. Denn Augsburg ſtand um jene Zeit nicht bloß mit Niederländiſchen Städten, ſondern auch mit Italiäniſchen, vorzüglich aber mit Venedig in ſo ausgebreitetem Handlungsverkehr, daß gewiß auch Italiäniſche Compoſitionen von dieſer Art dahin gekommen ſeyn würden, wenn ſie ſchon vorhanden geweſen wären. Sogar in einer 70 Jahre ſpäter, nehmlich im Jahr 1520 erſchienenen Sammlung ſolcher Cantionen und Motetten, welche Grimm und Wirſung beſorgt haben, die aber nicht mit gegoſſenen und zuſammen geſetzten Notentypen gedruckt, ſondern in Holz geſchnitten waren, kommt noch keine Compoſition eines Italiäners vor, ſondern bloß von Niederländiſchen, Deutſchen, und Franzöſiſchen Componiſten, nehmlich von Heinrich Iſaac, (welcher als Capellmeiſter Maximilians I. angegeben wird) Joſquin de Pres, Peter de la Rue, Ludwig Senfel, Jacob Hobrecht und Mouton. Die Verleger nennen dieſes Werk: Opus laborioſiſſimum immodicaeque expenſae, woraus ſich ſchließen läßt, daß ſie um ſo großer Arbeit und Koſten willen gewiß das Beſte aller Nationen darin aufgenommen haben werden, was vorhanden war. Die Zuſchrift dieſes Werks iſt an den damaligen Cardinal Lang gerichtet, der als ein beſonderer Liebhaber und Beförderer der ſchönen und künſtlichen Muſik gerühmt wird, und der berühmte Gelehrte, Conr. Peutinger hat die Vorrede dazu geſchrieben.

Ein Lübeckiſcher Superintendent J. H. Goetze hat im Jahr 1708. Elogia Germanorum quorumdam Theologorum ſaeculi XVI et XVII. geſammelt und herausgegeben, worunter ſich auch eine *Oratio de Luca Loſſio* etc. (148) befindet, welche von Lucas Bacmeiſter aus Lüneburg beym An-

148) Oratio de *Luca Loſſio*, ſtudiorum Juoentutis ſedulo et felici formatore, annis 50 in Schola inclytae urbis Luneburgae etc. Habita a Luca Bacmeiſtero, Luneburgenſi, cum Rectoris munus ei imponeretur in Academia Roſtochienſi, die 21 Oct. 1585.

tritt eines Prorectorats zu Rostock 1585 gehalten wurde. In dieser Oration wird erzählt, daß Lossius einen Onkel hatte, der ihn studiren ließ. Dieser Onkel hieß Johann Heine, war Rector an der Johannis Schule zu Lüneburg, und der erste, welcher die Figuralmusik in dieser Schule lehrte und in der dazu gehörigen Kirche im Jahr 1516 einführte. Vorher (wird weiter erzählt) war in diesen Gegenden keine oder nur selten eine Figuralmusik zu hören, man gebrauchte bloß den Choral- oder so genannten Gregorianischen Gesang [149]). In Nürnberg und andern großen Städten des südlichen und nördlichen Deutschlands, die schon vom dreyzehnten Jahrhundert an durch Handlung blühend zu werden anfingen, und eben so wie Augsburg einen ausgebreiteten Handelsverkehr hatten, ist wahrscheinlich die neue Musikart eben so früh, wenigstens nicht viel später eingeführt worden; allein wenige Geschichtschreiber derselben haben es der Mühe werth geachtet, ihrer besondere Erwähnung zu thun. Von Nürnberg berichtet indessen Wagenseil, daß sich schon sehr frühe die Marienkirche vor andern Kirchen hierin ausgezeichnet habe. Der Bau derselben wurde im Jahr 1355 auf Kosten Kaiser Carls *IV* angefangen. Die Zeit aber, wenn die neue Musikart darin eingeführt wurde, ist nicht angegeben, fällt aber wahrscheinlich in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, weil 1462 der Bau dieser Kirche verschönert worden ist. „Habet hoc templum (sagt Wagenseil) id peculiare, quod in eo, diebus Dominicis Festisque harmonicum ex humana voce, ac instrumentis musicis, concentum suavissimum audire licet, qui, a reliquis templis, ut ipse populus sacris cantionibus operetur, et omnis anima Dominum collaudet, fere exsulat“ [150]). Wie selten überhaupt im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die Figuralmusik in vielen nicht unbedeutenden Deutschen Städten gewesen seyn muß, läßt sich daraus abnehmen, daß wenn einmal eine Hochzeit oder Leiche damit begangen wurde, man es als einen außerordentlichen Fall in den Chroniken bemerkte. In der Memminger Chronik heißt es auf das Jahr 1572. „Als N. mit N. Hochzeit bey St. Martin in der Kirche hielt, hat man den Hochzeit-Psalm währender Einsegnung, und bis man gar aus der Kirchen hinaus kommen ist, *Figuraliter* gesungen.“

§. 54.

Die bisherige Einrichtung des Musikunterrichts in den Schulen konnte zwar zur Bildung erträglicher Choralsänger hinreichen, da die Anzahl der Melodien nicht so groß war, daß sie von den Knaben nicht leicht durch bloßes Hören hätten auswendig gelernt werden können. Dieß war die Musica usualis der frühern Zeiten, die den meisten Verordnungen nach wenigstens in den Stadtschulen immer als die Hauptsache angesehen wurde. In der ältesten Sächsischen Schulordnung von 1550. heißt es noch ausdrücklich: „die Cantores sollen die Schüler vornehmlich choraliter singen lehren ꝛc. sollen in der Kirche ohne Geschrey mitsingen.“ In reichen Städten und Kirchen wurden indessen selbst die bloßen Choralgesänge und was sonst dazu gehörte, nicht jedem Schulknaben überlassen; sondern eine gewisse Anzahl von Sängern dazu ausgelesen, die gewöhnlich von der Kirche, oder durch irgend eine Stiftung unterhalten wurden. Bey Cathedral- und Klosterkirchen, so wie in reichen Stadtkirchen konnte eine solche Einrichtung wohl bestehen; allein in weniger reichen Orten, wo man es gern eben

149) Vixerat autem idem *Joannes Heine* antea in urbe Luneburga, ubi supremi collegae officio in Schola functus, *musicam figuralem*, sicut usitate dicitur, *primus docuerat, et in templum divi Joannis Scholae vicinum introduxerat anno Christi 1516.* Nullus enim vel rarus eo tempore Figuralis Musicae usus fuit in hisce Regionibus, sed tantum choralis seu Gregoriani cantus, ut vocant, tametsi in aulis regum et Principum aliquanto ante usurpari coepta est, ex Italia primum, vel ex Anglia, ut quidam arbitrantur, et inde in Belgium allata etc.

150) De civitate Noribergensi commentatio, pag. 68.

ſo gut mit dem muſikaliſchen Gottesdienſt beſtellt haben wollte, mußten andere Mittel zum Unterhalt der Singſchüler aufgeſucht werden. Man fand dieſe Mittel in der Wohlthätigkeit der Bürger, und errichtete ein Chor von Singſchülern, die vor den Häuſern wohlhabender Bürger Chorallieder ſingen mußten, und dafür Geſchenke erhielten, die ſie in den Stand ſetzten, nothdürftig zu leben, und gleich andern Schülern ſich in den Schulwiſſenſchaften zu üben. Dieß iſt der Urſprung unſerer noch an vielen Orten beſtehenden Currenden. Die Zeit ihrer Entſtehung läßt ſich nicht genau angeben; daß ſie aber ſehr alt ſind, läßt ſich aus manchen alten Verordnungen ſchließen, durch welche ſie hin und wieder bald aufgehoben werden ſollten, bald aber zu beſſerer Zucht und Ordnung auf den Straßen verwieſen wurden.

Die Entſtehung der Figuralchöre nahm ungefähr den nehmlichen Gang. Wo Stiftungen vorhanden waren, die urſprünglich bloß für die Gregorianiſchen Kirchengeſänge beſtimmt waren, wurden ſie auf die Figuralgeſänge übergetragen, und zum Beſten des Figuralgeſangs verwendet. Nur hatten die Schüler nun etwas mehr dafür zu lernen als vorher. Wo aber keine Stiftungen waren, und man dennoch ebenfalls Figuralmuſik in den Kirchen haben wollte, mußte hier ſo wie bey den Currenden abermals die Wohlthätigkeit der Bürger in Anſpruch genommen werden, die ſich denn auch deſto lieber in Anſpruch nehmen ließ, je mehr die neue Muſikart Vergnügen machte, und je mehr man noch auf Beförderung und Verſchönerung alles deſſen hielt, was zum öffentlichen Gottesdienſte gehörte. In den Stadtſchulen zog die Errichtung der Figuralchöre auch ein neues Amt nach ſich. Da die bisherigen Cantores nur den Choralgeſang zu lehren gewohnt waren und lehren konnten, ſo mußten nun auch Männer angeſtellt werden, welche die Schüler im Geſang weiter zu bringen, und ſelbſt im Gebrauch und in der Auswahl der Figuralſtücke eine Ordnung und zweckmäßige Einrichtung zu treffen wußten. Es wurden daher nun von den meiſten ſo genannten lateiniſchen Stadtſchulen neben den Choralcantoren auch Figuralcantoren angeſtellt, die den Unterricht der Figuralchöre und die Aufführung der Figuralmuſiken in den Kirchen zu beſorgen bekamen. Bey dem Göttingiſchen Pädagogio muß dieſe Einrichtung ſehr frühe gemacht worden ſeyn, denn ich finde in der Chronik dieſer Stadt, daß Otto Siegfried Harniſch, ein muſikaliſcher Schriftſteller und Componiſt im Jahr 1603 ſchon der ſechſte Figuralcantor war. Der erſte, welcher Iſaac Wucherpfennig hieß, muß daher nach aller Wahrſcheinlichkeit ſchon am Schluß des funfzehnten oder im Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts angeſtellt worden ſeyn[151]). Sonſt ſind die meiſten Einrichtungen dieſer Art, beſonders im nördlichen Deutſchland, erſt nach der lutheriſchen Reformation gemacht worden. Auch die Entſtehung der Figuralchöre in den proteſtantiſchen Gegenden gehört meiſtens erſt in dieſe Zeiten, und war wohl hauptſächlich eine Folge des frommen Eifers, womit Luther bey allen Gelegenheiten zur Erlernung der Muſik und zur Verſchönerung des muſikaliſchen Gottesdienſtes ermunterte. Beſtimmt findet man indeſſen die Errichtung derſelben in den Chroniken ſelten angegeben. Bloß die Annales Isnacenſes in *Chriſt. Franciſc. Paullini* Syntagm. rerum et antiquit. Germanicar. beſtimmen das Jahr, in welchem ein ſo genannter Chorus Symphoniacus in Eiſenach zuerſt errichtet wurde. Ein Magiſter, Jeremias Weinrich (wahrſcheinlich Rektor der Schule) ermunterte ſeine Schüler zur Erlernung der künſtlichen Muſik und errichtete nebſt einem Götze zu dieſem Behuf den Figuralchor. Zuerſt gingen nur vier

151) „Es iſt zu wiſſen (ſagt der Verf. der Göttingiſchen Chronik) daß das Pädagogium zween Cantors gehabt, deren einer in der dritten Claſſe informirte, und in der Kirche, wie auch bey den Leichen die Figuralmuſik dirigirte, der andere aber Praceptor quartae claſſis war, um die Chorallieder zu ſingen. Dieſer Unterſchied iſt vernünftig, und würde mancher gelehrte Mann ſich gern zum Figural Cantore in einer großen Stadt beſtellen laſſen, wenn ihm nicht zugleich mit aufgebürdet würde, hinter allen Leichen herzugehen, und das Amt eines Dorf-Schulmeiſters zu verrichten.“

Schüler in der Stadt herum, und sangen ihre Figuralgesänge. Da aber die neue Sache sowohl den Einwohnern als Fremden außerordentlich gefiel, und für eine wahre Zierde der Stadt und Schule gehalten wurde, wuchs die Anzahl derselben bald durch den Beytritt der angesehnsten Bürgers-Söhne bis auf vierzig und mehrere, so daß nun die Prediger und Schullehrer, so wie einige Bürger nicht mehr nöthig hatten, im Chor zu singen, da die Schüler alles verrichten konnten[152]). Dieß geschah erst 1629 in einer Stadt, von welcher der Verfasser der Annalen ausdrücklich sagt: Claruit Semper urbs nostra musica. In andern Deutschen Städten von ähnlicher Größe sind solche Einrichtungen noch später gemacht worden. Alles ging, wie es der Natur der Sache nach nicht anders möglich war, allmählich, aus den Höfen in die großen Städte, und aus den großen Städten in die kleinen. „Ita (sagt Bacmeister in seiner Oration de Luca Lossio, nachdem er von dem Aufkommen der Figuralmusik an den Höfen geredet hatte) paulatim in urbes quoque majores eadem canendi ratio, per rariorum vocum harmonias ab artificibus concinnatas, introducta fuit."

Wo es an Mitteln zur Unterhaltung der Chorschüler fehlte, half die Bürgerschaft wiederum aus der Noth und gab wöchentlich so genannte umgehende Freytische, die in den frühern Zeiten die Schullehrer selbst genossen hatten. (S. Küsters antiquitates Tangermündenses. Berlin, 1729. III. p. 15.)

§. 55.

Unter allen Einrichtungen, welche in Europäischen Ländern durch die neue Musikart veranlaßt worden sind, ist keine auffallender und empörender als die Castration junger Knaben, um die Stimmen derselben theils zu verschönern, theils dauerhaft zu machen. Ihr Ursprung ist sehr alt. Ammianus Marcellinus nennt die Königin Semiramis als die erste, welche eine so grausame, die menschliche Natur beleidigende Operation eingeführt hat.

„Semiramis teneros mares castravit omnium prima." Lib. 14. 6.

Aber in den frühern Zeiten scheint nicht der Gesang die Veranlassung dazu gegeben zu haben, sondern die Eifersucht. Man gebrauchte die verstümmelten Menschen zu Keuschheitswächtern, und mischte sie gewissermaßen unter die Thiere und ließ sie wie Löwen und Hunde die Thüren der Großen bewachen. Die Einführung eines andern Gebrauchs derselben war den christlichen Jahrhunderten, und was am merkwürdigsten ist, der Kirche vorbehalten[153])

Denn mitten im Gebiet der Kirche ist dieser barbarische Gebrauch entstanden, und die meisten Castraten sind von jeher aus den Staaten des Papstes gekommen. Kein anderes Land in Europa hat sich eines solchen Verbrechens gegen die menschliche Natur bloß um eines Ohrenkitzels willen schuldig gemacht, als Italien. Ein witziger Deutscher Schriftsteller (Wekhrlin in seinen Chronologen

152) *M. Ierem. Weinrich* vero (es war vorher von der Eisenachischen Currende die Rede, von welcher auch Luther in seiner Jugend ein Mitglied war) stimulum daturus reliquis discentibus ad excolendam elegantiorem musicam, cum *Goetzio* chorum symphoniacum instituit. Ambulabant primum quatuor scholares, *modulantes* per urbem. Quae res nova mire placuit domesticis exterisque, ut *Goetzius* aliquando diligentius auscultans, manantibus genis Deo egerit gratias pro singulari hoc scholae urbisque ornamento. Crevit postea numerus, associatis etiam honestiorum civium filiis, quadragenario interdum major, ut non amplius ministri ecclesiae scholaeque unà cum civibus nonnullis opus habuerint in choro hymnos decantare, cum scholares omni satisfecerint voto. Annal. Isnac. an. 1629.

153) La grande tuerie s' etablit dans les Etats du Pape, Prince qui n'a jamais fait un grand cas de la population. Sa monarchie etoit deja remplie d' eunuques célibataires qui faisoient voeu de n' etre point hommes, et qui le rompoient souvent. *Le Brigandage de la Musique Italienne, pag. 48.*

B. 1. S. 174.) iſt der Meinung, die Erfindung der Mönche, die er unoperirte Caſtraten nennt, habe zu dieſer Neuerung in gewiſſer Art bey den Italiänern die Bahn bereitet.

Die Zeit dieſes Gebrauchs iſt nicht genau zu beſtimmen, aber er ſcheint auf alle Weiſe älter zu ſeyn, als diejenigen glauben, die ihn erſt ins ſechzehnte Jahrhundert ſetzen. Socrates und Sozomenus (ſ. Seite 143.) berichten ſchon, daß ein gewiſſer Briſo, Eunuch der Auguſta, Vorſteher und Lehrer der Sänger war. Obgleich nicht auszumachen iſt, ob er um der Stimme willen verſtümmelt wurde, ſo iſt doch wahrſcheinlich die dadurch entſtandene Dauerhaftigkeit, vielleicht auch die Schönheit derſelben die Urſache geweſen, ihn zum Lehrer und Vorſteher der Sänger zu machen. Der h. Cyprian erzählt auch, daß man zu Rom die Pantomimen einer ähnlichen Operation unterworfen habe, um den Körper derſelben recht biegſam und weich zu erhalten [154]). Aus dieſen Umſtänden läßt ſich muthmaßen, daß der Gebrauch dieſer Operation zur Erhaltung einer jugendlichen Stimme und jugendlicher Biegſamkeit des Körpers zwar ſchon lange vorhanden, aber noch nicht ſo verbreitet war, wie er nach der Erfindung der neuen Muſikart vorzüglich in Italien verbreitet wurde.

Die Veranlaſſung zu dieſer größern Verbreitung liegt zunächſt im Cölibat der katholiſchen Geiſtlichkeit, wodurch man verhindert wurde, weibliche Stimmen zum Gebrauch der vielſtimmigen Kirchenmuſik zu bilden. Man mußte daher die Diſkantſtimme mit Knaben beſetzen, die aber gewöhnlich noch ehe ſie anfingen, mit Vortrag und Art ſingen zu lernen, ihre Stimmen verloren, ſo daß man nie andern, als unreifen Knabengeſang für die Hauptſtimme einer vielſtimmigen Muſik haben konnte. Da die Eheloſigkeit der katholiſchen Geiſtlichen der Kirche von zu großer Wichtigkeit zu ſeyn ſchien, als daß ſie bloß um weibliche Singſtimmen zu erhalten, hätte aufgehoben werden können, und doch der ungebildete Knabengeſang den Italiäniſchen Ohren nicht gefallen wollte, ſo verſündigte man ſich lieber an der menſchlichen Natur, und ſuchte durch Caſtration der Knaben zu erhalten, was man auf keine andere Art zu erhalten wußte, oder durch irgend eine Aufopferung erhalten wollte. So wie dieſe grauſame Operation durch die Kirche gleichſam geheiligt war, verbreitete ſie ſich in Italien ſehr ſchnell. Es wurden eigene Boutiquen errichtet, in welchen man ſich caſtriren laſſen konnte, und der Verfaſſer des Werks: Le Brigandage de la Muſique Italienne (1777.) erzählt, man habe ordentliche Schilde mit der Ueberſchrift: „Qui ſi caſtra ad un prezzo ragiorevole“ ausgehängt. Ein Franzos, welcher durch eine Italiäniſche Stadt kam, und nur wenig von der Landesſprache verſtand, ging in ein mit einem ſolchen Schilde verſehenes Haus, um ſich barbiren zu laſſen, wurde aber ſehr beſtürzt, als er den Bewohner deſſelben Anſtalten zur Operation machen ſah. Er entſprang und rief als er auf der Straße war: „Come, birbante, tu vuoi cavarmi i teſticoli? Non tengo altri che queſti due, e tu portarmeli via.“ Es gereichte den übrigen Europäiſchen Völkern ſehr zur Ehre, daß ſie dieſe unnatürliche Gewohnheit nicht nachgeahmt haben. Sie iſt gänzlich in der Familie der — ini geblieben, ſagt der Verf. des eben angeführten Werks über die Italiäniſche Muſik. Dieſe ſo verſtümmelten Menſchen wurden nur Soprani genannt. Ihre erſte Erſcheinung in England, Holland und im Norden erregte beynahe Aufruhr. Man konnte ſich nicht an ihre rieſenmäßige Körper, an ihre blaſſen Geſichter, und an ihre dicken Beine gewöhnen. Am Ende nahm ſich das weibliche Geſchlecht ihrer an, welches ſich an dieſer merkwürdigen Zweydeutigkeit ergetzte. Seit dieſer Zeit genießen ſie eine Art von Exiſtenz; ſie machen eine Art von Band zwiſchen der Wirklichkeit und der Illuſion in der bürgerlichen Geſellſchaft.

154) *La Borde* eſſai ſur la Muſique ancienne et moderne. Tom. I. pag. 67.

Die Vortheile, welche der Musik durch eine solche Versündigung an der menschlichen Natur erwachsen sind, werden von verschiedenen sehr verschieden betrachtet. Diejenigen, welche an solche Castratenstimmen gewöhnt sind, ziehen sie den schönsten Frauenzimmerstimmen weit vor; andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegen gesetzten Meinung, und finden diese Stimmen hart und unangenehm. Joh. Bapt. Donius, selbst ein Italiäner, war der letztern Meinung, glaubte, daß die Menge der Castraten der Musik sehr nachtheilig geworden sey, hielt eine weibliche und Knaben-Stimme für weit schöner als eine Castraten-Stimme, behauptete, die Zahl der schlechtern, nicht der guten Sänger sey dadurch vermehrt worden, weil man bey der frühen Operation noch nicht wissen könne, was für eine Art von Stimme entstehen werde, die Operation also stets auf gut Glück gewagt werden müsse; und endlich hielt er die Castraten für die Ursache, daß selten andere, unoperirte Knaben in der Singkunst unterrichtet wurden, weil die vielen Eunuchen alles so besetzt hatten, daß für die Nicht-Eunuchen keine Vortheile durchs Singen gehofft werden konnten, man auch nicht wissen konnte, was für eine Stimme nach der Mutation heraus kommen würde [155]).

Diese Einwendungen wird jedermann gegründet finden müssen, der nicht durch lange Gewohnheit für Castratenstimmen eingenommen ist. Die Singorgane werden zwar durch die Operation gehindert, sich zu erweitern, aber nicht sich zu verhärten. Das Weiche und Biegsame des Tons, welches in einer Knabenstimme, und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme liegt, und eine der ersten Eigenschaften einer schönen Stimme ist, kann folglich bey einem Castraten höchstens in der Jugend Statt finden, da es sich bey weiblichen Stimmen oft bis ins späteste Alter erhält, weil, wie Kircher sagt, die Samengefäße des weiblichen Geschlechts mit den Stimmen-Organen nicht in so nothwendiger Verbindung stehen, wie bey dem männlichen Geschlecht [156]).

Man will auch bemerkt haben, daß die Verstandeskräfte durch die Castration leiden, und daß solche in anderm Betracht schon sehr unglückliche Geschöpfe unfähig zur Erreichung höherer Kenntnisse in Wissenschaften und Künsten werden. So wahr es ist, daß durch eine solche Beleidigung der Natur das Band der körperlichen Kräfte gewaltsam zerrissen wird, und alle eine veränderte Richtung und Wirkung erhalten müssen, die sich in Rücksicht aufs Aeußere nicht bezweifeln läßt, so weiß man doch nicht, in wie weit auch die Verstandeskräfte von den körperlichen Beschaffenheiten abhängen, um mit Sicherheit die angeführte Bemerkung als gegründet annehmen zu können. Man weiß, daß in den ältern Zeiten bey den Babyloniern, Aegyptiern und Persern die ersten Staatsämter mit Eunuchen besetzt wurden, wozu theils Muth und Entschlossenheit, theils Klugheit und mancherley Kenntnisse erforderlich waren. Und in neuern Zeiten hat man Castraten gekannt, die zwar keine Armeen anführten, oder im Kabinett die Staatsangelegenheiten ganzer Reiche besorgten, sich aber

155) Non desunt magno judicio viri, qui contra censeant non modicam inde labem ac detrimentum musicae arti esse conflatum. Primum enim multo jucundior in universum est mulierum ac puerorum non exsectorum vox, quam eunuchorum: deinde cum plerique tenera adhuc evirentur aetate, qua nondum se naturalis vocis bonitas satis prodere potest; ex eo fit ut vervecum potius multiplicetur cohors, quam bene canentium chorus: tertio id ipsum efficit ut pauci hodie filios suos canendi arte instrui velint: cum enim illinc videant tot eunuchos in odeis regnantes, hinc porro aestiment quam cito acuta atque incentiva puerorum vox defloreſcat, nec divinare queant an post pubertatem immutata, suavitatem habitura sit, non satis operae pretium facturos se putant, si eos edoceri curent. *De praestantia Musicae veteris, Lib. III. pag. 105.*

156) Quod vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus. *Musurg. L. 1. Anatom. c. 14 corollar. 2.*

doch auf ſchlüpfrigen Poſten mit Vorſicht und wahrer Weltklugheit zu benehmen und zu erhalten wußten. Dieß würde mit ſchwachen Verſtandeskräften nicht möglich geweſen ſeyn. Indeſſen iſt es doch merkwürdig, daß noch kein Caſtrat in der Compoſition weit gekommen iſt, am wenigſten in der höhern Gattung, zu welcher eine ſtarke und feurige Fantaſie erforderlich iſt. Mir iſt wenigſtens noch keiner von dieſer Art bekannt.

Daher iſt auch wohl der Vorwurf gegründeter, welchen J. J. Rouſſeau den Caſtraten macht, daß ſie nehmlich zwar ſchön, aber ohne Feuer und Leidenſchaft ſingen [157]). Denn das Feuer iſt ihnen genommen. Nicht minder könnte es wahr ſeyn, daß ſie eine ſchlechtere Ausſprache haben, als unverſtümmelte Menſchen, weil die Sprachorgane mit den Singorganen durch die Operation und Folgen derſelben zugleich verändert werden [158]).

Obgleich die Caſtration zum Behuf der Stimme zuerſt in den päpſtlichen Staaten aufgekommen iſt, ſo ſcheinen in der päpſtlichen Kapelle die Caſtraten doch erſt im Anfang des ſiebenzehnten Jahrhunderts zur Beſetzung der Sopranſtimmen gebraucht worden zu ſeyn. Adami (Catalogo de' nomi, cognomi, e Patria dei Cantori Pontificii, pag. 189) nennt den Pater *Girolamo Roſini* aus Perugia als den erſten, welcher als Sopran im Jahr 1601 in dieſer Kapelle aufgenommen worden iſt. Vorher wurde der Sopran durch Falſet- oder Fiſtel-Stimmen beſetzt, die den Spaniern beſonders eigen geweſen ſeyn ſollen. Die Spaniſchen Sänger wollten desfalls den *Roſini* nicht gern unter die päpſtlichen Sänger aufgenommen wiſſen, und verwarfen ihn bey der Probe. Allein Clemens VIII. nahm ihn dennoch auf. Adami hat dieß alles aus einem handſchriftlichen Aufſatz des *Ant. Liberati* unter dem Titel: *Ragguaglio dello ſtato del coro de' Cantori della capella Pontificia antico, e moderno, e Avviſi per la ſua conſervazione*, genommen, merkt aber dabey an, daß jeder davon glauben könne, was er wolle. „Creda ogn'uno quello più gli piace. Durch dieſen Umſtand wird es ungewiß, ob *Roſini* wirklich der erſte Caſtrat in der päpſtlichen Kapelle war.

Giovanni de Sanctis, ein Spanier, welcher 1625 zu Rom ſtarb, ſoll der letzte Falſettiſt in der päpſtlichen Kapelle geweſen ſeyn, wie Matteo Fornari in ſeiner Narrazione iſtorica della capella Pontificia erzählt.

§. 56.

Die bisher angeführten Einrichtungen ſind, wie ſich aus der Natur der Sache ergiebt, offenbar bloß durch die neue Muſikart veranlaßt worden. Es drangen ſich aber noch manche andere Gebräuche in die Kirche ein, und wurden mit dem öffentlichen Gottesdienſt verflochten, woran die Muſik völlig unſchuldig iſt, ob ſie gleich ſtets wenigſtens einigen Antheil nehmen mußte. Von dieſer Art ſind die geiſtlichen Schauſpiele. So ſehr die Kirchenväter der erſten chriſtlichen Jahrhunderte gegen die heidniſchen Schauſpiele eiferten, und den Chriſten den Geſchmack daran zu benehmen ſuchten, ſo fing man doch bald an, anderer Meinung zu werden, und eine Art von Schauſpiel aufkommen zu laſſen, wodurch man das Volk von bibliſchen Begebenheiten unterrichten und ſie in Andenken erhalten, auch vielleicht den Religionseifer deſſelben recht entflammen wollte. Man kennt daher aus den frühern chriſtlichen Jahrhunderten keine andere als geiſtliche Schauſpiele, die häufig dem öffentlichen Gottesdienſt einverleibt, und entweder in den Kirchen ſelbſt oder auf den dazu gehörigen Kirchhöfen geſpielt wurden. Kein chriſtliches Volck in Europa iſt ohne ſolche Schauſpiele geweſen; aber überall trugen

157) Ces hommes qui chantent ſi bien, mais ſans chaleur et ſans paſſions etc. *Dict.* de Muſique, art. Caſtrato.

158) Ils parlent et prononcent plus mal que les vrais hommes, et il y a meme des lettres telles que l'r, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout. *Ibid.*

sie den Geist des Zeitalters, Aberglauben, Finsterniß, und alle damit verbundenen Ungereimtheiten an sich. Sie waren daher genau genommen nichts andres als geschmacklose Mummereyen, wobey man dem pöbelhaften, plumpen und schmutzigen Witz damaliger Zeiten den Zügel schießen ließ, und sich desto besser daran ergetzte, je handgreiflicher und ungereimter alles war.

Ihrem erstern Ursprung gemäß, nach welchem sie der Absicht der Geistlichen nach dienen sollten, das Volk mit den Religionsgeheimnissen bekannt zu machen, wurden sie Mysterien genannt.

Da die christliche Religion nach ihrer damaligen Verfassung ihren Hauptsitz in Italien hatte, so ist es sehr wahrscheinlich, daß auch diese damit in Verbindung stehende Spiele daselbst ihren ersten Ursprung genommen haben werden. Apostolo Zeno (Bibl. Ital. p. 487.) erzählt, er habe in einigen alten Chroniken gefunden, daß schon 1343 zu Padua im Prato della Valle ein solches geistliches Schauspiel aufgeführt worden sey, und Muratori erwähnt einer Vorstellung des Leidens, der Auferstehung, Himmelfahrt ꝛc. Christi, die man in Friaul im Jahr 1298 veranstaltet hat [159]). Man hat aber nicht ohne Grund behauptet, daß diese Spiele bloß stumme Mummereyen gewesen sind, wobey weder geredet noch gesungen wurde. Verkleidete Menschen stellten die Personen vor, welche mit der biblischen Geschichte in Verbindung standen. *Riccoboni* (Reflexions sur les differens Theatres de l'Europe, pag. 73.) redet von solchen stummen Schauspielen, die noch im siebenzehenten Jahrhundert in der katholischen Kirche bey Gelegenheit des Frohnleichnams- und anderer Feste üblich waren. Auch die so genannte Brüderschaft del Gonfalone (Compagnia del Gonfalone) welche 1264 gestiftet worden ist, soll in der Charwoche das Leiden Christi vorgestellt haben. Man läßt diese Vorstellungen bis 1549 dauern, in welchem Jahr der Papst Paul III. dieser Brüderschaft verbot, ihre Spiele im Coliseo fortzusetzen. Dessen ungeachtet sind sie an andern Orten fortgesetzt worden. Aber auch diese Spiele scheinen stumme Vorstellungen gewesen zu seyn, woran die Musik wenig Antheil hatte. Die Benennungen dieser Stücke hingen vom Inhalt derselben ab. War der Inhalt aus dem alten Testament genommen, so hießen sie *Figure*, aus dem neuen Testament *Vangeli*, und wenn sie Glaubensgeheimnisse enthielten, *Misterj*. Vorstellungen von den Wundern der Heiligen nannte man *Essempj*, Vorstellungen ihres ganzen Lebens aber *Istorie*. Bisweilen wurden sie auch *Comedie spirituali* genannt. Die allgemeine Benennung war aber Rappresentazione. Moralische Stücke die in 15ten Jahrhundert sehr üblich waren, nannten die Italiäner *Fausti*. Völlig musikalisch scheinen aber solche Vorstellungen erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts geworden zu seyn. Eines der ältesten dieser Spiele, welches Crescimbeni kannte, handelt von Abraham und Isaac, und wurde im Jahr 1449 zu Florenz in der Maria-Magdalenenkirche aufgeführt. Der Verfasser desselben hieß Francesco Belcari. Die Bekehrung St. Pauls wurde nach Menetrier ums Jahr 1480 zu Rom auf einem besonders dazu gebaueten beweglichen Theater aufgeführt, und nach einer Nachricht, welche der Verfasser derselben Johann Sulpitius in der Dedication seines Vitruvs davon giebt, ist sie völlig gesungen worden. „Tragoediam, quam nos agere et cantare primi hoc aevo docuimus" sagt Sulpitius. Aus dieser Stelle hat man geschlossen, daß Sulpitius überhaupt als Erfinder des musikalischen Drama anzusehen sey, (s. *Bayle* Dict. hist. et crit. Art. Sulpitius). Andere wollen aber

159) Anno Domini 1298. die 8. exeunte Majo, videlicet in die Pentecostes, et in aliis sequentibus diebus facta fuit representatio Ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Sancti Spiritus, et Adventus Christi ad Judicium in Curia domini Patriarchae Austriae civitatis honorifice et laudabiliter per Clerum. *Scriptores Rerum Italic. Vol. XXIV. pag. 1205.*

aber unter cantare kein Singen ſondern bloß Declamiren verſtehen. (S. Flögels Geſchichte der komiſchen Litteratur, B. 4. S. 132.)

In Frankreich ſcheinen die geiſtlichen Schauſpiele ebenfalls ſehr frühe üblich geweſen zu ſeyn. *Beauchamps* (Recherches ſur les Theatres de France depuis l' année onze cens ſoixante-un, jusques à preſent. A Paris, 1735. 4.) giebt ein noch vor 1398 errichtetes Theatre de Saint Maur als ein ſolches an, worauf von einer ordentlichen Geſellſchaft Myſterien geſpielt worden ſind. Menetrier iſt der Meinung, daß ſie zuerſt durch Pilgrimme, die aus Jeruſalem und aus dem gelobten Lande, oder von andern Andachtsörtern, wohin ſie gewahlfahrtet hattet, zurück kamen, in Frankreich eingeführt worden ſind. Boileau hat hierüber in ſeiner Art poetique (Chant III. v. 81.) wo er von der Tragödie redet, eine vortreffliche Stelle, wodurch dieſer Urſprung beſtätigt wird.

Chez nos devots ayeux le Theatre abhorré,
Fut long tems dans la France un plaiſir ignoré.
De Pelerins, dit on, une Troupe groſſiere
En Public à Paris y monta la premiere;
Et ſottement zelée en ſa ſimplicité
Joua les Saints, la Vierge et Dieu par pieté.
Le ſçavoir à la fin diſſipant l' ignorance
Fit voir de ce projet la devote imprudence
On chaſſa ces Docteurs prechans ſans miſſion,
On vit renaitre Hector, Andromaque, Ilion.
Seulement les Acteurs laiſſant la Maſque antique
Le Violon tint lieu de Choeur et de Muſique.

Dieſe Pilger gingen nach dem Bericht des Menetrier truppweiſe, und ſangen ihre Lieder von den Religionsgeheimniſſen, von den Wundern der Heiligen und Martyrer in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen mit dem Pilgerſtab in der Hand und in einer Kleidung, die die Aufmerkſamkeit des Volks auf ſich zog. Ihre Hüte und Mäntel waren mit Muſcheln und Bildern von verſchiedenen Farben bedeckt. Einige Pariſer Bürger wurden durch ſolche Aufzüge ſo von Frömmigkeit und Andacht entflammt, daß ſie eine Summe Geldes zuſammen ſchoſſen, um damit einen ſchicklichen Platz zu kaufen, auf welchem ein Theater zur Vorſtellung dieſer Myſterien, ſowohl zum Unterricht als zum Vergnügen des Volks errichtet werden konnte [160])

160) Il eſt certain que les Pelerinages introduiſirent ces Spectacles de Devotion. Ceux qui revenoient de Ieruſalem, et de la Terre-Sainte, de ſaint Iacques de Compoſtelle, de la ſainte Baume, de Provence, de Sainte Reine, du Mont ſaint Michel, de Notre-Dame du Puy, et de quelques autres lieux de piété, compoſoient des Cantiques ſur leurs voyages, y meloient le recit de la vie et de la mort du Fils de Dieu, ou du Iugement dernier d' une maniere groſſiere, mais que le chant et la ſimplicité de ces tems là ſembloient rendre pathetique, chantoient les miracles des Saints, leur Martyre, et certaines Fables à qui la créance du peuple donnoit le nom de viſions, et d' apparitions. Ces Pelerins qui alloient par troupes, et qui ſ'arrétoient dans les rues et dans les places publiques, où ils chantoient le Bourdon à la main, le chapeau, et le Mantelet chargez de Coquilles et d' Images peintes de diverſes couleurs, faiſoient une eſpece de ſpectacle qui plut, et qui excita la pieté de quelques Bourgeois de Paris à faire un fond pour acheter un lieu propre à elever un Theatre, où l'on repreſenteroit ces Myſteres les jours de fête, autant pour l' inſtruction du peuple, que pour ſon divertiſſement. *Des Repreſentations en Muſique anciennes et modernes, pag. 152-53.*

Ungeachtet der großen Wahrscheinlichkeit dieses Ursprungs der Mysterien in Frankreich, sind doch Gründe vorhanden, ihnen einen frühern Ursprung zu geben; denn die Histoire de Paris (Tom. I. pag. 523) berichtet, daß schon im Jahr 1313. solche Schauspiele in Paris gegeben worden sind, worin die Freude der Seligen im Himmel und die Strafen der Verdammten in der Hölle vorgestellt wurden. Philipp der Schöne schlug nehmlich am Pfingstfest des Jahrs 1313 seine drey Söhne zu Rittern, lud dazu den König und die Königin von England ein, (die auch nebst einer großen Anzahl ihrer Baronen erschienen), und veranstaltete ein achttägiges Fest, welches an Abwechselung der Lustbarkeiten für eines der angenehmsten gehalten wurde. Bey dieser Gelegenheit errichteten die Einwohner von Paris verschiedene Theater, und ließen die vorerwähnten Stücke darauf spielen.

Ums Ende der Regierung Carls V (Sapiens) in Frankreich war eine Art von Ballade üblich, die von Pilgern zur Ehre Gottes und der Maria, mit einer Anrede an den Fürsten, dem sie dedicirt war, abgesungen wurde. Man nannte einen solchen Gesang Chant royal, und dieser Königliche Gesang scheint das Theatre de Saint Maur veranlaßt zu haben, auf welchem nach *Beauchamps* Meinung 1398 zuerst Mysterien gespielt worden sind. Das Volk lief in so großer Menge zu diesen Spielen, daß sie der Prevot von Paris den Einwohnern von St. Maur und in seiner übrigen Gerichtsbarkeit verbieten ließ. Da aber die Schauspieler Bittschriften bey Hofe eingaben, und König Carl IV. selbst Vergnügen an ihren Vorstellungen gefunden hatte; so wurde ihnen im Jahr 1402 ein Freyheitsbrief gegeben, nach welchem sie in der Folge ohne Hinderniße spielen konnten. In diesem Freyheits-Brief (der in des *de la Marre* Traité de la Police, Tom. I. pag. 437. abgedruckt ist) werden die Glieder der Gesellschaft maitres, Gouverneurs et confreres de la Confrairie de la Passion genannt, und die Gesellschaft nannte sich von dieser Zeit an selbst nicht anders als die Passionsbrüderschaft.

Die Aufführung solcher Mysterien wurde dem Volke eben so bekannt gemacht, wie noch in neuern Zeiten Seiltänzer, Kunstreiter ꝛc. ihre Künste bekannt zu machen pflegen, nehmlich durch öffentlichen Ausruf und durch Aufzüge. Man gebrauchte auch bisweilen Verse dazu, z. B.

On faict savoir à sons et cris publiques
Que dans Paris un Mystere s' apreste
Representant actes apostoliques.

Im Jahr 1541 erschien zu Paris einer Schrift unter dem Titel: Le Cry et Proclamation publique faicte pour jouer le Mystere des actes des apotres en la ville de Paris, le jeudy 16 Decembre 1540 par le Commandement du Roy nostre Sire, et Mr. le Prevost de Paris, afin de venir prendre les Rovles pour jouer le dict mystere, (8. 64 Seiten) worin alle diese Umstände beschrieben sind. Die Unternehmer machten den Aufruf zu Pferde, und ihre Kleidung wird auf folgende Art beschrieben:

„Les quatres Entrepreneurs du dit mystere la presente année, vestus de chamarres de taffe„tat armoisy, et pourpoinct de velours, le tout noir, bien montez, et leurs chevaulx garnis de „housses, faisoient le Cry et Proclamation.“

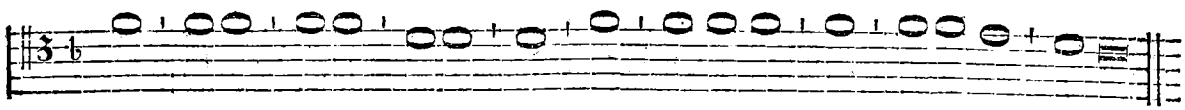
Die Zahl der noch vorhandenen Mysterien, die theils auf der Königl. Bibl. zu Paris in Handschriften befindlich, theils in verschiedenen Werken, die Geschichte des französischen Theaters betreffend, wenigstens in Auszügen abgedruckt sind, ist nicht unbeträchtlich; allein die Verfasser der meisten sind unbekannt. Wer sie kennen zu lernen begierig ist, kann sie in Beauchamps Recherches etc. in der Histoire du Theatre François depuis son orgine jusqu' à present (à Amsterd. 1735. 8.), ausführlich, und in Flögels Geschichte der komischen Litteratur (B. 4.) zum Theil verzeichnet finden. Da die Musik entweder sehr geringen Antheil daran hatte, oder man wenigstens nicht genau weiß, von welcher Beschaffenheit sie war, so halte ich es für unnöthig, weitläuftig über diese Materie zu seyn.

Eine andere Art von Schauspielen war in Frankreich schon sehr frühe üblich, welche **Moralitäten** genannt wurden. Sie hatten etwas ähnliches mit den Mysterien, waren hauptsächlich moralischen Inhalts, und sind in so fern schon als eine verbesserte Gattung jener ersten Spiele zu betrachten. Man personificirte darin Tugenden und Laster. Ihren Ursprung sollen sie durch Advokatenschreiber (Clercs) genommen haben, die sich zu einer Gilde vereinigten und ein Oberhaupt unter dem Titel eines Königs de la Bazoche hatten. Diese so genannten **Bazochisten** sollen die Moralitäten eben so ausschließend aufgeführt haben, wie die Passionsbrüder ihre Mysterien. Um sich einen Begriff von dem Geist dieser Spiele zu machen, und sich zu überzeugen, daß die Musik nur wenig dabey in Betracht kommen konnte, führe ich nur Eine Stelle aus einer der sonderbarsten an, Le Mystere de Biena dvisé et maladvisé betittelt. Die Teufel geben dem Thörichten bey seiner Ankunft in der Hölle ein Abendessen. Die Gäste seßen sich an eine sehr gut beseßte Tafel; da sie aber nach den Speisen reichen wollen, lodern sie alle in Feuer auf. Der Beschluß des Stücks wird hierauf mit einem großen Feuerwerk gemacht [161]).

In den übrigen christlichen Ländern hat es an solchen geistlichen Spielen ebenfalls nicht gefehlt. Die Spanier hatten ihre Autos Sacramentales, die mit den Mysterien einerley sind, vielleicht in größerer Menge, als man sie in andern Ländern hatte. Die Engländer hatten ihre Mysteries, moral plays, moralities etc. eben so gut und eben so frühe, als sie die Franzosen und vielleicht selbst die Italiäner hatten, und überall war der Geist dieser Spiele einerley, nehmlich dem Grad der Cultur des Zeitalters angemessen.

Nicht minder findet man die frühesten Spuren solcher Spiele in Deutschland. Das Absingen der Passion, die noch vor kurzem selbst in den protestantischen Kirchen unsers Vaterlandes Statt fand, und worin der Geistliche oder der Cantor den Herrn Jesum, ein Knabe den Petrum, ein anderer den Judas, noch ein anderer die Magd des Hohenpriesters, und die übrigen Schüler auf dem Sängerchor den Schwarm der Juden vorzustellen pflegten, ist ein wahres Ueberbleibsel der alten Mysterien, und selbst unsere neuern Oratorien, wie die Niemeyerschen und Rollischen, sind dieses Ursprungs, weil handelnde Personen darin vorkommen, ob sie schon nach dem neuern, gereinigtern Geschmack nichts zu handeln, sondern bloß zu singen haben, folglich des letztern Umstands wegen eigentliche Cantaten seyn sollten. In den frühern Jahrhunderten mußte jemand, um die Vorstellung der Leidensgeschichte recht natürlich zu machen, gewöhnlich hinter der Orgel sogar das Krähen des Hahnes nachahmen.

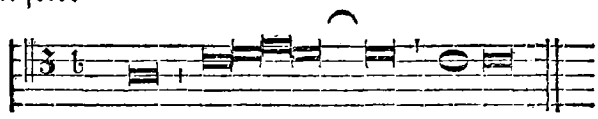
In der Sammlung meiner musikalischen Alterthümer finden sich auch einige geschriebene Vorstellungen der Leidens- und Auferstehungs-Geschichte, und eine gedruckte vom Jahr 1588. Eine der Geschriebenen ist von 1637, folglich nicht viel jünger als die Gedruckte, deren Verfasser **Bartholomäus Gesen**, aus Münchberg im Culmbachischen war. Um dem Leser einen Begriff von dieser Art von Musik zu machen, muß ich einige Beyspiele daraus anführen. In einer der Geschriebenen kommen ein Evangelist, Jesus, Judas, ein Apostel, Petrus, Caiphas, zwey Mägde, Pilatus, und dessen Frau vor, die aber sämmtlich ihre Rollen im Collectenton absingen. Die versammelten Juden hingegen singen alles, was sie zu sagen haben (wie es der Natur der Sache nach auch seyn muß) im Chor. Judas singt z. B. als er den Hohenpriestern und Aeltesten die 30 Silberlinge wiedergeben wollte:



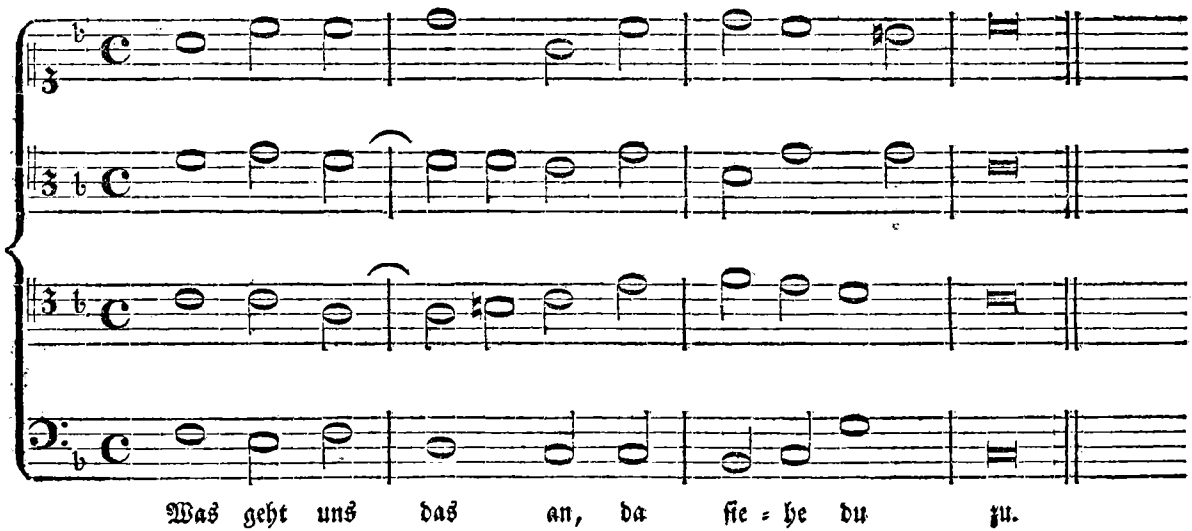
Ich ha-be ü-bel gethan, daß ich un-schul-dig Blut ver-ra-then ha-be.

161) S. Flögels Geschichte der komischen Litteratur. B. 4. S. 249.

Der Evangeliſt fährt fort:



Und die Juden antworten im Chor:



In der gedruckten Paſſion iſt dieſe Einrichtung verkehrt, denn die einzelnen Perſonen ſingen im Chor. Hundert und mehrere Jahre früher werden wahrſcheinlich die ganzen Vorſtellungen im Collectenton geſungen worden ſeyn.

Andere Arten von geiſtlichen Schauſpielen ſind in Deutſchland ſchon in den früheſten Jahrhunderten üblich geweſen. Unſere Roſwitha von Gandersheim, die ums Jahr 980 unter den Ottonen lebte, hat ſchon den Terenz nachgeahmt und ſechs geiſtliche Schauſpiele unter den Titeln: Gallicanus, Dulcitius, Kallimachus, Abraham, Paphnutius, und Glaube, Liebe, Hoffnung, verfertigt. In den Corveyiſchen Annalen (ſ. *Leibnitii* SS. rer. Brunſuic. T. III. pag. 311.) wird unter dem Jahr 1265. bemerkt, daß die jüngern Mönche zu Heresburg eine geiſtliche Komödie vom verkauften Joſeph aufgeführt haben [162]). In eben dieſe vielleicht noch etwas frühere Zeit fällt auch das Oſterſpiel vom Antichriſt, welches P. Bernh. Pez entdeckt hat. Es führt den Titel: Ludus Paſchalis de adventu et interitu Antichriſti. Der Römiſche Kaiſer, die Kirche und die Synagoge treten zuerſt auf; der Kaiſer verlangt, daß alle Könige ihm unterthan ſeyn, und Tribut bezahlen ſollen; ſie thun es auch alle, nur nicht der König von Frankreich, der aber angegriffen und überwunden wird, und ſodann dem Kaiſer den Vaſalleneid leiſtet. Der Antichriſt kommt zuletzt, zwingt den Kaiſer und die Könige, ihm den Eid der Treue zu leiſten, wird aber auf einmal, da er eben in der

162) Iuniores fratres in Heresburg ſacram habuere reliqui ordinis noſtri Praelati male interpretati ſunt, comoediam de Ioſepho vendito et exaltato, quod vero

größten Herrlichkeit auf seinen Throne sitzt, zu Boden geworfen, und die Seinigen werden verjagt. Die Monarchen wenden sich hierauf wieder zur Kirche [163]). Flögel (Geschichte der komischen Litter. B. 4.) führt solcher Spiele mehrere aus den frühern Jahrhunderten an; da aber die Musik bey allen nur sehr geringen Antheil gehabt zu haben scheint, so werden sie hier mit Stillschweigen übergangen [164]).

§. 57.

Der Inhalt aller dieser geistlichen Spiele ist meistens ein Gemisch von den abscheulichsten Ungereimtheiten, und häufig von wirklichen Gotteslästerungen. In einer Französischen Vorstellung der Auferstehung, wird der ewige Vater schlafend eingeführt, und ein Engel weckt ihn mit folgenden Worten auf:

Aug. Pere - Eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne?
Votre fils bien - aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.

Der ewige Vater antwortet: Il est mort? Der Engel: D' homme de bien, und der ewige Vater schließt: Diable emporte qui en savait rien. Unter Franz I. wurde ein Stück aus der Apokalypse gespielt; wobey Johannes das ganze christliche Glaubensbekenntniß, die Dreyeinigkeit, die Erlösung und die unbefleckte Empfängniß der Maria erzählt. Patroklus erwiedert darauf:

Tu as des propos fort rusez,
En soustenant chose impossible.
Or, viens ça. Est il bien possible,
Qu' une pucelle peust porter
Enfant, et puis le rapporter
Sur terre, sans avoir fracture
Au concept, rien la geniture,
Ne sans perdre virginité?

Im funzehnten Jahrhundert noch wurde in Dauphiné der Schwelger gespielt, worin Asmodi als Teufel der Schwelgerey, und Pluto, als Teufel der Reichthümer vor dem Richterstuhl des ewigen Vaters erscheinen, und den reichen Schwelger, welcher auf den Knieen vor dem Richter liegt, verklagen. Ein Engel ist sein Advokat, und war schon nahe dabey, seine Lossprechung zu erhalten, als der heil. Lazarus erscheint, sich von der Sache unterrichtet und sagt:

Che! Messer Parte Eterno,
Voi tu dunque salvare
Di Belzebutte un germe, un mascalzone,
Spilorcio, e crapulone,
Che va per le cucine

163) *Pezii* Thesaurus noviſſimor. Anecd. Vol. II. P. 3. p. 185.

164) Die ausführlichste Nachricht von solchen Spielen nebst vielen Auszügen daraus, findet man in Gottscheds nöthigem Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst. Im zweyten Band dieses Werks sind auch die Noten zu einigen Chören abgedruckt, die noch ins funfzehnte Jahrhundert gehören.

Le pentole fuitando, et del Profeta
Se qualchedun gli parla, o delle legge,
La pancia ei ſi taſſeggia, e poi riſponde:
Che legge? Che Moſe?
Il Pentateuco mio queſto è alla fè [165]).

§. 58.

Eine andere Art von geiſtlichen Spielen, waren die ſo genannten Narren- und Eſelsfeſte, die ſo ausſchweifend ſind; daß man kaum begreifen kann, wie ſie Eingang in die Kirche haben finden können. Dennoch haben ſie bis ins funfzehnte Jahrhundert gedauert. Man wählte in den Cathedralkirchen einen Biſchoff oder Erzbiſchoff der Narren, ließ ihn Meſſe halten, während die übrigen Geiſtlichen, auch Nichtgeiſtliche, unter Maſken die größten Thorheiten und Abſcheulichkeiten in der Kirche begingen. Sie gingen tanzend und unter dem Geſang unanſtändiger Lieder in die Kirche. Sie ſpielten in Karten und Würfeln vor den Augen des Meſſe leſenden Prieſters, aßen und tranken am Altar, warfen Excremente und andere ſtinkende Sachen in die Rauchfäſſer, und räucherten das Volk damit [166]). Nach Endigung der Meſſe liefen ſie wie Unſinnige in der Kirche herum, ſprangen und tanzten zum Theil ſogar nackend vor dem ganzen Volke. Beym Anfang des Feſtes rief der Almoſenpfleger mit lauter Stimme: Silete, ſilete, ſilentium habete. Der Chor antwortete: Deo gratias. Der Narrenbiſchoff gab ſodann, nachdem er geſagt hatte: Adjutorium etc. dem Volk die Benediction, worauf ſogleich ein Ablaß erfolgte, welchen der Almoſenpfleger im Namen ſeines Herrn dem Volk mit folgenden Worten ertheilte:

De par Moſſenhor l' Evêqué,
Que Dieou vos doné mal al Beſclé
Avez una plena banaſta dé pardos,
E dôs de Raſchâ de fôl lo mentô.

An den andern Tagen des Feſtes wurden die nehmlichen Ceremonien gemacht, der Ablaß war aber verändert, z. B.

Moſſenhor, qu' es eiſſi préſen,
Vos dona XX. banaſtas dé mal dé dens,
Et à tôs vôs aoutrés aoûſſi,
Dona una cóa de Rouſſi [167]).

165) „Was, ewiger Herr Vater! Du willſt alſo ein Teufelskind, einen Straßenräuber, einen Filz, einen Schwelger los ſprechen? Der in die Küchen läuft, um die Töpfe zu beſchnüffeln, und wenn ihm jemand vom Geſetz und den Propheten etwas ſagt, ſeinen Wanſt ſtreichelt, und antwortet: Was Geſetz? Was Moſes? Dieß ſind meine fünf Bücher Moſis.“

166) „Diviui ipſius Officii tempore larvati, monſtruoſi vultibus, aut in veſtibus mulierum, aut leonum, vel hiſtrionum choreas ducebant, in choro cantilenas inhoneſtas cantabant, offas pingues ſupra cornu altaris juxta celebrantem miſſam comedebant, ludum taxillorum ibidem exarabant, thurificabant de fumo foetido, ex corio veterum ſotularium, et per totam Eccleſiam currebant, ſaltabant ect.“ *Du Cange* Gloſſ. med. et inf. Latin. voc. Kalenda.

167) Der Sinn dieſer Verſe iſt ungefähr folgender: „Im Namen meines Herrn Biſchofs, daß der liebe Gott euch allen ein Unglück an der Leber, mit einem gehäuften Korb voll Vergebung, und zwey Finger voll Krätze unter das Kinn, ſchicke.“ Ferner: „Mein Herr der gegenwärtig iſt, giebt euch zwanzig Körbe voll Zahnſchmerzen, und fügt den andern euch ſchon gemachten Geſchenken noch einen alten Pferdeſchwanz bey.“

In einem alten Mſpt. in einer Kirche zu Sens iſt das ganze Rituale dieſes Feſtes beſchrieben. Das Alleluja nach dem Deus in adjutorium ect. war auf folgende Art von einander geriſſen, und wurde ſo geſungen:

Alle Reſonent omnes Eccleſiae
Cum dulci melo ſymphoniae,
Filium mariae Genetricis piae
Ut nos ſeptiformis gratiae,
Repleat donis et gloriae,
Unde Deo dicamus *luia.*

Auf dieſes ſonderbare Alleluja folgte eine zweyte Ankündigung des Feſtes durch vier oder fünf Sänger, die hinter dem Altar verſteckt waren. Sie ſangen en Fauxbourdon folgende Verſe:

Haec eſt clara dies clararum clara dierum,
Haec eſt feſta dies feſtarum feſta dierum.

In eben dieſem Mſpt. finden ſich folgende ſechs leoniniſche Verſe von einer Hand des funfzehnten Jahrhunderts geſchrieben:

Feſtum feſtorum de conſuetudine morum,
Omnibus urbs Senonis feſtivat nobilis annis,
Quo gaudet Praecentor; tamen omnis honor
Sit Chriſto circumcifo nunc, ſemper et almo.
Tartara Bacchorum non pocula ſunt fatuorum,
Tartara Vincentes ſic fiunt ut ſapientes.

woraus man ſieht, daß der Vorſänger die meiſte Ehre und das meiſte Vergnügen von dieſem Feſte hatte, daß es folglich ſehr muſikaliſch dabey hergegangen ſeyn muß.

Die Kirche hat zwar dieſe Feſte nie öffentlich gebilligt; ſie hatten aber dennoch ihren Fortgang. Noch im Jahr 1479. wurde zu Rheims eine Erlaubniß dazu ertheilt, und das Kapitel gab die Koſten dazu her, machte aber die Bedingungen, daß es ohne Poſſen, ohne Inſtrumente, und ohne öffentliche Aufzüge durch die Stadt gefeyert werden ſollte [168]).

Das Eſelsfeſt wird für noch älter gehalten. Du Cange (Gloſſ. med. et inf. Latinit. voc. Feſtum aſinorum) giebt eine ſehr ausführliche Beſchreibung davon, und führt alles an, was dabey geſungen worden iſt. Eine andere Beſchreibung deſſelben findet ſich unter den Handſchriften der Königl. Bibl. zu Paris. Nach dieſer wurde ein Eſel mit einem Chorrock behangen, und in Begleitung vieler Geiſtlichen und des Volks durch die Straßen in die Kirche geführt. Vor der Kirchenthüre wurde geſungen:

Lux hodie, lux laetitiae, me judice, triſtis
Quisquis erit, removendus erit ſolemnibus iſtis.
Sint hodie procul invidiae, procul omnia moeſta,
Laeta volunt, quicumque colunt Aſinaria Feſta.

168) S. Memoires pour ſervir a l' Hiſtoire de la Fete des Foux, qui ſe faiſoit autrefois dans pluſieurs Egliſes. Par Mr. *du Tillot* etc. 1741. 4. In dieſen Nachrichten iſt nicht nur das Feſt beſchrieben, ſondern es ſind auch die Kleidungen oder Maſken darin in Kupfer geſtochen, deren man ſich an verſchiedenen Orten dabey bedient hat.

Um den Eſel herum ſang man folgendes Lied, welches mit der dazu gehörigen Melodie in der genannten Beſchreibung befindlich iſt, und ſeiner Seltenheit wegen hier mitgetheilt zu werden verdient.

Orientis partibus
Adventavit aſinus
Pulcher et fortiſſimus
Sarcinis aptiſſimus
Hè, ſire Ane, hè.

Hic in collibus ſiceſen
Enutritus ſub Ruben,
Transiit per Jordanem,
Saliit in Bethleem.
Hè, ſire Ane, hè.

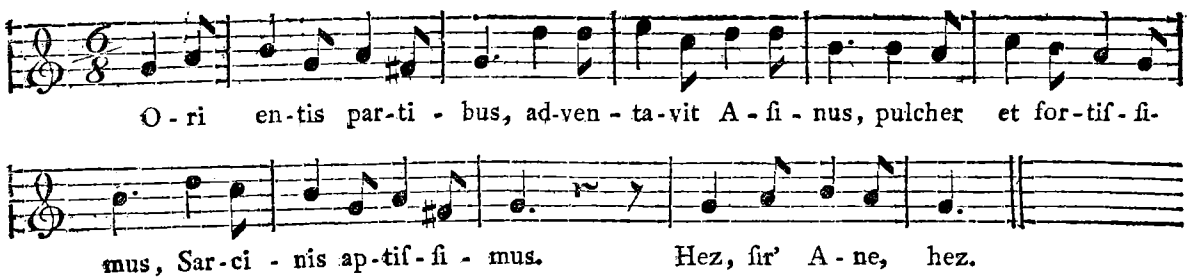
Saltu vincit hinnulos
Damas et capreolos,
Super Dromedarios
Velox Madianeos.
Hè, ſire Ane, hè.

Aurum de Arabia,
Thus et Myrrham de Saba
Tulit in Eccleſia
Virtus Aſinaria
Hè, ſire Ane, hè.

Dum trahit vehicula
Multa cum ſarcinula
Illius mandibula
Dura terit pabula;
Hè, ſire Ane, hè.

Cum ariſtis hordeum
Comedit et carduum,
Triticum à palea
Segregit in area;
Hè, ſire Ane, hè.

Amen dicas, Aſine,
Iam ſatur ex gramine,
Amen, Amen itera,
Aſpernare vetera
Hè, ſire Ane, hè.



Die Abſicht dieſes Feſtes war, die Propheten in einer Prozeſſion vorzuſtellen, welche die Geburt Chriſti vorher verkündigt hatten. Balaam erſcheint auf einer Eſelin, und dieſer Umſtand allein ſchein dem Feſte ſeinem Namen gegeben zu haben.

§. 59.

Der Geſchmack an ſolchen Spielen, womit man den Gottesdienſt entweihte, zog nothwendig eine Menge Mißbräuche von anderer Art in Kirchen und Schulen nach ſich. Da die geiſtlichen Schauſpiele ſelbſt nichts andres als abgeſchmackte Poſſenſpiele waren, ſo darf man ſich nicht wundern, daß wirkliche Poſſenreiſſer, dergleichen die Mimen, Jaculatores ꝛc. geweſen zu ſeyn ſcheinen, ebenfalls in die Kirche drangen, und das Volk nach ihrer Art zu beluſtigen ſuchten. Dieſe Menſchenklaſſe, welche

che wahrscheinlich von den alten Römischen Mimen abstammte, und sich durch alle finstere Jahrhunderte erhielt, ging meistens an den Höfen der Fürsten und Edelleute herum, um bey Festen, Gastmahlen ꝛc. die Gesellschaften mit Gesang, Instrumentalmusik, Tanz, und Erzählungen zu unterhalten. Ihre Anzahl war außerordentlich groß, so daß sie den Reichen, welche sich ihrer bey Festen bedienen wollten, erstaunliche Kosten verursachten. Dieß veranlaßte bald manche Große, sie an ihren Höfen nicht zu dulden. Schon im Jahr 1043 schickte Kaiser Heinrich *III.* eine große Menge derselben, die sich zu Ingelheim eingefunden hatten, um auf dem Beylager desselben die Gäste mit ihren Künsten zu belustigen, ohne Speise und ohne irgend eine Gabe fort [169]). So wie ihre Nahrung von dieser Seite abnahm, mußten sie sie anderwärts suchen, und fanden sie in der Kirche. Sie wurden zwar in vielen Orten daraus verjagt, und die Concilien ließen manche Verordnung gegen sie ergehen; sie konnten aber doch nicht eher gleichsam ganz vertilgt werden, bis besserer Geschmack und Aufklärung auch bessern Ergetzlichkeiten Eingang verschaffte. Ums dreyzehnte Jahrhundert herum scheinen diese Mißbräuche in der Kirche aufs höchste gestiegen zu seyn. Alles war in diesen Zeiten in Kirchen und Schulen ausgeartet. Die Schullehrer machten bey Volksfesten die Pritsch- und Platzmeister, und überhaupt alles was zur Kirche und Schule gehörte, führte ein ärgerliches Leben. Liederliche, so genannte fahrende Schüler (vagi Scholares) streiften in der Welt herum aus einer Schule und Kirche in die andere, und an vielen Orten war es sogar hergebracht, daß der Pfaffe seinen Pfarrkindern an Sonn- und Festtagen in der Schenke zum Tanz aufspielte. Im Chronico picturato Brunsuic. ad an. 1203. wird erzählt, daß im Pfingstfest dieses Jahrs zu Ossemer bey Stendal das Gewitter einschlug, dem zum Tanz fiedelnden Pfaffen die rechte Hand lähmte, und vier und zwanzig Personen tödtete [170]).

Dennoch konnte diese eingeführte Gewohnheit nicht eher völlig abgeschafft werden, bis der Papst mit dem Bannstral dazu kam, und diese Art von geistlicher Tanzmusik ganz verbot. [171])

§. 56.

An Gesetzen gegen diese und andere Mißbräuche hat es nie gefehlt. Die Concilien haben stets dagegen geeifert. Im Concilio zu Trier im Jahr 1227 wurde allen Predigern verboten, solche herumstreifende Menschen in den Kirchen etwas singen und den Gemeinden dadurch ein Aergerniß geben zu lassen [172]). In andern von den Jahren 1274, 1287, 1291 wurden solche Befehle erneuert. Aber Befehle konnten hier nicht helfen, so lange nicht durch guten Unterricht in den Schulen bessere Begriffe, und durch das Beyspiel der Geistlichen, bessere Sitten veranlaßt wurden. Beydes konnte aber in diesem Zeitraum nicht entstehen.

169) Infinitam multitudinem Histrionum et Ioculatorum sine cibo et muneribus vacuam et moerentem abire permisit. *Muratorii* antiquit. med. aevi. Vol. II. pag. 843. Otto von Freysingen erzählt diese Geschichte in seiner Chronik (Lib. 6. cap. 32.) mit folgenden Worten: Quumque ex more regio nuptias Ingelheim celebraret, omne balatronum et Histrionum collegium, quod (ut alluloi) eo confluxerat, vacuum abire permisit, pauperibusque ea, quae membris Diaboli suptraxerat, large distribuit. Man sieht hieraus, was für Begriffe man schon im eilften Jahrhundert von diesen Leuten hatte.

170) „In dussem Jare geschah ein Wundertrecken by Stendal in dem Dorppe gehrten Ossemer, dar sat de Perner des Midweckens in den Pingrsten und vedelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach, unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Vedelbogen unde XXIV. Lüde tod up dem Tyn.“ Chron. pict. Brunsuic. p. 355.

171) Möhsens Geschichte der Wissensch. in der Mark Brandenburg S. 126.

172) „Ut omnes sacerdotes non permittant Trutannos, et alios vagos scholares, aut Goliardos cantere versus super *Sanctus*, et *Agnus Dei*, aut alios in missa vel divinis officiis: quia ex hoc sacerdos in canone quam plurimum impeditus, et scandalizantur

Die Schulen waren wie Taubenschläge, in welchen die fahrenden Schüler oder Bacchanten mit ihren Schützen aus und eingingen. Sie durften nur die üblichen Kirchengesänge wissen, so war man schon mit ihnen zufrieden. Die Schullehrer selbst wußten meistens nicht viel mehr, als diese Gesänge, und allenfalls ein wenig Mönchslatein. Wie konnte unter solchen Umständen irgend eine Art von Aufklärung bewirkt werden? Mit den Sitten und Begriffen der Geistlichen war es nicht besser, vielmehr noch schlimmer. Sie scheueten sich nicht, selbst Joculatores, Goliarden und Possenreißer zu seyn, wie in den Decretalen des Papsts Bonifacius *VIII.* (Lib. III. Tit. I. cap. un. de vita et honestate clericorum) ausdrücklich bemerkt ist [173]). Auf der andern Seite mischten sich die wahren Goliarden wieder so unter die Geistlichen, daß sie sogar geistliche Tonsur trugen, die ihnen aber nach einem andern Decret vom Jahr 1231 genommen werden mußte [174]). Durch ein solches Unwesen, welches gerade von den beyden Ständen, durch welche richtige Begriffe und gute Sitten hätten verbreitet werden sollen, getrieben wurde, mußte endlich der Gottesdienst völlig entweiht werden, und in lauter Unsinn und Abscheulichkeiten ausarten.

Die unschuldige Musik mußte sich bey allen diesen Gelegenheiten mißbrauchen lassen. Da es nun auch in den finstersten Jahrhunderten doch immer wenigstens einzelne gute Köpfe gegeben hat, die sich in Begriffen und Sitten über den allgemeinen Geist ihres Zeitalters zu erheben wußten, so konnte es nicht an öffentlichen Mißbilligungen solcher Ausartungen und Mißbräuche fehlen. Man unterschied aber (eben so wie es noch in unsern Zeiten häufig nicht geschieht) den Mißbrauch nicht vom wahren Gebrauch, und wollte die Musik aus den Tempeln verweisen, anstatt daß man die Menschen, welche sie so unverantwortlich mißbrauchten, daraus hätte verweisen sollen. Wenn indessen auch in den frühern Jahrhunderten hierin zu weit gegangen wurde, so muß man gestehen, daß Veranlassung genug dazu vorhanden war, und daß, wenn diejenigen, welche den Verfall des musikalischen Gottesdienstes einsehen, auch einen Mittelweg hätten vorschlagen wollen, er nicht einmal ausführbar gewesen seyn würde, weil es in der Allgemeinheit des Verderbens sogar an Menschen fehlte, die einen bessern

homines audientes.“ *Concil. German.* Tom. III. pag. 532. Nach *Du Cange* sind *Goliardi*, bufones und joculatores einerley. *Trutanni* müssen eine Art von Bettelmusikanten gewesen seyn. Die Franzosen leiten ihr *Truand* davon her. Die *Scholares vagi*, vagantes, scholastici (fahrende Schüler) gehörten der Hauptsache nach mit den Trutannis, und Goliarden in eine Klasse. Ursprünglich waren es junge herumschwärmende Geistliche, die sich auf ihren Streifereyen durch die Welt theils als Vicarien, Capellane, Sänger und Unterlehrer in den Kirchen und Schulen zu nähren suchten. Nebenher trieben sie auch andere Gewerbe mit Wahrsagen, Schatzgraben und mancherley andern Betrügereyen. Als aber die Kirche am Ende des dreyzehnten Jahrhunderts aufmerksam auf ihr Unwesen wurde, und sie doch ihre ungebundene Lebensart nicht fahren lassen wollten, fingen sie an sich nach und nach immer mehr an die Schulen zu halten. Doch geschah dieß erst im vierzehnten Jahrhundert, und sie waren nun gewissermaßen wie wandernde Handwerksgesellen zu betrachten, die wenn sie in der Schule oder Kirche keine Arbeit fanden, sich auf ihren Reisen durch andere Mittel zu ernähren suchten. Aus Thomas Platers Leben sieht man, daß es zweyerley Arten solcher fahrenden Schüler gab, eine größere und eine kleinere. Die größern hießen Bacchanten und die kleinern Schützen. Die Schützen mußten den Bacchanten aufwarten, für sie betteln, stehlen, und sie überhaupt ernähren. Noch um die Zeiten der Reformation herum waren diese Menschen vorhanden, denn Luther kannte sie, und redet von ihnen, als von groben Eseln und Tölpeln. Sie verstanden gewöhnlich nichts weiter, als die in den Kirchen und Schulen gebräuchlichen Gesänge zu singen.

S. Ruhkopfs Geschichte des Schul- und Erziehungswesens in Deutschland. S. 124 folg.

173) Clerici, qui clericalis ordinis dignitati non modicum detrahentes, seu joculatores, seu goliardos faciunt, aut bufones.

174) — quod clerici ribaldi, maxime qui Goliardi nuncupantur, per epiſcopos et alios eccleſiae praelatos praecipiantur tonderi vel etiam radi: ita quod non re maneat in eis clericalis tonſura. Tom. XI. Conc. Ed. Labb. pag. 442.

Gebrauch von der Musik hätten machen können. Da indessen die Unentbehrlichkeit des Gesangs beym Gottesdienst zu sehr gefühlt wurde; und mit ihm eines der kräftigsten Mittel zur Aeußerung übereinstimmender andächtiger Gefühle einer ganzen Versammlung verloren gegangen seyn würde, so mußte man dennoch den Mittelweg als den besten wählen, und nur auf allmählige Abstellung der Mißbräuche bedacht seyn. Man hält solche Personen, welche in den finstern Jahrhunderten gegen die eingerissenen Mißbräuche im musikalischen Gottesdienst geeifert haben, gewöhnlich für Musikfeinde. Aus den bisher erzählten Umständen ergiebt sich aber, daß sie vielleicht sogar Freunde der Musik gewesen seyn können, nur weder mit dieser Kunst, noch mit dem Gottesdienst verderbliche Mißbräuche treiben lassen wollten.

Das funfzehnte Jahrhundert, eines der wichtigsten in der Europäischen Culturgeschichte, brachte so wie in allen Arten von Kenntnissen und Künsten, auch in der Musik bessere Zeiten mit. Was vorher hier und da sehr einzeln vorbereitet wurde, fing nun an sich zu verbreiten, und durch mehrere Hände immer ausgebildeter zu werden. Was man vorher Gelehrsamkeit nannte, war alles von der Beschaffenheit, daß keine eigentliche Aufklärung dadurch bewirkt werden konnte. An guten Geschmack war noch gar nicht zu denken. In Deutschland war **Rudolph Agricola** aus Friesland der erste, der den Weg dazu bahnte. Jenseits der Alpen war er etwas früher empor gekommen. Die Vorschläge, welche Agricola [175]) über eine bessere Einrichtung des Studierens that, wurden zwar anfänglich von den Universitätsgelehrten mit Verachtung aufgenommen. Allein die Welt war doch schon empfänglich genug für das Gute geworden, um bald zu fühlen, daß das Studium der Alten oder der so genannten schönen Wissenschaften weiter führe, und mehr Nutzen schaffe, als das vorher beliebte scholastische Geschwätz über die freyen Künste. Dieses nützlichere, gründliche und wahre Aufklärung weit beförderlichere Studium fand immer mehr Beyfall und verbreitete sich bald so sehr, daß der vorherige dicke Nebel gleichsam wie von einer Sonne allmählich zerstreut wurde. So wie man hier das Bessere einmal gefunden hatte, fing man bald an, es auch in andern Dingen zu suchen, mit welchen sich der menschliche Geist beschäftigte. Man suchte das Bessere auch in der Musik und fand es.

§. 61.

Die erste Folge dieser bessern Kenntnisse war überhaupt die allgemeinere Annahme und Einführung der neuen Musikart oder der Figuralmusik. Diese Annahme und Einführung zog theils die Verbesserung, theils ebenfalls eine größere Verbreitung musikalischer Instrumente, besonders aber der Orgel nach sich. Dieses feyerliche Kircheninstrument, dessen frühere Geschichte schon im vorhergehenden Kapitel §. 72 — 93. abgehandelt worden, war Jahrhunderte lang theils sehr unvollkommen geblieben, theils sehr wenig verbreitet worden. Jetzt aber, da die neue Musikart einen ganz andern Gebrauch desselben nothwendig machte, wurde es nach und nach nicht nur sehr verbessert und vergrößert, sondern auch in weit mehrere Kirchen eingeführt.

Vor dem funfzehnten Jahrhundert war der Unterschied der verschiedenen Register in den Orgeln wenig oder nicht bekannt. Man konnte also eine Orgel nicht stärker oder schwächer machen, sondern mußte sie stets auf einerley Art schreyen lassen. Um diese Zeit herum fing man aber an, mehrere Register von einander abzusondern, und in den einzelnen den Ton verschiedener Instrumente nachzuahmen. Die Deutschen erfanden verschiedene Schnarrwerke, als das Krummhorn, die Hoboe und den Basson. Das Regal war die erste Schnarrstimme, welche man erfand, aber man weiß nicht wer sie erfunden hat. Man kannte auch schon das Trompetenregister und die Menschenstimme. Man lernte

175) Epistol. ad Iac. Barbirian.

schon einen Unterschied unter Fußton machen, und verfertigte Register von 32 — 16, 8 und 4 Fußton. Nicht minder war der Tremulant schon im funfzehnten Jahrhundert bekannt.

Mit der Vermehrung oder vielmehr Absonderung der Register und Stimmen war die Erweiterung der Orgelclaviere verbunden. Da vorher bloß die diatonische Leiter und kaum einige Octaven auf dem Clavier vorhanden waren, so wurden nun auch die chromatischen Töne eingeschaltet und die Zahl der Octaven vermehrt. Dom Bedos de Celles meint, der Anfang dieser Einschaltung der chromatischen Töne sey schon im dreyzehnten Jahrhundert zu Venedig in der Kirche S. Salvator gemacht worden. Dieses erste chromatische Clavier soll zwey Octaven enthalten haben.

Einen nicht minder wichtigen Zuwachs erhielt die Vollkommenheit der Orgel durch die Erfindung des Pedalclaviers, die man ebenfalls einem Deutschen mit Namen Bernhard zu danken hat. Dieser Bernhard lebte zu Venedig, und machte daselbst diese Erfindung ums Jahr 1470. Sabellicus (Marcus Antonius Coccius) hat von ihm im zweyten Band seiner sämmtlichen Werke (Ennead. IX. lib. 8.) folgende Stelle:

„Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia praestantissimum plures annos Venetiae habuerunt *Bernardum* cognomento Teutonem, argumento gentis, in qua ortus esset: omnia Musicae artis instrumenta scientissime tractavit: primus in Organis auxit numeros, ut et pedes quoque juvarent concentum, funiculorum attractu: mira in eo artis eruditio, voxque ad omnes numeros accommodata, Numinis providentia ad id natus, ut unus esset, in quo ars pulcherrima omnes vires experiretur suas. Caeterum quando non omnia uni data sunt, arguitur in eo inconstantia quaedam, ut vere illud sapientissime sit dictum, nullum esse magnum ingenium sine mixtura dementiae. Fuit alioquin insigni pietate, multaque castimonia. Plerique ex iis, qui illi operam dedere, clarum sunt in ea arte nomen adepti.“

Statt der jetzigen Abstracten gebrauchte Bernhard also kleine Stricke, und hatte wahrscheinlich kein eigenes Pedalregister, sondern koppelte sein Pedal mit dem Manual, wie es noch in unsern Zeiten bey kleinen Orgeln geschieht.

So groß diese Verbesserungen für ein solches Zeitalter schon waren, so fehlte doch noch vieles an der Vollkommenheit der Orgel. So viele Stimmen und Register in einer Orgel auch vorhanden, so ähnlich auch diese Stimmen gewisser Instrumenten seyn mögen, so ist doch die Beschaffenheit der Bälge, das bestimmte Maß des Windes, wodurch sie zur Ansprache gebracht werden, ein Umstand von so großer Wichtigkeit, daß man sich ohne die genaueste Berichtigung desselben keine gute Orgel denken kann. Hiezu war aber eine Erfindung nothwendig, die erst im siebenzehnten Jahrhundert gemacht wurde. Ich meine die Erfindung der Windwage oder Windprobe, wodurch einem jedem Register das gehörige Maß von Wind zugetheilt werden konnte. Auch diese Erfindung hat einen Deutschen zum Urheber, einen Orgelbauer aus Wettin an der Saale, mit Namen Christian Förner [176]). Sein hieher gehöriges Werk heißt: Vollkommener Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur in allen ihren Stücken nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften solle gemacht, probirt und gebraucht werden, und wie man Glocken nach dem Monochordo mensuriren und gießen soll 1684.

176) Casp. Trost in der Weißenfelsischen Orgelbeschreibung, S. 5. und folg. Joh. Georg Able in der Unstruthine 2c. S. 24. aus Dr. Joh. Olearii Einweihungspredigt der im Jahr 1667. in der Domkirche zu Halle von Chr. Foerner erbauten Orgel. Die Predigt führt den Titel: Das fröhliche Halleluja.

§. 62.

Was die größere Verbreitung und Einführung der Orgeln in mehrere Kirchen betrifft, so hätte man denken sollen, daß sie durch das Beyspiel des Römischen Papstes sehr erschwert worden seyn müßte. Denn die päpstliche Kapelle hat den Gebrauch der Orgeln stets verworfen und verwirft ihn noch, so wie es auch einige andere Kirchen in Italien und Frankreich thun. Die Kirche zu Lyon hat nie eine Orgel gehabt. Der Cardinal **Bona** (de div. Psalmod. cap. XVII. §. 5.) sagt: Lugdunensis ecclesia, quae novitates nescit, semper organa repudiavit, neque in hunc diem ascivit. In verschiedenen andern Kirchen, z. B. bey den Carthäusern wurden sie ebenfalls, so wie überhaupt kein Instrument zugelassen. Dessenungeachtet haben sie sich im ganzen christlichen Europa verbreitet, und sie würden, wenn auch päpstliche Bannflüche ihre Ausbreitung hätten verhindern wollen, sich dennoch verbreitet haben, weil es zu fühlbar für jedermann ist, wie sehr die Feyerlichkeit des Gottesdienstes durch sie erhoben wird, und wie unordentlich der allgemeine Kirchengesang ohne ihre Beyhülfe seyn oder werden würde. Nur da, wo man Gott mit lauter Klagen und Seufzern dienen zu müssen glaubt, wo man eine freudige Erhebung des Herzens schon für sündlich hält, und durch stetes Büßen im Sack und in der Asche für die ganze Welt unnütz wird, sich selbst aber das Leben zur Last macht, kann ein zweckmäßiger Gebrauch der Orgel tadelhaft, oder der Würde des Gottesdienstes unangemessen gefunden werden.

Deutschland hat selten etwas Gutes und Nützliches später als andere Länder angenommen. Ein so prachtvolles Instrument wie die Orgel ist, zu dessen Vervollkommung ohnehin die Deutschen so viel beygetragen haben, ist daher auch bey ihnen sehr frühe ausgebreitet worden. Vor dem funfzehenten Jahrhundert waren indessen alle Orgeln, die sich in erzbischöfflichen und einigen andern Hauptkirchen fanden (wie wir schon aus dem vorhergehenden Kapitel von den Orgeln zu Halberstadt und Magdeburg wissen) bloße Mixturwerke. Dieß mag auch der Fall mit zwey Orgeln zu Nördlingen gewesen seyn, die nach **Beyschlags** Nördlinger Schulgeschichte (St. 4. S. 5.) schon im Jahr 1412 und 1413 ihre eignen besoldeten Orgelmeister hatten. Im Jahr 1412 wurde ebenfalls in dieser Stadt im Barfüßerkloster eine neue Orgel erbaut. Denn in einem alten Gedenkbuch der Mönche findet sich bemerkt:

„Anno MCCCCXXII perfectum fuit organum,“

und im Nekrolog des Klosters wird der Tod eines Organisten mit folgenden Worten angegeben:

„Anno MCCCC--VI (die Zehnerzahl fehlt) feria quinta ante Letare obiit pater frater Henricus Engelhardi multum bene vociferatus Scriptor bonus et Organista ejus anima requiescat in pace.“

Eine dritte Orgel erhielt Nördlingen 1466. Der Erbauer derselben war **Stephan Castendorfer** aus Breslau. In andern beträchtlichen Städten des südlichen Deutschlands hat man etwas später auf die Einführung der Kirchenorgeln gedacht. **Nürnberg** bekam 1443 die erste, und **Augsburg** erst 1490 [177]). Obgleich alle diese Orgeln, welche vor Erfindung des Pedals gebauet wurden, nur Manualwerke waren, so haben sie doch schon hin und wieder sehr große Pfeifen gehabt. **Brusch** erzählt in seiner Chronologia monasteriorum Germaniae (pag. 368.) daß ein Abt **Georg** der Cistercienserabtey Salmansweiler in Schwaben im Jahr 1441 eine große Orgel erbauen ließ, worin die größte Pfeife 28 Fuß in der Länge und 4 Spannen im Umfange hatte. „Fecit fieri majus

177) S. Chronik der Reichsst. Nürnberg. S. 32. und Reichsst. Augsburg, S. 72. Pauls von Stetten Erläuterung der Geschichte der

organon, cujus maxima et medioxima fistula habet in longitudine pedes 28. in circumferentia spithamas quatuor."

Auch im nördlichen Deutschland hat man noch vor Erfindung des Pedals schon vor und um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts an vielen Orten Orgeln gehabt, wie man in alten Chroniken fast überall angeführt findet. Es ist aber unnöthig, sie alle hier zu verzeichnen, da es doch nur Manualwerke waren, auf welchen weiter nichts als ein langsamer Choral geschlagen werden konnte. Erst nach der Erfindung des Pedals und nach andern aus derselben entsprungenen Erweiterungen und Verbesserungen wurden sie für die neue Musikart brauchbar, werden folglich erst von dieser Zeit an wichtig. Wie frühe diese Erfindung auch in Deutschland bekannt wurde, sieht man daraus, daß schon 1475 eine solche Manual- und Pedal-Orgel in die Barfüßerkirche zu Nürnberg kam, die eines dasigen Bäckers Sohn, mit Namen **Conrad Rosenburger** erbauete [178]). In eben diesem Jahr bauete dieser damals sehr berühmte Orgelmacher auch die große Orgel in der Domkirche zu Bamberg. Das Pedal hatte 13 Claves und ging vom A — a mit Einschluß aller chromatischen Töne. Das Manual aber ging vom A bis ins $\bar{\bar{F}}$ ebenfalls mit allen chromatischen Tönen. Diese Bamberger Dom-Orgel wurde aber 18 Jahr nachher, nehmlich 1493 erweitert, und bekam nun im Manual den Umfang von F — $\bar{\bar{a}}$, und im Pedal von F — b. Bey der ersten Einrichtung hatte sie nur 8 Bälge, bey der Erweiterung bekam sie aber deren 18, jede 10 Spannen lang und 3 Spannen breit.

Da die Orgeln durch die erwähnten Verbesserungen an Pracht und Feyerlichkeit gar sehr gewonnen hatten, so fing man nun, nehmlich am Ende des funfzehenten Jahrhunderts fast allgemein an, den Kirchen einen solchen Schmuck zu verschaffen. Es ist daher um diese Zeit fast keine bedeutende Stadt mehr zu finden, weder im südlichen noch nördlichen Deutschland, die dem allgemeinen Beyspiel nicht nachgefolgt wäre. Aber in einigen Gegenden wurden die meisten solcher Werke, die zum Theil 1500 und mehrere Gulden gekostet hatten (welches für jene Zeiten eine sehr beträchtliche Summe war) im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts durch den Bauernkrieg wieder zerstört.

§. 63.

Als Orgelmacher sind in den frühern Jahrhunderten mehrere sehr berühmt gewesen. Einer der ältesten war aus **Peyssenperg** in Bayern, welcher um seiner Geschicklichkeit willen vom Herzog Ernst von allen Steuern befreyt wurde. Er hieß **Erhart Smid**. Sein Freybrief steht in *Oefelii* SS. rer. Boicor. Tom. II. pag. 318. „A. 1433. datum München am Suntag nach Jacobi spricht Herzog **Ernst, Erharden Smid**, gesessen zum **Peyssenperg** aller Steuer frey, umb sein Klugheit die er an ihm hat mit Orgeln zu machen und andern klugen Dingen."

Der Erbauer der alten Orgel zu St. Aegidien in Braunschweig (1456) war ebenfalls sehr berühmt. Die Inschrift unter der Orgel hat unter andern folgende hieher gehörige Verse:

Bartholdus rexit tunc Abbas, ac opifex fit,
Andreas gnarus exsistens arteque rarus etc.

178) Herr von Murr nennt in seinem Journal zur Kunstgeschichte einen Heinrich Traxdorf, der schon 1444. eine große Orgel mit einem Pedal in die St. Sebaldskirche zu Nürnberg gemacht haben soll. Dieß ist aber ein Irrthum. Die Nachricht ist aus dem Prätorius genommen, der aber keine Jahrzahl angiebt, sondern nur sagt: „ungefehr vor anderthalbhundert Jahren sey das genannte Werk von Traxdorf gebauet worden. Prätorius schrieb sein Syntagma mus. oder vielmehr seine Organographie 1619. Wenn man nun anderthalbhundert Jahre von 1619 abzieht, so kommt 1469 heraus, also eine Zeit, welche der Zeit sehr nahe kommt in welcher das Pedal erfunden seyn soll, und was noch daran fehlt, muß auf Rechnung des Wortes: ungefehr gesetzt werden.

Von Heinrich Traxdorf ist schon geredet worden, welcher Orgeln mit und ohne Pedal gemacht hat. Seine Orgel ohne Pedal in der l. Frauenkirche zu Nürnberg soll wie eine Schalmey geklungen haben. Man hielt dieß in jenen Zeiten für schön. Seine Vorderpfeifen oder Prästanten in der Orgel zu St. Sebald nannte er Flöten. Er hat auch eine Octave und einen damals so genannten Hintersatz (Untersatz) in diese Orgel gemacht.

Auf ihn folgten Friedrich Krebs und Nicolaus Mülner aus Mildenberg, die, wie Prätorius sagt, für vornehme Meister geachtet wurden. Des Conrad Rothenburger aus Nürnberg ist schon gedacht worden, so wie auch des Stephan Castendorfer aus Breslau, der das zu Venedig erfundene Pedal zwar später als Rothenburger, aber doch immer frühe genug, nehmlich im Jahr 1483 in der Dom-Orgel zu Erfurt anbrachte. Prätorius (Organographie S. 111.) nennt ihn Magister (welches wohl nichts andres als das in jenen Zeiten allgemein übliche Meister bedeuten soll) und sagt, daß ihm seine Söhne, Casp. Melchior und Michael dabey geholfen haben. Prätorius hatte auch den Dingezeddel und Brief über den Bau dieser Orgel selbst gesehen und gelesen.

Heinrich Kranz hat die große Orgel in der Stiftskirche. S. Blasii zu Braunschweig gebauet. Die Inschrift dieser Orgel hat unter andern folgenden Vers:

Quisquis opus spectas, Hinricus Crantius, atque
Gudenbergensis Hasso magister erat.

Eine kleinere Orgel in dieser Kirche ist der Inschrift zu Folge von Joh. Thomas erbauet.

Unter die berühmten Orgelmacher muß auch der vortreffliche Rudolph Agricola gerechnet werden, welcher der erste war, der Deutschland mit den alten Classikern bekannt machte und dadurch den Weg zu einer bessern Nationalbildung bahnte. Melchior Adami (in vit. Philos.) sagt von ihm: „*Rud. Agricola* canebat voce, flatu, pulsu.“ Sweert (in Athenis Belgicis) sagt: „Fuit vir omnino egregius musicus etc.“ daß er aber auch die Orgel in der Martinskirche zu Gröningen gebauet habe, und daß, obgleich seit dem funfzehenten Jahrhundert mancherley Veränderungen damit vorgenommen worden sind, doch noch immer das, was von seiner Arbeit übrig ist, das Vorzüglichste daran bleibt, hat man bisher nicht gewußt [179]). Aber das Urtheil des Erasmus Rotterdam wird dadurch bestätigt, welcher in seinen Adagiis von ihm sagt: „Nulla pars musices, quam non exactissime calleret.“ Benthem (s. Holländ. Kirchen- und Schulen-Staat, S. 34) bemerkt bloß, daß Agricola an dem Bau dieser Orgel geholfen habe. Burney schreibt ihm aber die Verfertigung der Rohrstimmen zu, unter welchen vorzüglich die vox humana sehr lieblich, aber einer Hoboe oder Clarinette ähnlicher klingen soll als der Menschenstimme.

§. 64.

Von berühmten Organisten sind aus diesen frühen Jahrhunderten nur sehr wenige bekannt. Die Organistenkunst muß überhaupt vor der Vervollkommung der Orgeln sehr unbedeutend gewesen seyn. Was kann für eine Kunst dazu gehören, auf einem Manual von nicht vollen zwey Octaven die langsam auf einander folgenden Töne einer Choralmelodie mit der ganzen Hand oder wohl gar mit dem Ellenbogen niederzuschlagen oder zu drücken? Vor dem funfzehnten Jahrhundert wird daher schwerlich ein Organist gelebt haben, dessen Kunst verdient hätte, dem Andenken der Nachwelt überliefert zu werden. Wir finden daher wohl hin und wieder angezeigt, daß hier und da ein Organist angenommen oder gestorben sey, nicht aber was er in seiner Kunst geleistet habe. Was die Organisten eigent-

179) S. Burney's Tagebuch einer mus. Reise B. 3. S. 225.

lich zu thun hatten, so lange die Orgeln noch in ihrem frühern unvollkommenen Zustand waren, ergiebt sich sehr deutlich aus einer Pactverschreibung, aus welcher Hr. Rect. Beyschlag in seiner Schulgeschichte das Wesentlichste angeführt hat. Sie wurde im Jahr 1474 gemacht, um welche Zeit das Pedal erfunden, und die Figuralmusik an vielen Orten schon bekannt war. Der Organist hieß Sebaldus Grave, war ein Priester und macht sich für eine Pfründe und zwölf Gulden jährlichen Solds auf Lebenslang verbindlich, auf der Orgel zu St. Jürgen alle hochzeitliche Tag und Feste, und sonst auf Befehl, Amt, Vesper und zu Zeiten Salve mit gutem Fleiß zu schlagen, darauf zu sehen, daß die Orgel keinen Schaden nehme, und wenn sie Besserns brauche, solches dem Bürgermeister und Rath, oder den Kirchenpflegern zu berichten, auch ohne Erlaubniß eines Bürgermeisters nicht von Nördlingen seyn noch ziehen zu wollen. Er hatte den damals ehrenvollen Namen eines Orgelmeisters [180]). Das Amt eines Orgelmeisters, der in der Pactverschreibung auch Orginisti genannt wird, erstreckte sich also um die genannte Zeit bloß auf das Angeben und Aushalten der zum Choralgesang gehörigen Töne.

Doch muß auch hin und wieder schon früher figuraliter auf der Orgel gespielt worden seyn, weil sonst der schon §. 46. angeführte Antonio Squarcialupo zu Florenz unmöglich schon ums Jahr 1430 so großes Aufsehen mit seinem Orgelspielen hätte machen können, wie er gemacht hat, so daß viele Fremde nach Florenz kamen, bloß um ihn hören und kennen zu lernen. *Poccianti* (Catal. Scriptorum Florentin. pag. 15.) sagt von ihm, er habe einige Compositionen herausgegeben (ob für die Orgel oder für den Gesang, wird nicht bemerkt), und sein Bildniß sey in Marmor gehauen und beym Eingang in die Domkirche mit folgender Inschrift aufgestellt worden: „Multum profecto debet musica *Antonio Squarcialupo*, Organistae. Is enim ita arti gratiam conjunxit, ut quartam sibi viderentur Charitates Musicam adsciviſſe sororem. Florentia Civitas grati animi officium rata ejus memoriam propagare, cujus manus saepe mortales in dulcem admirationem adduxerat, civi suo monumentum donavit." Daß diese Inschrift noch in neuern Zeiten vorhanden war, berichtet Walther aus Nemeitz Fasciculo Inscriptionum singularium p. 235. Von den Compositionen des Squarcialupo findet sich nirgends eine Anzeige, selbst in der Libraria des Doni nicht, der doch selbst ein Florentiner war, und die allerälteſten Musikwerke verzeichnet hat.

Daß Bernhard, der Erfinder des Pedals ebenfalls ein sehr guter Organist nach Art seines Zeitalters gewesen seyn müsse, ergiebt sich theils aus dem schon angeführten Zeugniß des Sabellicus theils auch aus seiner gemachten Erfindung selbst. Er würde nicht darauf gekommen seyn, auch die Füße bey seinem Orgelspielen mit zu Hülfe zu nehmen, wenn er den durch das Pedal vermehrten Vorrath von Tönen nicht zu nutzen gewußt hätte.

Diesen beyden berühmten Organisten können wir noch einen alten Deutschen an die Seite setzen, nehmlich den Hans Hofhaimer, welcher Kaiser Maximilians I. Hof-Organist war. Ottomar Luscinius nennt ihn Paul Hofhaimer und rühmt seine musikalische Geschicklichkeit in der Musurgie pag. 15. gar sehr. Unter andern sagt er von ihm: Quicquid enim Roma suo debet Romulo aut Camillo, hoc totius rei musicae universitas Paulo tribuit, suo instauratori. Erst nach seinem Tode sind

180) Unter Ludwig XII. hatte doch der Organist eine etwas bessere Besoldung, denn er erhielt jährlich 120 französische Livres. „Car pour la Musique des Orgues, elle y etoit deja connue du tems de Louis XII. sous le regne duquel il y avoit un Organiste aux gages de cent vingt livres etc. *Du Peyrat* Antiquit. de la Chapelle etc. pag. 479.

sind Harmoniae poeticae, quales sub ipsam mortem cecinit, sowohl für Stimmen als Instrumente zu Nürnberg 1539. von ihm gedruckt worden, die sich unter meinen mus. Alterthümern befinden. Hofhaimer war übrigens ein Augsburger Bürger und Ritter, wie Paul von Stetten in seiner Kunst-Gewerb- und Handwerksgeschichte, S. 525. bemerkt. So gut es indessen die genannten Organisten zu ihrer Zeit auf der Orgel schon gemacht haben mögen, so fing doch die wahre Orgelkunst erst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts an, recht empor zu kommen, wie wir in der Folge sehen werden.

§. 65.

Der Unvollkommenheit der Orgeln, und des Gebrauchs derselben zu bloßen Choralmelodien ungeachtet, muß man doch schon sehr frühe das was darauf gespielt werden sollte, auf irgend eine Art zu bezeichnen gewußt haben. In Italien hat man sich wahrscheinlich eben derselben Noten dazu bedient, die zur Bezeichnung der Singstücke gebraucht wurden. Dieß kann aber nicht eher geschehen seyn, als bis theils die Figuralmusik überhaupt, theils aber auch die für sie eingerichteten Notenzeichen erfunden waren. Vermuthlich kommt es bloß daher, daß noch in unsern Zeiten das Liniensystem mit den darauf gesetzten Notenzeichen von verschiedenem Werth und von verschiedener Höhe und Gestalt die Italiänische Tabulatur genannt wird. Wie es aber zugegangen ist, daß gerade nur die Deutschen vom Gebrauch dieses linearischen Systems abgewichen sind, da ihnen doch die erfundenen Notenzeichen eben so früh als andern Europäischen Völkern bekannt waren, und sie sogar nicht geringen Theil an der Erfindung und Ausbildung derselben hatten, ist ein Umstand, über welchen man nirgends einigen Aufschluß findet. Dem sey nun wie ihm wolle, die Deutschen gingen zum Gebrauch der Gregorianischen Buchstaben zurück, um ihre Orgelstücke damit zu bezeichnen, und diese Bezeichnungsart wurde zum Unterschied der Italiänischen die Deutsche Tabulatur genannt.

So lange die Orgeln von so geringem Umfang waren, daß nur Choralmelodien darauf gespielt oder geschlagen werden konnten, es auch dabey auf keine verschiedene Dauer der Töne ankam, konnten die Buchstaben schon hinreichen. Man unterschied die Octaven durch große und kleine Buchstaben, und konnte die damit bezeichneten Tasten nicht leicht verfehlen. Aber bey der Erweiterung der Orgeln und bey der Einführung der Figuralmusik entstanden Bedürfnisse, die sich mit bloßen Buchstaben nicht heben lassen wollten. Es mußten nun den Buchstaben so mancherley Zeichen zur Andeutung ihrer Dauer beygefügt werden, daß dadurch eine Art von Notenschrift entstand, die ein abschreckendes Ansehen bekam, und noch außerdem sehr beschwerlich zu lesen und weitläuftig zu schreiben war.

Nach und nach wurde sie indessen doch in eine solche Ordnung gebracht, daß sie fast bis ans Ende des siebenzehnten Jahrhunderts gebraucht werden konnte, und daß sogar die Organisten, die einmal daran gewöhnt waren und die Schwierigkeiten derselben überstanden hatten, sich dieselbe nicht wieder nehmen lassen wollten. Man theilte die Buchstaben in sieben große, als: C, D, E, F, G, A, H; in sieben kleine oder ungestrichene, nehmlich: c, d, e, f, g, h: in sieben einmal gestrichene: $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{h}$; und endlich in sieben zweymal gestrichene: $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{h}}$, und setzte noch das dreygestrichene $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hinzu, um die vier vollen Octaven zu haben, die wenigstens schon im sechzehenten Jahrhundert in den Orgeln enthalten waren.

Die Geltung der Buchstaben sowohl als der Pausen wurde auf folgende Art bezeichnet:

| bedeutet eine ganze Tact-Note.

— — eine ganze Tact-Pause.

𝄽 bedeutet einen halben Tact.

𝄾 — ein Viertel.

𝄿 — ein Achtel.

𝅀 — ein Sechzehntheil.

𝅁 — ein Zweyunddreyßigtheil.

Waren Buchstaben unter diesen Zeichen, so wurde der Werth des angedeuteten Tones dadurch bestimmt; stand aber das Zeichen allein ohne Buchstaben, so war es eine Pause von gleichem Werth.

Wenn zwey oder mehrere Buchstaben von einerley Werth auf einander folgten, so wurden sie auf folgende Art bezeichnet:

𝄻 bedeutet zwey halbe Tacte.

𝄼 𝄽 — zwey oder vier Viertel.

𝄽 𝄾 — zwey oder viel Achtel.

𝄽 𝄾 — zwey oder vier 16 Theile.

𝄽 𝄾 — zwey oder vier 32 Theile.

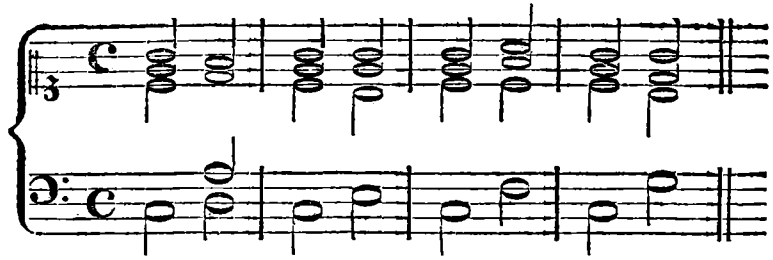
Kamen in einem Stück die chromatischen Töne vor, so wurde den Buchstaben, von welchen sie abstammten, ein Hacken angehängt, z. B.
𝔠, 𝔡, f, 𝔤, ꝛc.

Es dauerte aber lange, ehe diese Deutsche Tabulatur in eine solche Ordnung gebracht werden konnte. Anstatt der vielen Striche, wodurch auf einander folgende Töne einerley Werthes angedeutet wurden, gebrauchten einige die Zahlen 2, 3, 4, 5. Andere bedienten sich mancher andern Zeichen, so daß es ein mühseliges Studium ist, die in Deutscher Tabulatur geschriebenen Stücke aus verschiedenen Jahrhunderten zu lesen. Um indessen den Lesern, unter welchen vielleicht viele nie Gelegenheit haben, eine solche Notenschrift zu sehen, einen anschaulichen Begriff von der Sache zu machen, will ich aus verschiedenen Zeitaltern etwas davon zur Probe einrücken.

Die einfachste und älteste Art war gewiß in Noten von gleichem Werth. z. B.

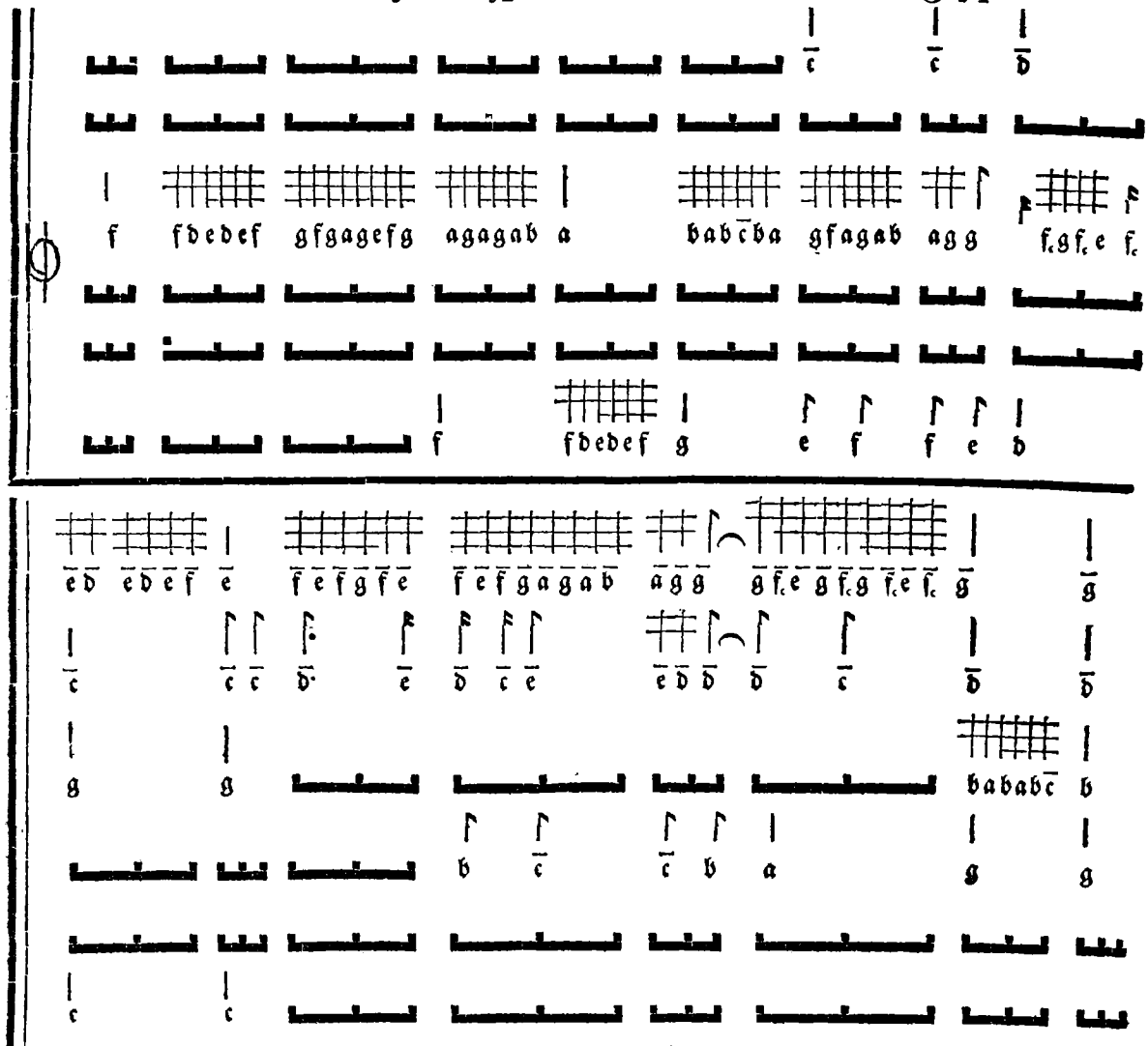
g f	g g	g a	g g
e d	e e	e f	e d
c a	c h	c c	c h
c d	c e	c f	c g

Die nach der Italiänischen Tabulatur folgende Bedeutung haben:

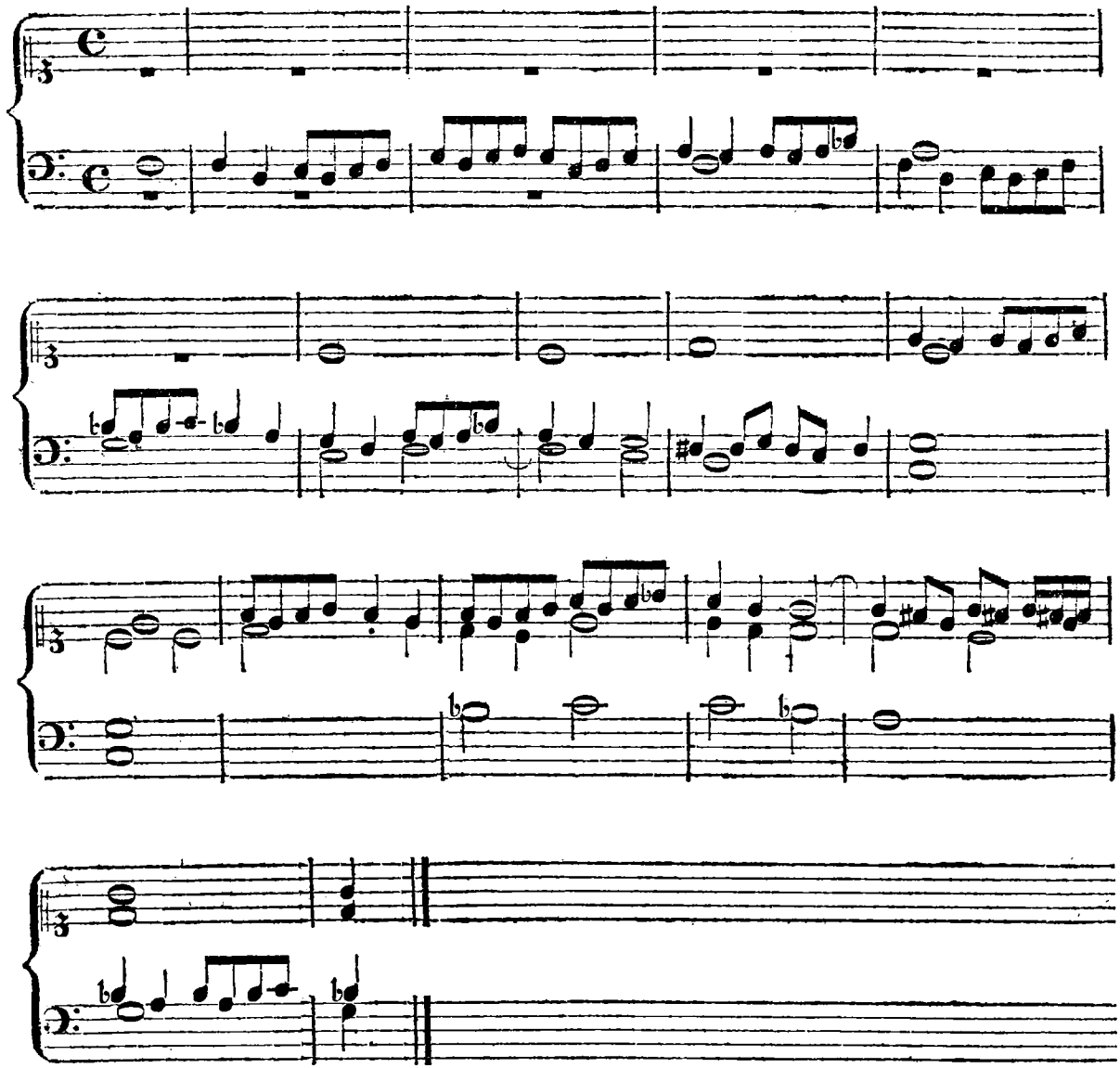


Eine Probe von verwickelterer Art nehme ich aus dem Orgeltabularbuch des Jacob Paix von 1583 und zwar aus einer Compoſition des Joſquin über: Veni ſancte Spiritus, welche in die Orgeltabulatur übertragen iſt. Die Compoſition iſt ſechsſtimmig; es kommen aber alle 6 Stimmen nur ſelten zuſammen. Ich gebe nur den Anfang bis zum erſten Formalſchluß, nebſt der Ueberſetzung.

Veni ſancte ſpiritus, 6 voc. *Joſquin.*



Ueberſetzung.



Die Beſchwerlichkeit dieſer Notenſchrift iſt ſehr einleuchtend. Sie iſt weit zuſammen geſetzter als die Italiäniſche Tabulatur, weil zur Beſtimmung der Dauer und Höhe eines jeden einzelnen Tones mehrere Zeichen erforderlich ſind, anſtatt daß in dem Linienſyſtem Höhe und Werth mit einem einzigen Zeichen beſtimmt wird. Wenn man nun bedenkt, daß unſere Vorfahren ganze vollſtimmige Partituren mit dieſer weitläuftigen Notenſchrift ſchrieben, ſo kann man ſich eine Vorſtellung davon machen, wie beſchwerlich ihnen das muſikaliſche Leſen geworden ſeyn muß.

Dennoch hat dieſe Deutſche Tabulatur noch im Anfang des jetzigen Jahrhunderts einen übrigens trefflichen Organiſten und Muſikgelehrten zum eifrigen Verfechter gehabt, nehmlich unſern **Werkmeiſter**, welcher in ſeinen muſikaliſchen Paradoxal-Discurſen beweiſen wollte, es ſey alles leichter, deutlicher und beſtimmter damit zu ſchreiben, als in der Italiäniſchen Tabulatur. Er that auch Vorſchläge zu ihrer Verbeſſerung; allein man hatte nicht Luſt, ſich von dem Linienſyſtem wieder abbringen zu laſſen, nachdem man die Vorzüge deſſelben einmal bemerkt hatte.

Viele andere Organiſten gingen ſchon am Ende des funfzehenten Jahrhunderts von der Deutſchen Tabulatur ab. Denn **Martin Agricola** macht den Lauteniſten ſeiner Zeit (im Jahr 1525) in ſeiner gereimten **Muſica inſtrumentalis** einen Vorwurf darüber, daß ſie noch bey der Buchſtaben-Notation blieben, und erklärt die Organiſten für klüger, die ſchon damals davon abgegangen waren. Im fünften Kapitel des gedachten Werks ſagt M. Agricola:

Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Und heimlich bey mir ſelber verwundert.
Der Alphabetiſchen Tabulathur
Wie ſie doch erſtmals ſey kommen herfur.

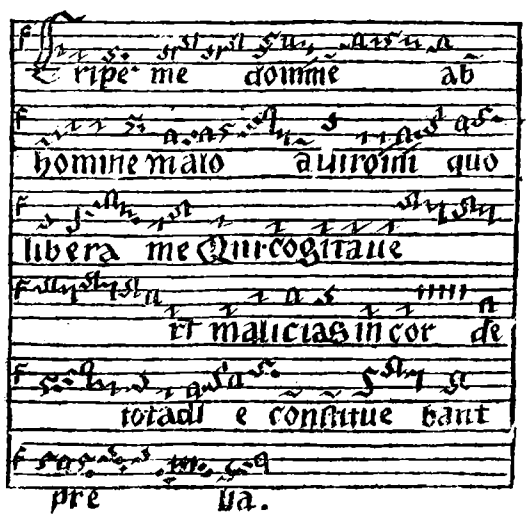
Auch mag ich billich mit ſolchen Beſcheyd
Alſo ſagen, wie mirs ym Herzen leyd
Das die Organiſten viel clüger ſeyn
Als die Luteniſten mit yhrem ſcheyn.

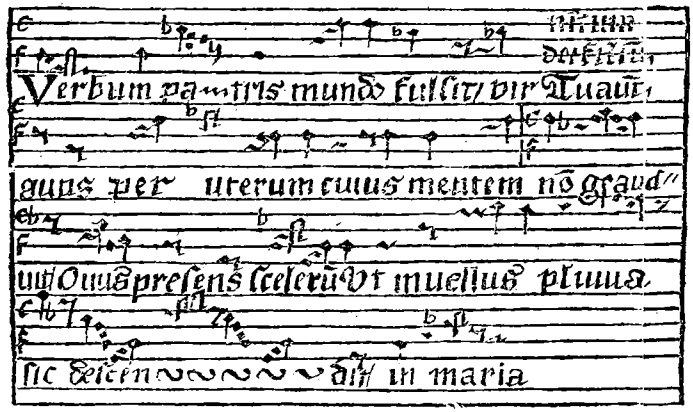
Aber abſchaffen konnte ſie **Agricola** dennoch nicht, wie **Mattheſon** meinte, daß er gethan habe.

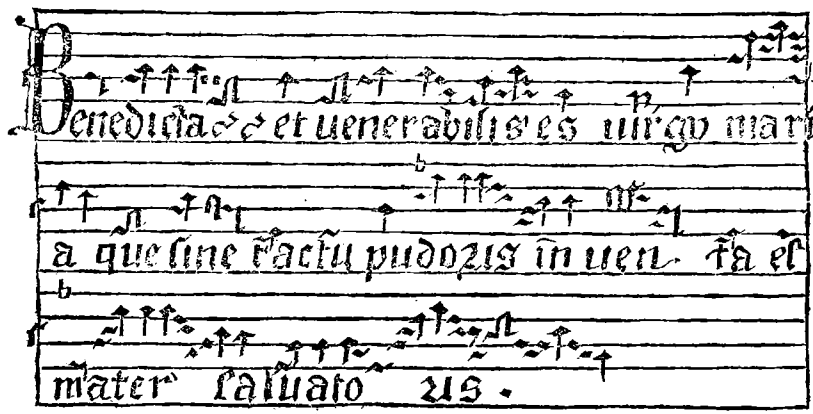
§. 66.

Die muſikaliſche Schreibekunſt hat dem menſchlichen Geiſt von jeher eben ſo viel Anſtrengung gekoſtet, als die Kunſt ſelbſt. Man muß darüber erſtaunen, daß in dieſer Sache ſo viele Wege betreten worden ſind, auf welchen in der Folge bey der Erweiterung der Kunſt nicht fortzukommen war, und daß ſelbſt nach der Entdeckung eines beſſern Weges es doch ſo ſchwer hielt, mehrere Köpfe unter einen Hut zu bringen. Daher hat nicht nur jedes Jahrhundert eine eigene Notenſchrift, ſondern mehrere derſelben gehabt, die aber alle kein langes Leben hatten, diejenige ausgenommen, welche ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit nach einer weitern Ausbildung, folglich eines längern Lebens fähig war.

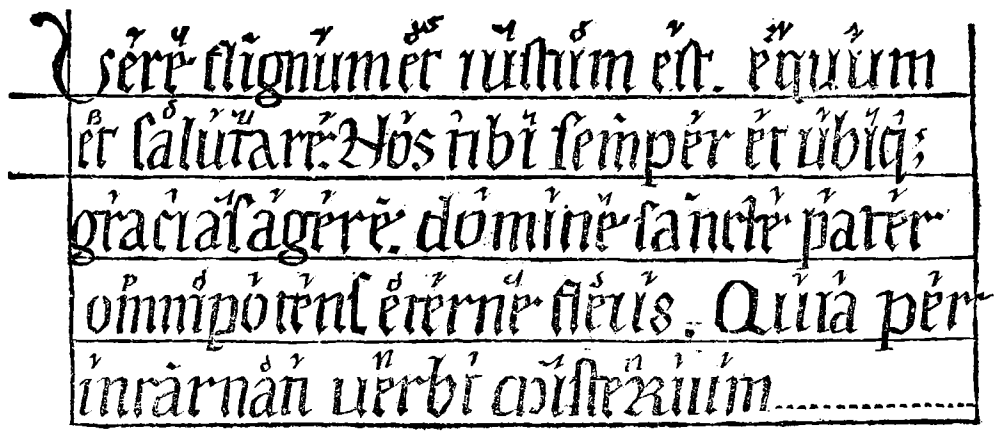
Aus den Proben von Notenſchrift des zwölften, dreyzehenten und vierzehenten Jahrhunderts







wird man ſehen, wie allmählich man der Form der neuern Tonzeichen näher gekommen iſt. Dennoch gab es ſelbſt im vierzehenten Jahrhundert, um welche Zeit das Linienſyſtem ſchon ſehr verbreitet war, einige, die es noch nicht annehmen wollten, ſondern ihre Tonzeichen eben ſo ohne Linien über den Text ſchrieben, wie es beſonders die Neugriechen in weit frühern Jahrhunderten ſchon gethan hatten.



So dauerte die Wandelbarkeit der Notenschrift so lange fort, bis eine allgemeinere Vorbereitung der Kunst selbst, die Nothwendigkeit einer gewissen Art überhaupt und einer allgemeinern Uebereinstimmung derselben insbesondere immer fühlbarer machte. Dieß geschah erst im funfzehenten Jahrhundert, in welcher Zeit fast ganz Europa anfing, sich zu vereinigen, und eine eigne Notenschrift für den Choralgesang, so wie eine andere für den Figuralgesang anzunehmen. Die Notenzeichen für den Choralgesang waren äußerst einfach, von einerley Werth und von folgender Gestalt: ; die Noten für den Figuralgesang kennt der Leser schon, da in dem Abschnitt von der Mensuralmusik hinlänglich davon geredet worden ist.

§. 67.

Von dem Gebrauch anderer Instrumente in der Kirche außer der Orgel läßt sich wenig mit Zuverlässigkeit sagen. Ihr Gebrauch ist befohlen, geduldet, verboten und auf gewisse Arten eingeschränkt worden, je nachdem die Bischöffe oder andere Kirchenvorsteher, mehr oder weniger Geschmack daran fanden. Viele Geistliche, besonders solche, welche selbst etwas von der Musik verstanden, fanden gar nicht, daß die Andacht durch eine ordentliche Instrumentalmusik gestört werde; sie glaubten vielmehr das Gegentheil, und machten ihre Einrichtungen darnach. Andere, welchen die Natur Sinn und Gefühl für Musik versagt hatte, fanden an einem wohlbesetzten Instrumentalchor nichts als ein wüstes unordentliches Getöse. Von dieser letztern Art war der Cardinal **Capranica** beym **Baluzius** (Lib. 3. §. 18. Miscellan.), der die Musikanten eines solchen Chores mit einem Sack voll Spanferkeln verglich, die durch einander grunzen und schreyen, wovon man aber nichts verstehen könne.

Verschiedenen Mönchsorden wurde sogar verboten, den Figuralgesang zu lernen und so wenig außer als in der Kirche Gebrauch davon zu machen, „ita ut nec discant nec doceant instrumentorum musicorum usum, similiter caveatur omnis cantus figuratus.“ Der Brüderschaft des Bergs Olivet war der Gebrauch eines jeden Instruments untersagt, ausgenommen des **Monochords** (so wurde damals das Spinett genannt), dessen sich die Mönche aber nur in ihren Zellen nach Gutbefinden des Abts bedienen durften [181]).

Solche Urtheile und eine Menge andere Concilien-Beschlüsse konnten aber dennoch die allgemeinere Verbreitung sowohl der Figuralmusik als die Einführung mehrerer Instrumente in die Kirche nicht verhindern. Alle Arten von Instrumenten wurden gebraucht, Blase- Saiten- und Schlag-Instrumente. Denn man findet sie alle in den verschiedenen Verboten genannt, und zwar auf eine solche Art, daß man daraus auf einen vorhergegangenen Gebrauch derselben schließen kann. Auch würden sie überhaupt nicht verboten worden seyn, wenn man sie nicht vorher gebraucht hätte, so wenig wir Gesetze gegen das Stehlen haben würden, wenn nicht vorher gestohlen worden wäre.

Der Hauptgrund solcher Verbote scheint indessen in der Unvollkommenheit der damaligen Instrumentalmusik selbst zu liegen. Man hat zwar zu allen Zeiten Instrumente gehabt und gebraucht, aber man kann sich leicht vorstellen, daß sie vor der Erfindung der Harmonie und Mensuralmusik wenig mehr als Klappern, Klimpern und Dudeln hervorbringen konnten. Daher finden wir auch nicht die mindeste Spur, daß man vor den genannten Erfindungen eine solche Art von Instrumentalmusik gehabt habe, die unabhängig vom Gesang selbst sangbar gewesen sey. Und selbst dann, als die Instrumente anfingen den Gesang nachzuahmen, muß es noch lange gedauert haben, ehe sie es

181) *Gerberti* de cantu et musi. sacra, T. II. p. 214.

darin zu einiger Vollkommenheit bringen konnten. So wie sich ihre Anwendung ändern sollte, mußte auch ihre Einrichtung geändert werden. Dieß alles konnte nur allmählich geschehen, und eben so allmählich lernte man die Vervollkommnung der Instrumentalmusik fühlen und immer mehr sowohl in als außer der Kirche zweckmäßig anwenden. Nach dieser Zeit wurden der Einwendungen gegen ihren Gebrauch immer weniger, so wie ihrer nun beym Beschluß des achzehnten Jahrhunderts aus andern Ursachen wieder mehrere geworden sind. In den frühern Zeiten machte man Einwendungen gegen die noch nicht reif gewordene Kunst; in den unsrigen macht man sie vielleicht, weil man eine durch mancherley Krankheiten ausgemergelte, matt und kraftlos gewordene Kunst nicht mehr angenehm finden kann. Ob man sie aber nicht länger bey guter Gesundheit hätte erhalten können und sollen, oder ob es überhaupt nicht wohlgethan wäre, zur Wiederbelebung unserer eben so matt und kraftlos gewordenen Religionsgefühle mit Eifer auf die Wiederherstellung dieser am Tode liegenden geistlichen Vocal- und Instrumental-Musik zu denken, ist eine andere Frage, wird aber allem Anschein nach nur ein frommer Wunsch bleiben. Man scheint entschlossen zu seyn, sie eines ungestörten, ruhigen Todes sterben zu lassen, unbekümmert, was sonst noch zugleich mit ihr sterben mag.

§. 68.

Von den musikalischen Schriftstellern, welche zwischen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor gelebt haben, sind bisher nur diejenigen angezeigt worden, die als Erfinder und als erste Lehrer der neuen Musikart anzusehen sind. Die übrigen, welche außer ihnen noch über Kirchengesang oder andere Gegenstände der Musik geschrieben haben, sind zwar minder wichtig, verdienen aber doch ebenfalls kürzlich angezeigt zu werden.

1) *Berno* Augiensis. Sein erstes Werk heißt: *Musica seu Prologus in Tonarium*, und besteht aus 15 Kapiteln, deren Inhalt sich hauptsächlich auf den Kirchengesang erstreckt. Das neunte Kapitel mit der Ueberschrift: Toni medii ac communes, unde quidam duodecim modos statuunt, beweist, daß die Lehre von den 12 Tonarten schon lange vor dem Glarean vorbereitet war. Hierauf folgt der Tonarius selbst. Sodann: De varia Psalmorum modulatione mit 13 Ueberschriften, und endlich: De consona Tonorum diversitate.

Berno war Abt des Klosters St. Gallen und Reichenau, ein geborner Deutscher, und starb 1048. Ein Stück seines Prologs war schon in Pezii Thes. Anecd. T. IV. P. II. pag. 69. abgedruckt.

2) *S. Willhelmus* Abbas Hirsaugiensis. Sein Werk heißt bloß *Musica* und besteht aus 41 Kapiteln, worin von den Anfangsgründen der Musik in Beziehung auf den Kirchengesang gehandelt wird. Der Verf. wurde im Jahr 1068 Abt seines Klosters. Er folgt in seinen Lehrsätzen dem Guido, verbessert ihn aber hin und wieder, so wie auch den Berno. Auch dieser alte Schriftsteller scheint durch seine Erklärung der 12 Tropen Anlaß zum Dodecachord Glareans gegeben zu haben, welcher sich des Werks des Wilhelmus bey seiner Ausgabe des Boethius bedient hat.

3) *Theogerus*, Bischoff zu Metz, wurde 1090. Abt des Klosters St. Georgii im Schwarzwalde, nachher erst Bischoff. Sein beym Gerbert abgedrucktes Werk unter dem Titel: Musica, handelt ebenfalls bloß von den Anfangsgründen des Kirchengesangs nach den zu seiner Zeit gangbaren Grundsätzen.

4) *Aribo* Scholasticus, war ein Zeitgenosse des h. Wilhelmi zu Hirschau und folgt in seiner Musica ebenfalls den Lehrsätzen des Guido, aus dessen Microloge er einige dunkle Stellen zu erläutern sucht. Dieß thut er besonders in dem Kapitel mit der Ueberschrift: utilis expositio super obscuras Guidonis sententias. Das Werk ist dem Bischoff Ellenhard zugeschrieben, welcher nach Naichelbeck (Histo-

Guidonis ſententias. Das Werk iſt dem Biſchoff Ellenhard zugeſchrieben, welcher nach Maichelbeck (Hiſtoria Friſing.) 1078. geſtorben iſt. Aribo gehört alſo ins Ende des eilften Jahrhunderts. Die Prätation ſeines Werks war ſchon in Pezii Theſ. Anecd. Tom. IV. P. I. pag. 222. abgedruckt.

Der Inhalt dieſes Werks zeichnet ſich in einigen Puncten von dem Inhalt anderer gleichzeitigen Werke aus. Der Ungenannte von Mölk führt den Aribo unter dem Jahr 1090 an, und ſagt von ihm, er habe eine Muſicam geſchrieben und ſie der Geſchwindigkeit wegen Muſicam capream genannt. Man hat dieſen Ausdruck ſo mißverſtanden, daß man glaubte, es ſey eine beſondere Singart darunter zu verſtehen, in welcher die Töne auſſerordentlich ſchnell aus der Tiefe in die Höhe und ſo umgekehrt gingen. Dieſer Singart gab man den Namen Geiſſenſprung. Selbſt Le Beuf verſtand dieſen Ausdruck nicht anders, und meint, dieſe Singart ſey wahrſcheinlich eben ſo eingerichtet geweſen, wie die ſo genannten Figmenta, derer Urheber *Cantores figmentarii* genannt wurden. Später wurden ſie Res factae genannt. (ſ. Traité hiſt. et crit. ſur le chant eccles. pag. 72). Aribo hat indeſſen an eine ſolche Singart, die man einen Geiſſenſprung nennen könnte, gar nicht gedacht, wie man aus ſeinem Werk ſelbſt ſehen kann. Denn er verſteht unter ſeiner Muſica caprea eine leichtere und geſchwindere Ausmeſſung des Monochords, als man ſie vorher kannte. „Noſtri theorematis (ſagt er) novitatem propter menſurae celeritatem nuncupavi capream. Beym Ungenanten von Mölk wird dieſer Aribo übrigens auch *Cirinus Muſicus* genannt.

5) *Joannes Cotton* oder *Cottonius*. Seine Muſica heißt bey vielen Schriftſtellern nur *Johannis Muſica*, und man hat ſehr häufig den Papſt Johann XXII. für den Verfaſſer derſelben gehalten. In dem Pariſer Codex hat der Prolog die Ueberſchrift: *Epiſtola Joannis Cottonis ad Fulgentium epiſcopum Anglorum.* Gerbert iſt der Meinung, es gehöre einem Deutſchen mit Namen *Joannes Scholaſticus*, welcher ums Jahr 1047 im Kloſter St. Matthiä zu Trier gelebt habe, und in allen Wiſſenſchaften, vorzüglich aber in der Muſik ſehr erfahren geweſen ſey. Von den muſikaliſchen Schriftſtellern des funfzehenten und ſechzehenten Jahrhunderts muß ſein Werk ſehr geſchätzt worden ſeyn, denn es wird in ihren Lehrbüchern faſt häufiger als irgend ein anderes angeführt. Doch könnte vielleicht dieſer Vorzug die Meinung zum Grunde gehabt haben, daß der Verf. deſſelben ein Papſt geweſen ſey.

Der Inhalt deſſelben erſtreckt ſich zwar ebenfalls nur auf die eigentlichen Anfangsgründe der Muſik, iſt aber hin und wieder mit einigen Bemerkungen begleitet, woraus man erkennen kann, daß der Verf. er ſey geweſen wer er wolle, nach Art ſeines Zeitalters ein vorzüglich heller Kopf war. Das Werk gehört daher unter die wichtigſten, die aus dem Mittelalter zwiſchen den Zeiten des Guido und Franchinus Gafor übrig geblieben ſind. Es iſt in 27 Kapitel eingetheilt, deren Ueberſchriften aber hier nicht angegeben zu werden brauchen, da ſchon im vorhergehenden Kapitel einige der merkwürdigſten Stellen daraus, angeführt worden ſind.

6) *S. Bernardus*. Sein *Tonale* iſt in Fragen und Antworten abgefaßt und handelt bloß von den Kirchentonarten. Ob es der h. Bernhard ſelbſt verfertigt, oder nur unter ſeiner Aufſicht von irgend einem Verbeſſerer des Kirchengeſangs habe verfertigen laſſen, kann nicht mit Gewißheit beſtimmt werden. In ſeinen von Mabillon 1719 zu Paris herausgegebenen Opp. findet ſich im zweyten Band eine andere Abhandlung: de cantu, ſeu correctione Antiphonarii auf 3 Folioblättern, die mit dem Tonale nicht zu verwechſeln iſt. Bernhard war Abt zu Clairvaux und ſtarb 1153.

7) *Gerlandus*, ein Canonicus regul. und Scholaſticus zu St. Paul in Beſanßon aus dem zwölften Jahrhundert, welcher der gelehrten Welt auch durch andere Schriften bekannt iſt (ſ. Fa-

bricii Bibl. med. et inf. Latin.) hat *Fragmenta de Musica* geschrieben, die sich aber bloß auf die Einrichtung von Pfeifen, Glocken und Schellen, sodann auf die Mittel eine Stimme rein und schön zu erhalten, beziehen.

8) *Eberhardi Frisingensis Tractatus de Mensura fistularum* aus dem zwölften oder dreyzehenten Jahrhundert ist ähnlichen Inhalts. Seine Regula ad fundendas Notas id est, organica Tintinnabula ist fast wörtlich schon in dem Werk des h. Wilhelm enthalten.

9) *De mensura Fistularum in Organis* handelt ein Ungenannter auf zwey Quartblättern. Was dieser Ungenannte am Ende seines Aufsatzes de Mensura Organistri sagt (unter Organistrum ist nach Du Cange locus ecclesiae, ubi sunt organa zu verstehen), ist mir völlig unbegreiflich.

10) *Engelbertus* Abbas Admontensis, ein Benedictiner und von 1297 bis an seinen Tod 1331 Abt seines Klosters, hat ein weitläuftiges Werk de Musica hinterlassen, auch andere Werke geschrieben, deren Verzeichniß man in *Fabricii* Bibl. med. et inf. Latinit. finden kann. Sein mus. Werk besteht aus vier Tractaten des Inhalts, wie er in diesen Zeiten am gewöhnlichsten war. Guido wird von Engelbert Cantuarensis genannt. Schwerlich ist Guido je in Kent gewesen, und wenn nicht an dieser Stelle ausdrücklich von der Solmisation des Aretinischen Guido die Rede wäre, so sollte man glauben, es müsse ein anderer Guido hier gemeint seyn.

11) *Joannes Aegidius* Zamorensis, ein Spanischer Franciskaner-Mönch aus der zweyten Hälfte des dreyzehnten Jahrhunderts. Seine *Ars Musica* handelt in 15. Kapiteln von der Erfindung, vom Nutzen, von der Bedeutung, vom Unterschied der Musik, von den Benennungen der Töne, vom Monochord, von den Consonanzen, von den drey Klanggeschlechten, von der Erfindung und der Verschiedenheit der musikalischen Instrumente. Das letzte Kapitel von den Instrumenten scheint aus dem Isidor abgeschrieben zu seyn.

12) *Eliae Salomonis* Clerici de sancto afterio Petrigoricensis Dioecesis in Gallia, *Scientia artis Musicae.* Das Werk ist im Jahr 1274 dem Papst Gregor X. zugeschrieben und enthält 31 Kapitel über das, was zum Kirchengesang gehört. Ueber den Werth desselben fällt Gerbert folgendes Urtheil in dem seiner Ausgabe vorgesetzten Monito: Inficetam equidem hanc scientiam artis musicae, edendam nihilominus existimavimus, quod hinc inde quaedam contineat haud contemnenda ad institutionem cantus ecclesiastici illius aevi.

13) *Marchetti de Padua Musica, seu Lucidarium in arte Musicae planae.* Ueber das *Pomerium in Arte Musicae mensuratae* eben dieses Verfassers ist schon ausführlich geredet worden. Hier ist nichts weiter zu erinnern, als daß Marchettus vom planen Gesang in 16 verschiedenen Tractaten auf eine ähnliche Art handelt, wie er in seinem Unterricht in der Mensuralmusik gehandelt hat, das heißt: er philosophirt auch hier so dunkel und gelehrt über die Gegenstände des Choralgesangs, wie er dort über den Mensuralgesang philosophirt hatte. Das Werk ist 1274 geschrieben.

14) *Arnulphi de S. Gilleno, Magistri, Tractatulus de differentiis et generibus Cantorum.* Der Verf. nimmt viererley Unterschiede unter den Sängern an: 1) Die ganz rohen und bäuerischen, welche gar nichts von der Musik verstehen. 2) Die musikalischen Laien, die ihren Naturanlagen nach ganz geschickt sind, aber einen so großen Eifer für Musik haben, daß sie alles schön finden, was klingt, denen es folglich an allem Kunsturtheil mangelt. 3) Solche, die die Musik recht gut verstehen, aber kein glückliches Organ haben, um ihren Kenntnissen gemäß vortragen zu können, und 4) diejenigen, welche Kenntnisse der Kunst und Organ zum Vortrag zugleich besitzen, welche daher für die vorzüglichsten erklärt werden. Dieser Tractatulus ist nur 3 Quartseiten stark.

15) *Keckii (Joannis) Introductorium musicae.* Ist aus der eigenen im Jahr 1442 geschriebenen zu Tegernsee befindlichen Handschrift des Verf. abgedruckt, und enthält eine Präfation und 5 Kapitel über die Erfindung der Musik, über die Verhältnisse und die Notation der Töne, über Con- und Dissonanzen. Endlich sind noch einige nähere Erläuterungen über vorhergehende Punkte angehängt.

16) *Adami de Fulda Musica.* Ist im Jahr 1490 geschrieben und besteht aus vier Theilen. Der erste Theil handelt in 7 Kapiteln von der Erklärung, Erfindung und vom Lob der Musik. Der zweyte de manu, cantu, voce, clave, mutatione, modo et tono in 17 Kapiteln. Der dritte de Musica mensurali aut figurativa in 13 Kapiteln und der vierte de proportionibus et consonantiis etc. in 8 Kapiteln. Der Verfasser war seiner Angabe nach ein Musicus Ducalis und hat sein Werk einem berühmten Juristen Joachim Luntaler zugeschrieben. Einige Merkwürdigkeiten daraus über die ersten Französischen Contrapunctisten, sind schon im Abschnitt von der Harmonie angeführt worden.

Ausser diesen in der Gerbertschen Sammlung enthaltenen Schriften, giebt es aus eben diesem Zeitraum noch eine beträchtliche Anzahl anderer, die theils einzeln gedruckt oder in größern Werken zerstreut, theils in Handschriften hin und wieder noch vorhanden sind. Da die Musik zu den sieben freyen Künsten gehörte, so mußte jeder, der ein Gelehrter heißen wollte, wenigstens die Elemente derselben verstehen lernen. Daher haben so manche Gelehrte der frühern Jahrhunderte, besonders aber die Mathematiker wenigstens über die Verhältnisse der Töne und andere damit verwandte Gegenstände geschrieben. Den Geistlichen war die Musik in einer andern Rücksicht, nehmlich in Beziehung auf den Gottesdienst unentbehrlich. Wenn nun einer glaubte, ein wenig weiter in der Kenntniß derselben gekommen zu seyn, als andere, so warf er sich zum Lehrer auf und wollte seine Mitbrüder durch mündlichen oder schriftlichen Unterricht eben so weit bringen. Wenige dieser Schriften haben aber die musikalischen Wissenschaften viel weiter bringen können, weil sie größten Theils nur eine Nebenbeschäftigung ihrer Verfasser waren. Es würde daher eine überflüssige Weitläuftigkeit seyn, hier von ihnen allen ausführlich reden zu wollen. Um es jedoch auch nicht an der nöthigen Vollständigkeit fehlen zu lassen, mögen wenigstens die Namen der wichtigsten mit den Titeln ihrer Werke hier stehen. Wer nähere Nachrichten von ihnen zu haben wünscht, findet sie in meiner allgemeinen Litteratur der Musik. Es gehören demnach hierher:

Ermengardus aus dem zwölften oder dreyzehnten Jahrhundert. Er schrieb de cantu ecclesiastico.

Ioachimus oder *Giovacchino*, ein Cistercienser-Abt in Calabrien aus dem Ende des 12ten Jahrhunderts: Psalterium decem chordarum etc.

Vincentius Bellovacensis, ein Dominikaner-Mönch aus dem 13ten Jahrhundert: Speculum doctrinale, historiale, naturale et morale, worin in 26 Kapiteln von der Musik gehandelt wird.

Gerson (Ioan.) von welchen schon oft geredet worden ist. Seine Abhandlungen musikalischen Inhalts stehen in der neuesten Ausgabe seiner sämmtlichen Werke.

Hugo Reutlingensis, ein Priester aus dem 14ten Jahrhundert, dessen Flores Musicae omnis cantus Gregoriani nebst dem Commentar eines Ungenannten im Jahr 1488. zu Straßburg gedruckt worden sind.

Das Werk ist aber 1332 geschrieben, wie man aus folgenden Versen sieht, welche der Verf. seinem vierten Kapitel angehängt hat:

M solum, tria *C*, simul *X* tria praeteriere
Post Christum natum binum si junxeris annum,
Cum flores istos contexuit Hugo Sacerdos
Reutlingens, noris, si nomen scire loci vis.

Concio Suevorum quo colligitur variorum.
Poſt annos denos hinc plurima conſociavit,
In variis ſpaciis hujus librique locavit etc.

Valla (Georgius) Placentinus aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts hat 5 Bücher de Muſica geſchrieben, die in deſſen Werk de expetendis et fugiendis rebus (Venet. apud Aldum 1497. 1501 Fol.) gedruckt ſind.

Galliculus (Michael de Muris), ein Ciſtercienſer-Mönch zu Alten-Zelle, ſchrieb de vero modo pſallendi, welches Werk in Ornithoparchs Microlog Lib. 1. c. 12. angeführt wird. Der Verf. gehört ins 15te oder höchſtens in den Anfang des 16ten Jahrhunderts.

Faber (Iacobus) Stapulenſis, ein Doctor der Sorbonne zu Paris aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts. Elementa muſicalia, ad clariſſimum virum Nicolaum de Haqueville etc. Paris, 1496. 4. Iſt bloß mathematiſchen Inhalts. Der Verf. gab ſich viele Mühe, die richtigen Intervallen-Verhältniſſe zu finden, konnte aber ſeinen Zweck noch nicht erreichen.

Ramis (Bartholomeo da Pareia) ein Spanier: De muſica tractatus, ſive Muſica practica. Bononiae, dum eam ibidem publice legeret, impreſſa XI. Maii 1482. Der Verf. war öffentlicher Profeſſor der Muſik zu Toledo, nachher zu Bologna.

Reinsbeck (Michael) aus Nürnberg: Lilium muſicae planae. Augsburg, 1500. 4.

Zabern (Iacobus) ars bene cantandi choralem cantum. Moguntiae, 1500.

Ein vorzüglicher Beförderer des Kirchengeſangs war im 12ten Jahrhundert der Abt Udalſchalk von Maiſac zu St. Ulrich in Augsburg. Er componirte ſelbſt Hymnen und wird nicht nur als Tonkünſtler, ſondern auch als ein vortrefflicher Dichter gerühmt. Er ſoll auch über Muſik geſchrieben haben; es iſt aber nichts davon auf unſere Zeiten gekommen. Das Chronicon eccleſiaſticum Auguſtanum von Sigismund im dritten Band der von Piſtorius herausgegebenen SS. rer. Germanicar. erzählt von ihm folgendes:

„*Udalſcalcus*, Abbas eximius et ſpeciale decus ordinis, inter doctiſſimos et egregios doctores merito numerandus, Auguſtae natus, à pueritia in ſancta religione inſtitutus, *maximam peritiam habuit Muſicae*, prout ejus opuſcula teſtantur, unde in ea arte inter praecipuos laudem obtinet. *Hiſtoriae hoc etiam ejus teſtantur, dum et Diapente et diateſſaron magna cum licentia utitur.* Compoſuit et ſingularem cantum de beata Maria Magdalena ſuper verba S. Gregorii, quam venerabatur ſingulari affectu, unde et in Choro S. Udalrici ei altare inſtituit, ingenii vero ſui veſtigia reliquit per totum clauſtrum, tam metro quam dulci rhythmo, uſus aliquando heroico aſt lepido carmine, in quibus perpenditur ſaecularibus litteris eruditiſſimus fuiſſe.“ Ich möchte wohl wiſſen, worin Udalſchalks freyer Gebrauch der Quinten und Quarten eigentlich beſtanden habe. Hat er ſie etwa noch auf Hucbaldiſche Manier gebraucht?

In Deutſchland hat ſich von den früheſten Jahrhunderten an kein Land in der Beförderung des Kirchengeſangs mehr ausgezeichnet als Sachſen, beſonders aber Meiſſen. Schon am Ende des eilften Jahrhunderts richtete der Biſchof Benno daſelbſt den Kirchengeſang nach Art des Hildesheimiſchen ein. „Et cum (ſagt Emſer im Leben des Benno) antiquorum more irregulatus adhuc eſſet in eccleſia Miſnenſi cantus; *Benno* epiſcopus, data opera, regularem ac legitimum canendi uſum, juxta Hildesheimenſis eccleſiae ritum ac conſuetudinem ad Miſniam primus traduxit, fecitque, ut concinne ac eleganter in hodiernum usque diem cantetur.“

Im Jahr 1208. legte Markgraf Dietrich zu Meiſſen im Kloſter St. Afra eine Schule an, worin 12 Knaben unterhalten wurden, um ſich theils zu geiſtlichen Aemtern zu bilden, theils während

der Zeit ihrer Bildung den Kirchengeſang zu verſehen. Im Jahr 1543 iſt dieſe Stiftung in eine Fürſtenſchule verwandelt wurden [182]).

Der fromme Eifer für den Kirchengeſang ging in den frühern Jahrhunderten überhaupt ſehr weit. In den Dom- oder Kathedralkirchen wurde das Amt eines Vorſängers zu einer Dignität oder zu einer Prälatur erhoben. Die Zeichen dieſer Würde beſtanden in einem Stab und in einer Inful, einer Art von Kopfſchmuck. Den Stab, der oft von Silber oder Gold war, trug der Sänger während dem Gottesdienſt in der Hand, wahrſcheinlich zu eben dem Zweck, zu welchem ſich Gregor der Gr. ſeiner Ruthe, oder Carl der Gr. ſeines kleinen Stöckchens bediente, nehmlich um damit anzudeuten, wenn ein Sänger anfangen oder aufhören ſollte. Die Sing-Prälaten, mit deren Aemtern anſehnliche Einkünfte verbunden waren, ſingen aber bald an, nicht mehr ſingen zu lernen, mußten ſich alſo zur Verwaltung ihrer Aemter Unterſänger (Succentores) halten. Anfänglich thaten ſie dieß aus ihren Mitteln, oder Einkünften, nach und nach aber mußten die Kirchen die wirklichen Sänger ebenfalls beſolden, und die Titulair-Sänger zogen dennoch ihre großen Gehalte nach wie vor, ohne einen einzigen Ton ſingen lernen zu müſſen.

In der Dom-Kirche zu Meiſſen war das Sangmeiſter-Amt ebenfalls eine Prälatur. Der älteſte Sangmeiſter von dieſer Art ſtarb daſelbſt im Jahr 1300. ſchrieb ſich Conrad von Hersfeld, war Magiſter, Domherr und zugleich Schreiber (Scriptor) oder Canzler des Biſchofs. Albert oder Balbert war Canonicus und Cantor. Im Jahr 1330 rückte er ins Domkapitel, und 1342 war er Sangmeiſter der Domkirche. Nach ihm hat Andreas Grawe, oder Graf von 1390 bis an ſeinen Tod 1406 die Prälatur als Sangmeiſter des Domſtifts gehabt. Der letzte Sangmeiſter dieſer Domkirche zwiſchen 1431 — 1460. von welchem man einige Nachricht findet, hieß Nicolaus Kaufmann [183]).

Im Jahr 1480 ſtiftete der Kurfürſt Ernſt ſogar noch eine ewige Cantorey für dieſe Domkirche. Die Sänger mußten mit einander abwechſeln, ſo daß Tag und Nacht ununterbrochen geſungen werden konnte. Es wurden 14 Canonici, eben ſo viele Sacellani, 60 Vicarii und 12 Choraliſten dazu beſtellt [184]). Dieſe Stiftung dauerte wahrſcheinlich bis zur Reformation fort, nach welcher Zeit man es für beſſer hielt, ſeine gehörige Zeit zu ſingen und ſeine gehörige Zeit zu ſchlafen.

II.

Von der weltlichen Muſik dieſes Zeitraums insbeſondere.

§. 69.

Neben dem Kirchengeſang hatten die chriſtlichen Nationen Europens ſtets auch eine Art von weltlicher Muſik, die bey öffentlichen und Privat-Luſtbarkeiten gebraucht, und von einer eignen Menſchenklaſſe faſt ausſchlieſſend ausgeübt wurde. Man leitet ſie gemeiniglich von den Provenzaliſchen Dichtern her; allein der erſte Urſprung dieſer Zunft iſt wahrſcheinlich von den alten Barden der Gallier, oder von den lateiniſchen Komödianten herzuleiten, deren Geſchäft ganz von ähnlicher Art war, nur im Lauf der Zeiten, und unter veränderten Umſtänden allmählich andere Namen bekommen hat. So wie ſchon die Barden zu ihrer

182) S. M. Joh. Fr. Urſinus Urſprung der Kirche und des Kloſters S. Afra ꝛc. 1780. 8.

183) S. M. Joh. Fr. Urſinus Geſchichte der Domkirche zu Meiſſen, aus ihren Grabmälern hiſtoriſch und diplomatiſch erläutert. 1782. 4. S. 145.

184) *Erneſtus* Elector Saxoniae in templo cathedrali Miſenae inſtituit Cantores inſomnes, ita ut ſemper alii aliis ſuccederent, nec unquam ceſſaretur à divinis laudibus. Erant 14 Canonici, totidem Sacellani, et Vicarii ſexaginta, Chorales duodecim, Grabati quindecim. *Seth. Calviſii* opus chronolog. ad an. 1480.

Zeit nicht bloß das sangen und mit irgend einer Art von Instrumenten begleiteten, was die Druiden für ihre Absichten am zweckmäßigsten hielten, so machte es auch dieser neuere Musikanten-Orden. Ohne einen festen Wohnplatz zu haben, zogen die Glieder desselben bisweilen in kleinern, bisweilen in größern Gesellschaften mit Weib und Kind von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, und suchten überall entweder das Volk auf Märkten, oder die Großen und Reichen durch ihre Künste zu belustigen, wenn man sich belustigen lassen wollte. Sie drangen sogar in die Kirchen ein, wie schon hin und wieder erzählt worden ist. Es läßt sich leicht denken, daß ihre Künste nicht nach der Regel Ludwigs des Frommen eingerichtet waren, nach welcher vor dem Volke nur große, merkwürdige und gute Handlungen von den königlichen Sängern besungen werden durften. Die Absicht dieser Zunft war nicht zu unterrichten, gute Lehren durch Gesänge angenehm zu machen und zu verbreiten, sondern den Leidenschaften der Großen und Reichen zu schmeicheln und das Volk zu täuschen, um dadurch die Freygebigkeit von beyden zu ihrem Besten zu lenken. Lobpreisungen für den freygebigen Reichen, Schmeicheleyen für eitle Damen, plumper Witz für niedrigen Pöbel ꝛc. alles gehörte in ihren Plan, was ihnen Unterhalt verschaffen, und ihr umher irrendes Leben nicht nur fristen, sondern auch angenehm machen konnte. Ob die Würde der Kunst dadurch entweiht werde, ob sie selbst, sogar in den Augen derjenigen, die sie ergötzten, ihre Menschenwürde verloren, und von den geschmeichelten Reichen und und vom belustigten Pöbel mit Affen, Papageyen und andern Thieren, denen die Natur ebenfalls die Gabe verliehen hat, den Menschen bisweilen zu belustigen, in eine Reihe gesetzt wurden, bekümmerte sie nicht. Aufnahme und Beförderung der Künste, von welchen sie keinen Begriff hatten, konnte ihnen eben so wenig am Herzen liegen.

Einen allgemeinen Namen hatte diese Menschenklasse nicht; die Glieder derselben werden nach dem Geschäft benannt, welches sie in der Gesellschaft zu verrichten hatten. In Deutschland hießen sie am allgemeinsten Spielleute, in Frankreich Menetriers, in England Minstrels ꝛc. Ob sie gleich in ganz Europa vorhanden waren, so ist doch kein Volk, welches uns so viele Nachrichten von ihnen hinterlassen hat, als das Französische. Man kann daher aus diesen Nachrichten am besten sehen, von welcher Art und wie vielerley ihre Künste waren. Sie erzählten, sangen, spielten machten Possen ꝛc. und wurden nach diesen Geschäften Trouverres, Troubadours, Romanciers, Conteurs, Chanterres, Menestrels, Jongleurs, Menestriers etc. genannt. Zu ihnen gesellten sich häufig auch noch Seiltänzer, Taschenspieler und allerley Gaukler von anderer Art. Wir schränken uns hier bloß auf das ein, was mit der Musik in Beziehung steht, welches noch immer mannigfaltig genug war.

§. 70.

Wer in den frühern Jahrhunderten ein rechter Menetrier seyn wollte, mußte in Romanischer und Lateinischer Sprache Begebenheiten erzählen, eine große Anzahl so genannter *Lais* auswendig wissen und singen, und auf vielen damals üblichen Instrumenten spielen können. Man hatte *Chanſons de geſte*, deren Inhalt die Thaten der Ritter betraf, sie mochten nun wahr oder erdichtet seyn. Das Rolandslied scheint von dieser Art gewesen zu seyn. Außer diesen Chansons de geste hatte man so genannte *Romans d' aventures*, die ohne Zweifel eine Art von Ritterromanen waren, worin hauptsächlich die Thaten der irrenden Ritter (chevaliers errans) besungen wurden. Von Romanen wurden einige bloß erzählt, andere aber auch gesungen. Die gesungenen müssen, wie aus einigen Beyspielen erhellt, in Strophen abgetheilt gewesen seyn, die sich sämmtlich auf eine kurze Melodie singen ließen, so wie dieses noch der Fall bey unsern Oden ist, wobey eine einzige Melodie auf alle Verse paßt. Die Verfasser solcher Romane hatten daher die Gewohnheit, beym Anfang ihrer Erzählung anzuzeigen, nach welchem Versmaß, oder nach welcher Melodie sie eingerichtet sey. Da solche Romane biswei-

len sehr lang waren, und eine große Reihe von Begebenheiten in sich enthielten, so sangen die Menetriers gewöhnlich nur abgesonderte Stücke daraus, die man etwa eben von ihnen verlangte, gerade so wie es ehemals die Griechischen Rhapsodisten gemacht haben sollen.

Am allergangbarsten scheinen aber die *Lais* gewesen zu seyn. Das Wort *Lai* bedeutet einen Gesang, und hat vermuthlich seinen Ursprung von dem Deutschen Lied genommen. Man hatte solcher Lieder fröhlichen, traurigen, verliebten und andächtigen Inhalts. Sie wurden stets gesungen und meistens mit der Harfe begleitet. Fortunatus sagt schon in seinen Briefen an den Gregorius von Tours: *Barbaros leudos harpa relidebat*; und in einigen alten Französischen Romanen heißt es:

Il avoit appris à chanter
Et lais et notes à harper.

Und: Tenoit une harpe, et harpoit, et chantoit tant doulcement un lay qui avoit esté fait nouvellement, et qui etoit appellé le lay de deux Amans [185]). Auch gewisse Fabeln nannte man Lais, weil sie gesungen wurden. So hat die Fabel des Gruelan [186]) folgenden Anfang:

Bon en font li lai à oir *(entendre)*.
Et les notes à retenir.

Und die des Gugemer einen ganz ähnlichen:

Se dit en harpe et en rote:
Boine *(bonne)* en est à oir la note.

Die Menetriers sangen und spielten aber nicht bloß, sondern gingen den reichen Herren und Damen ihres Zeitalters mit Rath und That an die Hand. Dieß sieht man aus folgender Erzählung, worin ein Menetrier alle seine Künste gegen einen andern rühmt, der mit ihm zugleich auf dem Schloß eines Großen angekommen war, und welchen der erste gerne verdrängen wollte.

Saige *(je sais)* bien chanter une note *(chanson;)*
Ge sai Contes, je sai Fableax *(Fabliaux)*,
Ge sai conter beax diz noveax *(beaux dits nouveaux)*,
Rotruenges viez *(vieilles)* et noveles *(nouvelles)*,
Et servantois et pastoreles.
Si sai porter conseil d' amors *(d' amour)*
Et faire chapelez *(chapel)* de flors *(fleurs)*,
Et çainture de druerie *(d' amoureux)*,
Et beau parler de cortoisie *(courtoisie)*.

Die *Rotruenges* waren eine Art von Rundgesang, die mit der Rote begleitet wurden; die *Servantois* oder *Sirventes* Lieder satyrischen Inhalts und die *Pastourelles* handelten von Begebenheiten der Hirten und Hirtinnen.

§. 71.

Ausser der Harfe hatten die alten Menetriers noch eine große Menge anderer Instrumente, von welchen sie besonders bey recht feyerlichen Gelegenheiten und wenn sie in großer Anzahl an den Höfen

185) Roman de Giron le Courtois.

186) Fabliaux ou Contes du XII. et XIII. Siecle.

der Großen und Reichen erſchienen, Gebrauch machen mußten. So findet man in der ſchon angeführten Fabel von den beyden Menetriers noch die *Viéle*, die *Muſe*, die *Freſtele*, die *Chiphonie*, die *Gigue*, die *Armonie*, das *Salteire* und die *Rote*, welche in folgenden Verſen benannt ſind;

Ge *(je)* ſai juglere *(joueur)* de viele;
Si ſai de muſe et de Freſtele,
Et de harpe et de chiphonie,
De la gigue, de l' armonie,
Et el *(du)* ſalteire, et en la rote.

Verſchiedene dieſer Namen, z. B. *Gigue* und *Armonie*, ſcheinen eigentlich keine muſikaliſche Inſtrumente zu bedeuten. Die *Gigue* iſt ein Tanz, der nach den älteſten Franzöſiſchen Wörterbüchern auf dem Seil getanzt wird, und *Armonie* muß ebenfalls etwas anderes als ein Inſtrument bedeutet haben. Wenigſtens findet man beym Hawkins (Hiſt. of. Muſ. Vol. II. pag. 284.) aus einem Altengliſchen Werke eine Erklärung dieſes Worts, nach welcher die Armonie durch Saitenerzitterungen und durch Klingeln mit metallenen Ringen hervorgebracht wird. Zu dieſer Art von Armonie (wird in der gedachten Erklärung geſagt) dienen verſchiedene Inſtrumente, als: *Tabour* and *Tymbre*, *Harpe* and *Sawtry*, and *Nakyres*, and alſo *Siſtrum*. Folglich bedeutet dieß Wort kein Inſtrument, ſondern etwas, das auf mehreren Inſtrumenten hervorgebracht werden kann. Die Gigue halten auch einige für eine Art von Flöte, nach dem Wörterbuche der Cruſca ſoll ſie aber, einigen poetiſchen Ausdrücken des Dante zu Folge, ein Saiteninſtrument ſeyn. Daß *Giga* im Italiäniſchen eine Geige, eine Fiedel heißt, könnte der letztern Meinung allenfalls zur Beſtätigung dienen.

Man will aber auch unter der Vielle unſere heutige Geige verſtehen, ſo wie unter Rote eine Art von Guitarre. Die erſte Meinung ſcheint offenbar falſch zu ſeyn; denn unter Viele oder Vielle iſt von den Franzoſen ſtets die gemeine Bettler-Leyer verſtanden worden, deren Saiten durch ein Rad, welches mit der einen Hand gedreht wird, und durch eine Reihe von Taſten für die zweyte Hand, klangbar gemacht werden. Im Gloſſario med. et inf. Latin. des Du Cange heißt ſie *Vidula*, *vitula*, und *Viella*. Die Aehnlichkeit zwiſchen Viele und Viole mag wohl Veranlaſſung gegeben haben dieſe Leyer für eine Art von Violine zu halten.

Das Wort Rote, *Rocta*, *Rotta etc.* ſcheint unter allen ſolchen Wörtern die allerweitläuftigſte Bedeutung gehabt zu haben. Man findet ſowohl Saiten- als Glockeninſtrumente, und ſogar eine gewiſſe Art von Tonſtücken, damit angedeutet. Nach der erſten Bedeutung hat man den Pſalter darunter verſtanden. So ſagt Eckehard jun. beym Goldaſt (rer. Alemannic. T. I. P. I. pag. 29.) von dem Mönch Tutilo zu St. Gallen, daß er ſchöne Melodien für den Pſalter oder für die Rota gemacht habe. In der alten Deutſchen Sprache hatte dieß Wort die nehmliche Bedeutung, wie man beym Schilter im Theſ. antiquit. Teutonic. ſehen kann. „*In rottun*, in pſalmis, *Rotta*, Pſalterium, *Gote roton*, pſallere Deo. Das Pſalterium, haltirſauch, heizet nu in Diutſcun *rotta à ſono vocis.*“ Hier iſt alſo Pſalter und Rotta gleichbedeutend. Bey andern wird ein Cythar darunter verſtanden. So heißt es in einer Sammlung von Briefen, die unter dem Namen des Maynziſchen Erzbiſchofs Bonifacius herausgekommen ſind, Nr. 89. „Delectat me quoque Cythariſtam habere, qui poſſit cytharizare in cythara, quam nos appellamus Rotta etc.“ Ferner wurde eine Art von Glockenſpiel mit dem Wote *Rota* benannt, dergleichen die ſo genannten Cymbelregiſter in unſern alten Orgeln waren, und zum Theil noch ſind. Dieſe Klingelinſtrumente wurden aber nicht bloß bey Orgeln angebracht, ſondern auch für ſich allein gebraucht. Die Cymbeln, Schellen

oder Glöckchen wurden bogenförmig an ein Holz gehängt, und sodann mit der Hand herum geschüttelt, damit sie recht klingeln mußten. Dieß waren die dulcia genera instrumentorum musicorum, woran sich unsere Vorfahren am herzlichsten ergetzen konnten. Sie bedienten sich ihrer bey allen möglichen Gelegenheiten; sogar die heiligen Kleider der Geistlichen und viele Arten von musikalischen Instrumenten wurden damit behangen. Daher sang die ganze christliche Kirche in dem alten Liede; in dulci Jubilo etc. folgenden hierher gehörigen Vers:

Ubi sunt gaudia	Und de Schellen klingen,
Nergen mehr denn dar,	In regis curia.
Dar de Engel singen,	Eia wern wy da,
Nova cantica.	Eia wern wy da!

Daß auch Canones, nehmlich die kleinen Cirkel-Canones von den Alten Rota genannt wurden, ist schon oben im Artickel vom de Muris (§. 53.) angeführt worden, so wie ebenfalls dort schon bemerkt ist, daß auch eine Bettler-Leyer darunter verstanden wurde. Endlich gebrauchte man auch das Diminutivum dieses Worts, um damit eine gewisse Art von Weihnacht-Gesängen zu bezeichnen, wobey unsere Vorfahren das Christkind in der Kirche zu wiegen pflegten. Sie haben ihren Namen ebenfalls von dem Umdrehen um etwas, es sey nun ein Gedanke oder eine Reihe von Tönen oder etwas andres gewesen. Noch im Anfang des 17ten Jahrhunderts wurden solche *Rotulae* gemacht, die nach den noch vorhandenenen Proben sehr erbaulich waren. Ein junges Mädchen stellte die Maria vor und sang, indem sie das Kind Jesus wiegte, vor der ganzen Gemeinde:

Ein feines Kindelein, ein schönes Kindelein,
Ein zartes Kindelein, ein edles Kindelein,
Ein reiches Kindelein, ein hohes Kindelein,
Ein frommes Kindelein, ein löblich Kindelein,
Ein fröhlich Kindelein, ein zierlich Kindelein,
Ein herrlich Kindelein, ein heilig Kindelein,
Jesus ist der Name sein.

Ich könnte auch die Musik zu diesen Worten geben; allein ich fürchte, der Leser würde dadurch eben so wenig erbauet werden, als er durch die Worte selbst erbauet seyn wird.

Die *Muse* ist das nehmliche Instrument, was die *Cornemuse* der Französischen Bauern, oder die *Musette* ist, nehmlich eine Sackpfeife. Im Lateinischen wurde es *Musa* genannt, nach der Herleitung des Du Cange (im Gloss. med. et inf. Latin.) von den Musen. Da dieses Musen-Instrument in den neuern Zeiten sehr selten geworden ist, und sich sogar aus den Dörfern hat entfernen müssen, so daß dessen Einrichtung nur wenigen bekannt seyn wird, so verdient die Beschreibung, welche Du Cange (Loc. cit.) aus Richard Stanihursts Werk de rebus Hibernicis Lib. I. davon eingerückt hat, hier einen Platz. Dieser Stanihurst sagt nehmlich, daß sich die Irländer dieser Sackpfeife anstatt der Trompete in ihren Kriegen bedient haben, und giebt bey dieser Gelegenheit die beste und ausführlichste Beschreibung derselben, die ich kenne [187]). In Pohlen ist dieses Instrument ehemals

187) Utuntur etiam Hibernici, loco tubae, lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata: cui saccus ex corio compositus, et cingulis arctissime complicatus, adhaeresit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam quasi per tubum, fistulator, inflato collo, et buccis fluentibus, inflat. Tum pellicula aëre farcta, turgescit: intumescentem rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet

vorzüglich beliebt geweſen, und iſt es vielleicht noch. Es iſt daher bey uns auch unter dem Namen des Pohlniſchen Bocks bekannt. Sonſt wird es auch noch Dudelſack genannt.

Freſtele, *Fretel* oder *Fretiau* hält man für die Siebenpfeife, welche dem Pan bey den Alten zugeſchrieben wurde. In den neuern Zeiten hat ſie in Frankreich den Namen der Keſſelflickerpfeife bekommen.

Was unter *Chiphonie*, *Cyffonie*, *Sifoine*, *Symphonie* etc. für ein Inſtrument zu verſtehen ſey, iſt ſchwer zu beſtimmen. Daß es aber ein wirkliches Inſtrument bedeutet haben muß, und nicht etwa bloß einen Zuſammenklang mehrerer Inſtrumente, beweiſen viele Stellen bey alten Schriftſtellern. Nach einer ſolchen Stelle, welche Du Cange aus einer geſchriebenen Chronik anführt, wurde es am Halſe getragen, und man konnte im Gehen darauf ſpielen.

Et ſ'avoit chascun d'eux apres luy un Sergant
Qui une chiffonie va à ſon col portant,
Et li deus Meneſtrers ſe vont appareillant,
Tous deus devant le Roy ſe vont chiphoniant.

Es war aber um dieſe Zeit ſchon in Verachtung gekommen, und wurde in Frankreich und in der Normandie für ein Bettler-Inſtrument angeſehen. Die Folge der beym Du Cange befindlichen Stelle beweiſt dieß deutlich. Es iſt die Rede von einem Portugieſiſchen König, welcher zwey Menetriers hatte, die dieſes Inſtrument ſpielten. Dem König gefiel es recht wohl; aber ein Ritter Matthieu de Gournai, welchen er um ſeine Meinung darüber befragte:

Et que vous ſemble, dit-il, ſont-il bien ſouffiſant?

antwortete:

—— —— Ne Vous iray celant,
Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
Ne vont tels inſtruments fors aveugles portant,
Ainſi vont li aveugles et li poures truant,
De ſi fais inſtrumens li bourgois esbatant,
En l' appella de la un inſtrument truant,
Car il vont d' huis en huis leur inſtrument portant,
Et demandent leur pain, rien ne vont refuſant etc.

Bey den Alten wurde eine Art von Pauke oder Trommel Symphonie genannt [188]). Bisweilen ſcheint man aber auch andere Inſtrumente darunter verſtanden zu haben, z. B. die Lyra: Lyris, id eſt Symphoniis, die *Tibia*: Tibia Symphonia; das Syſtrum und die Tuba: Siſtrum, tuba genus Symphoniae [189]). Man ſieht hieraus wenigſtens ſo viel, daß die wahre Beſchaffenheit der *Chiphonie*, welcher ſich die Menetriers bedient haben, ſchwer zu beſtimmen iſt. Man ſcheint für die

ac longius, ſonum emittunt grandem et acutum. Adeſt item quarta fiſtula, diſtinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur: ut ex ſuperioribus fiſtulis ſonitum, ſeu grandem ſeu remiſſum, quemadmodum ei viſum erit, facile eliciat. Totius tamen rei prora et puppis eſt, ut aër per ullam aliam folliculi particulam, praeter fiſtulatorum introitus pervadat. Nam ſi quis vel acu punctum in culeo rimaretur, actum eſſet de iſto inſtrumento, quandoquidem follis ſubito flacceſceret. Hoc genus ſiſtri apud Hibernos bellicae virtutis cotem eſſe conſtat. Nam ut alii milites tubarum ſono: ita iſti hujus clangore ad pugnandum ardenter incenduntur.

188 Iſidor. Lib. 2. Orig. cap. 21.

189) *Du Cange* Gloſſ. med. et inf. Lat. voc. Symphonia

verſchiedenen Species einer Inſtrumentengattung oft einerley Namen gebraucht zu haben, ſo wie es auch noch bey uns von ſolchen Perſonen geſchieht, welche die Verſchiedenheiten entweder nicht genau kennen, oder es nicht genau damit nehmen. So werden z. B. von vielen alle Inſtrumente, welche mit Taſten geſpielt werden, Claviere genannt, obgleich unter den verſchiedenen Arten derſelben ſowohl im Ton als in der Behandlung und Wirkung ein großer Unterſchied iſt.

Die bisher angezeigten Inſtrumente der Menetriers machen indeſſen nur noch einen ſehr kleinen Theil der ganzen Anzahl aus, die man bey den Schriftſtellern und vorzüglich bey den Dichtern des Mittelalters benannt findet. Beym Du Cange findet man aus einem alten Franzöſiſchen Dichter mit Namen Molinet noch folgende angeführet:

Tubes, Tabours, tympanes et trompettes,
Lucs, et orguettes, harpes, pſalterions,
Bedons, clarons, cloquettes et ſonnettes,
Cors et muſettes, ſymphonies doucettes,
Chanſonettes et manicordions etc.

Die Tabours werden wohl die Tambours ſeyn; was aber die *Lucs* für Inſtrumente geweſen ſeyn mögen, iſt nirgends zu finden. Vielleicht haben ſie dieſe Benennung von dem Erfinder derſelben, der etwa Lucas geheiſſen hat, bekommen. Die Bedons ſind kleine Trommeln geweſen, mit welchen man die Flöte begleitet hat. *Clarons*, *cloquettes* und *ſonnettes* ſind Clarinen, Glöckchen und Schellen.

Aber die allerbeträchtlichſte Anzahl von muſikaliſchen Inſtrumenten findet ſich in einem Gedichte aus dem Mittelalter benannt, welches auf der königl. Bibl. zu Paris unter den Handſchriften Num. 7612. befindlich iſt, und die Beſchreibung eines vollſtändigen Concerts enthält. Dieſe Beſchreibung iſt in den Poeſies du Roy de Navarre Tom. I. pag. 247. abgedruckt:

La je vi tout un cerne (cercle)
Violle, Nubelle, Guiterne,
L' Enmorache, Micamon,
Cytolle et Pſalterion,
Harpe, Tabour, Trompes, Naquaires,
Orgues, Cornes plus dex paires,
Corne-muſes Flajols et chevretés,
Douceines, Simbales, Clocettes,
Cimbre la Fluſte Brehaigne,
Et le grand Cornet d' Allemaigne,
Muſe d' Auſſay, Trompe petite,
Huiſſine, Elés, Mouſcorde,
Ou il n'a c'une ſeule corde,
Et muſe d' Eblet tout enſemble,
Et certainement, y me ſemble,
Qu' onques mais telle mélodie,
Ne fu vue ne oge;
Car chascun de aus ſelons l' accort
De ſon inſtrument ſan descort
Viole, Guiterne Cytole,
De Dois, de Penne, et de l' Archet etc.

Wenn dieſe ſämmtlichen Inſtrumente auf einmal geſpielt worden ſind, ſo mag eine ſonderbare Art von Muſik herausgekommen ſeyn. Neuere Ohren würden ſie vielleicht nicht aushalten können. Denn ob wir gleich nicht genau angeben können, was für Inſtrumente unter allen dieſen Namen eigentlich zu verſtehen ſind; ſo kann man doch ſo viel mit ziemlicher Wahrſcheinlichkeit behaupten, daß die meiſten dieſer Inſtrumente Klimper- Klingel- Dudel- und Lärm-Inſtrumente waren, die in ihrer Vereinigung unmöglich ſchön geklungen haben können. Wenn daher der Dichter ſagt, daß nie eine ſolche Melodie weder gehört noch geſehen worden ſey, ſo würden wir, wenn wir ein ſolches Con-

cert hören könnten, vielleicht das nehmliche nur in einem andern Sinne sagen. Wenn man nun noch dazu nimmt, daß die Melodien, nach welchen die Gedichte gesungen wurden, in jenen Zeiten noch nichts als Gregorianischer Choralgesang waren, daß man noch keine vielstimmige Harmonie kannte und aus dieser Ursache die verschiedenen Gattungen der Instrumente noch nicht in Chöre abtheilen konnte, deren jeder für sich ein Ganzes ausmacht, so ergiebt sich aus allem zusammen genommen, daß der vereinigte Gebrauch so vieler Instrumente unmöglich etwas andres als Geräusch und Lärm hervorbringen konnte.

§. 72.

In Deutschland hatten diese Menetriers, wie schon gesagt worden ist, den allgemeinen Namen **Spielleute**; auch wurden sie bisweilen **varende Lüte** und **varende Manne** genannt. Da auch ihre Weiber mit umher zogen, so findet man in alten Schriften auch **varende Wip**. Diese Ausdrücke waren mit Histrio, Joculator, Joculatrix gleichbedeutend. Im Anhang zu der Königshofer Chronik beym Schilter (Cap. 2. pag. 112.) heißt es: „Zu der brunluft komment vffermassen viel Spillüte vnd farender Lüte, do hies sie der Keyser alle enweg faren vnd gap inen weder gobe noch spise.“ Sie haben eben so wie die Französischen Menetriers Gedichte gemacht und gesungen, Geschichten erzählt und mit Spielen begleitet. Scheid führt in seiner Dissertation de jure in Musicos singulari aus einer alten handschriftlich vorhandenen Reisebeschreibung eine Stelle an, woraus dieß deutlich erhellt. „Vor dem Tische (heißt es) stant die hohen Fürsten zu dienende und varende Lüte vnd ist keiner der ein einig Wort rede, es sy denne das der Can zu inne rede, an die varende Lüte, die getichte machent oder nuwe mer bringent oder nuwe mer erzögent oder spil.“

Theils das umherstreifende Leben, theils auch ihre Vereinigung mit Gauklern von aller Art, deren Künste weder an sich edel, noch irgend einer Veredlung oder einer nützlichen Anwendung fähig waren, zog diesen varenden Lüten überall eine große Verachtung zu. Die Kirche belegte sie mit dem Bann, und die Gesetze erklärten sie für ehr- und rechtlos [190]). Wenn sie starben, fiel ihre Habschaft der Obrigkeit heim [191]). Ihre Kinder konnten sogar kein Handwerk lernen, weil sie den unehelich gebohrnen gleichgeachtet wurden [192]). Diese Verordnung wurde aber nachher wieder aufgehoben. In andern Europäischen Ländern, besonders aber in Frankreich hatten sie lange Zeit hindurch ein gleiches Schicksal. Ueberall wurden sie von den Menschen gesucht, von den Gesetzen aber verfolgt, verstoßen und als liederliches Gesindel behandelt.

Dieser Zustand dauerte überall so lange fort, als das unordentliche und unstäte Leben dieser Menschen, so wie die bisherige Vermischung edler und unedler Künste selbst fortdauerte. Die allmählich immer mehr zunehmende Aufklärung, ein etwas besserer Geschmack, der auch bessere Ergetzlichkeiten forderte, führte diese Veränderung nach und nach von selbst herbey. Die Menetriers oder Spielleute wurden, da ihre Künste anfingen weniger zu gelten, genöthigt, sich dauerhafte Wohnorte zu suchen; das stete Leben veranlaßte sie zu einem bessern Ausbildung ihrer Künste; die bessere Ausbildung lehrte fühlen, wie ungereimt es sey, Künste, die einer Veredlung fähig sind, mit unedlen Gaukeleyen zu vermischen; und endlich bewirkte dieß Gefühl nach und nach die Absonderung aller solcher

190) „Kämpfer und ihre Kinder, Spielleut, und alle die unehrlich gebohren sind, die seyn alle Rechtlos.“ Sachsenspiegel, erstes Buch, Artik. 37.

191) Item advocatus civitatis (Magdeburg) nullius haereditatem decet accipere, praeterquam *histrionum, joculatorum* et advenarum. *Diploma Friderici II. de a. 1216. apud Meibom.* T. II. SS. Germ. pag. 377.

192) S. Andlers Corpus 252 Constitutionum imperialium, voc. Handwerk.

Dinge, die ihrer Natur nach weder zusammen gehören, noch mit einander verträglich sind. Aus den bisherigen Spielleuten wurden nun Instrumentisten aller Art, die man, nachdem sie sich der allgemeinen bürgerlichen Ordnung unterworfen hatten, theils zur Besetzung der Kirchenmusiken, theils auch bey öffentlichen Festen und Tänzen unter dem Namen der Musikanten gebrauchte. Aus den Bänkelsängern, welche bisher gereimte nuwe mer oder sonst etwas ähnliches abgesungen hatten, wurden Dichter, die zwar fürs erste auch noch keinen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten, aber doch die Bahn zu einer bessern Dichtkunst brachen. So wurden gerade diejenigen beyden Künste, die der höchsten Veredlung und der edelsten Anwendung fähig sind, aus dem Schlamme herausgerissen, in welchem sie bisher gleichsam vergraben waren, und geriethen in die Hände solcher Menschen, die sie nicht mehr bloß zur Ergetzung des Pöbels aller Art, sondern auch so anwendeten: daß sie wenigstens mit der Zeit zu einer nützlichen Geistes- und Herzens-Unterhaltung werden und dienen konnten.

Es entstanden nun eigene Klassen von Dichtern und Tonkünstlern, nehmlich die Zunft der Musikanten, die Ritter und Minne-Dichter, und die so genannten Meistersänger. Von den Einrichtungen, Zwecken und Verrichtungen dieser verschiedenen Klassen muß einzeln geredet werden.

Von den zünftigen Musikanten.

§. 73.

Ueber den Nutzen oder Nachtheil der Zünfte überhaupt sind die Meinungen sehr getheilt. Es scheint allerdings ein Eingriff in die natürlichen Rechte des Menschen zu seyn, wenn man ihn hindern will, sich nach eigener, freyer Wahl zu nähren. Da es aber sehr viele Geschäfte giebt, zu deren Verrichtung eine große Menge von Menschen Geschick haben; da es ferner viele solcher Geschäfte giebt, die ohne große Geistes- oder Leibesanstrengungen auf eine vorzüglich bequeme, selbst mit Vergnügen verbundene Art verrichtet werden können; da endlich das Zudringen zu solchen vorzüglich bequemen Ernährungsmitteln so groß werden würde, daß theils andere nothwendige Geschäfte des Lebens dadurch vernachlässigt, theils auch die vorher bequemen Wege weniger bequem werden müßten; so scheint es dennoch nothwendig zu seyn, daß der Staat ins Mittel trete, die Geschäfte seiner Glieder verhältnißmäßig bestimme, und in solche Grenzen einschließe, daß das Ganze so viel möglich dabey gewinne, der einzelne Mensch aber so wenig als möglich dabey verliere.

In Rücksicht auf diejenige Art von Musik, welche hauptsächlich bey Lustbarkeiten, bey Tänzen ꝛc. gebraucht wird, zu welcher die Natur fast allen Menschen die nöthigen Fähigkeiten verliehen hat, zu welcher sich daher von jeher eine größere Anzahl drang, als erforderlich, oder für die mancherley anderen Geschäfte des bürgerlichen Lebens nützlich war, fühlte man die Nothwendigkeit einer gehörigen Einschränkung schon sehr frühe. Selbst diejenigen, welche dieß Geschäft betrieben, und den Erwerb desselben durch den zu großen Anwachs ihrer Gesellschaft immer kleiner werden sahen, fühlten diese Nothwendigkeit, und waren die ersten, die den Staat aufforderten, sich ihrer anzunehmen. In allen Europäischen Ländern sind daher schon im 13ten und 14ten Jahrhundert unter obrigkeitlichem Schutz solche geschlossene Gesellschaften unter den Musikanten errichtet worden. Wir wollen hier aber bloß von denjenigen Einrichtungen dieser Art reden, welche Frankreich und Deutschland betreffen.

In Frankreich wurde schon ums Jahr 1330 eine solche Verbindung unter dem Namen der *Confreri de S. Julien des Menestriers* gestiftet. Das Mode-Instrument war damals die Leyer, und die Mitglieder der Gesellschaft heißen *Compagnons*, *Jongleurs*, *Menestruex* oder *Menestriers* auch *Mene-*

ſtrels, anſtatt daß man ſie nach dem Inſtrument, welches ſie ſpielten, Leyermänner hätte nennen ſollen. Am 23ten November des Jahrs 1331 wurde ihre Geſellſchaft gerichtlich beſtätigt. Dieſe Geſellſchaft wählte ſich nicht nur einen alten Heiligen, nämlich den St. Geneſt, einen Römiſchen Taſchenſpieler, welcher zum Chriſtenthume überging, und unter Diocletian im Jahr 303 den Märtyrertod litt, zu ihrem Schutzpatron, ſondern wählte ſich auch einen eigenen Vorſteher mit dem Titel eines *Roi des Meneſtriers*, ſo wie ſich in dieſem Zeitalter faſt alle ſolche Verbindungen einen Vorſteher mit dem Titel eines Königs wählten. Die ganze Brüderſchaft zog ſich auch in eine eigene Straße zuſammen, welche von ihr den Namen Rue de S. Julien des Menétriers erhielt. In dieſe Straße wurde geſandt, wenn jemand Muſik bey Hochzeiten oder anderen Gelegenheiten haben wollte.

Dieſe neue Geſellſchaft fing aber bald an, wiederum ein ſo ausſchweifendes Leben zu führen, daß man ihr bey Geld- und Gefängnißſtrafe unterſagen mußte, irgendwo etwas zu ſagen, vorzuſtellen oder zu ſingen, wodurch öffentliches Aergerniß gegeben werden könne. Nach dieſem ſtrengen Befehl ging ein Theil derſelben zu ihrer alten Lebensart zurück, und legte ſich auf Springen und Seiltanzen; der übrige Theil aber verband ſich aufs neue unter obrigkeitlicher Beſtätigung, und gab ſich nun, da die Leyer abgekommen, dagegen aber eine neue Art von dreyſaitiger Diſcant- und Baß-Violen (Rebec) aufgekommen war, den Titel *Menſtrels, joueurs d'inſtrumens, tant haut que bas.* Der König Carl VI. beſtätigte dieſen Titel durch ein am 14ten April 1401 ausgefertigtes Patent, deſſen Anfang folgender iſt:

„Charles par la grace de Dieu, Roi de France: ſavoir faiſons, à tous préſens et à venir. Nous avons reçu l'humble ſupplication du Roi d Meneſtrels et des autres Meneſtrels, Joueurs des inſtrumens, tant hauts comme bas, contenant comme dès l'an 1357 pour leur ſcience de *Meneſtrandiſe*, faire et entretenir, ſelon certaines Ordonnances, par eux autrefois faites, et tous Meneſtrels, tant joueurs de hauts inſtrumens comme bas, ſeront tenus d'aller pardevant le dit Roi de Meneſtrels, pour faire ſerment d'accomplir toutes les choſes ci-aprés declarées etc.“ Die darauf folgenden Befehle beziehen ſich bloß auf Hochzeiten und andere Gelegenheiten, wobey die Meneſtrels zum Tanz ſpielen ſollten.

Von den Schickſalen dieſer Geſellſchaft iſt, nachdem ſie das eben erwähnte Patent erhalten, lange Zeit hindurch nichts weiter bekannt geworden; man weiß bloß, daß ſie eine lange Reihe von Königen hatte, worunter ein Wilhelm I. und II., ein Dumanoir, ein Conſtantin und endlich Jean-Pierre Guignon vorkommt [193]). Alle dieſe Könige wollten ſtets ihr Reich erweitern, und nahmen oft veränderte Titel an. Der letzte nannte ſich *Roi des Violons* und iſt mit dieſem Titel in Kupfer geſtochen. Er wollte, ſo wie einige ſeiner Vorfahren, außer den Muſikanten, auch noch die Organiſten und andere Muſiker, die nicht zum Tanze ſpielen, ſondern auch die Tanzmeiſter unter ſeiner Bothmäßigkeit bringen, und bekam darüber einen weitläuftigen Rechtshandel, der endlich zu ſeinem Nachtheil ausfiel, und den König im Jahr 1773 bewog, dieſe muſikaliſche Würde gänzlich aufzuheben. Die Actenſtücke dieſes ſonderbaren Rechtshandels ſind im Jahr 1774 auf ausdrücklichen Befehl des Königs, unter folgendem Titel zuſammen gedruckt worden: *Recueil d'Edit, Arret du*

193) Du Cange nennt uns noch einige dieſer Könige im Gloſſ. med. et inf. Lat. voc. *Rex Miniſtelorum*, aus einer alten Urkunde von 1338, worin es heißt: Je *Robert Caveron* Roy des Meneſtreuls du Royaume de France. In zwey andern Urkunden von 1357 und 1362 kommt *Copin du Brequin* als Roy des Meneſtres du Royaume de France vor. Dieſe Könige bekamen auch ſogar ſilberne Kronen, wie man aus den Koſten ſehen kann, welche bey der Befreyung des 1356 bey Poitiers gefangenen Königs Johann I. im Jahr 1367 berechnet wurden. „Pour une couronne d' argent (heißt es), qu' il donna le jour de la Tiphanie au Roy des Meneſtrels.“

Conseil du Roi, Lettres-Patentes, Memoires, et Arrets du Parlement etc. En faveur des Musiciens du Royaume. 227 Seiten in 8. Aus dieser Sammlung sind die vorhergehenden kurzen Nachrichten genommen, so wie sie auch *La Borde* fast wörtlich daraus genommen hat, weil im Grunde keine bessere Quelle für solche Dinge vorhanden seyn kann, als solche Actenstücke, worin man sich zur Behauptung irgend eines Rechts auf Beweise älterer und neuerer Ansprüche, folglich auch auf historische Darstellung derselben einlassen muß.

In Deutschland erhielt das Musikantenwesen eine völlig ähnliche Einrichtung, nur etwas später, wie man aus den vorhandenen Nachrichten schließen muß. Genau läßt sich nicht bestimmen, zu welcher Zeit diese Einrichtung im Deutschen Reich ihren Anfang genommen hat; aber das Ober-Spiel-Grafen-Amt in Wien, unter dessen Gerichtsbarkeit die Mimen, Histriones und Musici von ganz Oestreich standen, scheint doch schon im 14ten Jahrhundert eingerichtet worden zu seyn, weil schon am Schlüß dieses Jahrhunderts verschiedene Stände anderer Gegenden Deutschlands mit der nehmlichen Gerichtsbarkeit von den Kaisern belehnt worden sind. Diese mit einer solchen Gerichtsbarkeit belehnten Stände nahmen wieder einen Vicarium oder Lieutenant unter dem Titel eines Pfeifer-Königs an, welcher die Aufsicht über die Zunft zu führen, und von vorkommenden Dingen Bericht an die höhere Behörde abzustatten hatte. Ueber die Ernennung eines solchen Pfeifer-Königs in der Herrschaft Rappoltstein ist noch eine Urkunde vorhanden, welche Scheid in seiner dissert. de jure in Musicos etc. aufbehalten hat. Da man die Beschaffenheit der Einrichtung daraus erkennen kann, so verdient sie hier einen Platz:

Constitutio Vicarii sive Locumtenentis hodie vulgo

Pfeifer-Königs.

„Ich Schmaßmann herre zu Rappoltzstein. Tun kund mengelichen mit diesem Briefe, die in ansehent oder horent lesen, nv, oder hernoch. Alß seliger gedechtnusse min lieber herre und Vatter selige herr Brune Wielent herre zu Rappoltzstein, das Kunigreich Varender Lüte zwischen haqenawer Vorste vnd der Byrse, dem Ryne vnd der Virst vor Zite verlichen hett, heintzman Gerwer dem Pfiffer. Das selbe Kunigrich der genante min Herr vnd Vatter selige, vnd sine Altvorderen herren zu Rappoltzstein, newellen, als lange das, das nieman verdencket, zu einem rechten erbe lehen gehabt hant. Vnd ich vnd min Bruder Vlrich ouch herr zu Rappoltzstein, nv ze Zite das selbe Lehen ouch zu lehen hant von dem heiligen Römischen Riche. Vnd aber nv der vorgedacht Heintzman Gerwer der Pfiffer mir das selbe Ambacht das Kunigreich Varender Lüten, vffgeben hat, von Krangheit wegen sins libes, das er das mit bewerben, gesuchen noch versorgen mag. (Als das harkommen vnd billich ist.) So erkönne ich mich mit diesem mine offenen briefe für mich, vnd den Egenanten Vlrich minen bruder, Das ich daz selbe Kunigrich Varender Lüte das Ambacht gelichen habe. Vnd lihe es ouch mit diesem mine offenem briefe, mit willen egenannten heintzman Gerwers des Pfiffer, henselin, mime Pfiffer vnd varenden manne. Also das er das selbe Kunigrich vnd Ambacht, fur basser me sol haben, besitzen, nuzzen, vnd niessen, glicher wise, vnd in aller der mossen, als es sine vorvarenen, des selben Ambachtes von der herschafft wegen von Rappoltzstein genuzzet, vnd genossen hant One alle gevernde. Vnd dan vmb so bitte ich alle Fursten geistliche vnd weltliche, Alle herren Ritter, Knechte, Stette vnd mengelichen den dieser mine brief gezoiget wurd, das sie den egenanten henselin mime varenden manne der varenden Lüte Kunig getriewelich beraden vnd beholffen sigent. Vnd inn schutzzent vnd schirment zu dem selben Ambachte, min vnd mins bruders

egenant, lehen, zu allem dem, do zu er denne recht habe, von des selben Sins Ambachts, mins lehens, wegen, vnd durch mins gewilligen dienstes willen. Vnd vmb das ich den allen welle das tunt, vnd mich das furkunt iener deste halt wil tunt, waz ich weis das Inen lieb vnd dienst. Vnd das zu vrkunde so habe ich Schmaßman herre zu Rappoltzstein vorgenannt min Ingesigel tun hänken an diesen brieff. Der geben wart zu Rappoltzwiler an dem nechsten Cistage noch dem heiligen Ostertage. Do man zalte von Gottes geburte Vierzehen hundert Jare."

Zum Amt eines solchen **Pfeiferkönigs** gehörte: „daß kein Spielmann der sey ein Pfeiffer, Trummenschläger, geiger, zinckhenbläßer oder was der oder was die sonsten für Spiel und khurtzweyl treiben khennen zwischen dem hawenstein obvendig Basel und dem hagenawer Forst den gantzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern oder Fleckchen auch sonst zu offenen Dentzen, Gesellschafften, gemeinschafften, schießen, oder andern khurtzweilen nit soll zugelassen oder gedultet werden, er seyn dann zuvor in die Bruderschafft uff vnd angenommen." Mit diesem Königreich varender Lüte war auch ein besonderes Gericht verbunden welches aus einem **Schultheiß, vier Meistern, zwölf Beysitzern**, unter dem Namen der **Zwölfer** und einem **Weybel** (Apparitor) bestand, und worin über alle in der Gesellschaft vorkommende Fälle Recht und Urtheil gesprochen wurde. Von diesem Gericht konnte an den Schutzherrn appellirt werden: „Ob aber je einiger vermeynen würde mit des Königs, der Meister und Zwölfer Spruch beschwehrt zu seyn, dem soll sein Zug davon für Unß, und sonst nirgend hin, vorbehalten seyn." Die ganze musikalische Bruderschaft dieses Königreichs theilte sich in die obere, mittlere und untere; jede derselben mußte sich des Jahres einmal an einem gewissen Ort und Tag versammeln, die obere nämlich zu **Alten-Thann**, die mittlere zu **Rappoltsweiler**, und die untere zu **Bischweiler**. Der Tag, an welchem dieß geschah, wurde der Pfeifertag genannt, und ist noch im Anfang unsers jetzigen Jahrhunderts an den benannten Orten gehalten worden, wie man in **Mattheſons** *Crit. Muſica*, T. II. p. 343. sehen kann, wo auch die dabey gewöhnlichen Ceremonien erzählt sind.

Das **oberste Spielgrafenamt in Wien** wurde erst am 30sten Oct. 1782 aufgehoben, weil man es der natürlichen Freyheit, durch Kunst sein Brod zu verdienen, unangemessen hielt. (S. **Nicolai's** Reisen, B. 3. 298.)

Das Protektorat über Trompeter und Pauker ist dem Hause Kursachsen insbesondere, des damit verknüpften Erz-Marschallamts wegen seit mehreren Jahrhunderten verliehen.

Nach einem solchen Vorgang der Fürsten fingen auch einzelne Städte des Deutschen Reichs bald an, sich nicht mehr mit herumstreifenden Musikanten zu behelfen, sondern zur Besorgung des Musikwesens bey Tänzen und andern Feyerlichkeiten eigene Leute unter dem Namen der **Stadtpfeifer** zu bestellen. Jedoch fallen diese Einrichtungen meistens erst ins funfzehnte Jahrhundert, wie man aus den ältesten Nachrichten, die wir von einigen Reichsstädten besitzen, sehen kann. Nach und nach sind solche Einrichtungen in allen etwas beträchtlichen Städten gemacht worden, und bestehen noch fast ganz in ihrer ursprünglichen Verfassung.

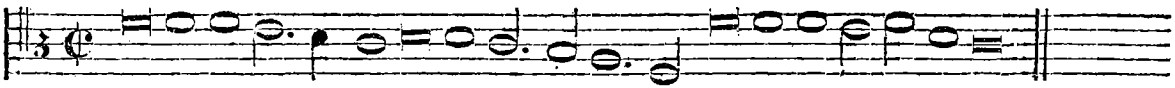
Die Instrumente, welche in den frühern Jahrhunderten von den Pfeifern beym Tanz gebraucht wurden, waren Pfeifen, Trommeln, Trompeten, Zinken, Posaunen, Leyern und einige Klingel-Instrumente, unter welche wohl hauptsächlich die Cymbeln gehören. Auch die Laute wurde sehr frühe und wahrscheinlich ebenfalls beym Tanz gebraucht [194]).

§. 74.

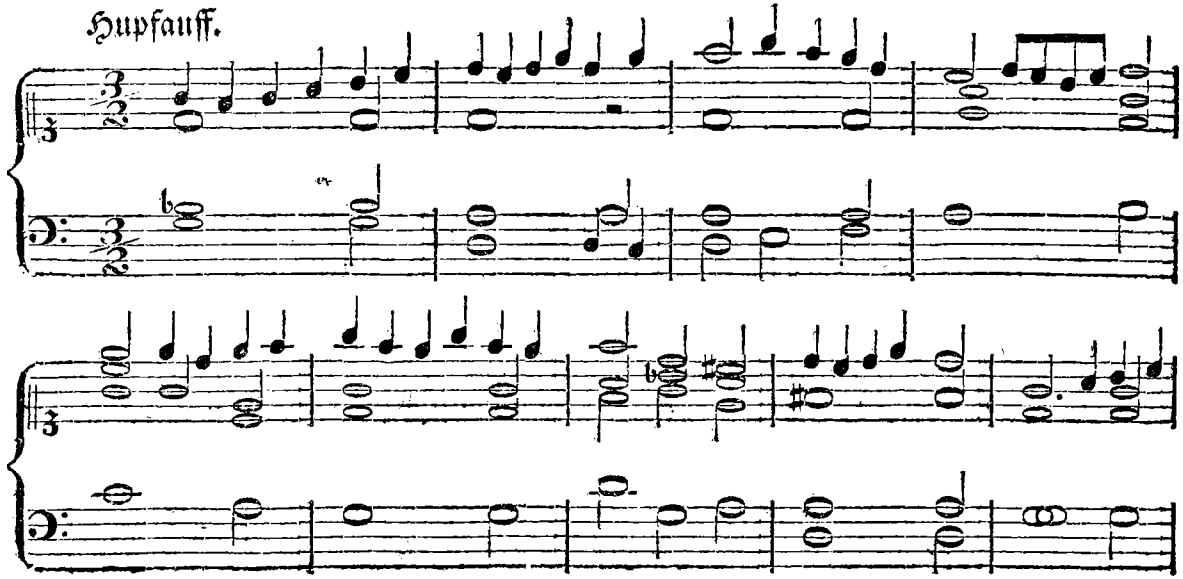
194) In dem Augsburger Bürgerbuch von den Jahren 1300 und 1328 kommen nach P. v. Stettens Bericht (s. K. u. Handwerksgeschichte ꝛc. S. 526.) schon einige solcher Instrumentisten vor, nehmlich ein Chunradus *Lirator* de Aichelech, und ein Bernhardus *Tinnulator* de Schwabenmenchingen. Im Jahr 1447 lebte nach eben diesen Nachrichten zu Augsburg schon ein Lauteniſt, mit Namen Hans Weisinger, genannt Ritter.

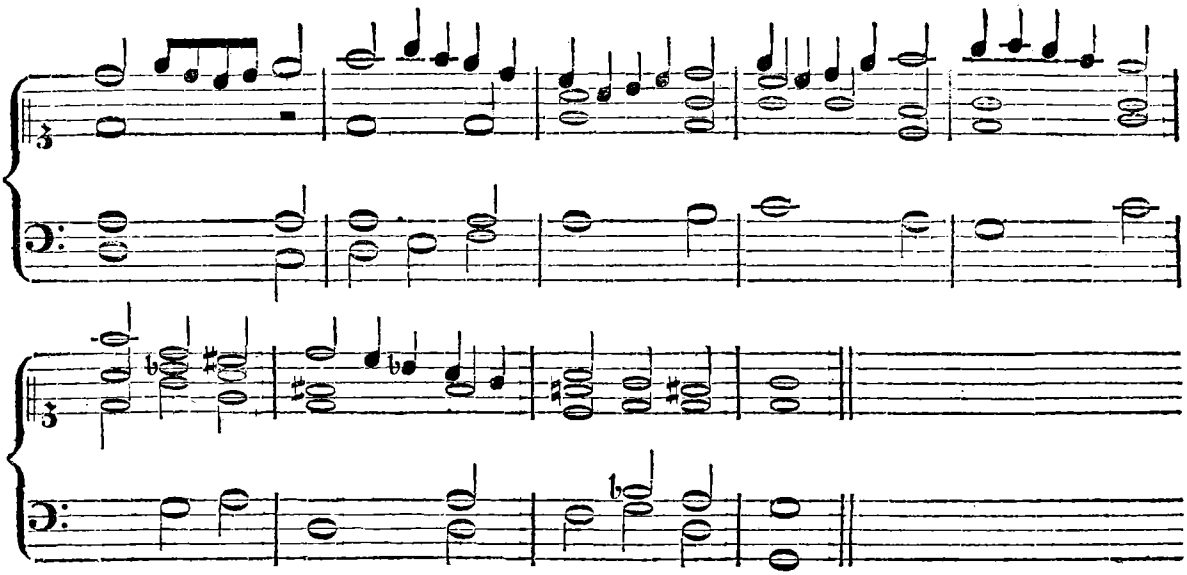
§. 74.

Von der Beſchaffenheit der Tänze und der Tanzmuſik dieſes Zeitalters iſt es ſchwer, ſich einen deutlichen Begriff zu machen. Paul von Stetten iſt in ſeinen Erläuterungen der in Kupfer geſtochenen Vorſtellungen aus der Geſchichte Augsburgs (S. 86.) der Meinung, die Art zu tanzen ſey dem Pohlniſchen ähnlich geweſen, und man habe paarweiſe hinter einander getanzt. An dem eben angeführten Ort iſt auch eine Probe von der Muſik eines Tanzes eingerückt, welche der Verf. auf einem Gemählde aus dem Jahr 1520 gefunden hat. Wahrſcheinlich hat es aber der Mahler mit dem Werth der Noten nicht genau genommen; denn es läßt ſich ſchwerlich glauben, daß man nach einer ſolchen Muſik habe tanzen können. Ich rücke dieſe Probe hier ein, ſo wie ſie in dem erwähnten Werk abgedruckt iſt:



Einen beſſern Begriff werden wir uns von der Beſchaffenheit der Tanzmuſik dieſes Zeitalters aus einigen muſikaliſchen Werken machen können, worin verſchiedene Tänze befindlich ſind. Dieſe Werke ſind zwar ein halbes Jahrhundert jünger als die hier angegebene Probe; es iſt aber zu vermuthen, daß die darin enthaltene Tänze wenigſtens noch eine Aehnlichkeit mit den 50 Jahre ältern Tänzen behalten haben werden. Man hatte im 16ten Jahrhundert die Gewohnheit auch ſogar für die Orgel ſolche Tänze einrichten. Daher ſind ihrer in den beyden älteſten Orgeltabulaturbüchern, die ich kenne, eine Menge befindlich. Das eine iſt von Bernhard Schmid, Bürger und Organiſt zu Straßburg vom Jahr 1577 und das zweyte von dem ſchon oft genannten Jacob Paix, Organiſt zu Lauingen, von 1583. In beyden kommen Tanzmelodien unter den Namen: Paſſamezzo, Saltarello, Galliarden, Fürſtlicher Hoftanz, Hupfauff, Bruder Cunrad Tanzmaaß, Proportz darauf, Nachtanz, ein Imperial, ein Hoppeltanz, Paduanen, Branles ꝛc. vor. Ich will dem Leſer einen Hupfauff von Bernh. Schmid zum Beſten geben.





§. 75.

Alle Inſtrumentalmuſik ſcheint in dieſem Zeitalter noch bloß bey Tanzgelegenheiten gebraucht worden zu ſeyn. Die Inſtrumente waren noch nicht von der Beſchaffenheit, daß an einander hängende Stücke darauf geſpielt, oder mehrere ſo mit einander in Harmonie hätten geſetzt werden können, wie man es um dieſe Zeiten ſchon mit den verſchiedenen Singſtimmen gethan hat. Man wußte daher vor dem ſechzehnten Jahrhundert noch nichts von einer ordentlich eingerichteten Inſtrumentalmuſik; man kannte noch keine Zuſammenkünfte, wobey man ſich ſo wie in den ſpäter entſtandenen Concerten mit einer ſolcher Muſik unterhalten konnte; ſelbſt die Tafelmuſiken wurden noch zu Maximilians I. Zeiten nicht durch Inſtrumentiſten, ſondern durch einen Sänger beſtellt, der, wie Paul von Stetten am angeführten Ort ſagt, ein albernes Liedlein nach Meiſterſänger-Art ſang, und auf einer Cither dazu klimperte, oder auf einer Geige dazu ſtrich. Solcher Liedelein ſind in den beyden Orgeltabulaturbüchern von Paix und Schmid ebenfalls enthalten; ſie ſind aber zu unbedeutend, als daß es der Mühe lohnte, eines derſelben hier abdrucken zu laſſen.

Wenn nun dieſe muſikaliſchen Unterhaltungen noch im Anfang des 16ten Jahrhunderts ſo kümmerlich beſchaffen waren, ſo kann man leicht denken, daß ſie in den frühern Jahrhunderten noch weit kümmerlicher geweſen ſeyn müſſen. Dennoch findet man Beſchreibungen, durch welche man verführt werden könnte, ſich weit vortheilhaftere Vorſtellungen davon zu machen. Juſtinus Lippienſ. aus dem 13ten Jahrhundert hat in ſeinem in Meiboms SS. rer. Germ. Tom. I. abgedruckten Gedicht unter dem Titel Lippoflorium verſchiedene Beſchreibungen ſolcher Art. Ich führe nur eine derſelben hier an, welche er von der Muſik macht, die bey Gelegenheit eines Ritterſchlags von einer Menge varender Lüte nach aufgehobener Tafel aufgeführt wurde:

Facto fine cibis vaga turba recurrit ad artes
Quisque ſuas repetit inde placere volens,
Hic canit, auditum dulcedine vocis amicans,
Ille refert lyrico carmine geſta ducum.

Hic tangit digitis diſtinctas ordine chordas.
Hic facit arte ſua dulce ſonare lyram.
Tibia dat varias per mille foramina voces,
Dant quoque terribilem tympana pulſa ſonum.

Beym Ritterſchlag ſelbſt und bey den darauf folgenden ritterlichen Uebungen wurde die Muſik bloß cum ſtridentibus buccinis, proſtrepentibus Tympanis und tinnientibus Cymbalis gemacht.

Von den Provenzaliſchen Sängern.

§. 76.

Urſprünglich ſcheint überhaupt aller Geſang in den neuern Volksſprachen aus der Provence zuerſt verbreitet worden zu ſeyn; die Menetriers, von welchen ſchon geredet worden, haben alſo ebenfalls ihren Urſprung daher genommen. Allein mancherley politiſche Ereigniſſe in den frühern Jahrhunderten, durch welche vorzüglich ein hoher Enthuſiasmus für das Ritterweſen entſtand, (worunter hauptſächlich die Kreuzzüge mit zu rechnen ſind) brachten die Kunſt zu dichten und zu ſingen bald auch in die Hände ſolcher Menſchen, die ſie nicht zum Erwerb ihres Unterhalts, ſondern zur Darſtellung ihrer Gefühle zu gebrauchen wußten. Der Eifer, mit welchem man die Ungläubigen bekriegen wollte, die aus ſolchen Unternehmungen unvermeidlich entſtehenden häufigen Unglücksfälle, der Verluſt geliebter Anverwandten, Sehnſucht nach zurückgelaſſenen Geliebten, und tauſend andere Dinge mehr, wodurch das menſchliche Herz aufgeregt wurde, waren lauter Gegenſtände des Geſangs und der Dichtung. Man mußte zur Tapferkeit und zu Muth anfeuern, man mußte über erlittene Unglücksfälle tröſten, über Ungerechtigkeiten oder Beſchwerlichkeiten klagen, kurz, man hatte ſo viele Veranlaſſungen, dem von allen Seiten bedrängten Herzen Luft zu machen, und fühlte die Kraft des Geſangs und Klangs in ſolchen Umſtänden ſo allgemein, daß nothwendig eine große Menge Dichter und Sänger entſtehen mußte. Dieſe ſo entſtandene Klaſſe von Dichtern und Sängern wurden insbeſondere Troubadours oder Romaniſche Dichter genannt, deren Stand ungemein viel dazu beytrug, der Dichtkunſt und dem Geſang in ihren Händen eine edlere Richtung zu geben, als ſie in den Händen der herumziehenden Menetriers erhalten konnte.

Ihre Anzahl war ſehr groß. Fauchet zählt ihrer 127, die noch vor dem Jahr 1300 gelebt haben. Es waren Könige, Fürſten und Ritter, ſo wie auch Geiſtliche von aller Art darunter. Sainte Palaie hat allein ungefähr 4000 Gedichte von ihnen, ſo wie auch viele Lebensumſtände von den meiſten geſammelt [195]). Ihr Flor dauerte ungefähr 250 Jahre, nehmlich von 1120 oder 1130 bis auf die Regierung der Johanna I. Königin von Neapel und Sicilien, und Gräfin von Provence, welche 1382 ſtarb. Für den älteſten Troubadour, von welchem noch Werke vorhanden ſind, hält man Wilhelm IX. Grafen von Poitou und Herzog von Aquitanien, der 1071 geboren wurde, und 1122 oder 1126 ſtarb. Nach dem Jahre 1382 hatte ihr Flor ein Ende, nicht weil es an Mäcenen fehlte, oder ſchlechte Leute ſich unter ſie miſchten, wie Flögel meint [196]), ſondern weil beſſere Dichter z. B. Dante, Petrarch und Boccaz ꝛc. aufkamen, die ſich zwar nach den Troubadours gebildet hatten, ſie aber weit übertrafen, folglich nothwendig allmählich verdrängen mußten.

195) Hiſtoire litteraire des Troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pieces, et pluſieurs particularités ſur les moeurs, les uſages et l'hiſtoire du douzieme et du treizieme ſiecles. A Paris, 1774. 3 Voll. in 8.

196) Geſch. der kom. Litter. B. 4. S. 229.

Die Sprache, deren ſich dieſe Troubadours bedienten, nannte man die Romaniſche. Sie war eine Vermiſchung der alten Römiſchen mit verſchiedenen anderen Landesſprachen. In der Provence ſcheint dieſe Vermiſchung ihren Anfang genommen zu haben. Dieſe Romane Provençale wurden aber nachher durch die Romane Françoiſe verdrängt, die dem heutigen Franzöſiſchen ſchon ſehr nahe kommt. In Gräters Braga und Hermode (B. 2. Abth. 2. S. 6 und 7.) iſt der Unterſchied beyder Sprachen durch einige Proben gezeigt, die hier einen Platz verdienen.

I. Romaniſch-Provencaliſche Sprache.

Al chans d' auſels commenza ma chanſo;
Chant aug chantar la Ghianta et Aiglos
E' pels cortils veg verdegar lo luis.
La blava flors que par entre' et boiſſos,
El riu clar corren ſobr' els ſablos
La ù ſeſpand la blanca flor del lis — —

Singen Vögel wieder,
Dann erſchallt auch mein Lied. —
Hör' ich wieder ſingen
Die Lerche und die Amſel,
Seh' ich wieder grünen
Den Grund der Wieſen;
Prangt die blaue Blume
Wieder in den Hecken.
Und wenn helle Bäche
Ueber Sand fortrollen
Dorten wo die weiße
Lilienblume duftete. —

II. Romaniſch-Franzöſiſche Sprache.

Quant floriſt la violette
La roſe et la flor de glai
Que chante li papegai
Lors mi poignent amorettes
Qui me tiennent gai;
Mis pieça ne chantai.

Or chanterai
Et ferai
Chanſon joliette,
Pour l' amour de ma miette
Ou grand pieça me donnai.

Wenn das Veilchen blühet
Und die Roſ' und Tulpe,
Wenn die Vögel ſingen,
Necken mich die Liebesgötter,
Welche mich ſo fröhlich machen. —

Niemals noch ſang ich,
Doch bald ſing' ich
Ein artiges Liedchen
Der Liebe der Theuern,
Der ich innig ergeben. —

§. 77.

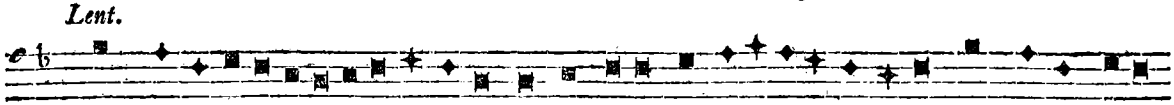
Obgleich von den älteſten Troubadours noch Gedichte vorhanden ſind, ſo ſcheinen doch die Melodien dazu verloren gegangen zu ſeyn. Erſt aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts hat man einige entdeckt, welche dem *Chatelain de Coucy* gehören. Die Geſchichte dieſes Dichters iſt ſehr traurig. La Borde (Eſſai ſur la Muſ. ancienne et mod. Tom. II. pag. 258.) hat ein Fragment aus einer ſchon von Fauchet citirten alten Chronik vom Jahr 1380 eingerückt, woraus man ſieht, daß dieſer *Chatelain de Coucy*, ein tapferer Ritter in der Piccardie, außerordentlich verliebt in die Frau eines in

ſeiner Nachbarſchaft wohnenden Ritters, mit Nahmen *Fayel*, war. Nach mancherley daraus entſtandenen Verdrießlichkeiten entſchloß er ſich mit den Königen von Frankreich und England ins gelobte Land zu ziehen. Als ſeine Geliebte dieß erfuhr, machte ſie ihm zum Andenken ein Band von Seide mit ihren Haaren vermiſcht, welches er mit einer Einfaſſung von großen Perlen an ſeinem Helm trug. Im heiligen Lande ſuchte er ſich überall durch Tapferkeit auszuzeichnen, theils weil er wirklich ein tapferer Ritter war, theils auch in der Hoffnung, daß es ſeine Dame erfahren und ſich darüber freuen ſollte. Aber unglücklicher Weiſe bekam er in einem Treffen, in welchem die Chriſten von den Saracenen zurückgeſchlagen wurden, eine tödtliche Wunde. In dieſer Lage trug er einem ſeiner Bedienten auf, daß, wenn er todt ſey, dieſer ſein Herz einbalſamiren, und es nebſt dem von ihr erhaltenen Band und andern Andenken ihrer gegenſeitigen Liebe, in einer Schachtel nach Frankreich an ſeine Dame bringen ſolle. Als der Ritter wirklich todt war, richtete der Diener ſeine Befehle ſorgfältig aus, und kam glücklich in Frankreich an. Als er ſich aber vor dem Schloß der Dame verbarg, um ſein Paket heimlich in ihre eigene Hände zu überliefern; wurde er von ihrem Mann entdeckt, der ihn kannte, und ſogleich argwohnte, daß er Nachrichten von ſeinem Herrn an die Dame Fayel zu bringen habe. In dieſem Argwohn fiel Fayel über den Diener her, und würde ihn ermordet haben, wenn dieſer nicht um Gnade gebeten und die Abſicht ſeiner Sendung entdeckt hätte. Der eiferſüchtige Ehemann bemächtigte ſich nun der Schachtel, ließ den Ueberbriger gehen wohin er wollte, nahm das einbalſamirte Herz und befahl ſeinem Koch, es auf eine eßbare Art zur Mittagsmahlzeit zuzurichten. Für ſich ſelbſt ließ er ein ähnliches Gericht machen. Als nun die Dame das für ſie beſtimmte Gericht gegeſſen hatte, fragte ſie ihr Mann, wie es ihr geſchmeckt habe? Die Dame argwohnte nichts und ſchwieg. Aber er fragte nochmals, ob ſie nicht wiſſe was ſie gegeſſen habe? Sie antwortete: nein. Hierauf ſagte er ihr, daß ſie das Herz des Chatelain de Coucy gegeſſen habe, und brachte ihr zum Beweis die Schachtel mit allem was darin enthalten war. Die Dame wurde hierdurch von der Grauſamkeit ihres Mannes völlig überzeugt, und ſagte zu ihm: il eſt vray, que ceſte viande ay-je moult amée: et croy qu' il ſoit mort, don eſt domage, comme du plus loyal Chevalier du monde. Vous m' avez fait manger ſon coeur, et eſt la derniere viande que je mangeray onques: ne onques je ne mangé point de ſi noble, ne de ſi gentil. Si n'eſt pas raiſon que aprés ſi gentil viande, je en doye mettre autre deſus: et vous jure par ma foy que jamais je n' en mangeray d' autre aprés ceſte cy. Sie ging hierauf in ihr Gemach zurück, ließ ſich nie bewegen, wieder einige Nahrung zu ſich zu nehmen, und endigte in kurzem ihr Leben.

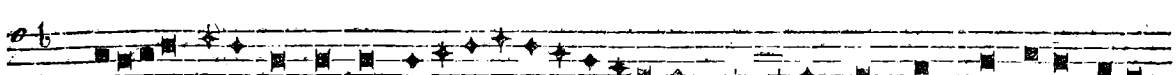
Von den Gedichten des *Chatelain de Coucy* ſind noch viele vorhanden, von ſeinen Melodien aber nur einige, welche *La Borde* in ſeinem Eſſai etc. hat abdrucken laſſen. Eine dieſer Melodien wird hinreichend ſeyn, dem Leſer einen Begriff von der Beſchaffenheit der übrigen zu geben.

Chanſon du Chatelain de Coucy.

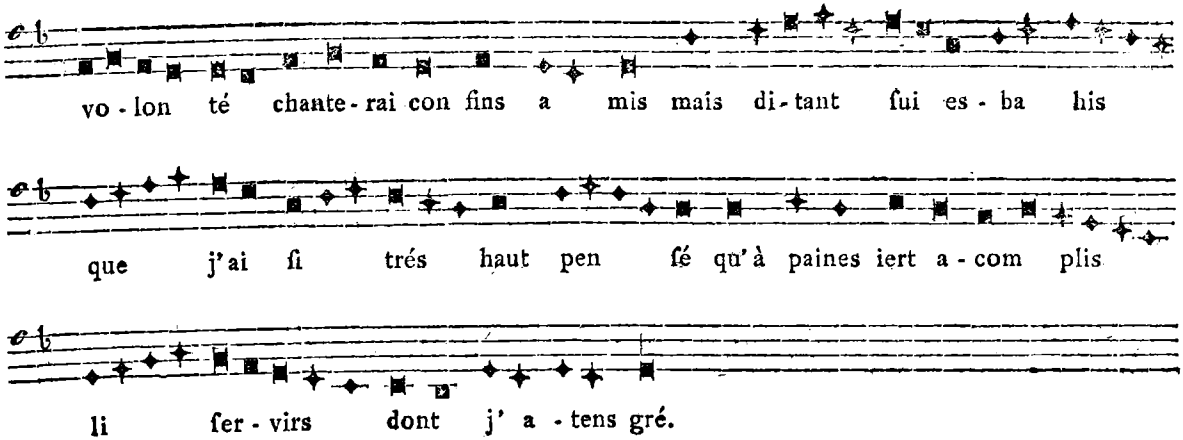
Lent.



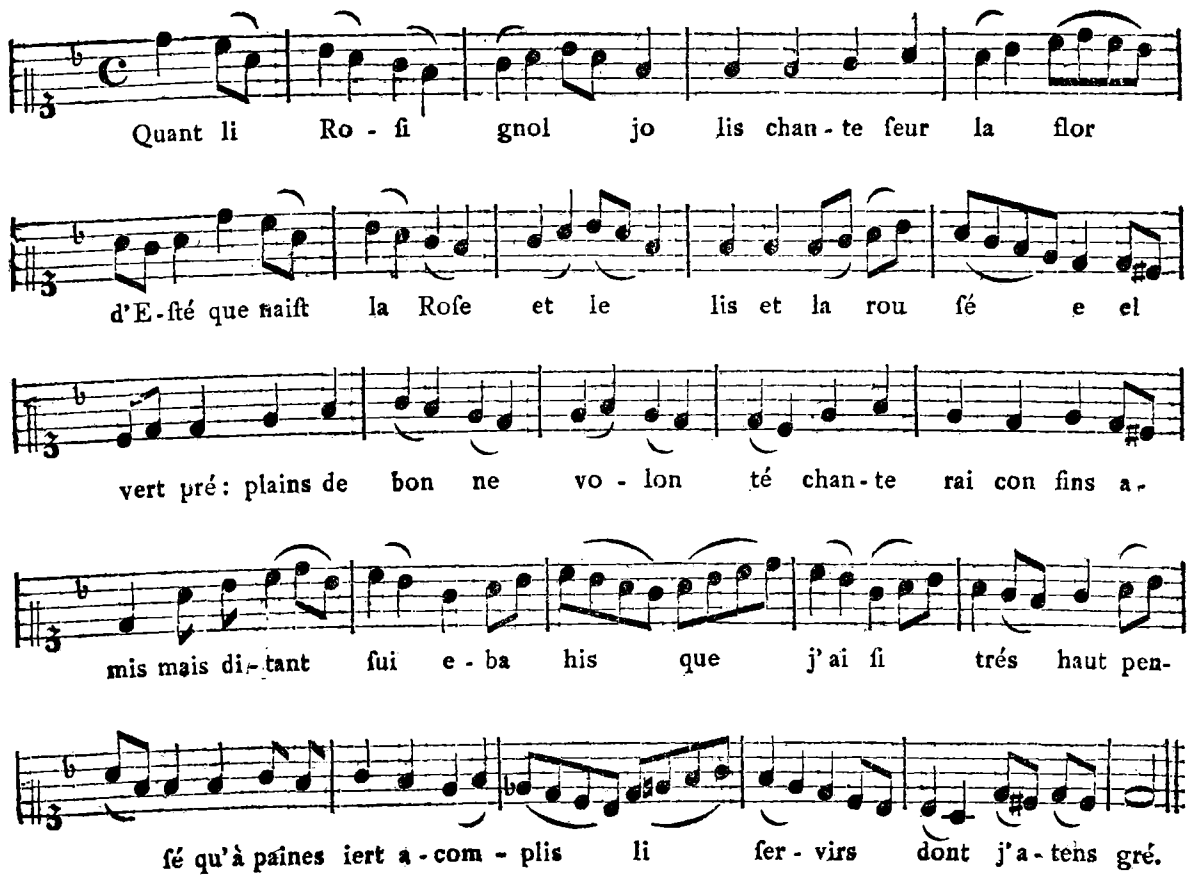
Quant li Ro - ſi - gnol jo - lis chante ſeur la flor d'Es-té que neſt la



Ro-ſe et le lis et la rouſé e el vert pré-plains de bon - ne



Der nehmliche Geſang in neuern Noten.



Quant li Roſignol jolis
Chante ſeur la flor d' Eſté,
Que naiſt la roſe et le lis
Et la rouſée el vert pré!
Plains de bonne volonté
Chanterai con fins amis.
Mais d' itant ſui esbahis
Que j' ai ſi trés haut penſé,
Qu' à paines iert acomplis,
Li ſervirs dont j' atens gré.

Liement ont entrepris,
Ce qui trop m' aura grevé,
Mi fol oeil volenteiz
Qui ſovent ont eſgardé
Là ou je n'ai mie oſé
Dire que j' eſtoie quis.
Oeil, par vos ſui je trahiz.
Voir eſt, mal avez ovré;
Mès or en aiez merci,
Et ſi vos ſoit pardonné.

Oil, ce eſt mains que noient,
Je ne vous puis mal vouloir:
Car quant je me reporpenz
Comme ele eſt bele à veoir,
Souvent me fetes doloir
En ce que trop vous truis lent.
Nès li raſſoagemens
Des biens que g'en cuit avoir,
Me fet doubles mes talens
De ſervir à mon povoir.

Benois ſoit li Radimens
Ou je pris ſi boin eſpoir;
Car eurs, ſervirs, et talens
M'i porroit encoir valoir.
Se doi-je molt bien voloir,
Ke ſiens ſoie; car g'i pens.
Voire, ſe j' ai tant de ſens
C'on ne s'en puiſt parchevoir.
Encoir venera lieus et tens
De ma très gran joie avoir.

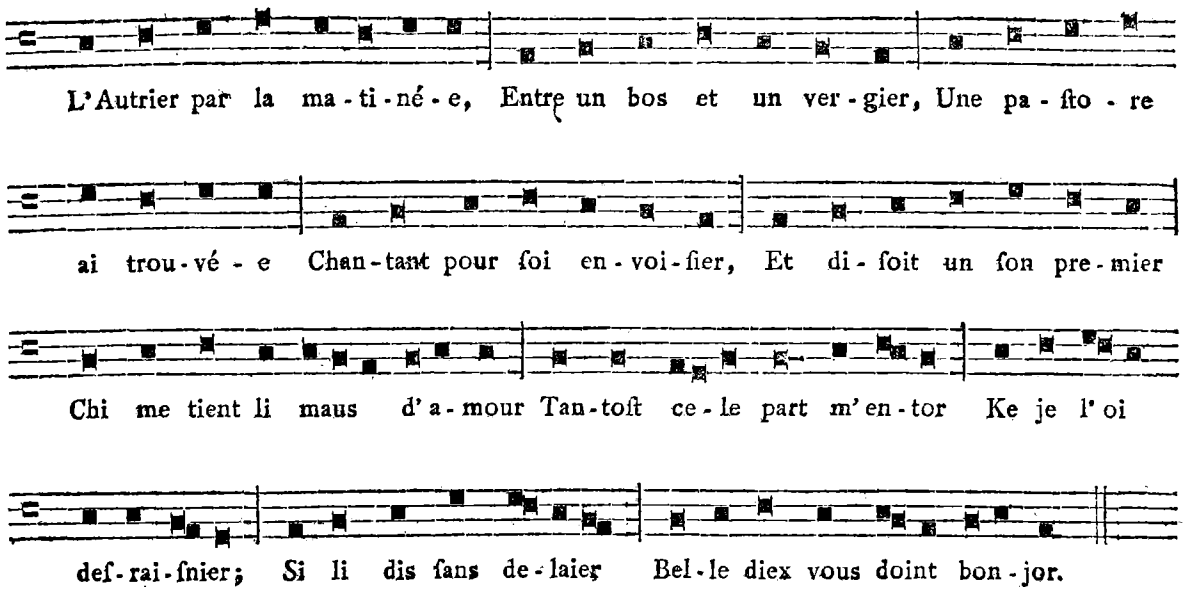
Die letzte Strophe hat nur acht Zeilen, paßt alſo nicht auf die Melodie und wird deßwegen hier weggelaſſen.

Ein ſangbarer und natürlich fließender Baß iſt zu ſolchen Melodien nicht zu ſetzen, da in den melodiſchen Fortſchreitungen auf Beziehungen der Accorde keine Rückſicht genommen iſt, auch ſchwerlich genommen werden konnte, weil man im Zeitalter dieſes Dichters kaum anfing, harmoniſche Beziehungen kennen zu lernen.

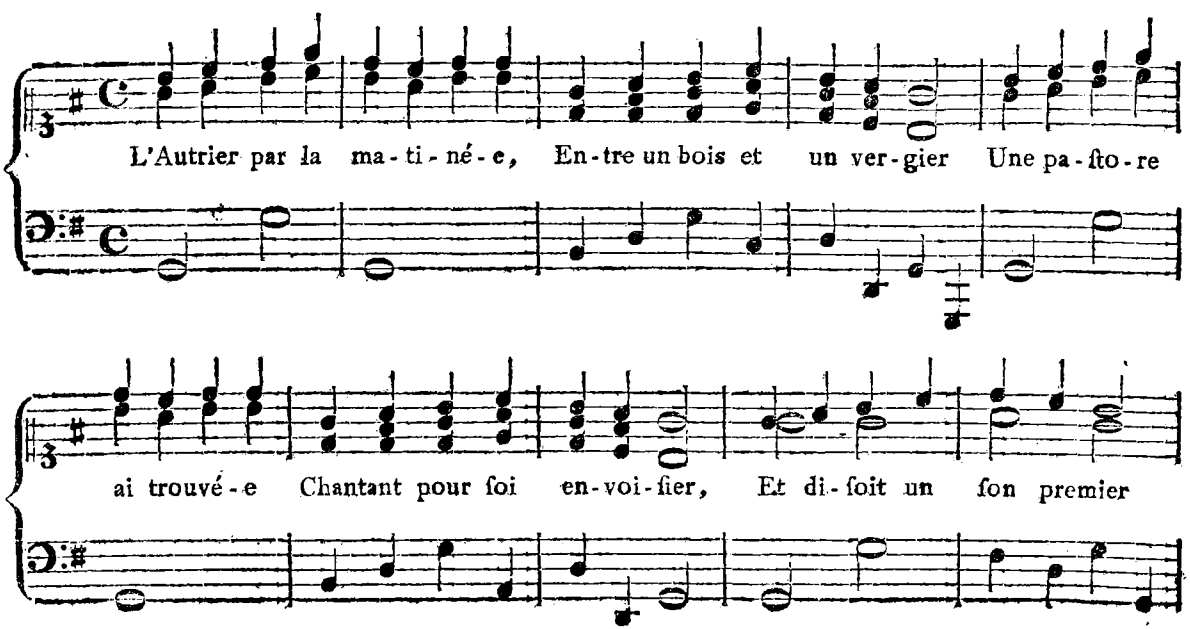
Ein ſehr merkwürdiger Troubadour war auch Theobald, Graf von Champagne und König von Navarra. Er lebte zwiſchen 1201 und 1254, und ſoll ſich ſo ſterblich in die Königin Blanca, Mutter des h. Ludwig, verliebt haben, daß er ſeinen geheimen Rath zuſammen berief, um ſich in ſeiner Noth Rath ertheilen zu laſſen. Man rieth ihm, ſich fleißig mit Poeſie und Muſik zu beſchäftigen. Der Biſchoff *de la Ravaliere*, welcher die Gedichte Theobalds geſammelt und herausgegeben hat [197]), widerlegt zwar dieſen Umſtand, da aber Theobald viele ſeiner Gedichte an dieſe Königin gerichtet hat, ſo ſcheint die Sage wenigſtens von einer Seite nicht ganz ungegründet zu ſeyn. Eben dieſer *de la Ravaliere* hat außer den Gedichten Theobalds und manchen ſchätzbaren Bemerkungen über die Romaniſch-Franzöſiſche Sprache und über die Beſchaffenheit der Muſik der frühern Jahrhunderte auch neun verſchiedene Melodien ſeines Dichters am Ende des zweyten Bandes abdrucken laſſen. Eine der einfachſten iſt diejenige, welche zum 40ſten Gedicht gehört, die zur Probe des Theobaldiſchen Geſangs genug ſeyn wird.

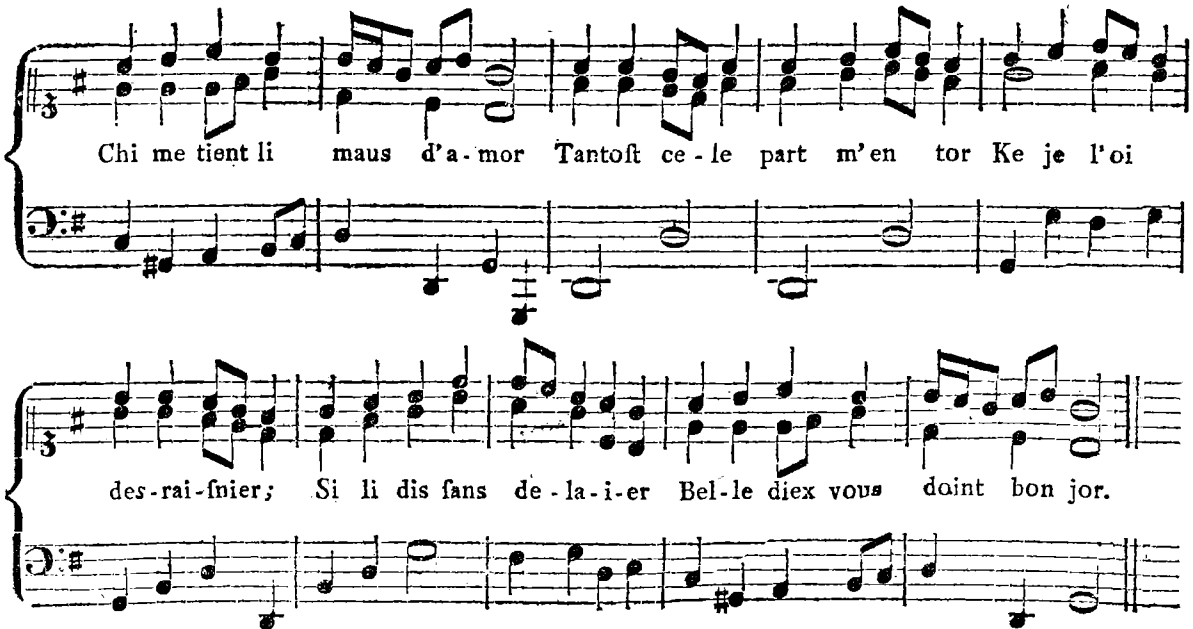
197) Les Poeſies du Roy de Navarre, avec des Notes et un Gloſſaire François, précedées de l' Hiſtoire des revolutions de la Langue Françoiſe, depuis Charlemagne jusqu' à Saint Louis; d'un Discours ſur l' ancienneté des Chanſons Françoiſes, et de quelques autres Piéces. A Paris, 1742, 2 Bde. in-8.

Chanſon du Roi de Navarre.



Der nehmliche Geſang in neuern Noten mit Begleitung.





Mon ſalu ſans demorée
Me rendi, et ſans targier,
Molt iert frece et colouréc.
Se mi plot à acointier;
Bele voſtre amor vous quier
S' aurés de moi riche ator.
Elle repont, *Trecheor*
Sont mais trop li Chevalier;
Miex aim Perrin mon Bergier,
Ke riche hòm menteor.

Bele, ce ne dites mié,
Chevalier ſont trop vaillant:
Qui ſet donc avoir amie
Ne ſervir à ſon talant,
Fors Chevaliers, et tel gent?
Mais l' amors d' un Bergeron,
Certes, ne vaut un boton,
Partés vous en itant,
Et m' amés; je vous creant,
De moi aurés riche don.

Sire, par ſainte Marie,
Vous en parlés por noiant,
Mainte Dame, auront trichie,
Cil Chevalier ſosduiant,
Trop ſont fol et mal penſant,
Pis valent, que Guenelon;
Je m' en vais en ma maiſon,
Ke Perrin eſt ki m' atant
M' aime de cuer loiaument;
Abaiſiés votre raiſon.

J' entendi bien la Bergiere,
K'ele me veut eſchaper
Molt li fis longe proiere,
Mais ni puce rien conqueſter:
Lors la pris à acoler,
Et ele giete un grant cri:
Perrinet, trai, trai,
Dou bois prenent à huer,
Je la lais, ſans demourer
Sor mon cheval m' en parti.

Quant ele m'en vit aler,
Si me diſt, pour rampoſner,
Chevaliers ſont trop hardi.

Von den Minnesängern.

§. 77.

Eine den Provenzalen oder Troubadours völlig ähnliche Dichter- und Sänger-Klasse lebte auch in Deutschland fast zu gleicher Zeit unter dem Namen der Minnesänger, oder der Schwäbischen Dichter. Die nehmlichen Veranlassungen, welche zuerst in der Provence den Dichtergeist entzündeten, nehmlich der Geist der Ritterschaft: und religöse Schwärmerey fanden sich zu eben der Zeit auch in Deutschland, und mußten daher auch in diesem Lande ähnliche Wirkungen hervorbringen. Dieß hätte schon an sich geschehen können; geschah nun aber auch durch äußere Einwirkung und durch Beyspiele, weil die Provenzalen sehr frühe an Deutschen Höfen bekannt und aufgenommen wurden. Daher sagt auch der Minnesinger Eschilbach selbst:

Von Profanz in tütsche Land
Die rechten mere uns sint gesant.

Obgleich diese Dichterklasse den Namen Minnesinger führt, so war doch die Minne oder Liebe nicht der einzige Gegenstand ihrer Gesänge. Sie sangen über alles, worüber sich singen läßt. Sie hatten Lieder (Lais), Gesänge (Chansons), Satyren (Sirventes), spitzfündige Fragen und Aufgaben (Tenzo's), Balladen und Reihen, eben so wie sie die Troubadours hatten. Außerdem liebten sie auch poetische Wettstreite, in welchen jeder Dichter suchte, irgend einen seiner Gönner am besten zu loben. Ein solcher Wettstreit war der so genannte Krieg zu Wartburg zwischen sechs Dichtern, welcher im Jahr 1206 am Hofe des Landgrafen von Thüringen, Hermann, gehalten wurde. Johann Rothe erzählt diese Begebenheit in seiner Thüringischen Chronik (in Menkens SS. rer. Germ. Tom. II.) mit folgenden Worten:

„Von der Senger krige zcu Warperg.“

„Noch Cristus gebert tusint zcwey hundirt vnde sechz jar, Do warin in lantgrafin Hermans hofe zcu Doringen vnde hessin sechz edil vnde vornunftige man vndir den andirn syme hofegesinde, dy hobisch warin mit getichte, vnde gar togintsam, Sy machtin vnde tichtin nuwe gesenge, vnde kregin darmede wedir eyn andir, vnde darumme so habin dyselben liede noch den namen, Daz man sy nennit den krieg von Warperg, wan sy zcu Warperg vnde zcu Isenache geschahin. Der erstir senger der hiezer Henrich Schriber, vnde der waz eyn gudir rittir, der andir hiez Walther von der Fogilweide, der derte Reynhart von Zwetzschin, der ferde Wolfferam von Eschinbach. Desse warin rittermessige man vnde gestrenge weppener. Der funfte der hiez Bitterrolff vnde waz eyne von dez lantgrafin hofgesinde, vnde der sechster hiez Henrich von Afstirdingin, der waz eyn borger vz der stad Isenache, von eyme fromen geschlechte, dessir kreig alleyne mit syme gesange wedir die andire alle, vnde lobete den herzcogin von Osterrich vor alle andir forstin in syme gesange, vnde glühete en der sunnen. Der krig wart alzo herte mit deme gesange vndir en, daz sy sich vorphlichtin, wer do verlore, der solde Stemphele, alzo hiez zcu deme male der femer zcu teile werdin, vnde dez krigis vnde vorphligtunge gestalte en lantgrafe hermanne vmme eris hobischin unwin gesanggis willin, Dez sy stetlichin phlogin. Der dez andirs in syme hofe nicht gestattit hette, Vnde also nu der krig vndir en wuchz, alzo wuchz auch der haz.“ Solche Wettstreite waren in den frühern Jahrhunderten das, was in unseren Zeiten Concerte, Redouten ꝛc. an den Höfen und in großen Städten sind.

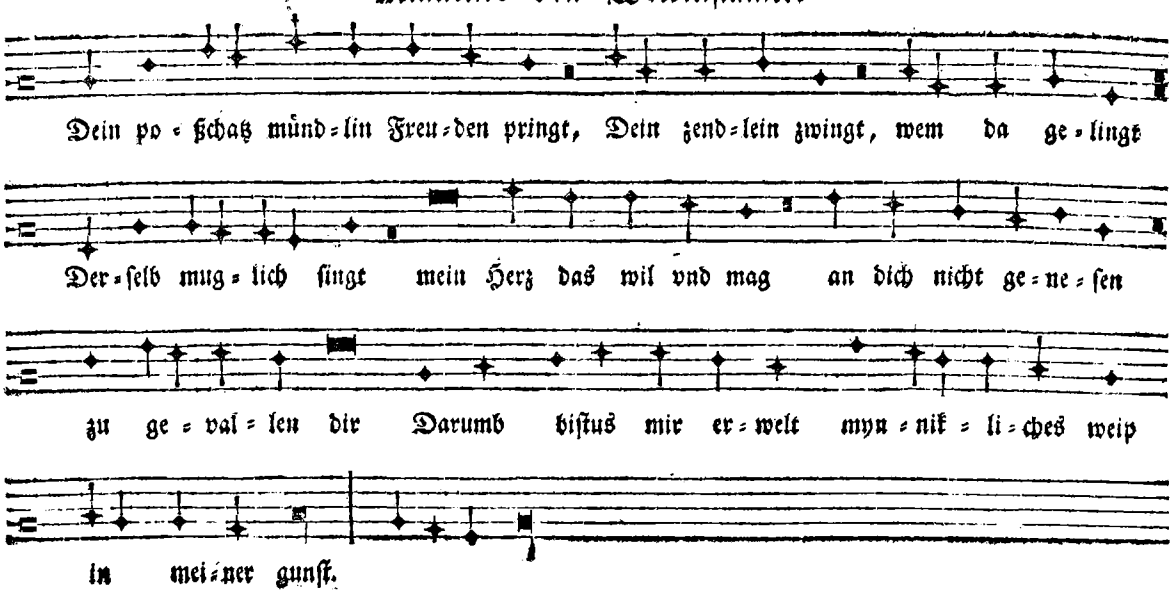
Eben so wie die Zahl der Provenzalischen Dichter sehr groß war, und sich über alle Stände verbreitete, so war es auch mit den Deutschen Minnesingern beschaffen. In einer schätzbaren Samm-

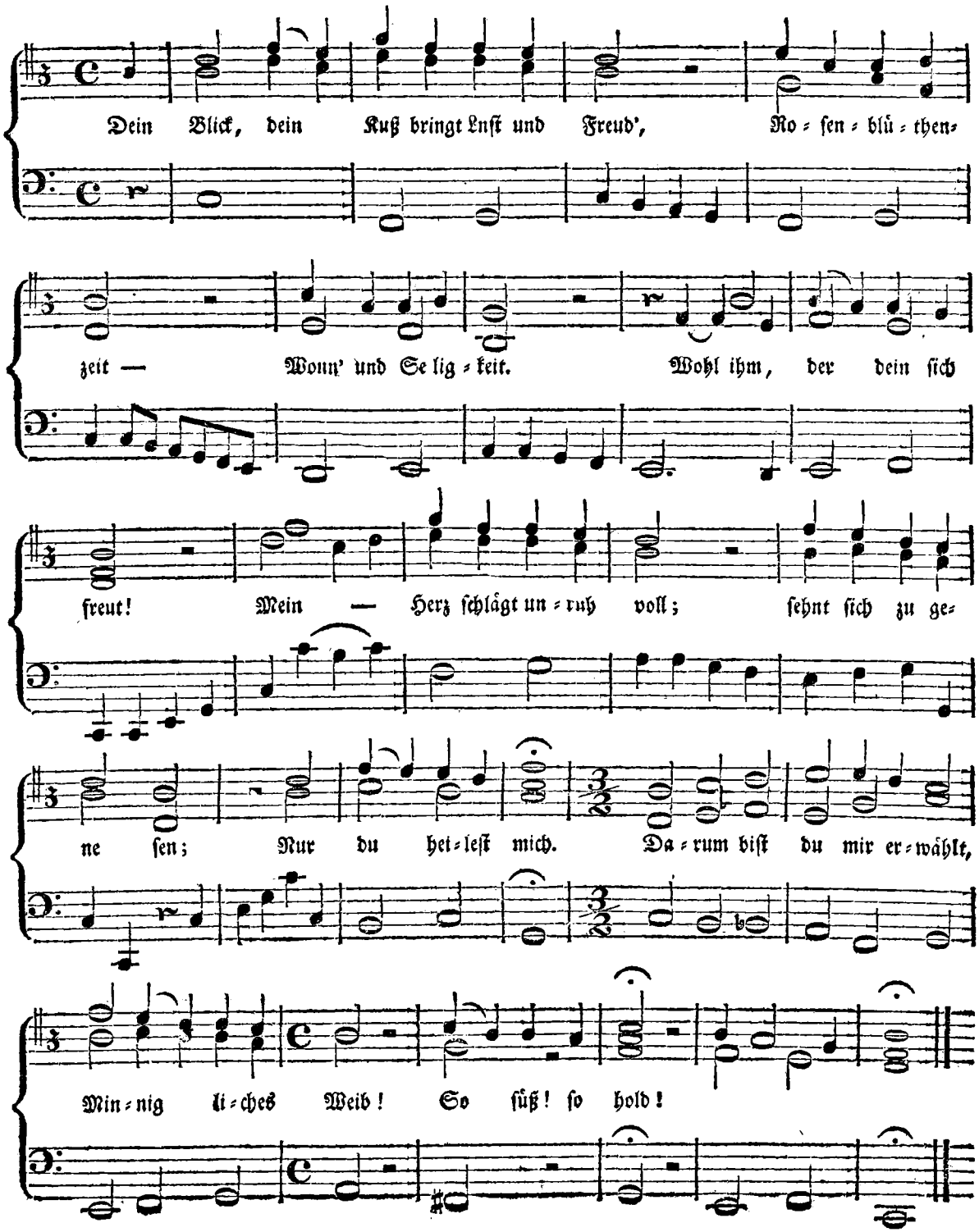
lung ihrer Gedichte, welche Rüdiger Maneſſe hinterlaſſen hat, und welche hernach von Bodmer und Breitinger (Zürch, 1785. in 4) herausgegeben worden ſind, findet man allein 140 verſchiedene Verfaſſer, und unter ihnen Kaiſer, Könige, Fürſten, Herzoge, Markgrafen, Grafen, Edle, Ritter ꝛc. Sogar ein Schulmeiſter von Eßlingen kommt unter ihnen vor.

§. 78.

Obgleich die meiſten Gedichte der Minneſinger wirklich geſungen worden ſind, ſo hat man doch bisher bey der Sammlung derſelben noch zu wenig Rückſicht auf die Melodien genommen, die von ihren Urhebern dazu gemacht waren. Die Maneſſiſche Sammlung enthält keine Note, und anderwärts, wo etwa die Rede von einem Minneſingerlied iſt, hat man eben ſo wenig an die dazu gehörige Melodie gedacht, oder vielleicht nicht denken können, weil man keine beym Text fand. Erſt vor kurzem hat man in der k. k. Hofbibliothek zu Wien eine Handſchrift entdeckt, worin nebſt den Gedichten eines Minneſingers, mit Namen Wolkenſtainer, auch die Melodien dazu verhanden ſind. Dieſer Wolkenſtainer wird aber ins Jahr 1425 geſetzt, kann alſo kaum unter die eigentlichen Minneſänger gezählt werden, deren Flor im dreyzehnten Jahrhundert am höchſten geſtiegen, in der Mitte des vierzehnten aber ſchon gefallen war. Die Herren Röllig und Leon zu Wien haben einige Bruchſtücke aus dieſer Handſchrift geſammelt, die Melodien in Takte eingetheilt und mit Harmonie fürs Clavier begleitet, auch die Texte in unſere neuere Sprache ſo übertragen, daß ſie auf die urſprünglichen Melodien paſſen; ſie hatten dabey die Abſicht, ſie heftweiſe öffentlich bekannt zu machen. Das erſte Heft, welches 12 Lieder enthält, iſt zwar noch nicht gedruckt, mir aber doch durch die Güte eines Freundes mitgetheilt worden. Ich hoffe der künftigen guten Aufnahme dieſer geſammelten Bruchſtücke nicht zu ſchaden, wenn ich hier einige derſelben zur Probe einrücke. Den Text behalte ich unverändert bey, ſo wie ihn Hr. Leon eingerichtet hat; in der Melodie und der harmoniſchen Begleitung derſelben bin ich aber von der Einrichtung des Herrn Röllig abgewichen, um den darin liegenden eigenen Geiſt des Zeitalters ſo wenig als möglich zu moderniſiren und völlig unverfälſcht zu erhalten. Hier iſt das erſte Lied.

Minnelied von Wolkenſtainer.



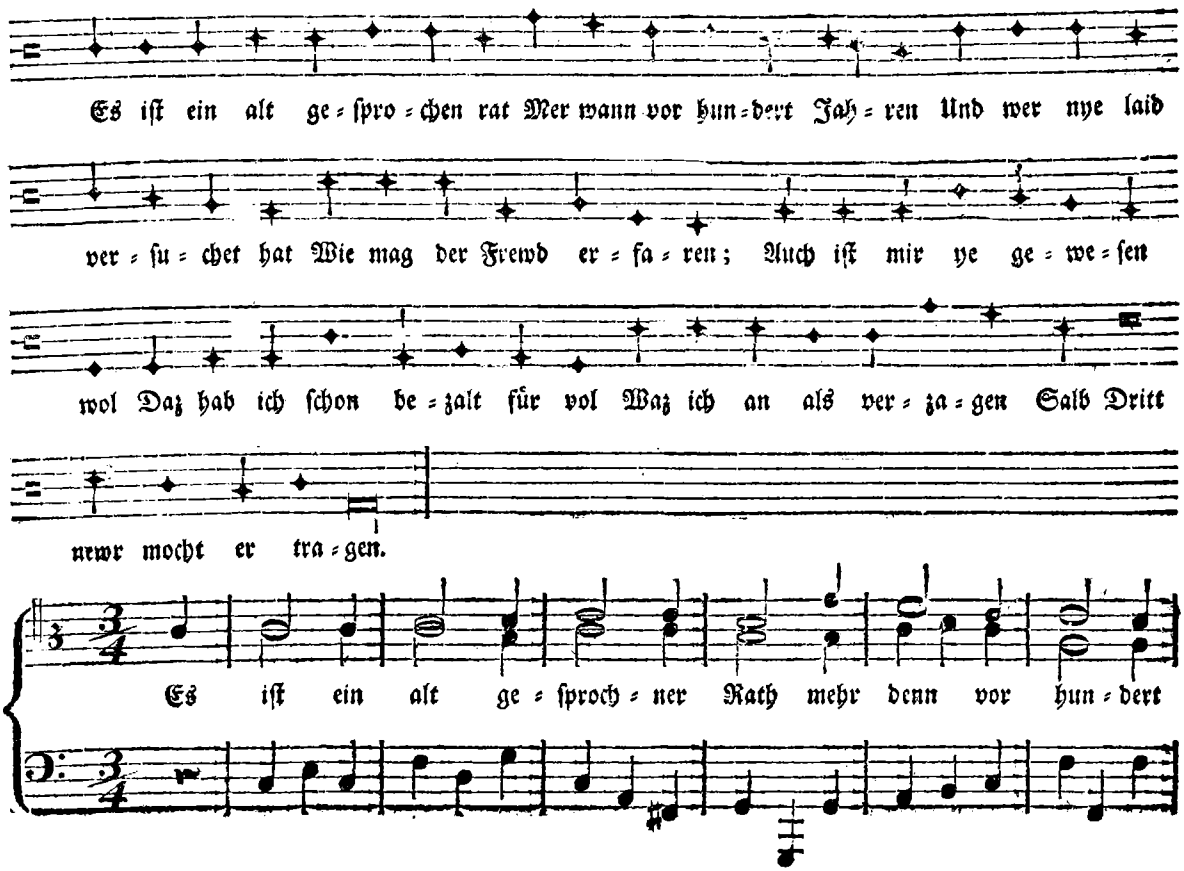

Dein Blick, dein Kuß bringt Lust und Freud', Ro = sen = blü = then=
zeit — Wonn' und Se lig = keit. Wohl ihm, der dein sich
freut! Mein — Herz schlägt un = ruh voll; sehnt sich zu ge=
ne sen; Nur du het = lest mich. Da = rum bist du mir er = wählt,
Min = nig li = ches Weib! So süß! so hold!

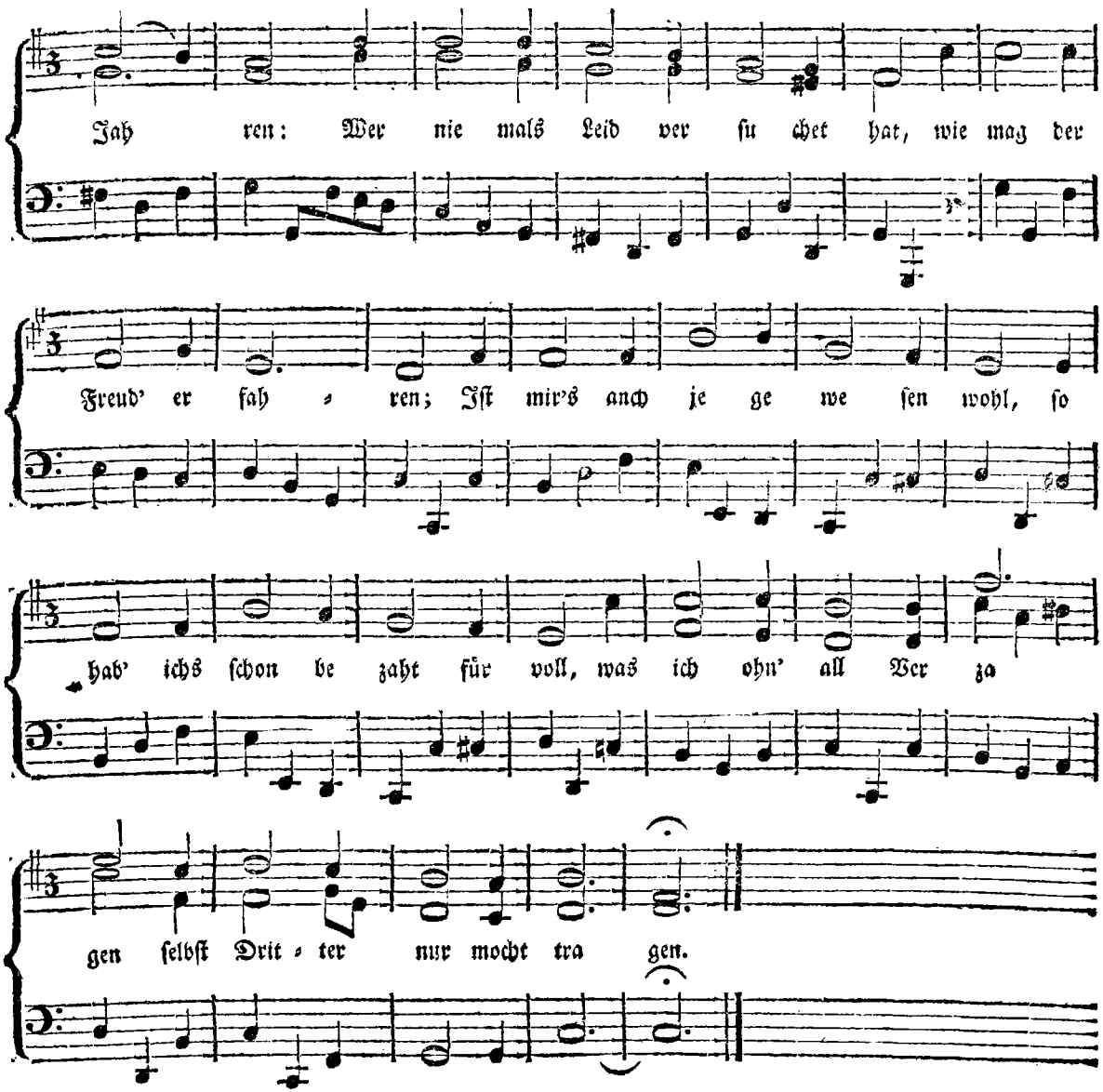
Mein Herz das prufft vil offt vnd dick
Das ſelzam plick
Pringet freundlichen ſchrick
In der lieben ſtrick
Fraw dein dreuch vnd netz haben mich umbfangen
Vnd vergernet ganz
Nymant kan erloſen mich
Newr dein ſtolzer leib
An dabel frey.

Mit Sehnſucht prüf' ich oft und viel
Deiner Augen Spiel,
Meiner Wünſche Ziel!
Welch wonniges Gefühl!
Ach! lieblich iſt dein Netz? Sieh, ich bin gefangen;
Und ſchmachte nach dir!
Du nur kannſt ganz mich befreyn,
Minnigliches Weib!
Nimm hin mein Herz!

Dieſe Melodie iſt dem vorgezeichneten Schlüſſel nach urſprünglich entweder von einer Altſtimme oder von einem hohen Tenor geſungen worden. Der Stil derſelben iſt ſo edel, daß man ſchwerlich eine eben ſo edle bey irgend einem Troubadour, oder bey einem andern Sänger aus dem Anfange des 15ten Jahrhunderts finden wird. Die Abwechſelung des Zeitmaßes gegen das Ende iſt von vortrefflicher Wirkung. Kurz man ſieht es der Melodie an, daß ſie Wolkenſtainer aus dem Herzen geſungen hat, und daß er Geſchmack und Kenntniß des ausdrucksvollen Geſangs gehabt haben müſſe. Wahres, edles Gefühl führt ſtets eine edle Sprache.

Etwas minder edel, aber bis auf einige Stellen ſo fließend, daß man glauben ſollte, ſie wäre erſt geſtern gemacht worden, iſt die folgende Melodie:





Der ainen Vogel fahen muß
Daz er im nicht emphlige
Der thuet ach in locken ſuß
Domit er in betrige.
In Nezan lazen auff dem Klogen
Vil edle Fogel wird betrogen
Den ſolich liſt umbgeben
Dovon erſlewſt ſein Leben.

Wer ſich will einen Vogel fahn,
Daß er ihm nicht entfliege,
Der lockt ihn, ach! ſo ſüß heran,
Damit er ihn betriege.
Er garnt ihn auf dem Klobenſtiel,
So trog man edler Vögel viel,
Die Liſt und Trug umgeben,
Wovon entfleußt ihr Leben.

Zwar alle Ding verkert sich kraws
Der Spruch leit mir im Sinne
Ain ander furet zween hinaus
So ließ ich ainen drinne.
Ain Glokhaus gilt ain Essikkrug
Dient wie derselb nach ihrem Fug
Daz syn, wer in betwungen
So hätt' ich wohl gesungen.

Zwar alles Ding verkehrt sich bald,
Der Spruch liegt mir im Sinne.
Wo man mir kaum den Dank bezahlt,
Erhält ein andrer Minne.
Doch jen's wie dieß gilt einerley:
Ist unser Lebensziel vorbey,
Wie sich das Blatt auch wende,
Dann ist das Lied am Ende!

Von den Meistersängern.

§. 79.

Schon die Minnesinger aus dem zwölften und dreyzehnten Jahrhundert wurden häufig Meistersänger oder Meister des Gesangs genannt. Diese Benennung aber gründete sich in den frühern Zeiten bloß auf Vorzüge in der Dicht- und Singkunst. Als aber diese Meister des Gesangs von den Höfen nach und nach vertrieben wurden, und es die Hofnarren übernahmen, die Großen zu ergötzen; als die Kunst des Gesangs dadurch in ihrer ehemaligen Achtung so fiel, daß Ritter und Edle allmählich aufhörten, sich damit zu beschäftigen, gerieth sie in die Hände gemeiner Handwerker, zog sich von den Höfen in die Städte zurück und wurde daselbst eben so zünftig oder handwerksmäßig behandelt, als die neuen Sing- und Dichtmeister ihre übrigen Geschäfte zu behandeln gewohnt waren. Diese Klasse von Dichtern und Sängern eignete sich nun den Namen Meistersänger zu, verband sich in eine förmliche Zunft und trieb ihr Wesen nach gewissen angenommenen Regeln und Gesetzen, die übrigens nicht alle zu verachten sind.

Diese Zunft leitet ihren Ursprung schon aus den Zeiten des Kaisers Otto her, der ihre Einrichtungen und Freyheiten nicht nur bestätigt, sondern ihr auch zur Ermunterung eine goldene Krone verehrt haben soll. Die Geschichte dieses Ursprungs ist aber mit zu vielen Widersprüchen verwebt, als daß darauf gebaut werden könnte, und sie hier aus einander setzen und berichtigen zu wollen, würde von sehr geringem Nutzen seyn. Genug, man weiß, daß diese Meistersänger, welche man von den Hofdichtern oder Minnesingern unterscheidet, größten Theils gemeine Handwerksleute waren, die aus Liebe zum Dichten und Singen sich in eine Gesellschaft vereinigten, und über ihre Einrichtungen und an sich unschädlichen Absichten von den Kaisern theils Bestätigungen theils einige Freyheiten erhalten haben.

Ihre hohe Schule war zu Mainz, wo auch ihre Ordnungen lange Zeit aufbewahrt worden sind. Nächstdem hatten sie ihre Hauptsitze zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg. Am letztern Orte wurde diese Gesellschaft erst am Ende des funfzehnten Jahrhunderts errichtet, wie man aus einem Brief des Magistrats sehen kann, wodurch das Collegium des Deutschen Meistergesangs renovirt, zwölf Meister bestätigt und ihre Artikel confirmirt wurden. Der Anfang dieses Briefs heißt: „Demnach ungewähr vor ein hundert und fünff Jahren die uralte löbliche Kunst des teutschen Meyster-Gesangs durch etliche kunstliebende Gottesfürchtige Personen allhier aufgerichtet worden, und sich im werck augenscheinlich befunden, daß solche Kunst zu Gottes Ehre, auch Auferbauung Christlicher Religion und Ehrbarkeit vast ersprießlich, daß daher Unsere liebe Vorfahren — ihnen solch angestellte werck — gefallen lassen, auch — eine jährliche Steyer und Freygabe solcher ehrlichen Gesellschaft verordnet ꝛc. Aus welchen diese Christliche Kunst und Ubung bisher in unserer Stadt einen solchen Fortgang gehabt, daß viel Personen beyderley Geschlechts aus allerhand Ständen

nicht allein dieselbe geliebt und im exercitio gehabt, Sondern auch dadurch zu mehrer Erkantniß Gottes, und seines lieben Worts kommen ꝛc. [198]). " In einer auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek befindlichen Handschrift, die eine große Sammlung alter Gedichte enthält, von einem Magdeburgischen Bürger, mit Namen Valentin Voigt herrühren, und den Herzogen zu Sachsen im Jahr 1558 dedicirt seyn soll, sind in der Vorrede folgende älteste und erste Meister dieser Gesellschaft angegeben:

„Also hat auch Gott bey Kaiser Otten dem Irsten noch Christi Geburt Newnhündert Sechtzig Jar die hochlöbliche vnnd holtselige Kunst des Teutschenn Meistergesangs ann Tagk geben. — Und wurden die Irsten vier genent herr Pitterolffe [199]), der Hofgart, der Sigeler, vnnd der alte Sieghart. Noch ynenn sinndt komenn der Graf von Helderungk, Peter Zewinnger, herr Friedrich vonn Schunennburgk, Graf Hermann von Barburgk, der Sither."

Wir wollen aber keine Namen mehr anführen, sondern dem Leser erzählen, wie die Einrichtung der Meistersänger im Innern beschaffen war, und was sie sonst noch geleistet haben. Die beste Auskunft hierüber giebt Wagenseil in seinem Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen, welches seiner Beschreibung der Stadt Nürnberg beygedruckt ist.

Die Vorschriften, nach welchen die Meistersänger dichteten und sangen, nannten sie ihre Tabulatur. Ueber die Einrichtung ihrer Gedichte hatten sie mancherley Gesetze, die noch jetzt gelten. Ein ganzes Gedicht hieß ein Bar und bestand aus gewissen Gesätzen (Strophen); ein Gesätz bestand aus Stollen; ein Stoll aus etlichen Zeilen, dessen Ende sie mit einem + zu bezeichnen pflegten. Sie hatten auch einen Abgesang, und überhaupt ungefähr das, was die Griechen Strophe, Antistrophe und Epodos nannten. Sie hatten außerdem stumpfe Reimen, Waisen, Körner, Pausen, Schlagreimen ꝛc., die aber alle nicht hierher gehören. Eben so hatten sie ihre Fehler, die kein Meistersänger begehen durfte, ohne dafür gestraft zu werden, worunter auch einige vorkommen, die das Singen insbesondere betreffen. So ist z. B. Stutzen oder Zucken ein Singfehler. Wer gar nicht wieder in die Melodie kommen kann, hat sich versungen. Uebrige Singfehler sind: 1) zu hoch oder zu niedrig singen, welches von einigen mundiren genannt wurde. 2) Singen und Reden, das heißt, wenn zwischen einem Gesang, ehe er völlig geendigt ist, geredet wird. 3) Veränderung der Töne, oder wenn man eine Melodie an einigen Stellen anders singt, als sie ihr Meister gesungen hat. 4) Falsche Melodie, oder ganz unrechte Melodie singen. 5) Falsche Blumen oder Coloraturen, wodurch eine Melodie angegriffen und unkenntlich gemacht wird. 6) Auswechselung der Lieder. 7) Vor- und Nachklang. Vorklang wird genannt, wenn jemand im Anfang eines Liedes mit bedecktem Mund einen Klang oder Ton von sich giebt, ehe das Wort hebt; Nachklang aber, wenn nach Endigung des letzten Wortes noch ein Ton zu hören ist. 8) Irren oder irre werden. Alle Meistergesänge wurden auswendig, niemals aus dem Buche gesungen. Das irre Werden war also leicht möglich; dennoch hatte einer, der irre wurde, gar verloren.

Glatt

198) S. Schilters Glossarium Teutonicum im dritten Bande seines Thes. voc. Bardus, wo auch ein Extract aus der Tabulatur der Straßburgischen Meistersänger-Gesellschaft abgedruckt ist: „Die ersten XII Meister und Dichter aus Teutzschland, welche zu Pawya vor Kaiser Otto dem Ersten und Bapst Leo dem VIII sind verhört worden, auch mit ihrer Prob und Composition berühmt bestandeu; Daruff ihnen Kayser Otto und Bapst Leo Brieff und Siegel geben, und sie mit einer güldin Cron verehrt, darumb sie singen sollten, und solche Kunst im gantzen Römischen Reich Teutscher Nation ausbreiten sollten."

199) Dieser Piterolffe war 1206 ein Streiter bey dem Wartburger Sengerkrieg; wie kann er 960 gelebt haben?

Glatt singen nannte man, wenn jemand völlig ohne Fehler sang. Wer einen Meisterton machen wollte, mußte sich befleißigen, daß seine Melodie nicht in die Melodie eines andern eingriff, und mußte ganz andere Blumen, Coloraturen ersinnen, als in anderen Meistertönen enthalten waren. Wer an einem Ort lebte, wo keine Meistersänger-Gesellschaft war, und einen neuen Ton machte, mußte ihn in irgend eine Gesellschaft bringen, ihn vorsingen und von derselben bewähren lassen. Solchen Tönen gab man sehr sonderbare Namen. Der Name des Erfinders wurde stets dabey bemerkt; außerdem aber wurden sie noch durch Beywörter von einander unterschieden. In dem Verzeichniß mehrerer hundert solcher Töne beym Wagenseil (S. 534 folg.) giebt es eine Roßmarien-Weise, Hön-Weise, Weiber-Kretzen-Weise, Blut-Weise, kurze Affen-Weise ꝛc.

Wer die Tabulatur, oder die Gesetze der Gesellschaft noch nicht völlig inne hatte, war ein Schüler; wer sie völlig wußte, ein Schulfreund; wer fünf bis sechs Töne singen konnte, ein Sänger; wer Lieder nach andern Melodien machte, ein Dichter, und wer einen neuen Ton erfand, ein Meister.

Sie hatten ferner Belohnungen und Strafen unter sich eingeführt. Die größte Belohnung war eine Davids-Krone, welche sie des Schulkleinod nannten. Hierauf folgten Kränze. Bey der Aufnahme neuer Mitglieder wurden ebenfalls besondere Gebräuche beobachtet. Sie hatten unter sich Merker, die auf Fehler merken mußten, Büchsenmeister, welche die Kasse führten, und jährlich einmal Rechnung vor den Merkern und der ganzen Gesellschaft ablegen mußten.

Ihre Singschulen waren zweyerley, nehmlich Festschulen und gemeine Singschulen, die zu gewissen bestimmten Zeiten gehalten wurden. Wenn eine solche Singschule gehalten werden sollte, wurde Zeit und Ort durch einen öffentlichen Anschlag bekannt gemacht, da dann jederman für eine kleine Einlage in die Kasse der Gesellschaft zuhören konnte. Der Inhalt eines solchen Anschlags war ungefähr folgender:

„Nachdem aus Vergunst von einem Hoch-Edlen, Fürsichtigen, Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhier, den Meistersingern ist vergunnt und zugelassen, auf heut eine öffentliche Christliche Singschul anzuschlagen und zu halten, Gott dem Allmächtigen zu Lob, Ehr und Preiß, auch zu Ausbreitung seines h. Göttlichen Worts, derhalben soll auf gemeldter Schul nichts gesungen werden, denn was h. Göttlicher Schrift gemäß ist; auch sind verbotten zu singen alle Straffer und Reitzer, daraus Uneinigkeit entspringet, desgleichen alle schandbare Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das Beßte thut, soll mit dem David oder Schul-Kleinod verehret werden, und der nach ihm mit einem schönen Kräntzlein.“

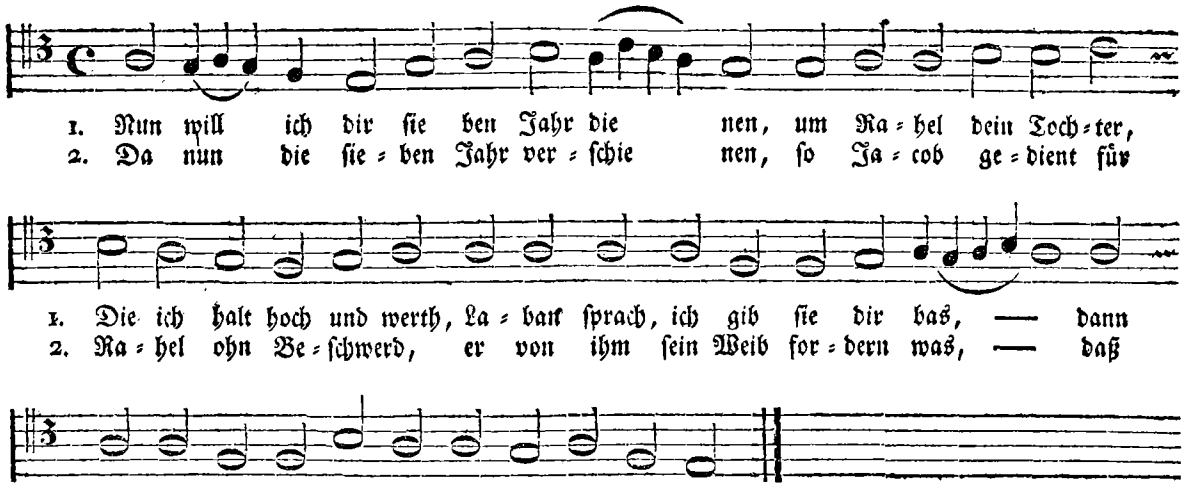
Bisweilen war hinzu gesetzt; “Wer solches hören will, verfüg sich nach gehaltener Mittags-Predigt zu St. Catharina, so wird man anfangen.“

Ein neu Aufgenommener mußte sich verpflichten: 1) daß er beständig bey der Kunst bleiben, und von dem Gesang nicht abweichen, sondern fest darüber halten wolle. 2) Daß wenn an einem Ort der Kunst und Gesellschaft übel oder spöttlich nachgeredet werden sollte, er mit Bescheidenheit widersprechen und der Kunst nichts zu nahe geschehen lassen wolle. 3) Daß er mit den Gesellschaftern friedlich und schiedlich leben, sie vor Schaden warnen, ihnen in allen Nöthen helfen und beystehen, alles Gute von ihnen reden und sie in allen Fällen entschuldigen oder vertheidigen wolle. 4) Daß er kein Meisterlied auf öffentlicher Gasse weder Tags noch Nachts, auch nicht bey Gelagen, Gastereyen oder andern üppigen Zusammenkünften, wie auch nicht, so er etwa bezecht seyn sollte, singen, und dadurch der Gesellschaft einen Schandfleck anhängen wolle. Jedoch würde ihm erlaubt, gegen Fremde, die Verlangen tragen, ein Meisterlied zu hören, wenn man versichert, daß sie kein Gespött daraus machen werden, sich hören zu lassen.

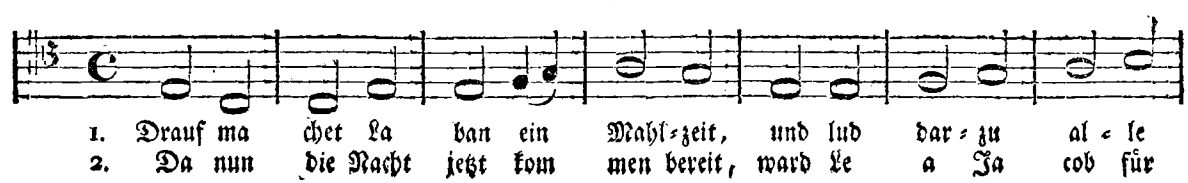
Mehr von ihren innern Einrichtungen sagen zu wollen, würde hier von wenigem Nutzen seyn, da sie meistens mit den Gebräuchen übereinstimmen, die bey allen Handwerkszünften üblich sind. Seit ungefähr 20 oder 30 Jahren sind diese Gesellschaften in Nürnberg und Straßburg, wo sie sich noch am längsten erhalten haben, völlig eingegangen. An andern Orten gingen sie schon am Anfang des jetzigen Jahrhunderts ein

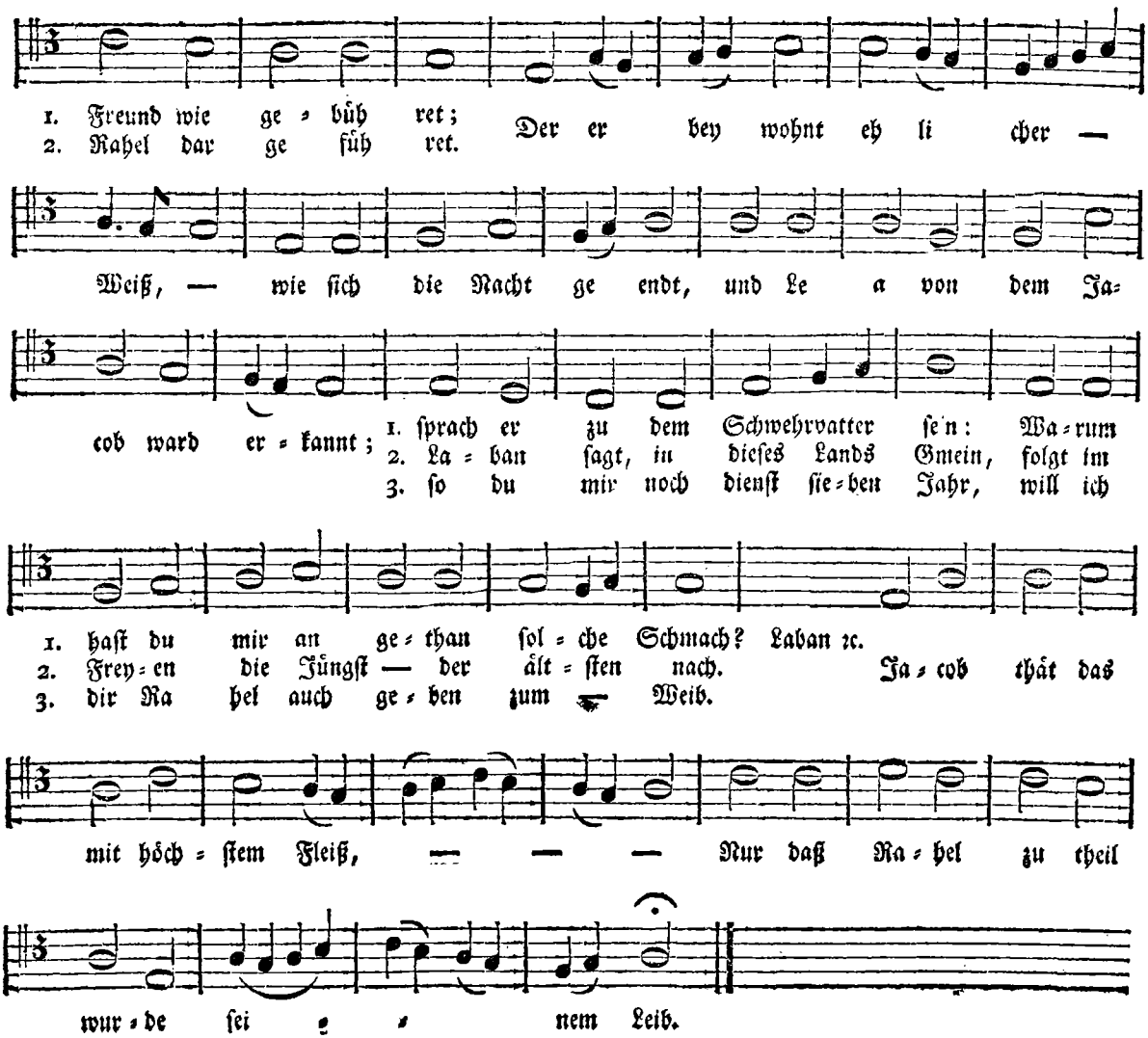
Ihre Melodien waren nichts andres als Choralgesang. Harsdörffer, welcher im vierten Theil seiner Gespräch-Spiele eine Nachricht von den Meistersängern giebt, und sie selbst noch singen gehört hatte, sagt ausdrücklich von ihnen: Obgleich ihre Gedichte schlecht sind, und das Gesang dem Choral, oder der Ebräer-Musik nicht ungleich zu hören ꝛc. Dieß Urtheil bestätigt sich vollkommen durch die vier so genannten gekrönten Töne, welche beym Wagenseil abgedruckt sind, und welche von den Meistersängern außerordentlich hochgeachtet wurden. Der erste dieser gekrönten Töne war im langen Ton Heinrich Müglings, der zweyte im langen Ton Heinrich Frauenlobs, der dritte im langen Ton Ludwig Marners, und der vierte im langen Ton Regenbogens. Der Erfinder des letztern, nämlich Barthel Regenbogen, war ein Schmid seiner Profession. Mit diesen vier gekrönten Tönen mußte ein neuer Meister seine Probe ablegen. Der Leser wird sich am letzten dieser Töne begnügen, der beym Wagenseil folgender ist:

Gekrönter Ton Regenbogens.



Der Abgesang.





Von den Volksliedern.

§. 80.

So wie das Volkslied in unſern Zeiten beſchaffen iſt, und meiſtens in den frühern Jahrhunderten bey allen Europäiſchen Völkern beſchaffen war, iſt es eigentlich kein Gegenſtand einer Kunſtgeſchichte. Die Kunſt hat ſo wenig Antheil daran, daß es aus keinem andern Grunde in ihr Gebiet gerechnet werden kann, als weil es gewöhnlich von vielen dahin gerechnet wird. Entſteht es unter dem Volk ſelbſt, ſo enthält der Text meiſtens läppiſche, gedankenleere Reimereyen oder ſchmutzige Zweydeutigkeiten, und andere Ungereimtheiten, und die Melodie dazu iſt ihrem Charakter nach ſo unbedeutend, daß ſie auf jeden andern Text von gleichem Versmaß eben ſo gut paſſen würde, als auf den-

jenigen, für welchen sie bestimmt ist. Kommt es aus den gebildetern Ständen, so trägt es wiederum das Gepräge der Sinnes- und Empfindungsart seines Ursprungs in Text und Ton so merklich an sich, daß es in andere Klassen entweder nicht paßt, oder, wenn man eine allgemeine Verbreitung bey der Verfertigung desselben beabsichtigt hat, es wird ein Gemisch von halb edlen und halb unedlen Gedanken, so wie von halb edler und halb unedler Sprache. In beyden Fällen ist es ein unbedeutender Gegenstand der Kunst.

Dennoch ist das Lied überhaupt und das Volkslied insbesondere von der äußersten Wichtigkeit, und könnte zum nützlichsten Kunstwerk unter allen werden, weil der Wirkungskreis desselben der allerausgebreitetste ist, und seiner Natur nach seyn muß. Je höher die Kunst steigt, je mehr verliert sie von ihrer allgemeinen Faßlichkeit und je mehr verengt sich ihr Wirkungskreis. Sie ist dann nur solchen Klassen genießbar, welche in ihren Begriffen und Kunstübungen mit dem Künstler, dessen Kunstwerk sie genießen wollen, ungefähr auf einer gleichen Stufe stehen. Die Gegenstände des Liedes und insbesondere des Volksliedes, z. B. Vaterlandsliebe, häusliche und gesellschaftliche Freuden, munterer, anständiger Scherz, Liebe, Betrübniß über den Verlust geliebter Personen ꝛc. sind hingegen sämmtlich von der Art, daß sie allgemein von allen Menschenklassen gefühlt werden, des Genusses solcher Lieder, worin die genannten Gegenstände auf eine faßliche Art dargestellt und mit eben so faßlichen Melodien begleitet sind, muß also jedermann fähig seyn, oder wenigstens fähig gemacht werden können. Von dieser Seite ist das Lied so wichtig, könnte zur Verbreitung nützlicher und edler Gesinnungen und Empfindungen so viel beytragen, und selbst in den Händen der Regierungen zur weisen Leitung des Volks benutzt werden, daß man sich wundern muß, wie ein so kräftiges Mittel dem willkührlichen Gebrauch eines jeden so lange Zeit hindurch hat überlassen werden, und wie man es meistens zum bloßen oft gleichgültigen, oft aber auch gewiß sehr schädlichen Zeitvertreib hat mißbrauchen lassen können. So wie das geistliche Lied von jeher von Religionsstiftern oder Religionsverbesserern zur Ausbreitung religiöser Gesinnungen nie ohne Erfolg gebraucht wurde, so könnte und müßte das weltliche Lied zur Belebung aller häuslichen und bürgerlichen Tugenden angewendet werden, und würde stets von dem wirksamsten und nützlichsten Erfolg seyn. Die neuere Zeitgeschichte giebt uns ein auffallendes Beyspiel von der Kraft des Volksgesangs wenigstens von einer Seite, durch den zweckmäßigen Gebrauch ausdrucksvoller Vaterlandslieder. Wie kann man nach solchen Beyspielen, deren die Geschichte aller Zeiten aufzuweisen hat, die Kraft eines solchen Mittels noch für gering, und keiner öffentlichen Aufsicht und Leitung werth halten?

Alle Europäische Nationen haben ihre Volksgesänge gehabt, so wie sie sie noch haben und stets haben werden. Von der Beschaffenheit derselben vor dem eilften Jahrhundert ist schon geredet worden. Eben so wie man in jenem Zeitalter mit ihrem Inhalt selten zufrieden seyn konnte, so mußte man auch in den folgenden Jahrhunderten sehr häufig dagegen eifern. In Deutschland war dieß der nehmliche Fall. Man ließ den unschuldigen Tönen zwar Gerechtigkeit widerfahren, aber die Texte erklärte man sehr häufig für schandbar und unzüchtig. Man ließ daher die Melodien und suchte andere Texte darüber zu verfertigen. Sogar geistliche Texte wurden über die Melodien weltlicher Gesänge gedichtet, bloß, wie sich die Herausgeber solcher Lieder ausdrücken, damit das junge Volk von derselben schamparen und unzüchtigen Bulenliedern abgebracht werde und anstatt derselben bösen Text seine christliche und zur Besserung dienliche Lieder in denselben lieblichen Melodeyen singen möge. Eben so sprach unser Luther von den päpstlichen Kirchengesängen, die zum Theil ebenfalls eine Art von Volksliedern waren. In der Vorrede zu einer seiner Liedersammlungen sagt er: er habe sich der päpstlichen Musik bedienen, sie aber von Mißbrauch reinigen und bessere Texte darunter setzen wollen. Die Noten seyen köstlich und wäre Schade, wenn sie sollten

untergehen, ungereimt und unchristlich aber wären die Texte, die möchten hinfahren. Ferner sagt er in eben dieser Vorrede, die Papisten hätten viele und schöne Musik oder Gesänge, aber der Text enthalte viel häßliches und abgöttisches; darum habe er den todten Texten die schöne Musik aus, und dem göttlichen Wort angezogen, damit der schöne Schmuck der Musik in seinem rechten Gebrauch sey ꝛc.

Von der Beschaffenheit dieser lieblichen Melodien, die Luther nicht untergehen lassen wollte, und andere vor ihm nicht aus den Köpfen des Volks bringen konnten, wissen wir genau genommen nichts mit Gewißheit zu sagen. Daß noch manche unter unsern gewöhnlichen Kirchenmelodien stecken müssen, ist wohl nicht zu bezweifeln. Aber so wie ihnen Luther ihre alten Texte auszog, so mag man ihnen auch zugleich den Rhythmus ausgezogen haben, so daß sie nun doch das nicht mehr seyn würden, was sie ursprünglich waren, wenn wir sie auch erkennen könnten.

Einen großen Dienst hätte uns hierin der Verfasser der kleinen schon öfters angeführten Limburger Chronik leisten können, wenn er seinen Anzeigen von Volksgesängen, die in dem Zeitalter allgemein gesungen wurden, über welches sich seine Nachrichten verbreiten, auch einige Melodien hätte beyfügen wollen. Man sieht aus dieser vortrefflichen Chronik, daß es mit den Volksliedern im vierzehnten Jahrhundert eben so ging, wie es noch in unsern Zeiten damit geht. Ein Lied ging durch ganz Deutschland vom äußersten Süden bis zum äußersten Norden, und wurde so lange gesungen, bis man sich entweder satt daran gesungen hatte, oder bis es durch ein neues Lied verdrängt wurde. Unser ehemaliges „Ich liebte nur Ismenen ꝛc.“ und unser erst neuerlich todt gesungenes „Freut euch des Lebens ꝛc.“ war von eben der Art und hatte gleiches Schicksal.

Da diese kleine schätzbare Limburgische Chronik sehr selten ist, so wird es der Leser gewiß nicht ungern sehen, das Verzeichniß dieser Lieder, die so allgemein durch alle Deutsche Lande gesungen wurden, hier zu finden. Den Anfang macht ein Herr zu Westerburgk, der ein gar edler Ritter von Sinn, Leib und Gestalt, aber dem Frauenzimmer nicht günstig gewesen seyn soll. Er machte im Jahr 1347, da er die Coblenzer jämmerlich geschlagen und niedergeworfen hatte, und dem Kaiser Ludwig nachritt, folgendes Lied:

Ich dorfte den Hals zu brechen,
Wer rechet mir den schaden dann?
So hett ich niemand der Mich reche,
Ich bin ein vngefreunder mann.
Vff Ihr gnad achte ich kleine sach,
Das lase Ich Sie verstahn ꝛc.

Da der Kaiser Ludwig das Lied hörte, strafte er den Herrn von Westerburgk und sagte: Er sollte es der Fruwen gebessert haben. Da name der von Westerburgk ein kurze Zeit, vnd sagte, Er wollte es der fruwen bessern, vnd sang dis lied:

In jammers nöten Ich gar verbrinn
Durch ein Weib so minnigliche ꝛc.

Da sprach Kaiser Ludwig, Wasserburg hat es uns nun wohl gebessert ꝛc.

Im Jahr 1347 war ein großes Sterben in Deutschland, wodurch die so genannten Geißelbrüder entstanden, die im Lande bey Hunderten mit Kreuzen und Fahnen herumzogen und nichts als Bußlieder (welches sie Laisen nannten) sangen. „Sie hatten ihre Vorsinger zween oder drey, und sungen sie ihnen nach. Vnd wann sie in die Kirch kamen, theten sie die Thür zu, vnd theten all jhr kleider auß, biß uff jhr Niedercleider, vnd hatten von ihren enckeln biß auf ihr lenden kleider von leinentuch, vnd gingen vmb den kirchhof zwen vnd zween bey einander in einer Processi, als man pflegt vmb die Kirchen zu gehen und zu singen. Vnd jhr jglicher schlug sich selber mit seiner geisel zu

beiden seiten vber die achsel, daß jhnen das Blut vber die enckel floß, vnd trugen Creuzkirzen vnd Fahnen vor. Vnd ihr gesang was also, wann Sie vmbgingen:

Tretten herzu wer busen will, Wen er hat,
So fliehen wir die heise hell, Mit Pech er ihn labt ꝛc. [200]).
Lucifer ist ein böser Gesell,

Als diese Schwärmereyen einige Zeit gedauert hatten, kamen die Juden in den Verdacht, an dem Sterben Schuld zu seyn, weil sie die Brunnen der Christen vergiftet hätten, und wurden fast überall (nur in Oestreich nicht) erschlagen und verbrannt. Man nannte dieß die Judenschlacht. Dieß waren lauter Umstände, wobey dem Volke das Singen wohl vergehen konnte.

Die Limburger Chronik fährt fort.

In derselbigen zeit (1351) sung man ein neuw lied in Teutschen landen, das war gemein zu pfeiffen vnd zu trommeten vnd zu allen Freuden:

Wisset, wer den seinen je auserkieset,
Vnd ohn alle schuld sein treuwen freund verlieset,
der wird viel gern singeloß.
Getreuwen freund den soll niemand lasen,
Wenn man das vergelten nit en kan.

Auf dieses sang man aber ein gut lied von Frauwenzuchten, vnd sonderlich auf ein Weib zu Straßburg, die hieße Agnes, vnd was aller Ehren werth, vnd trift auch alle gute Weiber an. Das Lied ging also:

Eines reinen guten Weibs angesicht, Zu guten weibern han ich pflicht,
Vnd fröhlich zucht dabey Wann Sie seind alles wandelns frey, ꝛc.
Die seind warlich gut zu sehen.

Darnach mit lang, sang man aber ein gut Lied, von weiß vnd von worten durch ganz Teutschland also:

Ach reines weib von guter art Noch ist mir eine clage noth
Gedenk an alle Stetigkeit, Von der liebsten Frauwen mein,
Daß man auch nie von dir sait Daß ihr zartes mündlein roth
Das reinen Weiben vbelsteit. Will mir angenedig sein
Daran solltu nu gedenken, Sie will mich zu grund verderben,
Vnd solt von mir nit wencken, Vntrost will sie an mich erben,
Dieweil daß ich das Leben han. Dazu in weiß ich keinen Raht.

In denselbigen Zeiten (1355) sang man dis Lidgen:

Ach Gott daß ich Sie meiden muß
Die Ich mich zu der Frauwen hatt erkohren,
Das thut mir warlich allzumahl wehe;
Mocht mir noch werden ein freundlicher gruß,
Des Ich so lang hab entboren.

200) In Italien haben diese Geißelbrüder noch früher einen ähnlichen geistlichen Unfug getrieben, wie der Monachus S. Justinae Paduanus beym *Urstisius* Tom. I. berichtet: „Siluerunt tunc temporis omnia musica instrumenta et amatoriae cantilenae. Sola cantio poenitentis lugubris audiebatur ubique tam in civitatibus, quam in villis, ad cujus flebilem modulationem corda saxea movebantur, et obstinatorum oculi se lacrimis non poterant continere.“ So mögen auch in Deutschland um diese Zeit die mus. Instrumente geschwiegen haben, und kein fröhlicher Volksgesang gehört worden seyn.

In diſſer zeit (1356) ſang man das Tagelied von der heiligen Paſſion, vnd war neu, vnd machte es ein Ritter:

O ſtarker Gott, all unſre noth
Befehln wir Herr in dein gebot ꝛc.

In demſelben jahr (1357) ſang und pfieffe man in allen diſſen Landen, dis Lied:

Mancher went, daß niemand beſſer ſey dann he,
Dieweil das Im gelingen,
Dem will ich wünſchen, daß Im nimmer heil geſche,
Vnd will das frölich ſingen ꝛc.

In derſelbigen zeit (1359) ſang vnd pfieffe man das Lied:

Gott geb ihm ein verdorben jar,
Der mich macht zu einer Nonnen,
Vnd mir den ſchwartzen mantel gab,
Den weiſſen Rock darunden.
Soll Ich ein Nonn gewerden
Dann wider meinen willen,
So will ich auch eim Knaben jung
Seinen kummer ſtillen.
Vnd ſtilt he mir den meinen mit,
Daran mag he verlieſen.

Im Jahr 1360 ging eine Hauptveränderung mit der Muſik in Deutſchen Landen vor, von welcher ſchon §. 32. geredet worden iſt.

In diſſer Zeit (1361) ſang man diß Lied:

Aber ſcheiden ſcheiden das thut warlich wehe
Von einer die ich gern anſehe,
Vn iſt das nit unmöglich ꝛc.

In diſſen zeitten (1363) pfeiffe und ſang man dis lid und widerſang:

Ich will in hoffnung leben fort,
Ob mir ichts heil möcht geſchehen
Von der lieben Frauwen mein ꝛc.

Da ſang man (1366) vnd pfeiff dis Lied:

Schach, Tafelſpiel
Ich nunmehr beginnen will.

Da ſang (1367) vnd pfeiff man dis lied:

Nit laß ab alſo ein weil.
Ach Ich, Ich will dir immer in gantzer treuw leben,
Ich hoff Ich find daſſelb an dir.

Vmb diſſe zeit (1374) pfeiff vnd ſang man dis lied:

Geburt rein vnd ſäuberlich
Weiß Ich ein Weib gar minniglich,
Die iſt mit zuchten wol bewärt,
Ach das es wüſt die rein vnd zart.

Da ſang man (1374) und pfeiff:

Wie mocht mir immer baß geſein? ꝛc.

Zu diſſer zeit, (1374) fünf oder Sechs Jahr davor, war auf dem Mayn ein Münch, Barfüſer Ordens, der ward von den Leuten auſſätzig, vnd war nit rein. Der mächte die beſten lieder vnd reihen in der welt von gedicht vnd melodeyen, deß im Niemand vf Reinesſtrom oder in diſſen landen wol gleichen mochte. Vnd was er ſung, das ſungen die Leut alle gern, vnd alle Meiſter pfiffen, vnd andere Spilleut furten den geſang vnd das Gedicht. Er ſang dis lied:

Ich bin außgezehlet,
Man weiſſet mich armen vor die thür,
Vntreuw Ich ſpür
Nun zu allen Zeiten.

Item sang Er:

May, May, May, die wunnigliche zeit
Menniglichen fremde geit
Ohn mihr. Wer mainte das?

Item sang Er:

Der vntreuw ist mit mir gespilt ꝛc.

Dern lied vnd widergesang machte Er gar viel, vnd was das alles lustiglich zu hören.

In disser zeit (1379) sang und pfeiff man dis lied:

Die widerfort Ich gentzliche jagn,
Das prüfe ich Jäger an der spor ꝛc.

In derselbigen zeit (1380) sang und pfeiff man dis lied:

Verlangen Ich will mich nit begeben,
Nacht vnd tag zu keiner zeit.

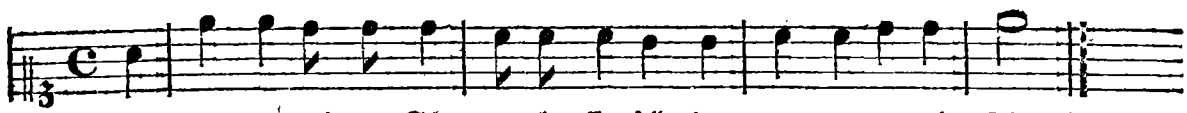
So weit die Limburgische Chronik.

In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts wurde nach **Cyriac Spangenbergs** Bericht (Sächsische Chronik, S. 557.) ein Gebrauch von den Volksliedern gemacht, der demjenigen entgegen gesetzt ist, von welchem vorher geredet worden. Die Stelle, worin dieß erzählt wird, ist folgende:

„Diese Zeit (1452) wurden Lieder gemacht und gesungen, darinnen die Oberkeit erinnert vnd ermahnet ward, in der Regierung gleichmessigkeit zu halten, dem Adel nit zu viel Freyheit und Gewalt zu verhengen, den Bürgern in Stetten nit zu viel Pracht vnd Geprengs zu verstatten, das gemeine Bawersvolk nit vber macht zu beschweren, die Strassen rein zu halten, vnd jederman Recht vnd Billigkeit widerfahren zu lassen. Von welchen Liedern sind noch etliche Gesetzlin vorhanden, so etwan von alten Leuten, die sie in Irer Jugend von iren Eltern gehört, gesungen worden."

Die Proben, welche hierauf **Spangenberg** von diesen Liedern giebt, brauchen hier nicht angeführt zu werden.

Ob man gleich nicht mit Gewißheit bestimmen kann, wie die Melodien zu den Volksliedern der frühern Jahrhunderte beschaffen gewesen seyn mögen, so kann man doch mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie theils den Choralgesängen theils auch den noch unter dem Volke vorhandenen Melodien ähnlich gewesen sind. Wer z. B. folgende Melodie



[201])

zum Maßstab nimmt, um die Beschaffenheit der meisten Volksmelodien darnach zu bestimmen, wird der Wahrheit wenigstens nur sehr selten aus dem Wege gehen. Und sollte er sie verfehlen, so wird der Schaden nicht groß seyn.

201) S. Eyn feyner kleiner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Venkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schufteren zu Ritzmück ann der Elbe. Erster Jahrgang. Berlynn vnndt Stettyen, verlegts Friedrich Nicolai. 1777. Zweyter Jahrg. 1778.

Ende des zweyten Bandes.

Fig 1.

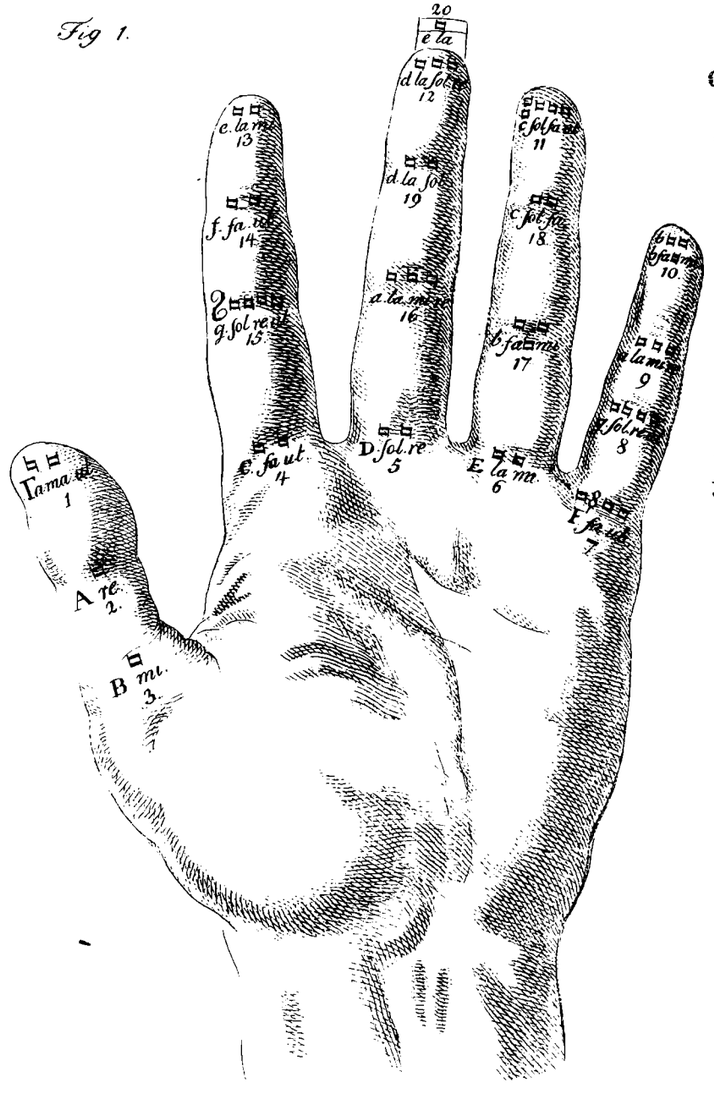


Fig 2

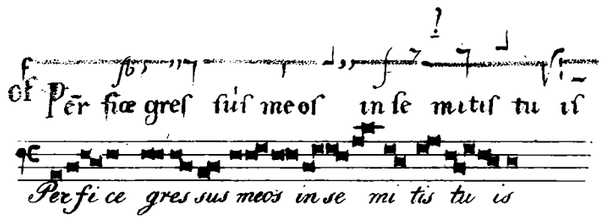


Fig 3.

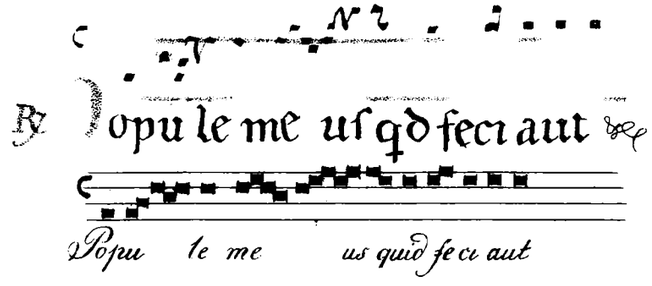


Fig 4.

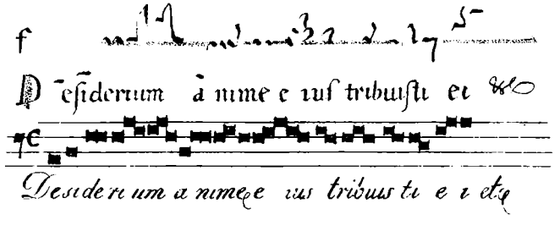


Fig 5

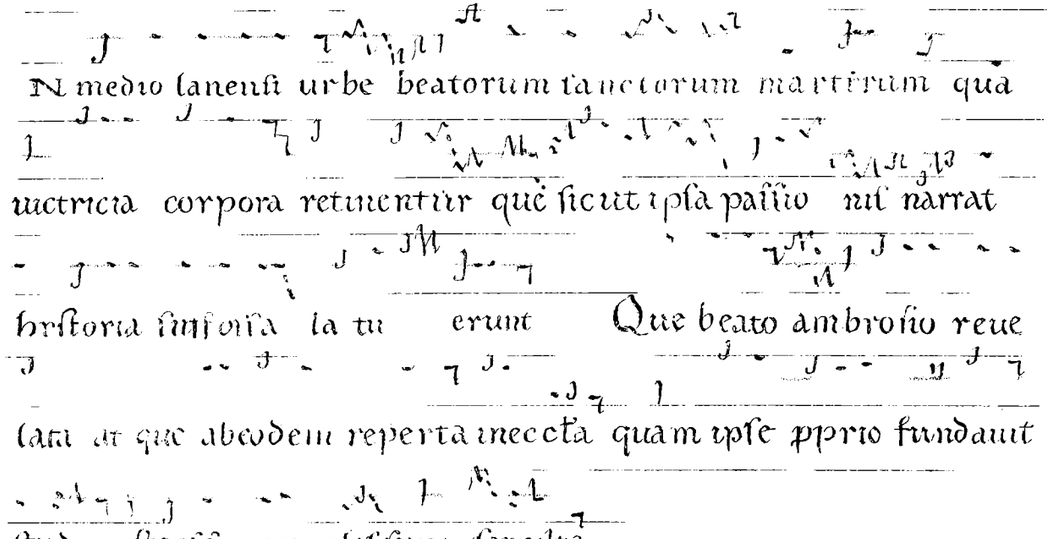


Fig. 6

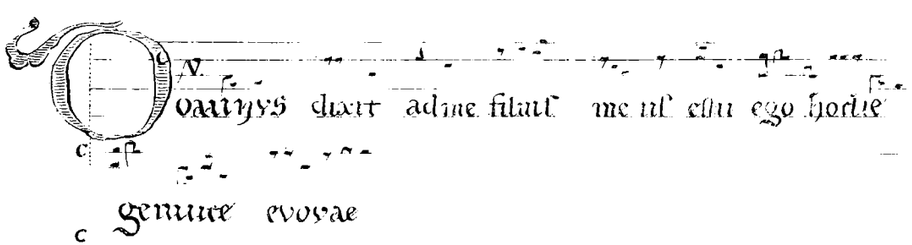


Fig 7

Notae musicae

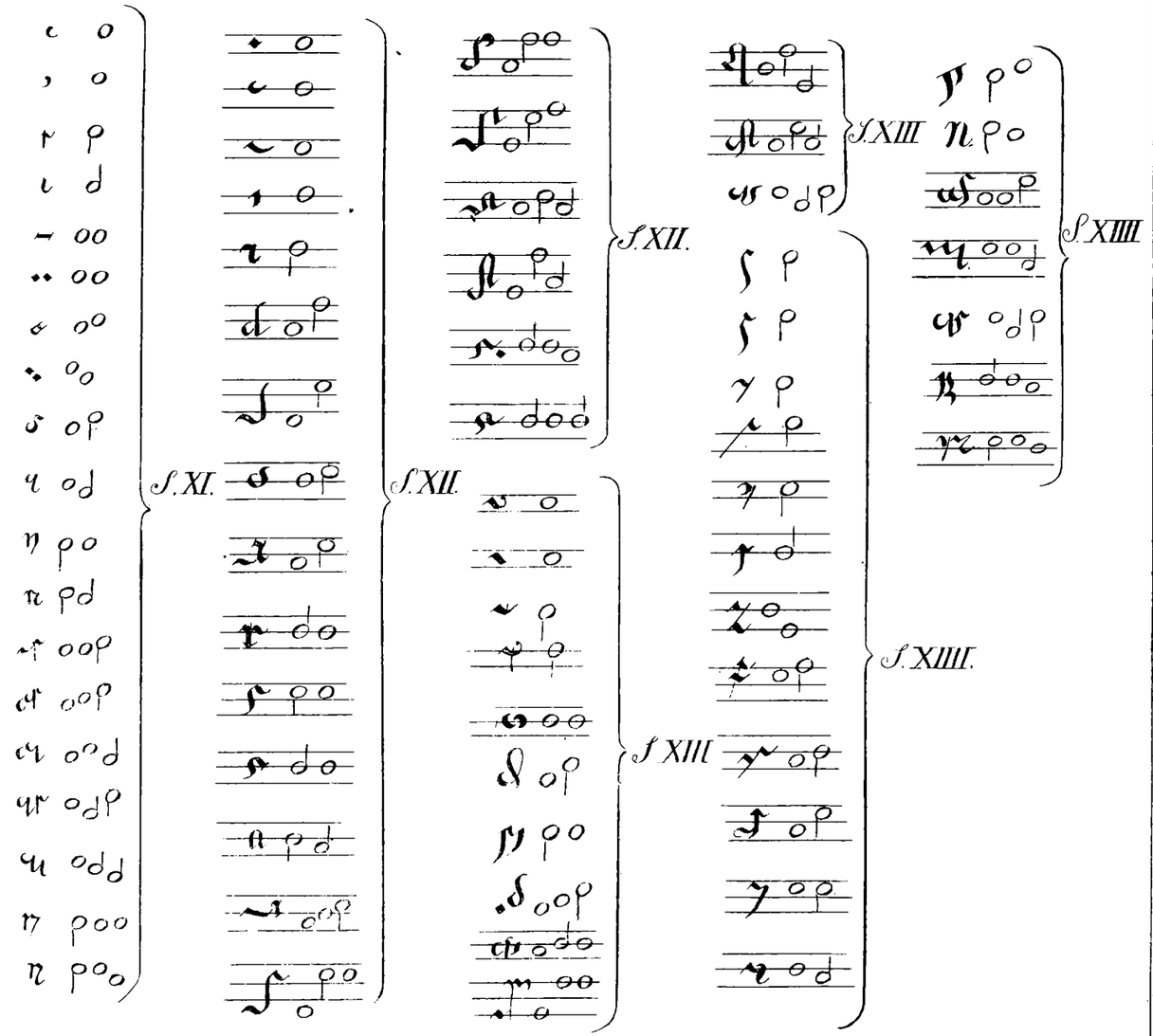


Fig 8

Claues medii canticorum aeui

Vocis cantus — Vocis altae primae — Vocis altae — Vocis mediae — Vocis infimae primae

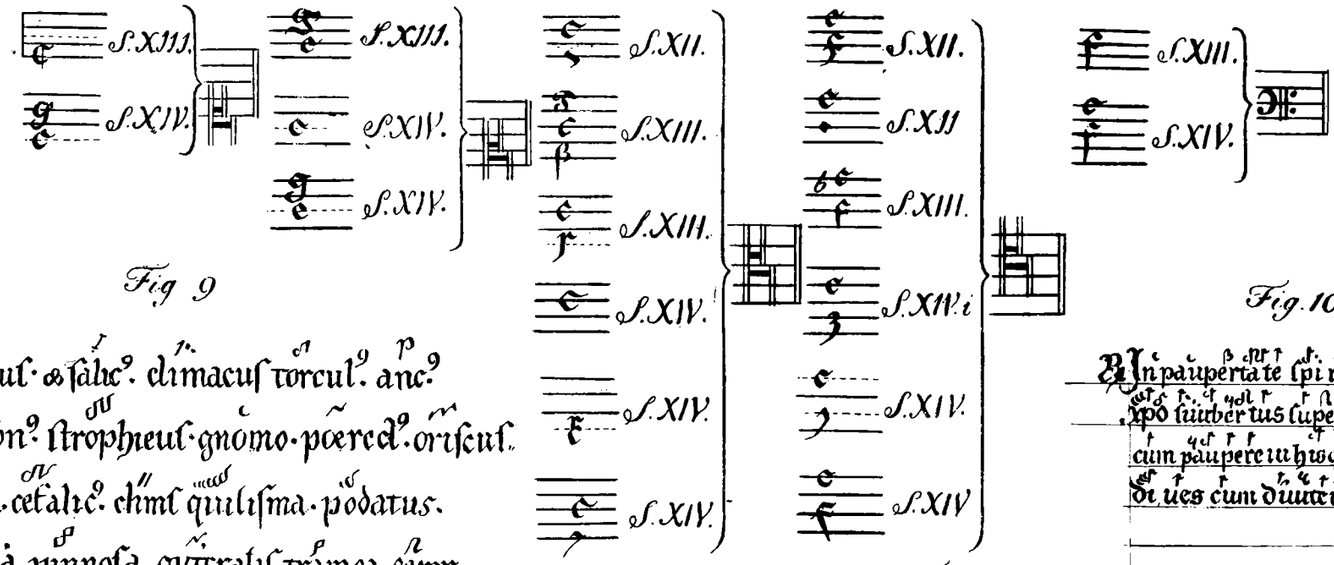


Fig 9

Scandicus · & salic⁹ · climacus torcul⁹ · anc⁹
Pentafon⁹ · strophicus · gnomo · poerecl⁹ · oriscus.
Virgula · cefalic⁹ · clims quilisma · podatus.
Pandula pinnosa guttralis · tramea · cemr.
Prosslam · baromenon · trigon · tetracluis · ygon.
Pentaclicon & trigonicus & frauculus · orix.
Bisticus · & gradicus · tragicon · diatm⁹ · exon.
Ypodic⁹ · centon agradat⁹ atticus · astus.
Et pressus minor · & maior · n̄ plurib⁹ utor.
Ncumæ signis · erras qui plura refingis.

Fig. 10.

In paupertate spiritus seruiens
xpo suubertus super terram paup
cum paupere in his q: sursum sūt
di ues cum diuite ubi cor fixum

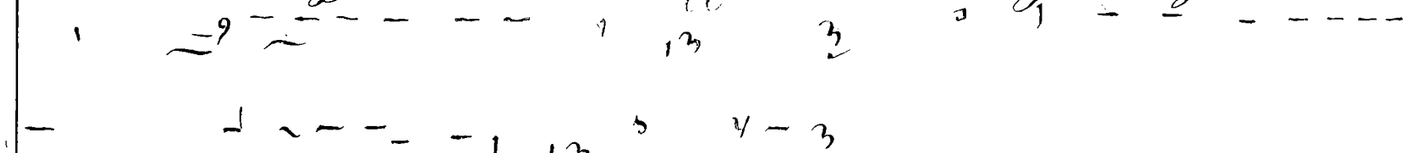
Fig. 11.

1, Sursum corda, Rp hec bemus ad dnm
Grecatcas ecgeemus dno do nostro;

2,

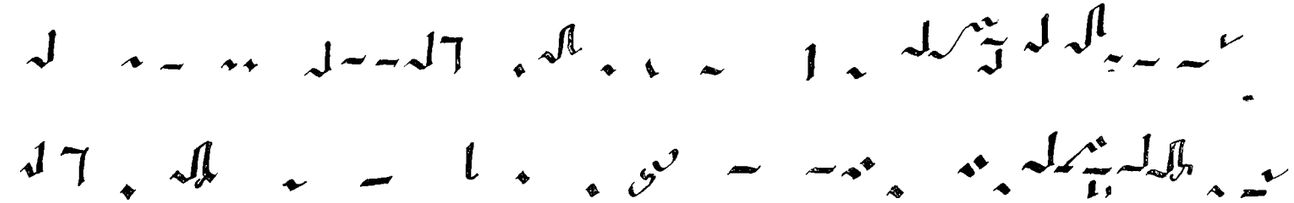
Per omnia sclasclorum Ramen. Oremus.
Preceptis salutarib; moniti & diuina institutione
formati audem dicere.

Fig. 12. Ex Mss Sacr IX et seqq I ex Cod. Casanatensi

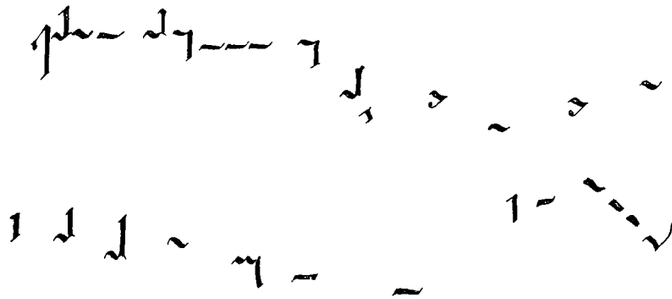


II Ex rotulo Vatic

III. Ex rotulo Barbarino



IV Ex Cod. Barbar.



V Ex Cod. Barb.

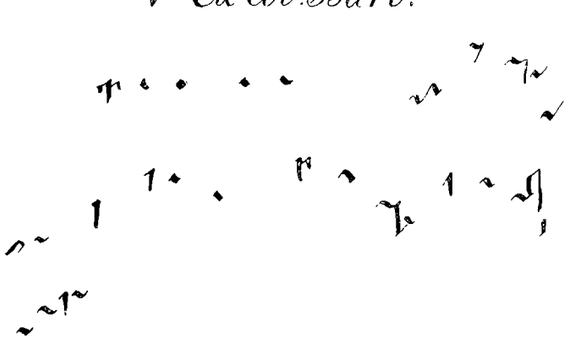


Fig. 13.

deus meus in te confido non erubescam neque irrideant me inimi
ci mei et enim uniuersi qui te expectant non confundentur

Fig 14.

AVTENTICI

Primi,	Gloria. Seculorum amen	Gloria. Seculorum amen.	Sedi.
Tercii	Gloria. Seculorum amen	Gloria. Seculorum amen	Quarti.
Quinti	Gloria. Seculorum amen	Gloria. Seculorum amen	Sexti
Septimi	Gloria. Seculorum amen	Gloria. Seculorum amen	Octaui

Primum querite regnum dei Formula primi. D

Secundum autem simile est huic. Formula sedi D

Tertia dies est quod hec facta sunt Formula tercii. E

Quarta uigilia uenit ad eos Formula quarti. E

Quinque prudentes intrauerunt ad nuptias Formula quinti. F

Sexta hora sedit super puteum. Formula sexti. F

Septem sunt spiritus ante thronum dei. Formula septimi G

Octo sunt beatitudines. Formula octaui G

Fig. 15

μα κα ρια η μα τρα σου αν
μαι ο τι τκν μα τερα της ζοοησκ
μοον εκλα τησας. μα ηδειοιοιμ αυοι
οις εθηλασας. τηνγαλακ το τρο Φκ
σασδν τον τε ϐυπον τα πευσ δυπνυκν.
ον Δυσοο πειν ιμας πομμακ δρι ιτοι
αι τη σασθαι. ελεκ θκν αι τας ψυχας
κμοον.

Ex Cod. Saec. X Vindob.

Ex Cod Saec. XI. Vindob.

Βι θλε ϐμ ϛοιμαζου. στρεποι χεθω η φατνη. το οπκμυ
ον δ χεθω. καιη θεια η λθϐν. κσκια παρεδρεμεν.
καιϑοσ αν θρω ποισ εκ παρ θενου πεφανερω ται. μορ
φοο θεισ τοκαθκμασ και θεοσασ το προσ λκμυα.
διο. αδαμ αγ αν αι ου ται. συν τη αυκραζον τω. ε
πιγχσ. αδοκια ϐπε φανει σω σαι το νσνοσκμων. +

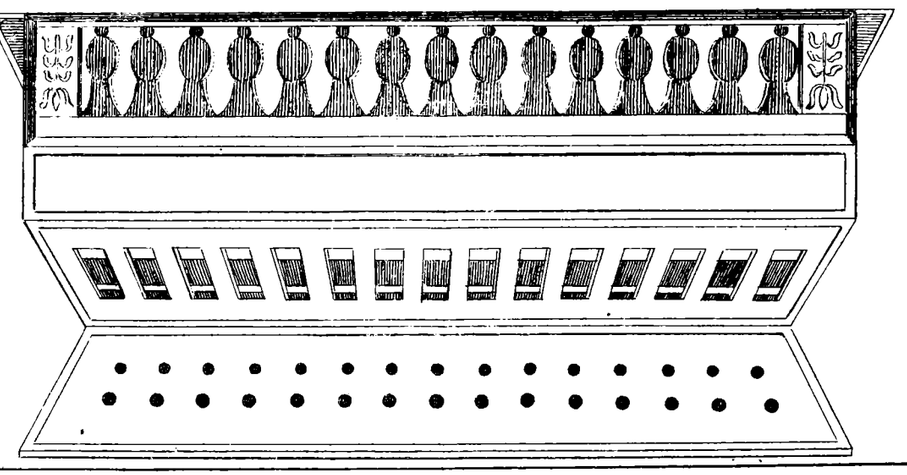



Fig. 16.