



# Zeitschrift

für die

gesamten Interessen der Sangeskunst,

mit besonderer Berücksichtigung

der

gemischten Chöre, Männer- und Frauen-Gesangvereine.

Herausgegeben unter Mitwirkung

hervorragender Komponisten für Chorgesang, Musikdirektoren,  
Chor-Dirigenten und berühmter Musikschriftsteller

von

**A. W. Gottschalg.**

Großherzogl. Hoforganist und Lehrer an der Musikschule zu Weimar.

**Dritter Jahrgang.**



Leipzig.

Verlag von Hans Licht.

Hof-Musikalienhandlung.

1888.

das herzerhebende, wahrhaft klassische: „Suomis Sang“ u. v. a.? Von seinen acht Messen wurden die beiden Festmessen in C und D in der k. k. Hofkapelle mit aller Pietät aufgeführt und wußten sich Anerkennung zu erwerben.

Daß Mair seit 24 Jahren als Bundeschormeister des niederösterreichischen Sängerbundes fungiert, sowie seine einstimmige Wahl für das Jubiläumsjahr 1888 zeugt für seine Beliebtheit als Mensch, Komponist und Dirigent. Als letzterer und zwar als Massendirektor, dürfte er kaum einen Rivalen hier haben. Ein Zeuge möge sein hiervon der 28. April 1880 zur Jubelfeier unseres allerhöchsten Herrscherpaares,

wo er seine von 3000 Sängern gesungene „Hymne“ im Burghofe dirigierend die Freude und Gnade erlebte, daß der Monarch ihm die Hand drückte und seine allerhöchste Zufriedenheit über die treffliche Leistung aussprach. — Mair ist Ehrenmitglied von folgenden Vereinen: Aussen (Steierm.), Baden (N.-D.), Eger (Böhmen), Freudenthal (Schlesien), Linz (D.-D.), Welf (N.-D.), Penzing (N.-D.), Raßwald (N.-D.), Ottakring (N.-D.), Steyr (D.-D.), in Wien der Vereine: Arminius, Landsträßer Männergesangsverein, Gutenbergbund, Neulerchenfelder Männergesangsverein.

H. J. Vincent.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersezt von F. W. E. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

Zweck der nachstehenden Abhandlung ist, einen lesbaren guten Text der Schriften Guidos von Arezzo zu liefern und diesen Text nach Kräften in deutscher Übersetzung auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen. —

Die Kritik hat längst anerkannt, daß die Abdrücke der mittelalterlichen Musikschriftsteller in dem Sammelwerke Gerberts: *scriptores rei musicae*<sup>1)</sup> nicht mehr genügen, dazu kommt die Seltenheit und der hohe Preis dieses Werkes. Nachdem G. Friedlein des Boetius Schrift: *de institutione musicae* neu ediert<sup>2)</sup> und Couffemaier seine *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* herausgegeben<sup>3)</sup>, folgten in neuester Zeit Brambach mit seiner Abhandlung über die Reichenauer Sängerschule in den Mitteilungen aus der großh. Hofbibliothek zu Karlsruhe IV (1883) und mit seiner Ausgabe der Musiklehre Hermanns des Lahmen.<sup>4)</sup> Dr. Hans Müller in Berlin lieferte den Freunden älterer Musik seine Schriften: *Die Musik* Wilhelms von Hirschau (1883) und: *Huchalds echte und unechte Schriften* (1884), sowie seine Abhandlung über *Mensuralmusik* (1884). —

Während sich so in neuer und neuester Zeit viel Sinn für bessere Ausgaben der älteren Musiker zeigte, geschah für den Hauptmann aus der Zahl der zahlreichen älteren Musiktheoretiker, den Guido, bislang nichts. Die Ursache liegt darin, daß sich selten Philologen finden, die Musiker sind und umgekehrt. An Handschriften fehlte es nicht.<sup>5)</sup> Der musikalische Kon-

greß zu Arezzo (September 1882) beschloß zwar, die Werke Guidos und anderer, die Theorie und Praxis des Gesangs betreffen, neu herauszugeben<sup>6)</sup>, es jezt dürfte aber eine derartige Ausgabe schwerlich erschienen sein. — In Musestunden habe ich mich viel mit älterer Musik beschäftigt und war daher hoch erfreut, als ich vor kurzem bei Durchmusterung der überhaupt noch wenig wissenschaftlich durchforschten hiesigen Handschriften einen alten Kodex fand, der unter anderem auch die Schriften Guidos enthielt. Abßald mit Gerberts Text verglichen, erwies sich letzterer interpoliert, erweitert und in Bezug auf Lesarten schlecht, in Betreff der Zeichnungen unbrauchbar. Eine Ausgabe war bald hergestellt. Der Kodex bildete ehemals das Musikhandbuch der durch ihre Wissenschaftlichkeit berühmten Abtei St. Jakob des Benediktinerordens in Lüttich. Er bestand ehemals aus drei besonderen Kodices, die im 15. Jahrhundert neu gebunden wurden. Die Schrift gehört dem XI. — XIV. Jahrhundert an, die Teile, welche Guidos Schriften enthalten, sind von einer festen Hand des XI. — XII. Jahrhunderts sauber geschrieben und umfassen Blatt 71 — 101 des Bandes. Manches ist in Goldschrift, die Zeichnungen selbst höchst sauber gefertigt.<sup>7)</sup>

Guidos Schriften erregten frühe die Aufmerksamkeit der Gelehrten. Den Widmungsbrief zu dem sogenannten *Micrologus* an Bischof Theobaldus von Arezzo gab Baronius in seiner großen Kirchengeschichte zum Jahre 1022 § 23 heraus und lieferte in diesem Werke zum Jahre 1022 § 21 und 22 auch den Brief Guidos an Michael. Der Benediktiner Bez zu Welf druckte den Brief Guidos an Michael nach einer Hs. saec. XII in *Benedictbeuern* in seinem thes. anecod. noviss. VI oder *codex diplom.* c. 223 — 225 ab, und bemerkt, daß diese Hs. auch den *Micrologus* enthielt, die Musiklehre am Ende blieb teilweise weg. Fürst- abt Gerbert von St. Blasien lieferte einen Abdruck aller Schriften Guidos nach mehreren Kodices, sein Text läßt, wie bemerkt, viel zu wünschen übrig. Dieser Abdruck ging in *Migne patrol. latina* CXXI über. Nach diesem Abdruck Gerberts lieferte Geßl. Schlicht in Eichstätt eine Übersetzung in deutscher Sprache in

1) Typis san-Blasianis MDCCLXXXIV. — Band II enthält eine Abbildung Guidos und Theobalds, das Monochord teilend. — 2) Boëtii Anicii Manlii Torquati Severini, de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque. Accedit geometria, quae fertur Boëtii. E libris manu scriptis edid. Godofr. Friedlein. Leipzig 1867. 8°. Bemerkte sei, daß Antiquar Cohn in Berlin soeben in *Catal. CLXXXIV* No. 1 eine Hs. saec. XII anzeigt, die mehr enthält als die von Friedlein benutzten. — 3) Paris 1864 — 76. 4 Bde. — 4) Leipzig 1885. — 5) Zahlreiche Kodices verzeichnen die Handschriften-tataloge zu Wien und München. Das Autographon Guidos soll in der Bibliothek des Königs von Portugal sein, andere Manuscripte sind in Mailand und Rom.

6) Vgl. Studien aus d. Benediktinerorden 1883. — 7) Über die Hs. näheres in Vierteljahrsschrift 1887, 305 f. —

den Monatsheften für Musikgeschichte 1873 Nr. 9, 10 und 11 und fügte wertvolle Erklärungen am Ende bei. —

Was diese Ausgabe betrifft, so beruht sie auf den sorgfältigen Vergleichen meiner Abschrift mit dem Kodex sowie Verberis Text, wobei die Lesarten von Wert Verwendung fanden. Die Münchener und Wiener Hs. heranzuziehen, fand ich für zeitraubend, es wäre dadurch wohl der kritische Apparat mit mancher interessanten Lesart vermehrt worden, schwerlich aber der Text selbst noch mehr verbessert worden; so alt wie die Münchener und Wiener Hs. ist der von mir benützte auch. —

Die Übersetzung machte viele Mühe durch die Darmstadt, im November 1887.

I.

**Zum Namen der höchsten und unteilbaren Dreifaltigkeit beginnt der Micrologus, das heißt kurze Abhandlung über Musik.**

Gerne ruft man zurück zur Schule der klüchtigen Mufen  
Am, was bisher kaum die Weisen ge-  
ahnt, auch die Kleinen zu lehren,  
Indes breche die Liebe dem Pfeil des  
Neides die Spitze  
Dieser schrecklichen Zeit, die der Erde  
die Schätze geraubet;  
Offenbar wird in den Anfangsbuchstaben  
der Namen des Dichters.

**Brief Guidos an Bischof Teodalbus.**

Dem durch den Glanz der Gottesfurcht und jeder Wissenschaft berühmten, dem mildesten Vater und hochwürdigsten Herrn Teodalbus, dem würdigsten der Priester und Bischöfe (wünscht) Guido seiner Mönche zwar der geringste, was nur immer ein Diener und Sohn (zu wünschen hat). Während ich mich bemühte, wenigstens einen Teil meines einsiedlerischen Lebens auszufüllen, geruhten Eure Gnaden, meine Benigkeit zum Studium des göttlichen Wortes zu sich zu berufen, obgleich keineswegs Eurer Hoheit weder viele noch bedeutende Geistesmänner fehlten, die durch ihre Tugenden aufs reichlichste gestärkt und durch die Bemühungen ihrer Weisheit aufs beste geschmückt das ihnen anvertraute Volk mit Euch im Einklange hinlänglich unterweisen, und der Betrachtung des göttlichen (Wortes) fleißig und eifrig obliegen. Daß meine Benigkeit und die Schwäche meines Geistes und Körpers an Eurer Liebe und väterlicher Hineinigung einen Schützer fand, und was ich durch Gottes Hilfe Nützliches schaffe, möge Gott als Euer Verdienst anrechnen. —

Als daher es sich um den Nutzen der Kirche handelte, befaßt Ihr die Lehre von der Musikunst, für die ich mit Gottes Hilfe nicht vergeblich gewirkt zu haben glaube, zu veröffentlichen, damit wie Ihr die Kirche des hochseligen Donatus des Bischofs und Martyrs mit Gottes Hilfe als Statthalter regiert, und zu so wunderbarem Bilde gestaltet habt, so auch die Diener dieser Kirche durch einen edlen und geziemenden Vorzug fast allen weltlichen Geistlichen als Vorbild fast in der ganzen Welt erscheinen. Und wahrhaftig! Es ist genug bewundernswert und wünschenswert, daß auch die Knaben einer Kirche in Ausübung des Gesangs die alten Meister anderer Orte durchgehends übertreffen. Eurer Hoheit Ehre und Verdienst gelangt dadurch zur höchsten Stufe, daß nach den früheren Vätern durch Euch Eure Kirche zu einer so bedeutenden Berühmtheit der Studien (auf musikalischem Gebiete) gelangte. Weil ich nun Euren so angenehmen Befehle nicht widerstreben mochte, noch konnte, bringe ich Eurer fürsorglichen väterlichen Milde diese

Menge der technischen Ausdrücke, deren rechten Sinn zu treffen nur zu oft schwer fällt. Die Übersetzung schmiegt sich zwar an den Text an, giebt aber häufig nur den Sinn dessen, was Guido sagen wollte, wieder. Die Schrift II in Versen wollte sich in eine Übersetzung nicht fügen und liefere ich solche in Prosa. — Alle musikalischen Erörterungen des Textes überlasse ich den Fachleuten.

In Betreff der Litteratur über Guido (geb. um 990 zu Arezzo, † als Camaldulenser in Fontevallana am 17. Mai 1050) verweise ich auf Chevalier, répertoire s. voce. Außerdem handeln Mitterelli-Costadoni annales ord. Camald. II, 42, IX, 8v über ihn. Siehe die Register. —

I.

**In nomine summe et individue trinitatis incipit micrologus, id est brevis sermo in musica.<sup>1)</sup>**

Gymnasio musas placuit revocare  
solutas,  
Ut pateant parvis habite vix haec-  
tenus altis,  
Invidia telum perimat dilectio ce-  
cum.  
Dira quidem [pestis]<sup>2)</sup> tulit omnia  
commoda terris,  
Ordine me scripsi primo carmina  
anxi.

**Epistola Guidonis ad Teodal dum episcopum.<sup>3)</sup>**

Divini timoris totiusque prudentie fulgore clarissimo<sup>4)</sup> dulcissimo patri ac reverentissimo domino Teodaldo sacerdotum ac presulum dignissimo Guido suorum monachorum utinam minim<sup>5)</sup> quicquid servus et filius. Dum solitarie vite saltem modicam exequi cupio quantitatem, vestre benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem, non quod vestre desint<sup>6)</sup> excellentis multi et<sup>7)</sup> maximi spirituales viri, et virtutum effectibus abundantissime roborati et sapientie studiis plenissime adornati, qui et commissam plebem una vobiscum competenter erudiant, et divine contemplationi assidue ac ferventer<sup>8)</sup> inherant, sed ut mee parvitatis et mentis et corporis imbecillitas vestre pietatis et paternitatis fulciatur munita presidio, ut si quid michi divinitus utilitatis accesserit, vestro deus imputet merito. Qua de re cum de ecclesiasticis utilitatibus ageretur, exercitium musice artis, pro quo favente deo non incassum desudasse me memin, vestra iussit auctoritas proferri<sup>9)</sup> in publicum, ut sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris, cui deo auctore iure vicario presiditis, mirabili (folio 71 v.) nimium scemate peregristis, ita eiusdem ecclesie ministros honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem seculis<sup>10)</sup> clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestre ecclesie etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes, vestrique honoris ac meriti per plurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis

1) Diese Überschrift von Hand saec. 15. —  
2) Von gleicher Hand saec. XI. — 3) Am Rand von gleicher Hand saec. 15. Darüber: s. invidia. — 4) G. clarissimo ac. — 5) Von der Hand des Schreibers darüber: humillimus. — 6) G. desint vestre. — 7) G. et fehlt. — 8) G. frequenter. — 9) G. proferre. — 10) seculis fehlt bei G.



Musiklehre dar, die ich so klar und kurz ich konnte, faßte. Dabei habe ich mich nicht völlig meinen Vorgängern angeschlossen, bin aber auch keine neuen Bahnen gewandelt, aus dem Grunde allein, weil ich den Nutzen der Kirche und den Vorteil der Schüler im Auge hatte. Diese Wissenschaft lag bisher deshalb im Argen, weil sie in der That schwer war, und aus diesem Grunde von niemandem gründlich gelehrt ward. Was mich auf dieselbe brachte und mit welchem Erfolg und welcher Absicht ich dieselbe zu betreiben begann, will ich hier kurz ausführen. —

Sowohl natürliche Anlage als das Bestreben, dem allgemeinen Besten zu nützen, trieben mich an; ich begann unter anderem Knaben Musikunterricht zu erteilen. Sodann half mir die Gnade Gottes; einige, die ich auf Grundlage des Monochords nach meiner Notierungsweise unterwies, sangen vor Ablauf eines Monats nie vorher gesehene und nie gehörte Gesänge mit Sicherheit vom Blatte, so daß sie bei sehr vielen große Bewunderung erregten. Wer dieses nicht kann, hat nach meiner Ansicht kein Recht darauf, sich einen Musiker oder Sänger zu nennen. Am meisten schmerzte mich bei unseren Sängern, daß, wenn sie auch hundert Jahre sich dem Studium des Gesangs hingäben, niemals dahin gelangen, nur die kleinste Antiphon aus sich hervorzubringen, sondern immer lernen nach den Worten des Apostels, damit es aber nie zur richtigen Einsicht in ihre Kunst bringen. —

Von dem Wunsche befeelt, meine so nützliche Methode allgemein zugänglich zu machen, will ich von den vielen Kenntnissen in der Musik, die ich mit Gottes Hilfe lange Jahre hindurch mir erworben, in möglicher Kürze einiges, das den Sängern meiner Ansicht nach von Nutzen sein wird, vortragen. Was von der Musik zum Gesange weniger nötig, oder davon, wie die Lehrer sagen, weniger verständlich, habe ich auch nicht der Erwähnung wert erachtet, dabei sah ich nicht auf den Neid von gewisser Seite, wenn nur mein Unterricht einigen nützt. —

Inhaltsangabe der Hauptstücke.

- I. Was soll der thun, der sich der Musik widmet.
- II. Welche und was für Noten giebt es oder wie viele.
- III. Von der Anordnung derselben auf dem Monochorde.
- IV. Auf welche sechs Arten die Töne mit sich verbunden werden.
- V. Von der Oktave und warum es nur sieben Noten giebt.
- VI. Von der Teilung des Monochords in Konsonanzen und von der Erklärung derselben.
- VII. Von der Verwandtschaft der Töne nach den vier Tonarten.
- VIII. Von anderen Verwandtschaften und vom runden und eckigen b (b und h).
- IX. Von der Ähnlichkeit der Töne, die in der Oktave allein vollkommen ist.
- X. Von den Tonarten und der Erkennung und Berichtigung falscher Melodie.
- XI. Welcher Ton und weshalb derselbe im Gesange tonführend sei.
- XII. Von der Trennung der vier Tonarten in acht.
- XIII. Von Erkennung der acht Tonarten nach Höhe und Tiefe.

11) G. proveniret. — 12) G. potui, a philosophis explicatas, nec tamen eadem. — 13) G. ecclesiastice prosit utilitati, nostrisque. — 14) Es folgt bei G. Explicit epistola. Incipit prologus eiusdem in musicam. — 15) G. Dum. — 16) G. alia studia. — 17) G. tradere pueris. — 18) G. affuit mihi. — 19) G. ex fehlt. — 20) G. ad perfectam huius artis scientiam pervenientes. — 21) G. adiutore. —

ecclesie per vos studiorum pervenerit<sup>11)</sup> claritudo. Itaque quia vestro tam commodo precepto nec volui contraire, nec valui, offero sollertissime paternitati vestre musice artis regulas, quanto lucidius et brevius potui, explicatas, philosophorum neque eadem<sup>12)</sup> via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis, id solum procurans, quod ecclesiastice oportunitati vestrisque<sup>13)</sup> subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim, quave utilitate et intentione per paucis absolvam.<sup>14)</sup> Dum<sup>15)</sup> me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia<sup>16)</sup> musicam pueris tradere.<sup>17)</sup> Tandem affuit<sup>18)</sup> divina gratia et quidam eorum imitatione corde ex<sup>19)</sup> nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spacium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum preberetur. Quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere (folio 72). Maxime itaque dolui de nostris cantoribus, qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, nunquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait apostolus, et numquam ad scientiam veritatis pervenientes.<sup>20)</sup> Cupiens itaque tam utile studium nostrum in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis, que auctore<sup>21)</sup> deo per varia tempora acquisivi, quedam, que cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi. Que enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si qua<sup>22)</sup> ex his, quae a philosophis<sup>23)</sup> dicuntur, minus<sup>24)</sup> valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non curans<sup>25)</sup> si quorundam<sup>26)</sup> livescat invidia, dum quorundam proficiat<sup>27)</sup> disciplina.<sup>28)</sup> —

Incipiunt capitula.

- I. Quid faciat, qui se ad disciplinam musice parat.
- II. Que vel quales sint note vel quot.
- III. De dispositione earum in monocordo.
- IV. Quod<sup>29)</sup> sex modis sibi invicem voces iunguntur.<sup>30)</sup>
- V. De diapason et cur septem tantum sint note.
- VI. Item de divisione monocordi per consonantias et de interpretatione earum.
- VII. De affinitate vocum per quatuor modos.
- VIII. De aliis affinitatibus et b et h.
- IX. Item de similitudine vocum, que in diapason sola perfecta est.
- X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione.
- XI. Que vox et quare in cantu obtineat principatum.
- XII. De divisione quatuor modorum in octo.
- XIII. De octo modorum agnitione ex acumine et gravitate.

22) G. que. — 23) G. a philosophis fehlt. — 24) G. non. — 25) G. curans de his. — 26) G. quorundam animus. — 27) Von quorundam proficiat die Silben: | ndam pro | radiert. Eine Hand saec. XV schrieb beide Worte an den Rand. — 28) Bei G. folgt: Explicit prologus. — 29) G. Quibus. — 30) G. iungantur.

- XIV. Von den Tropen und der Wirkung der Musik.  
 XV. Von der leichten oder seßbaren Modulationsweise.  
 XVI. Von der mannigfachen Verschiedenheit der Töne und Reunen.  
 XVII. Wie alles in Musik seßbar ist, was gesprochen wird.  
 XVIII. Von der Diaphonie das heißt dem Gesetze des Organums.  
 XIX. Darlegung der genannten Diaphonie durch Beispiele.  
 XX. Wie die Musik aus dem Klange der Sämmer erfunden ward.

**Hauptstück I.**

**Was soll der thun, der sich der Musik widmet.**

Wer unsern Unterricht besucht, lerne einige Gesänge nach unserer Notenschrift, übe die Hand auf dem Monochorde, denke über unsere Regeln oft nach, bis er die Bedeutung und das Wesen der Töne so erfasst, daß er unbekannte wie bekannte Gesänge mit angenehmem Vortrage singen kann. Um aber die Töne, die die Grundlage dieser Kunst sind, auf dem Monochord besser zu verstehen, wollen wir zuerst sehen, wie dieselben die Kunst der Natur gemäß daselbst vertheilt. —

(Fortsetzung folgt.)

- XIV. De tropis et iure musicæ.  
 XV. De commoda vel componenda modulatione.  
 XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum.  
 XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur.  
 XVIII. De diaphonia, id est de organi precepto.  
 XIX. Dicte diaphonie per exempla probatio.  
 XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa.

**Quid faciat qui se ad disciplinam musicæ parat.**

Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monocordi usu manum exerceat, nostrasque regulas sepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita ignotos ut notos cantus suaviter cantet. Sed quia voces que huius artis prima sunt fundamenta in monocordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, primitus videamus. —

**Bur Frage der „Halbpartitur“.**

Gerade als Nr. 4 des „Chorgesang“ bei mir anlangte, war ein Brief von Herrn Paul D. Riesen, Gesanglehrer in Dresden, bei mir eingetroffen, worin derselbe sich in gleichem Sinne ausspricht, wie Herr Jos. V. Weiß in dem bezüglichen Aufsatz in Nr. 4 des „Chorgesang“. Er teilte mir mit, wie es ihm endlich gelungen sei, nach langem Kampfe die Opposition seines Verlegers zu besiegen, bis derselbe sich endlich bereit erklärte, einige seiner Kompositionen für Männerchor in gewünschter Form herzustellen. Dem Briefe lagen Partitur und Stimmen bei und zwar „zwei vierstimmige Liederlein für Männerchor: 1) „Gott zum Gruß, du grüner Wald“, 2) „Serenade“, komponiert von Paul D. Riesen, dem „Dresdener Männergesangverein“ und seinem Dirigenten Herrn Hugo Jüngst achtungsvollst gewidmet, Druck und Verlag von F. G. Seeling, Dresden. Macht auch eine Schwalbe noch keinen Sommer, so dürfte, nun das Eis des Vorurteils einmal gebrochen, das Vorgehen dieses ersten Verlegers vielleicht doch bald auch andere bestimmen, solchem Beispiel zu folgen, zumal Ganzpartituren, wie „Rülli und Loreley“ noch immer dem Vorurteile der meisten Sänger zu begegnen haben. H. J. Vincent.

**Abhandlungen über das Volkslied aller Kulturvölker.**

(Fortsetzung.)

Ich eile dem Ende zu, und zwar dem Ende meiner Einleitung über das Volkslied überhaupt, obwohl ich noch mancherlei Stoff gesammelt habe, um mich des weiteren über dies Thema zu verbreiten; muß jedoch fürchten, die Leser des „Chorgesang“ zu langweilen, daher mir von

der Redaktion\*) ein Halt zugerufen wurde. Es stimmt also der Titel dieser meiner Abhandlungen nur insoferne, als das Gesagte sich auf das Volkslied überhaupt beziehen läßt, während die spezifische Eigentümlichkeit einzelner Völker in ihren Liedern unberücksichtigt bleiben muß.

Was meine Äußerung über den Dialekt überhaupt betrifft (in Nr. 5, III. Jahrg. des „Chorgesang“), der schon vor einem halben Jahre geschrieben wurde, so gereicht es mir zu einer Art Genugthuung, daß eben jetzt der deutsche Sprachverein, der sich die Ausmerzung der fremden Worte zum Ziele gesetzt, in seiner letzten Versammlung einen Preis von 1000 M. ausgesetzt hat auf die Frage: „wiefern der Dialekt für das Hochdeutsche nutzbar gemacht werden könne“.

Es läßt sich nicht verkennen, daß die Mode auch unsere Litteratur beherrscht. Eben jetzt füllt der Roman in gutem und schlimmem Sinne die Spalten unserer Familien- und Tagesblätter.

Manche Zeitungen sind abgesagte Feinde irgend eines Gedichtes, dagegen tauchen auch wieder Unternehmungen auf, die sich ausschließlich der gebundenen Sprache, ja sogar der lange unterschätzten Dialektpoesie widmen. So wird denn auch, ob schon in unseren politisch-prosaischen Tagen die Poesie des Glends sich über Gebühr breit macht, dennoch das einfache herzwinnende

\*) Nur im Interesse der — Allseitigkeit! Spätere wichtige Mitteilungen über dasselbe Thema sind durchaus nicht ausgeschlossen, sondern sogar sehr erwünscht. Redaktion.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von **F. W. E. Roth.**

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Hauptstück II.

#### Welche und was für Neumen giebt es oder wie viele.

Die Noten auf dem Monochord sind diese. Zuerst setzt man das griechische Gamma, welches von den neueren zugefetzt worden. Es folgen die sieben tiefen Buchstaben des (musikalischen) Alphabets und sind daher mit größeren Buchstaben bezeichnet, also: A. B. C. D. E. F. G. Nach diesen kommen die gleichen Buchstaben in höherer Tonlage, die aber mit kleinen Buchstaben geschrieben werden. Bei diesen setzen wir zwischen a und h ein anderes b, das wir rund machen, während das erstere eckig ist. Auf diese Weise: a. b. h. c. d. e. f. g. Diesen fügen wir mit gleichen Buchstaben, aber anders gestellt, das Tetrachord der Superacuten bei, in welchen in ähnlicher Weise das b als Doppel-h erscheint. Auf diese Weise:  $\begin{matrix} a & h & c & d \\ a & b & h & c & d. \end{matrix}$  Diese erscheinen vielen überflüssig, wir aber wollen lieber Überflüssig als Mangel haben. Dadurch entstehen zugleich alle einundzwanzig Töne, nämlich: *P. A. B. C. D. E. F. G. a. b. h. c. d. e. f. g.*  $\begin{matrix} a & h & c & d \\ a. & b & h. & c. & d. \end{matrix}$  Die Stellung derselben haben die Lehrer bislang entweder verschwiegen oder allzu unklar gemacht, hier ist sie nun auch für Knaben kurz und bündig erklärt. —

### Hauptstück III.

#### Von der Anordnung derselben auf dem Monochorde.

Nachdem man zuerst das Gamma gesetzt, theile man von da bis zum Ende den unter der Saite liegenden Raum in neun Theile, und setze am Ende des ersten neunten Theils den Buchstaben A, mit dem sämtliche älteren (Musiker) begannen. Ebenso mache man von A bis zum Ende wieder neun Theile und setze auf gleiche Weise (auf den ersten Theil) den Buchstaben B. Dann kehre man zu Gamma zurück und theile den Raum bis zum Ende in vier Theile, so ergibt sich am Ende des ersten Theils C. Wie man durch die Viertelung von Gamma C gefunden hat, so findet man von A angefangen D, mit B: G, mit C: F, mit D: G, mit E: a, mit F das runde b. Was noch folgt, wird der Reihe nach durch Haltheilung (des Raumes) der (vorhergehenden) ähnlichen und gleichen (Buchstaben) leicht gefunden. Zum Beispiele setze man von B. bis ans Ende mitten in dem Raume ein anderes b (= h), ebenso zeigt C das andere c, D das andere d, E das andere e, F das andere f und G das andere g und so fort. Man könnte auf diese Weise nach oben und unten ins Unbegrenzte fortfahren, wenn nicht das Kunstgesetz Schranken gebieten würde. Von den mannigfaltigen und verschiedenen Einteilungen des Monochords habe ich nur die eine Art aufgeführt, damit man von den vielen auf das eine gewiesen, dieses eins ohne Schwierigkeit verstehe, besonders da es hier von großem Nutzen ist, sowohl leicht zu verstehen als nicht zu vergessen. — Es folge hier noch eine andere Art der Einteilung, welche zwar schwerer im Gedächtnisse behalten wird, dafür aber rascher das Monochord einteilen läßt. Wenn man vom Gamma bis ans Ende (der Saite) neun Theile gemacht, endet der erste Teil in A, der zweite bleibt leer, der dritte bildet D, der vierte ist leer, der fünfte bildet a, der sechste d, der siebente a<sup>a</sup> die übrigen bleiben leer. Wenn man von A bis zum

#### Que vel quales sint neume vel quot.

Note autem in monocordo he sunt. In primis ponitur *P.* grecum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti littere graves ideoque maioribus litteris insignite hoc modo: A. B. C. D. E. F. G. Post has eodem septem littere acute repetuntur, sed minoribus litteris describuntur. In quibus tamen inter a et b aliam b. ponimus, quam rotundam facimus, alteram vero quadramus, ita a. b.  $\square$ . c. d. e. f. g. Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris figuris tetracordum superacutarum, in quo b.  $\square$  similiter duplicavimus

ita:  $\begin{matrix} a & b & \square & c & d \\ a. & b. & \square. & c. & d. \end{matrix}$  He a multis superflue dicuntur. Nos autem maluimus abundare quam deficere. Fiunt itaque simul omnes viginti et una hoc modo *P. A. B. C. D. E. F. G. a. b.  $\square$ . c. d. e. f. g. a. b.  $\square$  c. d.* Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest nunc etiam pueris breviter ac planissime explicata. —

#### De dispositione earum in monocordo.

Gamma itaque in primis affixa ab ea usque ad finem subiectum corde spatium per novem partire, et in termino prime none partis A. litteram pone, a qua omnes antiqui fecere principium. Item ab A. (folio 73) ad finem nona collecta parte eodem modo B. litteram iunge. Post hec ad *P.* revertens ad finem usque metire per quatuor et in prime partis termino invenies C. Eademque divisione per quatuor sicut cum *P.* inventum est C. simili modo per ordinem cum A. invenies D. cum B. invenies E et cum C invenies F. et cum D invenies G et cum E a, cum F b rotundam. Que vero sequuntur similem et earundem omnes per ordinem medietate facile colliguntur, utputa a. B., ad finem in medio spacio pone aliam  $\square$ . Similiterque C. signabit aliam c. et D. signabit aliam d, et E. aliam e, et F. aliam f. et G. aliam g, et reliqua eodem modo. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis preceptum sua te auctoritate compesceret. De multiplicibus diversisque monocordi divisionibus unam apposui, ut cum de multis ad unam intenderetur, sine scrupulo caperetur, presertim cum sit tante utilitatis, ut et facile intelligatur et intellecta vix oblivioni tradatur. —

Alius vero dividendi modus sequitur qui etsi memorie minus adiungitur, eo tamen monocordum velociori celeritate componitur hoc modo. Cum primum a. *P.* ad finem novem passus id est particulas facies, primus passus terminabit in A. secundus vacat, tercius in D, quartus vacat, quintus in a, sextus in d, septimus in a<sup>a</sup>, reliqui vacant. Item cum ab A ad finem novenis partiris, primus passus terminabit in B., secundus vacat, tercius in E, quartus vacat, quintus in  $\square$ , sextus in e,

Ende in neun Teile teilt, endet der erste Teil in B, der zweite ist leer, der dritte endet in E, der vierte ist leer, der fünfte in h, der sechste in c, der siebente in h, die übrigen sind leer. Teilt man von Gamma bis ans Ende in vier Teile, so endet der erste Teil in C, der zweite in G, der dritte in g, der vierte bildet das Ende. Macht man aber von C bis zum Ende vier Teile, so endet der erste in F, der zweite in c, der dritte in c, der vierte schließt ab. Von F an geviertelt endet der erste Teil in rundem b, der zweite in f. Es bleibt übrig das runde b in den Superacuten und d als letzte der Superacuten, die durch Halbteilung der ähnlichen Töne leicht gefunden werden. —

Diese beiden Arten Regeln über Teilung des Monochords mögen genügen; die erstere Art ist sehr leicht zu behalten, die andere sehr rasch auszuführen. Im folgenden werden alle Arten der Teilung in Kürze klar werden. —

#### Hauptstück IV.

**Auf welche sechs Arten die Töne unter sich verbunden werden.**

Nachdem die Töne auf diese Art eingeteilt, bemerkt man von einem Ton zum andern das eine Mal einen größeren Zwischenraum, zum Beispiel zwischen F und A, und zwischen A und B, dann wiederum einen kleineren wie zwischen B und C und so fort. Der größere Abstand heißt Ton, der kleinere Halbton, halb nämlich, das heißt ein nicht ganzer Ton. Ebenso findet sich zwischen einem Tone und dem dritten von ihm entfernter sowohl der Ditonus, das heißt zwei Töne, wie von C bis E, als der Semiditonus, der nur einen Ton und Halbton hat, wie von D nach F z. Diatesseron (Quarte) aber heißt der Intervall, wenn zwischen zwei Tönen auf irgend eine Weise zwei Töne stehen und ein Halbton wie von A bis D und b bis E z. Die Quinte aber hat einen Ton mehr, da zwischen jeben beliebigen Tönen drei Töne und ein halber Ton sind, wie zwischen A und E, C und G z. Es giebt also sechs Tonverbindungen, nämlich den Ton, Halbton, Ditonus, Semiditonus, Quarte und Quinte. In keinem Gesangstücke giebt es eine andere Verbindung von Tönen weder aufwärts noch abwärts. Hierzu kommt noch als siebentes Intervall die Oktave, da man sie aber selten findet, rechnen wir sie auch nicht unter die anderen. —

Da die ganze Harmonie aus so wenigen Regeln besteht, so ist es von großer Wichtigkeit, sie dem Gedächtnisse tief einzuprägen und mit dem Üben nicht nachzulassen, bis man sie vollständig beim Singen fühle und inne habe, damit man durch dieselben wie durch einen Schlüssel sich die Kenntnis des Gesangs eröffne und damit leichter erlangen könne. —

(Fortsetzung folgt.)

### Joseph von Eichendorff zum Gedächtnis.

Ein Nachhall von seinem 100jährigen Geburtstag, 10. März 1884.

Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?

Welcher deutscher Sänger hätte dieses herrliche Lied noch nicht gesungen? Wohl kein einziger! Hätte deshalb der vereingte Dichter weiter nichts hinterlassen

septimus in  $\square$  (folio 73 v.), reliqui vacant. Item cum a. F. ad finem quaternis dividis, primus passus terminabit in C, secundus in G, tertius in g, quartus finit. A C vero ad finem similiter quatuor passuum, primus terminabit in F., secundus in c., tercius in c, quartus finit. Ab F quaternorum passuum primus terminabit in b. rotundam, secundus in f. Restat b. rotunda in superacutis et  $\frac{d}{d}$  ultima superacutarum, que medietate similium facile colliguntur. Et de dispositione vocum hi duo regularum modi sufficiant, quorum superior quidem modus ad memorandum facillimus, hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt. —

#### Quod sex modis sibi invicem voces iungantur.

Dispositis itaque vocibus inter vocem et vocem alias maius spacium cernitur ut inter F et A. et inter A et B. alius minus ut inter B et C. et reliqua. Et maius quidem spacium tonus dicitur, minus vero semitonium, semis videlicet, id est non plenus tonus. Item inter aliquam vocem et terciam a se tum ditonus est, id est duo toni, ut a C. ad E., tum semiditonus, qui habet tantum tonum et semitonium, ut a D in F. et reliqua. Diatesseron autem est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni et unum semitonium ut ab A ad D et a B. in E. et reliqua. Diapente vero uno tono maior est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni et unum semitonium ut ab A in E. et a. C. in G. et reliqua. —

Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonium, diatesseron, diapente. In nullo enim cantu (folio 74) aliis modis vox voci coniungitur vel intendendo vel remittendo. His etiam adiungitur septima diapason, que quia raro invenitur, minus inter alias annumeratur. Cumque tam paucis clausulis tota armonia formetur, utilissimum est alte eas memorie commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio nunquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere. —

als jenes populäre Lied, illustriert durch Mendelssohn-Bartholdys Genius\*), so verdiente sein Andenken dennoch hoch in Ehren gehalten zu werden von der ge-

\*) Dieser Meister komponierte auch noch andere Gedichte v. Eichendorff, z. B. „O Thäler weit, o Höhen“, „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, „O wunderbares tiefes Schweigen“. — Auch Dr. Rob. Schumann hat manches von Eichendorff komponiert, z. B. für eine Singstimme: „In der Fremde“, „Waldeggespräch“, „Mondnacht“ (eine seiner herrlichsten Lieder-



Lehrerversammlung in Freiberg 1887 mit gleichem Erfolge wiederholt (der durch seine kraftvolle Rhythmit und dramatische Färbung zündende „Zechchor“ mußte in beiden Aufführungen wiederholt werden).

Aber auch dem selbständig, ohne Begleitung auftretenden Männergesang weltlichen Charakters verhilft Kretschmer zu seinem Rechte. Hier kann mancher strebende Verein noch einen Schatz heben, wenn er versteht, die Feinheiten der Partitur zum Ausdruck zu bringen. Als besonders beachtenswert erscheinen uns: Op. 29, Nr. 2: „Treue“, ein zu Versen des Minnesängers Heint. Frauenlob komponirter 5-stimmiger Chor in kanonischer Form; — Op. 29, Nr. 3 und 4: „Taufend schön“ und „Schwäbische Erbschaft“, als Soloquartette wie als Chöre gleich verwendbar (die sehr dankbare „Schwäbische Erbschaft“ ist eins der wenigen humoristischen Quartette Kretschmer's); — Op. 29, Nr. 6: „Serenade“, ein klangerreicher Chor mit Tenor- und Basssolo; — Op. 30, Nr. 1 und 2: „Maiennacht“ und „Die Ruine“, Chöre, in denen mit einfachen Mitteln stimmungsvolle Eindrücke erzielt werden; — Op. 30, Nr. 3 und 5: „Die Lotosblume“ (Weibelsche Dichtung) und „Im Lenze“, sinnige Kompositionen mit ganz besonders lichtvoller Illustration der Textworte sowie eingebender Deklamation, stellen zu voller inhaltlicher Erschöpfung höhere Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Chors; — Op. 30, Nr. 4: „Fahnenlied“, sei den Vereinen für die Feier einer Fahnenweihe empfohlen.

Außer den Chorwerken verdanken wir aber auch Kretschmer's Muse eine Reihe sangbarer und ausdrucksvoller Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, welsch letztere namentlich in den späteren, gereiften Schöpfungen den poetischen Gehalt des Gedichts musikalisch voll verjnnlicht, ohne doch dem Sänger die führende Rolle zu nehmen. Da wir des Raumes wegen nicht sämtlicher, unter 14 Opuszahlen erschienenen Lieder gedenken können, heben wir nur folgende heraus: Op. 3: „Frühlingslied“, eines der dankbarsten und am meisten gehörten Lieder Kretschmer's, erschien vor kurzem (gleichwie das folgende Op. 8) in neuer Ausgabe mit deutschem und englischem Text; — Op. 8: „Du bist wie eine stille Sternennacht“, ein in Schumanns Geist getauchtes feinsinniges Lied; — Op. 25: „Drei Gesänge“, deren erster („Nachtgesang“) durch seine Innigkeit und deren zweiter („Draußen im Walde“) durch seinen Reichtum an stimmungsvollen Bildern bei gutem Vortrag ein dankbares Publikum finden werden; — Op. 34, Nr. 5: „Schlummerlied“, eine empfindungsvolle Melodie in leicht bewegtem Rhythmus.

Was Kretschmer nun noch an selbständiger Instrumentalmusik geschaffen hat, bedarf an dieser Stelle nur flüchtiger Erwähnung, umso mehr, als diese nur einen Nebenweig der mehr auf Vokalerschöpfungen bedachten Thätigkeit Kretschmer's darstellt. Es sind erschienen als Op. 9: Vier Klavierstücke („Novellen“), als Op. 26: Sechs Charakterstücke für kleines Orchester („Musikalische Dorfgeschichten“), als Op. 28: Konzertstück für Orchester („Melodie“), als Op. 31: „Huldigungsmarsch“ (König Karl von Rumänien gewidmet)

für Orchester, als Op. 32: „Dramatisches Longedicht“ für großes Orchester.

Wer indes Edm. Kretschmer nur als schaffenden Künstler darstellt, läßt in seiner vielseitigen Thätigkeit eine wesentliche Lücke: Was er als ausübender Künstler gewirkt, beweisen, abgesehen von seinem Organistenberuf, nicht nur die Erfolge seiner langjährigen Lehrthätigkeit als Instruktor der königlichen Kapellknaben, die den Hauptstamm der Soprane und Alte in dem vorzüglichen Chor der katholischen Hofkirche zu Dresden bilden, sondern auch die Leistungen der von ihm geleiteten gemischten und Männergesangvereine. Erwähnt sei, daß er den 1869 selbstgegründeten Dresdner Cäcilienverein leitete, bis dieser, bei Einführung der Vokalmusik in der katholischen Hofkirche, seinen praktischen Zweck verlor und deshalb einging. Seit 3 Jahren steht Kretschmer an der Spitze des 160 Sänger zählenden Dresdner Lehrergesangvereins und hat denselben zu einer Höhe erhoben, die ihn nach allgemeinem Urtheile in die vorderste Reihe der Männergesangvereine Deutschlands stellt. Verfasser hat dort seit Jahren Gelegenheit gehabt, Kretschmer als Chorleiter zu beobachten zu können und muß sagen: Es geht ein großer Zug durch seine Direktionsart. Ohne sich in gesangstechnische Einzelheiten wesentlich einzulassen, weiß er, die Schönheiten und Eigentümlichkeiten der Partitur seinen Sängern zum Bewußtsein bringend, eine Wiedergabe zu erreichen, die dem Geiste der Komposition, welcher Richtung dieselbe auch angehöre, stets volle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Immer das Ganze im Auge behaltend, verliert er sich nie ins Kleinliche und verschafft durch Forderung einer richtigen Deklamation der Dichtung ihr Recht wie der Musik. Dabei ist er in der Führung seines Taktschlags von einer Einfachheit und Bestimmtheit, die den Chormassen die Einigung nicht erschwert und daher manchem Liedermeister als Muster dienen kann.

Kretschmer ist auch mehrfach als Lehrer der Komposition und Direktion thätig und hat schon so manchen namhaften Komponisten und Kapellmeister herangebildet.

Er gehört zu den Künstlern, denen sich auf ihrer Ruhmesbahn verhältnismäßig wenig Hindernisse in den Weg stellten. An Anerkennung hat es seiner reichen, vielseitigen Wirksamkeit nicht gefehlt, und fürstliche Auszeichnungen sind ebensowenig ausgeblieben, wie die Ruhmeskränze der dankbaren Mitwelt. All diese Erfolge und Ehren haben indes sein Selbstbewußtsein nicht zum Künstlerhochmut zu steigern vermocht. Liebenswürdig, mittelstam und heiter im Kreise seiner Freunde, mit Rat und That jedem dienend, der dieselben sucht, neidlos wirkliches Verdienst und echten Wert anerkennend, nötigst Kretschmer als Mensch uns vollste Hochachtung ab.

Es steht bei der Jugendfrische, die sich Kretschmer trotz der nahenden Sechziger bewahrt hat, zu erwarten, daß seine Muse noch nicht schlafen geht. Möge sie der deutschen Kunstwelt noch manche schöne Gabe bieten!

Dresden, im Mai 1888.

Gustav Bump.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von **F. W. C. Roth**.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung aus Nr. 13.)

### Hauptstück V.

#### Von der Oktave und warum es nur sieben Noten giebt.

Unter einer Oktave versteht man die Verbindung von Quarte und Quinte. Wenn nämlich von A bis D eine Quarte ist und von dem gleichen D bis zum

#### Diapason et cur septem tantum sint notae.

Diapason autem est in qua diatesseron et diapente iunguntur. Cum enim ab A. in D. sit diatesseron ab eadem D in a acutam sit diapente

hohen a eine Quinte, so ist von A bis zum anderen a eine Oktave, deren Schwerpunkt darin liegt, daß dieselbe zu beiden Seiten denselben (End)buchstaben hat, wie von B (H) zu b (h), von C zu c, von D zu d zc. Wie nämlich jeder Ton mit dem gleichen Buchstaben bezeichnet wird, so gilt überall von beiden, daß sie für gleichartig und völlig ähnlich gehalten und bezeichnet werden. Denn wie nach Ablauf von sieben Tagen dieselben Tage wiederkehren, so daß wir immer den ersten und achten mit gleichem Namen belegen, so bezeichnen und nennen wir die ersten und achten Töne immer mit dem gleichen Buchstaben, weil wir sie der Natur nach zusammen klingen hören wie D und d. Beide steigen nämlich um einen Ton, einen Halbton und zwei Töne abwärts und ebenso um einen Ton, einen Halbton und zwei Töne aufwärts. Wenn daher beim Singen zwei oder drei oder mehr Sänger nach Möglichkeit in dieser Weise (nach Intervallen) in verschiedenen Tonlagen eine und die nämliche beliebige Antiphon anstimmen und absingen, muß man sich wundern, daß man dieselben Töne an verschiedenen Tonhöhen, aber keineswegs verschieden, sondern denselben Gesang tief und hoch und überhoch, jedoch einstimmig vernehme, in folgender Weise:

a	a	a	a	k	E	k	a	a	a
g	g	g	g	h	c	h	a	a	a
a	a	a	a	h	C	B	A	r	A
g	g	g	g	h	r	A	r	A	A
A	A	A	A	B					
r	r	r	r	B					
Sim mi re-gis ar-					han-ge-le Mi-ha-el				

Wenn man diese Antiphon teils mit tiefen, teils mit hohen Tönen singt, oder nach Belieben auf diese Art abwechselt, wird immer sich die nämliche Stimmeinheit zeigen. Daher sagt der Dichter<sup>8)</sup> sehr richtig: „Sieben Verschiedenheiten der Töne“. Wenn es auch mehr giebt, so ist das nicht ein Zuwachs anderer Töne, sondern nur eine Erneuerung und Wiederholung derselben. Deshalb haben wir alle Töne nach Boetius und den alten Musikern mit sieben Buchstaben bezeichnet, während einige neuere weniger sorgfältig nur vier Zeichen setzen, indem sie Quinte und Quinte überall mit dem gleichen Zeichen bezeichnen, da es doch unzweifelhaft feststeht, daß einige Töne von ihren Quinten an durchaus sich unterscheiden und kein Ton mit seiner Quinte vollkommen übereinstimmt. Kein Ton nämlich stimmt mit dem anderen außer der Oktave vollständig überein. —

Hauptstück VI.

Von der Einteilung des Monochords nach Konsonanzen und von der Erklärung derselben.

Um in Kürze über die Einteilung des Monochords viel zu sagen, findet sich die Oktave immer durch zwei Teile vom Anfange bis zum Ende, die Quinte durch drei, die Quarte durch vier, der Ton durch neun Teile. Je größer die Anzahl der Teile, desto kleiner die letzteren. Andere Teilungen jedoch außer diesen vier wird man nicht machen können. Oktave bedeutet so viel als: von allen, oder weil sie alle Töne enthält, oder weil vor alters die Zithern mit acht Saiten versehen waren. Auf diese Art hat der tiefere Ton zwei Zwischenräume (Intervalle), der höhere einen, wie von A und a. Quinte heißt: von fünf. Es sind nämlich in ihrem Zwischenraume fünf Töne, wie von D bis a. Der tiefere Ton hat drei Zwischenräume, der höhere zwei.

8) Virgil.

ab A. in alteram a. diapason existit, cuius vis est eandem litteram in utroque habere latere, ut a B. in B., a C. in c., a D. in d. et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimeque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eundem dicamus, ita primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus ut D. et d. Utraque enim tono et semitonio et duobus tonis remittitur, et item tono et semitonio et duobus tonis intenditur. Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eandem quamlibet antiphonam incipiant et decantent. Miraberis te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem et acutum, et (folio 74 v.) superacutum, tamen unice resonare hoc modo.

Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris, aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas apparebit. Unde verissime poeta dixit: Septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est aliarum adiectio, sed earundem renovatio et repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus, cum moderni quidam nimis incaute quatuor tantum signa posuerint, quantum et quantum eodem ubique caractere figurantes, cum indubitanter verum sit, quod quidam a suis quintis omnino discordent, nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum alia preter octavam perfecte concordat. —

Item [de] <sup>31)</sup> divisione monocordi per consonantias et de interpretatione earum.

Ut autem de divisione monocordi in paucis multa perstringam, semper diapason duobus ad finem passibus currit, diapente tribus, diatesseron quatuor, tonus vero novem. Que quanto passibus numerosiores, tanto spacio breviores. Alias vero divisiones preter has quatuor invenire non poteris. Diapason autem interpretatur de omnibus sive quod omnes (folio 75) habeat voces. Sive quia antiquitus citharæ octo per eam fiebant cordis. In hac specie gravior vox duo habet spacia, acuta unum, ut A. et a. —

Diapente dicitur de quinque. Sunt enim in huius spacio voces quinque ut a. D in a. Sed gravis eius vox tria habet spacia, acuta duo. —

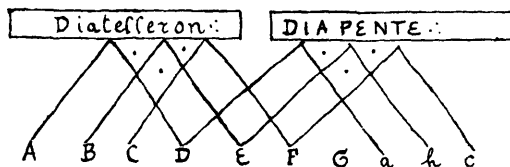
31) de fehlt im Ms.

Quarte heißt: von vier. Sie hat nämlich vier Töne und der tiefere Ton derselben hat vier Zwischenräume, der höhere nur drei, wie von D zu G. Diese drei Arten heißen Zusammenklänge, das heißt angenehme Verbindungen der Stimmen, weil in der Oktave verschiedene Stimmen einen Ton bilden. Quinte und Quarte haben ihre Wirkung in der Diaphonie, das heißt als Organum und machen die Stimmen überall ähnlich. Der Ton hat seinen Namen vom Tönen, das heißt Klingen. Derselbe hat in der höheren Stimme neun, in der tieferen acht Teile. Ein Halbton und der Diton und der Semiditon sind bei der Teilung (auf dem Monochorde), obgleich sie beim Gesange als Stimmen sich verbinden, nicht berücksichtigt. —

Hauptstück VII.

Von der Verwandtschaft der Töne nach den vier Tonarten.

Da es sieben Töne giebt, weil die anderen, wie wir erörtert, die nämlichen sind, reicht es hin, diese sieben zu erläutern. Diese sind verschieden nach Tonart und Beschaffenheit. Die erste Tonart ist diejenige, wenn die Stimme um einen Ton fällt, und einen Ton und Halbton, sowie zwei Töne steigt, z. B. A und D. Die zweite Tonart besteht in dem Fallen der Stimme um zwei Töne und dem Steigen derselben um einen Halbton und zwei Töne wie B und E. Die dritte Tonart nennen wir die, wobei die Stimme um einen Halbton und zwei Töne fällt und um zwei Töne steigt wie C und F. Die vierte Tonart fällt um einen Ton, steigt aber um zwei Töne und einen Halbton wie G. Zu bemerken ist, daß diese Tonarten sich der Reihe nach folgen, steht die erste in A, so steht die zweite in B, die dritte in C, steht die erste in D, so folgt die zweite in E, die dritte in F, die vierte in G. Auch beruhen die Verwandtschaften der Töne auf der Quarte und Quinte, A ist mit D und B mit E und C mit F in der Tiefe durch die Quarte, in der Höhe durch die Quinte nach folgendem Schema verbunden:



Hauptstück VIII.

Von der Verwandtschaft und dem b und h (h).

Alle anderen Verwandtschaften (der Töne) irgend welcher Art beruhen ebenfalls auf der Quarte und Quinte. Da nämlich die Oktave in sich die Quarte und Quinte führt, und einen und den nämlichen (Noten) Buchstaben an beiden Seiten hat, zeigt dieselbe auch mitten einen Buchstaben, der nach beiden Richtungen sich so verhält, daß er in der Tiefe die Quarte, in der Höhe die Quinte bildet, wie in obigem Schema gezeigt wurde, und wenn er in der Tiefe die Quinte bildet, hat er in der Höhe die Quarte, wie A. E. a. A — A nämlich und e klingen abwärts zusammen, da sie beide durch zwei Töne und einen Halbton sich bilden. Ebenso verhält es sich mit C und D in der gleichen Oktave steht, nimmt es teil am Fallen des einen und am Aufsteigen des anderen. Denn C und G steigen um zwei Töne und einen Halbton und D und G fallen um einen Ton und Halbton ebenso. Das runde B ist weniger regelmäßig, man nennt es das zugefügte oder weiche b, es hat Beziehung zu F und ist deshalb zugefügt, weil F, das mit der Quarte von sich dem edigen b (h) um einen Triton absteht, keinen Einklang haben kann. Beide Zeichen b und h (h)

Diatesseron sonat de quatuor. Nam et quatuor habet voces et gravior eius vox quatuor habet spacia, acuta vero tria ut a D in G. —

Has tres species symphonias id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas, quia in diapason diverse voces unum sonant. —

Diapente vero et diatesseron, diaphonie id est organi iura possident, et voces utcumque similes reddunt. —

Tonus autem ab intonando, id est sonando nomen accepit. Qui maiori voci novem minori vero octo passus constituit. —

Semitonium vero et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt. —

De affinitate vocum per quatuor modos.

Cum autem septem sint voces, quia alie, ut diximus, sunt eodem, septenas sufficit explicare. Que diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum, primus modus vocum est, cum vox tono deponitur, et sono et semitonio duobusque tonis intenditur ut A. et D. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa semitonio et duobus tonis intenditur ut B et E. Tercius est, qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut C et F. Quartus vero deponitur tono (folio 75 v.) surgit autem per duos tonos et semitonium ut G. —

Et nota, quod se per ordinem sequuntur ut primus in A, secundus in B, tercius in C. Itemque primus in D, secundus in E, tercius in F, quartus in G. Itemque nota has vocum affinitates per diatesseron et per diapente constructat, A enim ad D, et B. ad E et C ad F. a gravibus diatesseron ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo. —

De affinitatibus et b et □.

Si que alie sunt affinitates, eas quoque similiter diatesseron et diapente fecerunt. Nam cum diapason in se diatesseron et diapente habeat et eadem litteras latere utroque contineat, semper in medio eius spacio aliqua est littera, que ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui littere a gravibus diatesseron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur, et cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatesseron dabit ut A. E. a. A enim et E. in depositione concordant, que in utraque duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque G. cum ad C. et D. per easdem species resonet, unius depositionem, alterius elevationem sumpsit. Nam C. et G. duobis tonis et semitonio surgunt et D. et G. tono et semitonio pariter inflectuntur (folio 76), b vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel quod molle dicunt, cum F. habet concordiam et ideo additum est, quia F. cum quarta a se, □ tritono differente nequibat habere concordiam. Utramque autem b. □. in eadem neuma non iungas. In eodem vero cantu

dürfen bei einer Neume nicht angewendet werden. In diesem Gesange steht meist das *b molle*, wo das tiefe oder hohe *F* öfter vorkommt. Wo es aber irgend welche Verwirrung und Umgestaltung zu erregen scheint, daß z. B. *G* als erste, *a* als zweite mit *b* selbst als Terz erklingt, haben viele deshalb dasselbe nicht angewendet. Man führte jedoch ein anderes *b* (*h*) ein. Will man das *b molle* überhaupt nicht, so schreibe man die Neume an dieser Stelle so um, daß für *F. G. a.* und *b: G. a. b. (h) c* zu stehen kommt. Oder ist die Neume derart, daß im Aufsteigen für *D. E. F.* zwei Töne und ein Halbton nötig sind, was durch das *b* bewirkt wird, oder nach *d. e. f.* im Fallen zwei Töne verlangt werden, so nimm für *D. E. F.: a, b. (h.) c.* Dieselben sind von gleicher Tonart und entsprechen den genannten Senkungen und Hebungen der Tonfolge nach. Diese Hebungen und Senkungen zwischen *D. E. F.* und *a. b. (h.) c.* richtig angewendet, beseitigen meistens die vorhandene Verwirrung. Von der Ähnlichkeit der Töne will ich noch einiges beifügen, weil, je mehr man die Ähnlichkeit bei verschiedenen Dingen ergründet, desto mehr sich die Verschiedenheit selbst, die einem unklaren Kopfe länger Schwierigkeiten bereitet, mindert. Denn immer faßt man das Vereingte leichter als das Getrennte. —

(Fortsetzung folgt.)

## Deutschlands Chorgesang im 16. Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

### IV.

Worin bestehen die Eigentümlichkeiten des alten Chorsatzes und was ist sein Unterschied von heutiger Musik? Auf diese schwere Frage will ich jetzt Antwort zu geben versuchen.

Der Chorgesang des 16. Jahrhunderts, selbst in der klassischen Periode des Palestrina und Orlando Lasso (1520—1600), hat für uns moderne Menschen etwas Fremdartiges und ist für die Menge, wie für den modernen Künstler, der nicht gerade ins Historische sich eingelebt hat, nicht ansprechend. Woher kommt das?

Unsere musikalische Fühlung und Satzweise ist hauptsächlich harmonisch, dort war sie melodisch und zwar viel-melodisch (polyphon). „Die Harmonie war nicht das Vorausgesetzte, wie bei uns, sondern nur das Resultat des Zusammenklingens der Melodien“ — sagt M. Hauptmann. Selbständige Stimmführung und Stimmverwebung galt den Alten als Hauptsache, der Harmoniefortgang wurde nur nebenbei ins Auge gefaßt. Aber das heutige Ohr der verwöhnten Menge kennt bloß homophone Musik, bei welcher es nur eine Melodie giebt, hochgelegen und verdoppelt, zu der alles übrige — und wären es acht Stimmen oder 20 Instrumente — doch nur dienend sich verhält, als harmonische Füllung dient.

Klagen darum viele Laien darüber, daß in

maxime *b. molli utimur*, in quo *F. f.* amplius continuatur, *gravis vel acuta*. Ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut *G. sonet protum, a deuterum cum ipsa b. sonet tritum*. Unde eius a multis nec mentio facta est. Altera vero  $\square$  in commune placuit. Quod si ipsam *b. mollem vis omnino non habere, neumas, in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro F. G. a. et ipsa b. habeas G. a.  $\square$  c.* Aut si talis est neuma, que post *D. E. F.* in elevatione vult duos tonos et semitonium, quod ipsa *b.* facit. Aut post *d. e. f.* in depositione vult duos tonos, pro *D. E. F. assume a.  $\square$  c.* Que eiusdem sunt modi et predictas depositiones et elevationes regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes et depositiones inter *D. E. F.* et *a.  $\square$  c.* dare discernens confusionem maxime contrariam tollit. De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum in diversis rebus similitudo conquiritur, tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius poterat laborare minuitur. Semper enim adunata divisus facilius capiuntur. —

der alten Musik wie in der Fuge keine eigentliche Melodie sei, so haben sie in ihrer Art recht, im Grunde aber doch unrecht; denn gerade in alter Musik giebt's viele Melodien, jede gleichberechtigt und selbständig ihren Gang ausführend; aber unsere, durch homophone Musik verwöhnten Ohren hören unter den vielen Melodien nicht die eine heraustraten und herrschen, wie wir das eben gewohnt sind.

Nicht kann es hier unsere Absicht sein, die Prinzipienfrage zu erörtern: welcher Stil bevorzugt und vorzuziehen sei, ob der jetzt allbeliebte homophone oder der nur selten gehörte polyphone? Alles zu seiner Zeit — müssen wir kurz antworten. Je nach dem in Tönen darzustellenden Gegenstande hat der schaffende Künstler beide Kunstmittel nötig und wird sie am geeigneten Platze zu verwenden wissen, unbekümmert darum, was der dilettierende Hörer dazu meint. So thaten es alle Meister; nicht das Publikum mit seinen Lieblingswünschen darf maßgebend sein, sondern der Künstler soll das verwöhnte oder unmündige Publikum erziehen.

In dem Kirchenchor und den Chören des Oratoriums, in der Symphonie und der Kammermusik wird immer die Polyphonie ihren Platz behaupten müssen; im einstimmigen Kunstliede, im Marsche und Tanze hat die Homophonie ihr Recht.

Der ältere Tonsatz war seiner Natur nach reiner Vokalsatz, mehrstimmiger Kunstgesang, vorzugsweise auf die Eigentümlichkeit der menschlichen Stimme berechnet: der heutige Chorgesang

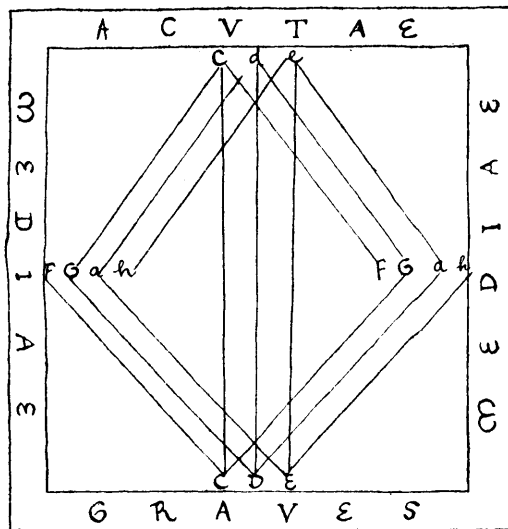
## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von *f. W. E. Roth*.  
(In zwanglosen Abschnitten.)

### Hauptstück IX.

Von der Ähnlichkeit der Töne, die in der Oktave allein vollkommen ist.

Alle Tonarten und Unterschiede der Tonarten knüpfen sich an diese drei Töne: C. D. E. Unterschiede aber nenne ich das, was andere Abweichungen nennen. Abweichungen heißen dieselben deshalb, weil sie die unechten von den authentischen unterscheidet oder trennt. Ubrigens wird diese Bezeichnung auch fälschlich gebraucht. Alle anderen Töne haben mit diesen eine gewisse Übereinstimmung sowohl im Fallen als im Steigen. Keine derselben zeigen sich auf beide Weisen ähnlich mit den anderen, als in der Oktave. Die Ähnlichkeit dieser aller kann jeder aus beifolgender Figur ersehen:



Wie die oben genannten Töne ähnlich sind, nämlich einige im Fallen, einige im Aufsteigen, einige in beiden Fällen, so bilden sie auch ähnliche Neumen, so daß die Kenntnis des einen auch die Kenntnis des anderen eröffnet. Bei Tönen, wo sich keine Ähnlichkeit zeigt, oder die verschiedenen Tonarten angehören, nimmt keine die Neume und den Gesang der anderen an. Wenn du doch sie annehmen willst, mußt du sie umschreiben; wollte jemand nämlich eine Antiphon, die in D. beginnt, in E oder F, welche einer anderen Tonart sind, beginnen, würde er bald durch das Gehör bemerken, welche Umwandlung nötig ist. In D. jedoch oder in a., die einer Tonart sind, kann man sehr oft den nämlichen Gesang beginnen oder beenden. Ich sage: sehr oft und nicht: immer, weil die Ähnlichkeit nur in der Oktave allein vollkommen ist. Denn wo eine verschiedene Lage der Töne und Halbtöne vorhanden, wird auch notwendigerweise eine solche der Neumen eintreten. —

Bei den genannten Tönen und denen, die einer Tonart angehören, finden sich Verschiedenheiten, D fällt um einen Ton, a um einen Diton. Ebenso die übrigen. —

Das sind die vier Tonarten oder Tropen, die man fälschlich Töne nennt. Dieselben sind unter sich so nach ihrer natürlichen Verschiedenheit unterschieden, daß einer den anderen an seinem Plage nicht duldet, einer die Neume des anderen entweder umändert oder nie annimmt. —

Item de similitudine vocum que in diapason sola perfecta est.

Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur (folio 76 v.) vocibus C. D. E. Distinctiones autem dico eas, que a plerisque differentie vocantur. Differentia autem iccirco dicitur, eo quod discernat seu separet plagas ab autentis. Ceterum abusive dicitur. Ergo omnes alie voces cum his aliquam habent concordiam seu in depositione seu in elevatione. Nulle vero in utroque se exhibent similes cum aliis nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura quam subiecimus quisquis requisierit reperire poterit.

Supradicte autem voces, prout similes sunt, utpote alie in depositione, alie in elevatione, alie in utroque, ita similes faciunt neumas, adeo ut unius tibi cognitio alteram pandat. In quibus vero nulla similitudo monstrata est. (folio 77) vel que diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit. Quodsi compellas recipere, transformabit utpote siquis vellet antiphonam, cuius principium esset in D., in E vel in F., que sunt alterius modi voces, incipere mox auditu perciperet, quanta diversitatis transformatio fieret. In D. vero et A., que unius sunt modi, sepiissime possumus eundem cantum incipere vel finire. Sepissime autem dixi et non semper, quia similitudo nisi in diapason perfecta non est. Ubi enim est tonorum semitoniorumque diversa positio, fiat necesse est et neumarum. In predictis namque vocibus et que unius modi dicuntur, dissimilitudines inveniuntur. D. enim deponitur tono, A. vero ditono. Sic et in reliquis. Hi sunt quatuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt ab invicem naturali diversitate distincti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet, aut nunquam recipiat. —

### Hauptstück X.

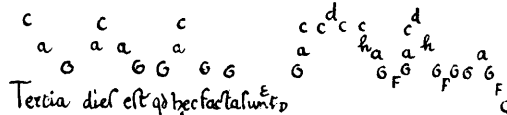
#### Von den Tonarten und der Erkenntnis und Verbesserung der falschen Melodie.

Die Dissonanz ent-<sup>st</sup>ht durch falsches Singen, indem man entweder von den wohl bemessenen Tönen etwas wegnimmt und sie vertieft oder zusetzt, und sie erhöht, was falsche Stimmen thun, oder wenn sie auf die angegebene Art, mehr als recht ist, steigend oder fallend die Neume einer beliebigen Tonart entweder in eine andere Tonart verwandeln oder an einer Stelle, die den Ton nicht annimmt, einsetzen. Ein Beispiel eines Kommuniongesangs mag dieses klar machen: (D) *iffusa est gra — tia multi propte — re — a.* Dieses sollte in F. beginnen, (die Sänger) beginnen um einen Ton tiefer, da doch vor F. kein Ton vorhanden, und so geschieht es, daß das Ende dieses Kommunion<sup>g</sup>) dahin zu stehen kommt, wo kein Ton ist. Der Sänger muß daher wissen, wo und wie er jede Neume beginnt, um dieselbe in ihrer Tonart zu singen, oder wenn Transponieren nötig ist, auf die ihr verwandten Töne bringen zu können. Diese Tonarten oder Tropen nennen wir griechisch *prothus, deuterus, tritus* und *tetrardus*. —

### Hauptstück XI.

#### Welcher Ton und warum derselbe beim Singen tonführend sei.

Obgleich jeder Gesang aus allen Tonarten und Tönen geschieht, nimmt doch ein Ton, der den Gesang schließt, den Vorrang ein. Diesen Ton hört man öfter oder weniger oft. Die vorhergehenden Töne, die nur den Geübten bekannt, stimmen zu diesem (Hauptton) derart, daß sie in wunderbarer Weise eine gewisse Tonfarbe anzunehmen scheinen. Durch die obgenannten sechs Konsonanzen müssen die übrigen Töne mit dem Tone, der die Neume schließt, übereinklingen. Auf den Ton, der den Gesang schließt, muß der Anfang desselben und das Ende aller Abschnitte oder auch die Anfänge passen; wenn ein Gesang in E beginnt als tonführende Note, endet er oft in c, das von diesem um eine Quinte und einen Halbton absteht, wie in diesem Antiphon.



### Hauptstück XII.

#### Jeder Gesang unterliegt jener Tonart, und nimmt davon seinen Gang, der der Schlußton ist.

Wenn wir jemanden singen hören, können wir aus dem ersten Tone die Tonart nicht heraus hören, da wir nicht wissen, ob Töne, Halbtöne oder andere Intervalle folgen. Nach Beendigung des Gesangs sehen wir aus der Tonart des letzten Tons auch die Tonart des vorhergegangenen klar. Beim Beginn des Gesanges weiß man nicht, was folgt, nach Beendigung aber sieht man das Vorhergegangene. Der Schlußton ist es also, den wir näher zu betrachten haben. Wenn du sodann diesem Gesange einen Vers oder Psalm oder etwas anderes nach Belieben zusetzen willst, muß dieses namentlich zum Grundtone passen und keineswegs auf den ersten oder einen anderen Ton Rücksicht nehmen. Dazu kommt noch, daß sorgfältig gesetzte Gesänge ihre Abschnitte meist aus dem Grundtone

9) Gesang bei der Kommunion bei der römischen Messe. —

#### Item de modis et falsi meli agnitione et correptione.

Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepat, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes vel adiciunt intendentes, quod prave voces hominum faciunt. Aut cum ad predictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus aut in loco, qui vocem non recipit, inchoamus. Quod ut exemplo pateat multi in communionem: *Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in F. uno tono deponunt, cum ante F. tonus non sit sicque fit, ut finis communionis eiusdem ibidem (folio 77 v.) veniat, ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiae esse debet, quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat, ut ea vel si motione opus est, affines voces inquirat. Hos autem modos vel tropos grece nominamus prothum, deuterum, tritum, tetrardum.* —

#### Que vox et quare in cantu obtineat principatum.

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen obtinet principatum, que cantum terminat. Ea enim et diutius et morosius sonat. Et premissa voces que tantum exercitatis patent, ita ad eam aptantur, ut mirum in modum quandam ab ea coloris faciem ducere videantur. Per supradictas namque sex consonantias voci que neumam terminat, relique voces concordare debent. Voci vero, que cantum terminat principium eius, omniumque distinctionem fines vel etiam principia opus est adherere excipitur, quod cum cantus in E. terminat, sepe in C., que ab ea diapente et semitonio distat, principium facit, ut antiphona hec. —

#### Quod omnis cantus illi modo sit subiectus et ab eo sumat regulam, quem ultimum sonat.

Preterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuius modi sit ignoramus, quia an toni, semitonia, relique species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultime vocis modum ex preteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu quid sequatur ignoras, finito vero quid precesserit vides. Itaque finalis vox est, quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum (folio 78) aut psalmum aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem maxime opus est coaptare, non ad prime vel aliarum adeo inspectionem redire. Additur quoque et illud, quod accurati cantus maxime in finalem vocem distinctionem mittunt. Nec mirum regulas musicam a finali voce sumere, cum et in grammaticæ partibus pene ubique vim sensus in ultimis litteris et sillabis per casus, numeros, personas et tempora discernimus. Igitur quia et omnis laus in fine canitur, iure dicamus,

hilden. Es ist nicht zu verwundern, daß die Musik ihre Regeln von dem Grundton herleitet, da auch in der Grammatik fast überall der Schwerpunkt auf den letzten Buchstaben oder Silben nach Kasus, Numerus, Person und Tempus ruht. Da nun alles Lob am Ende gesungen wird<sup>10)</sup>, bemerken wir mit Recht, daß jeder Gesang seiner Tonart angehöre und von dieser Tonart seine Regel nehme, der der Schlußton ist. Von dem Schlußton nämlich bis zur Quinte ist bei jedem richtigen Gesangstück ein Abschnitt und von da bis zur Oktave ein Steigen, obgleich gegen diese Regel oft verstoßen wird, indem wir zur None oder Dezime aufsteigen, daher hat man als Schlußöne festgesetzt D E F G, weil bei diesen zuerst dem genannten Steigen oder Fallen die Stellung auf dem Monochord entspricht, denn sie haben abwärts einen Tetrachord tiefer, aufwärts zwei derselben von hohen Tönen. —

quia omnis ei cantus sit modo subiectus, et ab eo modo regulam sumat, quem ultimum sonat. A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, et usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam soepe fiat, cum ad nonam decimamve progrediamur. Unde et finales voces statuerunt D. E. F. G. quod his primum predictam elevationem vel depositionem monocordi positio commendavit. Habent enim deorsum unum tetracordum gravium, sursum vero duo acutarum. —

10) Das heißt die Laudes nach kirchlichem Gebrauche, dieselben folgen am Ende des jedesmaligen Gottesdienstes. —

(Fortsetzung folgt.)

# Abendläuten.

Von Heinrich Stadelmann.

Dem Bremer Männergesang-Verein gewidmet von seinem Dirigenten.

Eduard Rößler, Op. 10.

Mit andächtiger Ruhe.

*p* A = bend-glocken klingen, klingen sanft und sacht wie mit Engeln = geläutet durch die wie mit Engels-

*p* A = bend = glocken

*p* still = le Nacht, durch die still = le Nacht, durch die still = = = le Nacht, durch die Nacht.

*p* Säulen Säulen

wie = der *espr.*

*sf* Säulen einen müden Tag zur Ruh' Ruh' auch, ruh' auch Herz mit beinen *espr.*

wie = der einen Tag



# Zeitschrift

für die

gesamten Interessen der Sangeskunst,

mit besonderer Berücksichtigung

der

gemischten Chöre, Männer- und Frauen-Gesangvereine.

Herausgegeben unter Mitwirkung

hervorragender Komponisten für Chorgesang, Musikdirektoren,  
Chor-Dirigenten und berühmter Musikschriftsteller

von

**A. W. Gottschalg,**

Großherzogl. Hoforganist und Lehrer an der Musikschule zu Weimar.

**Vierter Jahrgang.**



Leipzig.

Verlag von Hans Licht

Hof-Musikalienhandlung.

1889.



Komposition hat Paul Lieber, instruktive Sonatinen und Klavierstücke herausgegeben; während die letzteren, obwohl ihre Fatur den Beifall der Kenner erhielt, von der Klavierpielenden Welt wenig beachtet wurden, fanden die Lieber, die bei aller Schlichtheit der äußeren Haltung ein warmes, tiefes Gefühl befeelt, sympathische Aufnahme. Wir sind ihnen mehrfach in Konzerten begegnet und waren Zeugen ihrer frischen Wirkbarkeit. Als Mensch ist Professor Paul eine Erscheinung von seltener Liebenswürdigkeit: freund-

lich gegen Jedermann, fördert er namentlich die jungen Talente mit Rat und noch mehr mit der That; zu klug, um überall Dank zu erhoffen, erspart er sich die Kränkung des Undanks. Alles Scholastische ist aus seinem Wesen verbannt, aber alle Freudigkeit findet in seiner Brust ein Echo. Wir Alle, die wir das Glück hatten, seine Schüler zu sein, sind ihm zu aufrichtigstem Danke verpflichtet. Es lebe die Wissenschaft, es lebe die Kunst!

Leipzig, im Oktober 1888. Ferdinand Pschl.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. C. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Hauptstück XIII.

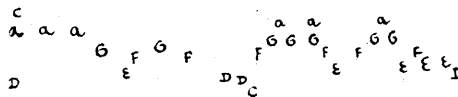
#### Von der Teilung der vier Tonarten in acht.

Da inbessen Gesänge einer Tonart nämlich der ersten, im Verhältnisse ihres Schlusses bald tief und weich, bald hoch und spitz sind, konnten Verse und Psalmen oder anderes, was, wie bemerkt, am Ende denselben angefügt werden sollte, in einer Tonart gesetzt an verschiedenen Stellen nicht beigelegt werden. War das Anzufügende tiefen Tons, so stimmte es zum hohen nicht, war es hoch, nicht zum tiefen. Man beschloß daher, daß jede Tonart in zwei weitere geteilt würde, in eine hohe und tiefe und nach entsprechenden Regeln das Hohe dem Hohen und das Tiefe dem Tiefen angepaßt werde und jede hohe Tonart die authentische, das heißt ursprüngliche und Haupttonart, die tiefe die unechte, das heißt Neben- oder niedere Tonart genannt werde. Wer mir zur Seite steht, ist geringer als ich. Wenn er übrigens mehr wäre, würde man passender sagen, ich stehe an dessen Seite. Da also der echte Ton der erste genannt wird, und der unechte der Ton des ersten und so weiter, ergeben sich naturgemäß aus den vier Tonarten beim Gesänge acht Tonarten. Fälschlich sagte man bei den Lateinern für den echten Ton der erste und die unechten Töne des ersten: der erste und zweite, für den echten zweiten und die unechten des zweiten: der dritte und vierte, für den echten dritten und die unechten des dritten: fünfter und sechster, für den echten vierten und die unechten des vierten: siebenter und achter Ton. —

### Hauptstück XIV.

#### Von der Erkennung der acht Tonarten und ihrer Höhe und Tiefe.

Es giebt also acht Tonarten, wie es acht Teile der Rede und acht Arten der Seltigkeit giebt, welche, alle Gesänge durchsehend, durch acht verschiedene Wirkungen sich unterscheiden. Um diese Tonarten bei den Gesängen zu unterscheiden, nahm man mehrere Neumen an, aus deren Stellung wir derart die Tonart des Gesangstücks erkennen, wie wir oft aus der Haltung des Körpers den Besitz einer Kleides finden. Diese Antiphon möge solches zeigen:



Sobald wir sehen, daß dieser Satz mit dem Ende eines Antiphon gut übereinstimmt, dürfen wir nicht mehr zweifeln, daß derselbe der ersten (Tonart) angehört. Ebenso die anderen. Zu dieser Kenntnis taugen besonders die

#### De divisione quatuor modorum in octo.

Interea cum cantus unius modi utpote prothi ad comparationem finis, tum sint graves et plani, tum acuti et alti, versus et psalmi, et siquid, ut diximus, fini aptandum erat, uno eodemque modo prolatum diversis aptari non poterat. Quod enim subiungebatur, si grave erat, cum acutis non conveniebat, si erat acutum, a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit, ut quisque modus partiretur in duos, id est acutum et gravem, distributisque regulis acuta acutis et gravia convenirent gravibus et acutus quisque modus diceretur autentus id est auctoralis et princeps, gravis autem plaga id est lateralis et minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum minor me est. Ceterum si esset maior, ego. (folio 78 v.) aptius diceretur stare ad latus eius. Cum ergo dicatur autentus prothus et plagis prothi et similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quatuor, in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autento: protho et plagis prothi; primus et secundus, pro autento deuterio et plagis deuteri tercius et quartus, pro autento trito et plagis triti, quintus et sextus, pro autento tetrardo et plagis tetrardi septimus et octavus. —

#### De octo modorum agnitione, acumine et gravitate.

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo forme beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitibus variatur. Ad quos in cantibus discernendas etiam quedam neume invente sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus, sicut sepe ex aptitudine corporis, que cuius sit tunica reperimus, ut antiphona hec.

Mox enim ut cum fine alicuius antiphone hanc neumam bene vidimus convenire, quod autem prothi sit, non opus est dubitare. Sic et de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium

Verse der Nocturnalresponsorien, wie auch die Psalmen des Offiziums und alles, was in Form der Tonarten zu singen vorgegeschrieben ist. Wenn jemand diese Formeln nicht kennt, wäre es zu verwundern, wenn er von dem Gesagten auch nur einen Teil verstünde. Denn dort ist festgesetzt, in welchen Tönen der einzelnen Tonarten die Gesangstücke seltener oder öfter beginnen, und wo dieses gar nicht geschieht, wie es bei den unechten Tönen gar nicht erlaubt ist, die Anfänge oder Schlüsse der Absätze in Quinten hinüberzuführen, da sie in Quarten sehr selten aufzusteigen pflegen. Bei den unechten Tonarten ist, mit Ausnahme der zweiten, die Anfänge und Enden der Absätze ganz und gar nicht in Skalen aufsteigen zu lassen, gestattet. Die Nebentöne des ersten (echten) oder des dritten Tones steigen in Terzen und die Nebentöne des zweiten oder vierten in Quarten auf. Wie bemerkt, fallen nach dem Vorgange der üblichen Gesänge die echten Tonarten kaum um mehr als einen Ton über ihren Schluß. Von diesen scheint der echte dritte am seltensten dieses zu thun wegen der Unvollkommenheit des unter (der Schlußnote) liegenden Halbtones. (Die echten Töne) steigen aber bis zur Oktave und Nona, sogar Dezime auf, die unechten fallen und steigen dagegen bis zu den Quinten, beim Steigen haben sie als Grenze die Sexte, die echten Tonarten die Nona und Dezime, die Nebentonarten der ersten, zweiten und dritten Tonart schließen notwendigerweise manchmal im hohen a. b. c. Diese Regeln sind namentlich bei den Antiphonen und Responsorien zu beachten, deren Vortrag, wenn er sich den Psalmen und Versen anschließen soll, die Anwendung gemeinsamer Regeln erfordert. Außerdem wirst du Gesangstücke finden, bei denen Tiefe und Höhe so sehr vermengt, daß man nicht bestimmen kann, zu welcher Tonart der echten oder unechten sie gehören. Jedoch werden wir bei der Untersuchung unbekannter Gesänge durch Beifügung der vorgenannten Neumen und Anhänge sehr unterstützt, da wir durch deren Anwendung die Eigenart jedes Gesanges an der Gestalt der Tropen erkennen. Ein Tropus ist nämlich die Gesangsweise, die auch Tonart genannt wird; davon wollen wir jetzt handeln. —

### Hauptstück XV.

#### Von den Tropen und der Wirkung der Musik.

Geübte Musiker hören die Eigentümlichkeiten und, wenn ich so sagen soll, seinen Merkmale dieser Tropen derart heraus, wie ein Völkerkundiger bei Vorstellung vieler Leute die äußere Haltung erblickt und sagen kann: dieser ist ein Grieche, der ein Spanier, der ein Lateiner, jener ein Deutscher, dieser ein Franzose. Auf diese Art schmiegt sich (auch) die Verschiedenheit der Tropen der Verschiedenheit der Geister an, wie einer an den gebrochenen Wendungen der echten zweiten Tonart sich erfreut, der andere am unechten Ton der dritten Tonart sein Vergnügen sucht, dem dritten die Lebhaftigkeit der echten dritten Tonart mehr gefällt; dem vierten die Lieblichkeit der unechten Tonart (dieser dritten Tonart) mehr behagt. Und so von den übrigen Tonarten. Kein Wunder! wenn das Gehör sich an der Mannigfaltigkeit der Töne ergötzt, da sich das Auge an der Fülle der Farben erfreut, der Geruchsinn sich mit der Mannigfaltigkeit der Gerüche schmeichelt, und an der Fülle der Geschmacksrichtungen die Zunge sich ergötzt. Denn so dringt durch diese Fenster des Körpers wunderbarer Weise der Reiz angenehmer Dinge in das Innere des Herzens. Daraus folgt, daß, wie durch gewisse schmackhafte Dinge oder Gerüche, oder auch den Anblick von Farbengebilden, ebenso durch das Anhören von Tönen das Wohlbehagen des Gemüths im Körper fällt oder steigt. Wie bekannt, wurde einst ein Wahnsinniger beim Gesange des Arztes Asklepiades vom Wahnsinn geheilt, und ein anderer wurde vom Klange einer Zither so zur Leidenschaft entflammt, daß er die Kammer eines Mädchens, außer Sinnen, aufsprengen wollte,

responsoriorum et psalmi officiorum et omnia, que in modorum formulis prescribuntur, qua qui non novit, mirum est, si quam partem eorum, que dicuntur, intelligit. Ibi enim previdetur, quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius sepiusve incipiant, et in quibus minime id fiat, ut in plagis minime quidem licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero preter deuterum eadem principia (folio 79) et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere. Plage vero prothi vel triti ad tercias intendunt et plage siquidem deuteri vel tetrardi ad quartas intendunt. Memineris preterea, quod sicut usualium cantuum attestatione perhibetur, autentis vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus rarissime id facere propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem ad octavam et nonam, vel etiam decimam. Plage vero ad quintas remittuntur et intenduntur. Sed intensionis et sexta auctoritate tribuitur sicut in autentis nona et decima. Plage vero prothi, deuteri et triti aliquando in a. b. c. acutas necessario finiuntur. —

Supradicte he regule permaxime caventur in antiphonis et responsoriis, quorum cantus ut psalmis et versibus coaptentur, oportet communibus regulis fulciatur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas et acumen, ut non possit adverti, cui magis id est autentis an plage conferantur. Preterea et in ignotorum cantuum inquisitione predictarum neumarum et subiunctionum appositione plurimum iuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusque proprietatem per vim tropicam intuemur. Est autem tropus species cantionis, qui et modus dictus est, et adhuc de eo dicendum est. —

#### De tropis et iure musice.

Horum quidam troporum exercitati ita proprietates et discretas, ut ita dicam, facies ex templo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positus multis habitus eorum intueri potest et dicere; hic grecus est, ille hispanus, hic latinus est, ille teutonicus, iste vero gallus. Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur, ut unus autentis deuteri fractis saltibus delectetur, alius plage triti eligat volup — (folio 79 v.) tatem uni autentis tetrardi garrulitas magis placet, alter eiusdem plage suavitatem probet. Sic et de reliquis. Nec mirum. Si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum fovetur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetrabilia cordis. Inde est, quod sicut quibusdam saporibus vel odoribus vel etiam colorum intuitu similiter sonorum auditu, salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augetur. Ita quondam legitur quidam freneticus canente Asclepiade medico ab insanis revocatus et item alius quidam sonitu cythare in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puelle quereretur effringere dementatus. Moxque citharedo mutante modum voluptatis penitentia ductum recessisse confusum. Item et David Saul demonium cithara mitigabat et demoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebatur. Que tamen vis solum divine sapientie ad plenum patet, nos vero quevis in enigmate abinde percipimus.

und als darauf der Zitherspieler statt dieser anreizenden Weise eine andere anstimmte, von Neue ergriffen, beschämt zurückkehrte. So besänftigte auch David den bösen Geist in Saul durch die Cithre und brach die dämonische Wut durch die gewaltige Macht dieser Kunst und deren Lieblichkeit. Diese Macht ist nur der göttlichen Weisheit völlig verständlich, wir aber vernehmen bis jetzt alles nur als Abbild. Aber da wir von der Wirkung der Kunst bisher nur Weniges erfahren, wollen wir sehen, was nötig ist, um gut zu komponieren.

(Fortsetzung folgt.)

## Der Humor in der Musik.

(Fortsetzung.)

Jetzt war der Musikerberuf entschieden, und das Talent wie die schöne Stimme führten den Knaben sogar bald dorthin, wo all sein Können erst ein Thun werden konnte, nach Wien. Kommt da der Kapellmeister von St. Stephan eines Tages daher, nach Kapell-Knaben suchend. „Bübel, kannst du einen Triller schlagen?“ fragt er den Knaben, der ihm empfohlen worden war. Josef mochte sich nicht erlauben, mehr zu können als andere ehrliche Leute, und antwortete: „Das kann ja der Schulmeister auch nicht.“ Nachher brachte er es aber nach höchstens zwei Versuchen fertig und ward so ins Kapellhaus aufgenommen.

Hier gab's allerdings noch hungrigere Tage als schon in Hainburg. Allein es war von jeder Art der Musik, in Kirche, Theater und Kammer viel zu lernen, und Haydn bemühte sich fleißig darum. So verließ ihn auch hier die innere Zufriedenheit nicht, und selbst wenn er von dem Spiel der Kameraden weg sein „Klaviers“ unter den Arm nahm und auf den Boden ging, um ungestörter für sich zu üben, war seine einfache Existenz eine beglückte, ja, sie mochte ihm, wenn wir an seine späteren Aupferungen über dieses einsam stille Spiel denken, schon damals eine unvergleichlich reiche sein, wie eben des Künstlers Existenz ist, wenn er des „kostbarsten Geschenkes des Himmels“, wie Beethovens Ausdruck lautete, der Muse, der Kraft der Phantasie nicht entbehrt.

Obwohl er also oft nur bei musikalischen Aufführungen in fremden Häusern Gelegenheit fand, „seinen nagenden Hunger zu stillen“, und die Taschen mit Nahrung zu füllen, so begegnen wir doch auch hier der ganzen Heiterkeit der Jugend, ja den Ausbrüchen ihres natürlichen Uebermutes. Als das kaiserliche Lustschloß Schönbrunn bei Wien erbaut ward, und die Knaben zur Pfingstmusik dort sein mußten, tollten sie so laut auf den Gerüsten umher, daß die Kaiserin Maria Theresia dieses Treiben bei Prügelstrafe verbot. Der Vorwitz ließ dennoch unseren Josef nicht ruhen, und Maria Theresia ließ ihm dafür denn auch seinen gehörigen „Schilling“ auszahlen. Als Osterhazzycher Kapellmeister bedankte er sich dann später noch persönlich für die gnädige Strafe, was zu vielem Lachen in der hohen Gesellschaft führte und ihm eine mit Dukaten gefüllte Tabatiere einbrachte.

Ein anderes Mal hielt es ihn nicht, er mußte dem vor ihm sitzenden Knaben, der gegen ihre Sitte das Haar im Pöppe trug, diesen mit der Schere abschneiden. Diesmal bekam es ihm aber schlechter, der Kapellmeister verurteilte ihn zu Stockschlägen in die flache Hand. Haydn wollte lieber austreten. Allein die Strafe blieb bestehen, und dann hieß es: „Marisch!“ denn seine Stimme hatte sich gebrochen, und Maria Theresia schon einmal sagen lassen, Haydn singe nicht mehr, er krähe. Also konnte ihn der allerdings selbst nicht sehr gut gestellte Kapell-

Sed quia de artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene modulandum rebus opus sit videamus. —

meister nicht mehr gebrauchen, und „hilflos, ohne Geld, mit drei schlechten Hemden und einem abgenutzten Rock“, stand er eines kalten Novembertages in der großen Welt, die er nicht kannte. Nach einer überverbrachten Nacht auf der Straße nahm ihn ein Chorführer zu sich in die Enge seiner Dachstube, wo er mit Frau und Kind hauste, und hier begegnet uns also sogleich jener eigentümlich tiefe Gemütszug, der aus Haydns Musik spricht; der gleichfalls arme Kollege hätte ihn wohl nicht zu sich genommen, wenn nicht das Gemüt des jungen Mannes jene unwiderstehliche Gewalt über ihn gehabt hätte, die uns zu gewissen Handlungen gegen unseren Vorteil, und sogar fest gegen unseren Willen zwingt.

Jetzt drängten seine Eltern ihn, „geistlich“ zu werden. Allein trotz allem echt religiösen Gefühle blieb er seiner Muse getreu, die ihn dafür mit den schönsten Tröstungen und Segnungen belohnte. Sein „glückliches, zum Frohsinn geneigtes Temperament“ aber bewahrte ihn vor zu heftigen Ausbrüchen der Schwermut, und selbst über Not und Entbehrung, über Schnee oder Regen durchs Dach vermochte er zu scherzen. Ja, wenn er an seinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier saß, beneidete er, nach seiner eigenen Erzählung, keinen König um sein Glück, und scherzhafte Jugendzüge bekundeten uns den Ueberfluß von innerer Fülle, der in ihm lebte. So band er einst den Kollwagen einer Kastanien-Frau an einen Fiaker an und ließ den Kutscher zufahren, so daß beide in helle Verwünschungen ausbrachen. So lud er ein andermal seine Kollegen zu einer Nachtmusik, verteilte sie in den Winkeln der Straße und hieß jeden sideln oder blasen, was er mochte. Ein Höllenlärm der Bewohner folgte dieser Kabenmusik, die einzelne der Freunde in Arreist brachte. So strich er eines Abends mit seinem Landsmann Dittersdorf nach Gewohnheit durch die Gassen, und hörte da in einem Wirtshause eins seiner Menuetts trinken und schläfrig herabsideln. „Du, da gehen wir hinein!“ Er stellte sich zu dem Weiger und fragte nach dem Komponisten. „Das ist ein rechtes S. . . menuett!“ — „Was, was, was?“ schrie der Musifant empört — und nur die große Statur des Freundes bewahrte ihn vor den Fäusten und Sideln der gesamten Fidler da.

Hier sehen wir ihn nun sogleich mitten im Volke wirkend. Das Menuet war in seinem vornehmen Kleinschritt zwar der Tanz der großen Welt, wir sehen ihn im „Don Juan“ noch so verwendet und in Beethovens achter Symphonie ähnlich nachgebildet. Haydn dagegen nimmt ihn in echt volksmäßiger Manier sogleich sozusagen ironisch und giebt ihm eine Art humoristischer Würde, deren Grundlage übrigens die so recht bürgerliche Gemütlichkeit und Behaglichkeit ist. Sein Charakter wird dann fast Prototyp seines gesamten künstlerischen Schaffens, das sich nach und nach nur in die verschiedenen Nuancen dieser Stimmungen auseinanderlegt, die bürgerliche Würde zum ersten Mannescharakter steigert, aus der behaglichen Gemütlichkeit das Gemüt selbst hervorbrechen läßt und dessen vollen inneren Bestand und Frieden besonders in

Schicksale entgegenging. Schumann war „höchlich“ entzückt von den phantasiereichen Erstlingswerken des jungen Reichstädters. Infolgedessen veröffentlichte er in dem von ihm gegründeten, noch heute rühmlichst existierenden Organe des musikalischen Fortschrittes die bekannte Apotheose: „Er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet (Ed. Marxsen in Altona) in den schwierigsten Sätzen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister\*) empfohlen. — Er trug auch im äußeren alle Anzeichen in sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir\*\*) wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr ver-

schleierte Symphonien — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hinzieht — einzelne Klavierstücke, teilweise Klavierstücke von der anmutigsten Form — dann Sonaten für Violine und Klavier, Quartette für Saiteninstrumente, und jedes so abweichend vom anderen, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entspringen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinsürzenden Bogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möge ihn der höchste Genius stärken, wozu die Vorausicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter!“ —

(Schluß folgt.)  
A. W. G.

\*) Franz Liszt?

\*\*) Schumann und seine noch lebende genialische Gattin Clara Schumann, geb. Wieck.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. E. Roth.  
(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Hauptstück XVI.

#### Von der leichten oder setzbaren Modulationsweise.

Wie beim Versmaße es Buchstaben und Silben, Zeile und Füße und Verse giebt, so giebt es in der Harmonie Klänge, das heißt Töne, deren einer, zwei oder drei nach Silben verbunden werden, diese bilden allein oder verdoppelt einen Satz, das heißt einen Teil eines Gesangstückes, einer oder mehrere dieser Teile bilden einen Abschnitt, das heißt eine zum Atemholen passende Stelle. Dabei ist zu bemerken, daß jeder Teil zusammenhängend gelebt und vorgetragen wird, die Silbe aber noch geschlossener angewendet sei. Der Tenor, das ist die Pause nach dem letzten Tone, der bei der Silbe sehr gering ist, ist beim Teile länger, beim Abschnitte am längsten, gilt als Zeichen der Teilung hierbei. So ist es nötig, daß der Gesang gleichsam wie nach metrischen Füßen taktiert werde und manche Töne anderen gegenüber eine doppelt längere oder kürzere Dauer oder einen tremulierenden Vortrag, das heißt eine verschiedene Pause erhalten, deren Dauer oft durch ein über dem Buchstaben liegendes Strichlein bezeichnet ist; auf diese Art: —. Diese Anordnung der Neumen muß deswegen aufs sorgfältigste beobachtet werden, damit sie, wenn die Neumen sowohl aus der Wiederholung desselben Tones oder der Verbindung zweier oder mehrerer gebildet sind, doch immer entweder durch die Anzahl der Töne, oder bei Anordnung der Pausen unter sich in Beziehung stehen und sich entsprechen, hier Gleiches dem Gleichen, dort Doppeltes oder Dreifaches dem Einfachen und auf andere Art im Verhältnis der Sesquialtern und Sesquiterze stehe:

	Dupla			
	Diapason.			
I.		II.	III.	V.
		Diapente vel hemiola. Sesquialtera Sesquioctava vel epogdoa Tonus		
VIII.			IX.	

#### De comoda componenda modulatione.<sup>32)</sup>

Igitur quemadmodum in metris sunt littere et sillabe partes, et pedes ac versus, ita in armonia sunt ptongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptongi in sillabas, ipse quoque sole vel duplicate neumam, id est partem constituunt cantilene, et pars una vel plures distinctionem faciunt, idest congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum, quod tota pars compress et notanda et exprimenda est. Sillaba vero compressius, tenor vero, id est mora ulti. (folio 80) me vocis, qui in sillaba quantuluscunque est amplior in parte, diutissimus vero in distinctione. Signum in his divisionis existit. Sicque est opus, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur. Et alie voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorum aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquoties apposita littere virgula plana significat ita. —

Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neume tum eiusdem soni repercussione tum duorum aut plurium conexione fiant, semper tamen aut in numero vocum, aut in ratione tonorum<sup>33)</sup> neume alterutrum conferantur atque respondeant, nunc eque equis, nunc duple vel triple simplicibus atque alias collatione sesquialtera<sup>34)</sup> vel sesquitercia. —

32) Diese Überschrift fehlt im Ms. — 33) Ms. tenorum (!). — 34) Ms. sesquialtera (!).

Sesquitercia  
vel epitrita.  
Diatesseron.

Der Musiker überlege wohl, durch welche dieser Abschnitte er den Gesang führen wolle, wie der Versmacher, aus welchen Füßen er den Vers bilde, nur mit dem Unterschiede, daß der Musiker nicht an ein Gesetz mit solcher Strenge gebunden ist, da überhaupt diese Kunst bei Anordnung der Töne (der Komposition) eine vernünftige Abwechslung zuläßt. Wenn wir auch diese vernünftige Anordnung so oft nicht verstehen, so bleibt das doch vernünftig, bei dem der Geist mit der inwohnenden Vernunft sich erfreut. Aber dieses und ähnliches läßt sich besser durch mündlichen Vortrag als schriftlich darlegen. Ebenso sollen nach Art der Verse die Abschnitte gleichmäßig sein und so oft dieselben wiederholt oder in irgend einer Weise, oder mit geringer Änderung abweichen, und wenn die besonders schönen verdoppelt sind, sollen sie nicht allzu verschiedene Einschnitte haben, und so oft dieselben nach Tonarten umgebildet sind, müssen dieselben auf ähnliche Weise steigen oder fallen. Ferner soll eine sich wiederholende Neume auf gleiche Weise sich wiederholen, wie sie vorgekommen, und zwar in denselben (Ton)-Stufen. Ferner soll einer Neume, die einen Umweg oder Kurve sprunghaft von den hohen Tönen aus macht, eine zweite dieser Beschaffenheit aus der tiefen Tonlage ausgehend entsprechen, gerade wie wir in einen Brunnen schauend unser Bild widergespiegelt sehen. Zuweilen hat eine Silbe eine oder mehr Neumen, oder manchmal zerfällt eine Neume in Silben, dann können diese oder alle Neumen abweichen, wenn sie entweder mit demselben Tone beginnen, oder bei verschiedenem Tone nach Tiefe oder Höhe verschiedene Tonstufen haben. Ferner sollen fast alle Abschnitte gegen den Haupt- das ist Endton oder wenn einer diesem verwandter dafür gewählt würde, auslaufen, und soll dieser zuweilen, wie auch der Ton, der die Neumen schließt, alle oder mehrere Abschnitte beenden, zuweilen auch beginnen, wie du, wenn du nachsehen willst, beim Ambrosius finden kannst. Es giebt aber auch gleichsam Gesänge in Prosa, die diese Regel weniger genau beobachten, bei denen weniger daran liegt, wenn einige Teile und Abschnitte größer oder kleiner, ohne Unterschied der Standorte, nach Art der Prosa sich finden. Metrisch nenne ich die Gesänge, weil wir oft so singen, als ob wir die Verse nach Füßen abzutheilen scheinen, wie es ja geschieht, wenn wir diese Metra singen, bei denen man sich jedoch zu hüten hat, daß überflüssige Neumen als zweifelhafte unter Vermischung der dreisilbigen oder viersilbigen ausgehalten werden. Wie die lyrischen Dichter bald diese, bald jene Füße verbinden, so legen auch die Komponisten vernünftig ausgewählte und verschiedenartige Neumen zusammen. Die Auswahl ist vernünftig, wenn die Abwechslung der Neumen und Abschnitte so häufig geschieht, daß trotzdem Neumen mit Neumen und Abschnitte mit Abschnitten, wie in fortlaufender Ähnlichkeit, sich wohlklingend entsprechen, das heißt die Ähnlichkeit unähnlich sei nach Art des überaus lieblichen Ambrosius. Es besteht eine ziemlich große Ähnlichkeit zwischen Versmaßen und Gesängen, da auch die Neumen an Stelle der (Vers) Füße, die Abschnitte an Stelle der Verse stehen, da eine Neume in dactylischem, die andere in spondeischem, die dritte in jambischem Versmaße geht, und der Abschnitt bald vierfüßig, bald fünf- oder sechsfüßig ist, und ähnliches mehr. Auch sollen die Teile und Abschnitte der Neumen und Worte zusammenfallen, auch keine lange Pause bei kurzen Silben, oder eine kurze bei langen eine Unklarheit erregen. Dieses wird aber selten vorkommen. Ferner soll der Vortrag des Gesanges der Handlung entsprechen, bei ernstlichen Stücken sollen die Neumen langsamer Sacht, bei ruhigen Stücken angenehmer, bei fröhlichen jubelnd sein zc. Oft setzt man über Töne den schweren oder scharfen Tonaccent, weil wir dadurch oft entweder mehr oder weniger Kraft im Vortrage wünschen, so daß oft die Wiederholung des nämlichen Tones eine Erhöhung oder Senkung desselben zu sein scheint. Auch sollen nach Art eines laufenden Pferdes die Töne

Proponatque sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum sicut metricus, quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se hec ars in vocum dispositione rationabili (folio 80 v.) varietate permutat, quam rationabilitatem si sepe non comprehendamus, rationabile tamen est, id quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed hec et huiusmodi melius colloquendo quam scribendo monstrantur. Item ut more versuum distinctiones equales sint et aliquoties eodem repetite aut aliqua vel parva mutatione variate et cum perpulchre fuerint duplicate, habentes partes non nimis diversas, et que aliquoties eodem transformantur per modos aut similes intense et remisse inveniantur. Item ut reciprocatu neuma eadem via, qua venerat, redeat, ac per eadem vestigia. Item ut qualem ambitum vel lineam neuma facit saliendo ab acutis, talem alteram inclinatam e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos imaginem nostram contra expectamus. Item ut aliquando una sillaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in sillabas. Variabuntur he vel omnes neume, cum alias ab eadem voce incipient, alias a dissimili secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem id est finalem vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox, que terminat neumas, omnes aut plures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium, si curiosus fueris, invenire licebit. Sunt vero quasi prosaici cantus, qui hec minus observant, in quibus non est cure, si alie maiores alie minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia sepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superflue continentur neume dissillabe sine ammixtione trisillarum aut tetrasillarum. Sicut enim lirici poete nunc hos, nunc illos iungere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas neumas component. Rationabilis vero discretio est, si ita sit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neume neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more perdulcis Ambrosii. Non enim parva similitudo est metris et cantibus, cum et neume loco sint pedum, et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylica, illa vero spondaica, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi exametram cernas, et multa alia ad hunc modum. Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum nec tenor longus in quibusdam brevibus sillabis aut brevis in longis obscenitatem pareat. Quod tamen raro opus erit curare. Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neume, in tranquillibus iocunde, in prosperis exultantes et reliqua. Item vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia sepe aut maiori impulsu quedam aut minori efferimus adeo, ut eiusdem sepe vocis repetitio, elevato (folio 81 v.) vel depositio esse videatur. Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lasse perveniant. Spissi autem, prout oportet, note compositae huius rei sepe poterunt indicium dare. Liquescent autem in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus hoc modo. —

gegen das Ende der Absätze langsamer dem Ruhepunkt sich zuwenden, damit sie gleichsam in langsamerem Tempo zum Ruhepunkt ermüdet gelangen, häufig können nach Bedürfnis die gefesteten Noten dieses anzeigen. In vielen Fällen fließen die Töne nach Art der Buchstaben ineinander,

so daß die begonnene Tonart des einen zum anderen leicht übergeht, und man das Ende nicht merkt. Über den fließend vorzutragenden Ton setzen wir gleichsam brandmarkend einen Punkt auf diese Weise:

G<sub>1</sub> F<sub>1</sub> G<sub>2</sub> a<sub>1</sub> G<sub>1</sub>

Willst du dieses Hinüberziehen nicht, sondern den Ton voll singen, so schadet das nichts. Oft aber gefällt das erstere besser. Alles bisher Gesagte geschehe nicht allzu selten noch allzu anhaltend, sondern mit Umsicht. —

Si eam plenius vis proferre, non liquefaciens nihil nocet. Sepe autem magis placet. Et omnia, que diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione. —

(Fortsetzung folgt.)

### Ein hochberühmtes Lied und seine melodische Umbildung.

(Eine Liederlegende ums Jahr 1000 n. Chr.)

Da lebte im 9. Jahrhundert in dem Kloster zu St. Gallen ein talentreicher und frommer Mönch, namens Notker „Balbulus“, d. h. der „Stammer“, genannt, geboren ums Jahr 850 zu Heiligau in der Nähe St. Gallens. Die Kunst der edlen Musica lernte er von den Mönchen, die wiederum solchen Unterricht von einem Römer erhalten hatten, der von Karl dem Großen nach Metz berufen, doch auf dieser Reise im Kloster des heil. Gallus erkrankt und dann dort geblieben war.

Da sollte einst eine tiefe Schlucht mit Holzstämmen überbrückt werden. Ein junger blühender Mann fand bei diesem gefährlichen Unternehmen unvermutet seinen jähen Tod. Eine untröstliche Braut jammerte um den früh Verbliebenen. Der mitleidige Mönch nahm herzlichsten Anteil an dem Unglücksfalle. Tief ergriffen dichtete er folgendes Lied und versah es auch mit einer Melodie:

#### Antiphona „Media vita.“

Aus: Die Sängerschule. St. Gallens.

Codex S. Gallensis 546.

Notker Balbulus.

Me - di - a vi - te in mor - te -  
 su - mus: quem quae - ri - mus  
 ad - ju - to - rem - ni - si -  
 te do - mi - ne, qui pro pec - ca - tis no -  
 stris - ju - ste i - ras

V.

ce - ris. Ju - te spe ra  
 re - - - ruset pa - tres  
 no - stri spe - ra ve runt et  
 li - be - - sa - sti  
 e - os. Sanc - te  
 De - us!  
 V.  
 Ad te cla ma ve -  
 runt pa - tres - no - stri, cla -  
 ma ve rant, et - non sunt

künstlerischen Hochachtung stellt sich Sitts Berufung als Lehrer an das kgl. Conservatorium der Musik dar, wo der Künstler mit einer von glänzenden Erfolgen gekrönten Lehrthätigkeit zahlreichen Schülern den steilen Weg zur Höhe der echten Kunst zu zeigen nicht müde wird. Der Bachverein erwählte Sitt zu seinem Dirigenten, der Leipziger Sängerbund und der berühmte Leipziger Lehrer-gesangsverein, einer der intelligentesten und vorzüglichsten Chorvereine Deutschlands, folgten nach; im Bachverein erweckte Sitt in ausgezeichnete Vollendung viele Kantaten, die Lukaspassion und zahlreiche andere Stücke des großen Thomaskantors zu neuem Leben; seinem Dirigentenstab sind überall glänzende Erfolge beschieden gewesen: ob ein Orchester, ob ein Chordverein seiner Oberleitung untersteht: überall dieselbe Sicherheit, derselbe Schwung in der Ausführung, dieselbe Begeisterung der Ausführenden.

Daß ein so reich begabter Künstler wie Hans Sitt auch selbstschöpferisch, produktiv thätig ist, will ich mit einem kurzen Überblick und einer knappen Charakteristik seiner Kompositionen belegen. Sitts Kompositionen umfassen eine Symphonie (in G-moll und B-moll aufgeführt), eine sehr interessante mit großen, pathetischen Steigerungen arbeitende Overtüre „Don Juan d'Autria“, zwei Violinkonzerte, ein prachtvolles Concertino für die Violine, zahlreiche kleinere Stücke für Violine, darunter „aus der

Leipzig, 15. Februar 1889.

Jugendzeit“, Op. 26, Konzert für Violine mit Orchester Op. 11, Rhapsodie und Barcarole Op. 25, Polonaise Op. 29, Romanze Op. 17, Konzert für Violine Nr. 2 Op. 21, ferner Pianofortestücke, zu zwei und zu vier Händen, „acht kleine Phantasiestücke“ Op. 19, die feingefärbten und feingeformten „Namenlose Blätter“ Op. 10, sechs prächtige Stücke zu vier Händen Op. 16, eine effektvolle, kräftige Gavotte Op. 15, zwei Vändler zwei- und vierhändig Op. 12 und mehrere Liederhefte, in denen wahre Perlen der Lyrik verborgen sind. Lieder wie: „Hab ich's geträumt“, Op. 18, „Mitternacht“, Op. 23, „drei Lieder“ Op. 22, „Vöglein, o Vöglein, laßt mich in Ruh“ Op. 27, stellen sich dem besten an die Seite, was seit Schumann auf dem Gebiete des Kunstliedes geleistet wurde. Sämtliche Kompositionen Sitts zeichnen sich durch einen dem Ernsten und Sinnigen zuneigenden melodischen Zug, durch hochmoderne, pikante, oft überraschende Harmonisierung und durch eine vollendete Abrundung der Form aus. Selbst in den für Virtuosen berechneten Violinkonzerten nimmt die Bravour zu Gunsten der musikalischen Idee erst die zweite Stelle ein; gedanklicher Ideengehalt giebt ihnen den Wert edelster Kunstwerke, welche die Simpelkranken der Mode nicht auf der Stirne tragen. Möge die Muse den in rüstigster Manneskraft schaffenden Meister noch recht oft beglücken: dann werden auch die Mitlebenden beglückt sein!

Ferdinand Pfohl.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersezt von F. W. E. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung aus Nr. 7.)

### Hauptstück XVII.

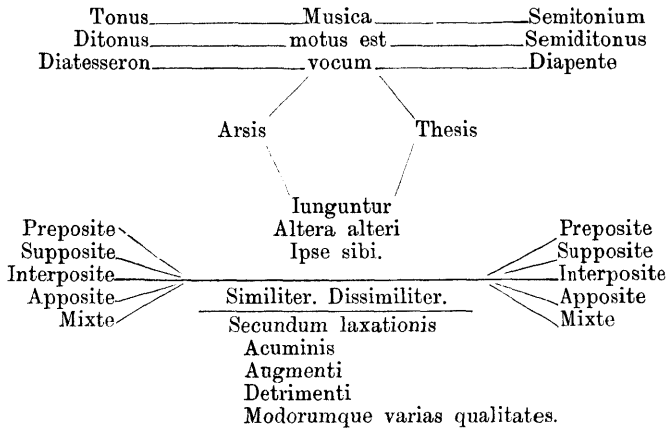
#### Von der Verschiedenheit der Töne und der Reumen.

Es darf uns nicht wundern, daß eine solche Menge so verschiedener Gesänge aus so wenig Tönen besteht, da die Töne, wie bemerkt, nur in sechs Arten aufwärts und abwärts sich verbinden, da ja auch aus den wenigen Buchstaben, obgleich nicht viel mehreren, Silben entstehen; die Zahl der Silben kann man bestimmen, aber doch entsteht aus den Silben die Vielheit der Worte. Und bei den Versmaßen entstehen aus wenigen Füßen verschiedene Arten von Maßen und das Versmaß einer Gattung findet sich wiederum in mehreren Abarten, wie der Hexameter. Wie sich das verhalte, mögen die Grammatiker untersuchen, wir wollen, soviel möglich, sehen, auf welche Art unter sich verschiedene Reumen sich zusammensetzen können. Die Bewegung der Töne, die, wie bemerkt, auf sechs Arten geschehen kann, ist Arsis und Thesis, das heißt Hebung und Senkung. Durch beiderlei Bewegung derselben, das heißt Arsis und Thesis, bildet sich jede Reume außer den Wiederholungen und einfachen. Sodann verbinden sich Arsis und Thesis unter sich, ebenso Arsis mit der Arsis, und Thesis mit Thesis, sowohl die eine der anderen, wie Arsis mit der Thesis, als auch Thesis mit Arsis. Diese Verbindung findet sodann wieder aus den ähnlichen wie unähnlichen (Bewegungen) statt. Die Unähnlichkeit besteht darin, wenn von den genannten Bewegungen eine mehr oder weniger Töne als die andere hat oder diese mehr verbunden oder getrennt sind. Bei einer aus Unähnlichem oder Ähnlichem gebildeten Verbindung geht sowohl eine Bewegung der anderen vorher, das heißt in den höheren Tönen stehend, als auch untergeordnet, als auch beigeordnet, das heißt, wenn das Ende der einen bei dem nämlichen Tone der Anfang der anderen ist oder dazwischen steht, das heißt, wenn eine Be-

#### De multiplici varietate sonorum et neumarum.

Illud vero non debet mirum videri, cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, que voces, ut diximus, non nisi sex modis sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem, cum et de paucis litteris et si non per plures sillabe conciantur, potest enim colligi numerus sillabarum infinita tamen partium pluralitas concrevit ex sillabis. Et in metris de paucis pedibus plura sunt genera metrorum et unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum ut exametrum. Quod quomodo fiat, videant grammatici, nos si possumus, videamus, quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus. Igitur motus vocum, qui sex modis fieri dictus est, fit arsis et thesis, id est elevatio et depositio, quorum gemino motu, id est arsis et thesis omnis neuma formatur, preter repercussas (folio 82) aut simplices. Deinde arsis et thesis tum sibimet iunguntur ut arsis arsi et thesis thesi, tum altera alteri ut arsis thesi et thesis arsi coniungitur. Ipsaque coniunctio tum fit ex similibus tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex predictis motibus alius alio plures paucioresve habeat voces aut magis coniunctas aut disiunctas. Dissimiliter deinde vel similiter facta coniunctione motus motui, tum erit prepositus, id est in superioribus positus, tum suppositus, tum appositus, id est cum in eadem voce unius finis erit, alteriusque principium tum interpositus, id est quando unus motus infra alium positus et minus est gravis et minus acutus, tum commixtus, id est partim interpositus partimque suppositus aut prepositus aut appositus. Rursumque he positiones dirimi possunt secun-

wegung innerhalb der anderen stattfindet und weniger tief oder hoch ist, oder gemischt, das heißt, wenn sie teilweise dazwischen steht, und teilweise darüber, oder vorgefellt, oder beigerordnet. Diese Stellungen lassen sich wieder teilen nach den verschiedenen Eigenschaften der Tonarten, nach Tiefe, Höhe, Zunahme und Abnahme. Auch die Neumen lassen sich durch alle diese Arten abändern, die Abschnitte nur zuweilen. Wir haben folgende Beschreibung beigefügt, um die Sache anschaulicher zu machen:



dum laxationis et acumentis, augmenti et detrimenti modorumque varias qualitates. Neume quoque per omnes eosdem modos poterunt variari et distinctiones aliquando. De qua re et descriptionem subiecimus, quo facilius per oculos via sit. —

Hauptstück XVIII.

Wie alles in Musik sehr ist, was gesprochen wird.

Nachdem wir dieses kurz erörtert, wollen wir dir einen anderen sehr faßlichen Gegenstand vortragen, der sehr nützlich scheint, obgleich man bisher nichts davon gehört. Da durch denselben überhaupt das Wesen aller Melodien klar wird, kannst du nach deinem Geschmache, was dir passend erschien, anwenden, und was dir unnütz scheint, trotzdem ausscheiden. Erwäge also, daß, wie alles geschrieben werden kann, was gesprochen wird, so kann alles als Gesang komponiert werden, was geschrieben wird. Es kann alles gesungen werden, was gesprochen wird. Die Schrift aber bildet sich aus Buchstaben. Um nun unsere Regel nicht allzusehr auszudehnen, nehmen wir von diesen Buchstaben die fünf Vokale, ohne die erwiesenermaßen kein anderer Buchstabe, nicht einmal eine Silbe, tönen kann, und durch deren Zutritt es sehr oft geschieht, daß so häufig ein lieblicher Zusammenklang bei verschiedenen Teilen (der Rede) entsteht. Dieses bemerken wir so sehr oft bei Gedichten, indem Verse so zusammen-tönen und sich gegenseitig entsprechen, daß du dich über den gleichsam grammatischen Wohlklang wunderst. Kommt zu dieser einfachen Redeart noch die Musik, so wirst du dich einer doppelten Klangverbindung doppelt erfreuen. Wir nehmen also diese fünf Vokale, vielleicht weil sie den Worten so viel Wohlklang verleihen, deshalb nicht weniger dem Zusammenklang der Neumen solchen verschaffen. Wir setzen dieselben unter die Buchstaben des Monochords der Reihe nach, und weil es nur fünf sind, wiederholen wir sie so lange, bis jeder Ton seinen Vokal hat. Auf folgende Art:

(Folio 82 v.) His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus argumentum utilissimum visu licet hactenus inauditum, quo cum omnium omnino melorum causa patuerit, poteris tuo usui adhibere, que probaveris commoda et nichilominus respuere, que videbuntur obscena. Perpende igitur, quia scribitur omne quod dicitur, ita ad cantum redigitur omne, quod scribitur. Canitur ergo omne quod dicitur. Scriptura autem litteris figuratur. Sed ne in longum nostra regula producatur, ex hisdem litteris quinque vocales sumamus, sine quibus nulla alia littera sed nec sillaba sonare probatur. earumque permaxime casu conficitur, quotiescunque suavis (folio 83) concordia in diversis partibus invenitur, sicut persepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondententes versus in metris, ut quandam quasi symphoniam grammaticae ammireris, cui si musica simplici responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris. Has itaque vocales quinque sumamus, forsitan cum tantum concordie tribuunt verbis, non minus concinentie prestabunt et neumis. Supponantur itaque per ordinem litteris monocordi et quia quinque tantum sunt, tandiu repetantur, donec unicuique sono sua subscribatur vocalis. Hoc modo.

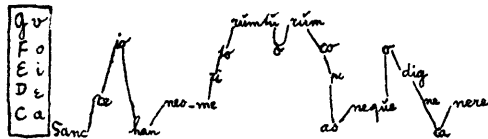
G A B C D E F G a b c d e f g a  
a e i o v a e i o v a e i o v

In qua descriptione id modo perpende, quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque et quinque voces ad se invicem, ut diximus, non negentur. Quod cum ita sit, sumamus modo aliquam locutionem eiusque sillabas adhibitis illis sonis decantemus, quos earundem sillabarum vocales subscripte monstraverint hoc modo. —

G A B C D E F G a h c d e f g a.  
a e i o u a e i o u a e i o u (a).

Bei dieser Darstellung erwäge nur dieses, da sich in diesen fünf Buchstaben jede Rede bewegt, läßt sich nicht leugnen, daß auch die fünf Töne, wie bemerkt, sich gegenseitig ebenso bewegen. Da dieses sich also verhält, nehmen wir einen Satz und singen dessen Silben unter Anwendung jener Töne, die uns die untenstehenden Vokale dieser Silben anzeigen. Auf diese Art:





Was an diesem Satze geschah, kann ohne Zweifel mit allen geschehen. Aber damit dir kein Zwang auferlegt werde, da auf diese Weise kaum auf jedes Gesangstück fünf Töne kommen, und diese fünf Töne nach Wunsch oft zu überschreiten nicht geboten ist, so füge ich, um dir einen weiteren Spielraum zu lassen, eine zweite Reihe Vokale an, die jedoch darin sich unterscheiden, daß sie von der dritten Stufe der ersten beginnen. Auf diese Weise:

Γ A B C D E F G a h c d e f g.  
 a e i o u a e i o u a e i o u.  
 o u a e i o u a e i o u a e i.

Hier hat man unter den drei Tönen überall fünf Vokale, da nämlich jedem Tone sowohl der eine wie ein zweiter untergelegt ist, dadurch hat man freieren Spielraum, nach Belieben in freierer oder beschränkterer Bewegung fortzuschreiten. Deshalb wollen wir jetzt noch sehen, welchen Gesang uns bei diesem Verse seine Vokale bilden:

Quod itaque de hac ratione factum est et de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi inponatur necessitas, quod ad hunc modum vix cuilibet simphonie quinque accidant voces et ipsas quinque sepe transgredi ad votum non suppetat, ut tibi paulo liberius liceat (folio 83 v.) evagari, alium item versum subiunge vocalium, scilicet ita sit diversus, ut a tercio loco prioris incipiat hoc modo.

Γ A B C D E F G . a □ c d e f g.  
 a e i o v a b i o v a e i o v  
 o v a e i o v a e i o v a e i

Ubi cum tribus ubique sub sonis quinque habeantur vocales cum videlicet cuique sono et una subsit et altera, satis tibi liberior facultas accedet et productiori et contractiori pro libitu motu incedere. Unde et hoc nunc videamus, qualem simphoniam huic rithmo sue vocales attulerint. —

Lia  
 de j  
 cao G G F a g a a a h g a c h c d  
 hvi  
 A o e *Langsam referans temperet ne litis horror insonet*  
 g i a  
 Fe v e d c d c c a g a c h c a F g g  
 e i a *visum fovendo conleget ne vanitates hauriat.*  
 de v  
 cao  
 hvi  
 a o e  
 g i a  
 Fe v

Bei dem letzten Teile allein verlassen wir diese Anleitung, indem wir die Melodie ihrem Tetrardus anpassen. Da also jeder Gesang bloß durch seine Vokale sich eine passende Melodie verschafft, wird ohne Zweifel sie dann am passendsten, wenn du vielgeübt von mehreren nur das Bessere und gegenseitig Entprechendste nimmst, Sprünge ausfüllst, allzu Ausgebehtes zusammenfassst, allzu Gedrängtes erweiterst, um ein möglichst genaues Stück zu liefern. Außerdem wünschte ich, daß du beherzigest, daß ein nach Art reinen Silbers gepflegter Gesang, je mehr du ihn gebrauchst, an Ausdruck gewinnt, und was jetzt mißfällt, durch Ueben gleichsam wie mit der Feile poliert, später belobt wird. Auch wird nach Verschiedenheit der Völker und Gemüter das, was dem einen mißfällt, vom andern gewünscht. Den einen ergötzt Einheit, der andere lobt sich mehr das Mannigfaltige, dieser verlangt Zusammenhang und Weichheit nach der Sinnlichkeit seines Gemüts, jener, da ernstgestimmt, wird von schlichten Gesängen ergriffen; der andere dagegen weidet sich wie ein Irrsinniger an gehäuften und verschörfelten Gängen, die er nach seiner Gemütsbeschaffenheit liebt. Das alles kann dir bei fleißiger Befolgung der vorgetragenen Regeln nicht lange fremd bleiben. Natürlich muß man sich an die Regeln halten, so lange man die Sache nur teilweise erfährt, um sich Vollendung im Wissen zu verschaffen. Da dieses aber zu lange bei der mir vorgenommenen Kürze aufhält, besonders da über dieses noch mehr vorgebracht werden könnte, möge über den Gesang dieses genügen. Wir wollen nun in Kürze die Regeln über die Diaphonie erörtern. —

In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam cantus aptam sibi adeo vendicent cantilenam, non est dubium, quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum sibi que aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium conthraas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias. Illud preterea scire te volo, quod in more puri argenti curatus (folio 84) cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet, ab illo amplectitur. Et hunc oblectant nunc consona, ille magis probat diversa, ille continuationem et mollitiem secundum sue mentis lasciviam querit, ille utpote gravis sobriis cantibus demulsetur. Alius vero ut amens incompositis et amfractis vexationibus pascitur et unusquisque eum cantum sonorius multo pronunciat, quem secundum sue mentis insitam qualitatem probat. Que omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inheseris, ignorare non poteris. Immo et argumentis utendum est, donec ex parte cognoscamus, ut ad plenitudinem scientie perveniamus. Sed quia hec in longum prosequi proposita brevitatis non exposit, presertim cum plura ex his valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Jam nunc diaphonie precepta breviter exequamur. —

(Fortsetzung folgt.)

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersezt von f. W. E. Roth.

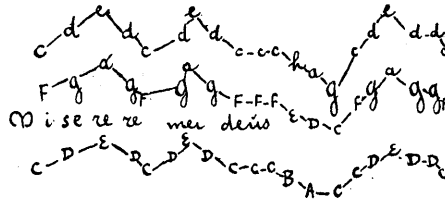
(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Hauptstück XIX.

#### Von der Diaphonie das heißt dem Gesetze des Organums.

Unter Diaphonie versteht man die Scheidung der Töne, die wir Organum nennen, da die Töne von einander getrennt sowohl zusammenstimmend verschieden tönen, als auch verschieden tönend doch zusammen stimmen. Die Diaphoni wendet man so an, daß den Sänger immer die Quarte begleite, z. B. A zu D. Wenn du hier das Organum (A) durch das hohe a verdoppelst, daß daraus A D a entsteht, so klingt A zu D als die Quarte, zu a als die Oktave, D a aber zu beiden A und a als Quarte und Quinte, das hohe a zu den tieferen (Tönen D und A) als Quinte und Quarte. Da diese drei Arten (von Intervallen) in so inniger Vereinigung und solcher Süße des Organums verschmelzen, wie wir oben von den Ähnlichkeiten der Töne ersehen, werden sie die Symphonien, das heißt passende Verbindungen der Töne, genannt, was nächst der Symphonie auch von jedem Gesange gesagt wird. Von der genannten Diaphonie folge hier dieses Beispiel:



Du kannst auch nach Belieben den Gesang mit dem Organum und das Organum durch die Oktave verdoppeln. Wo nämlich deren Zusammenklang vorhanden, wird auch die genannte Verschmelzung der Töne stets zu finden sein. Da nun hinlänglich die Verdoppelung der Töne erläutert, wollen wir die von dem Sänger gebrauchte tiefere Begleitung (Unterstimme) nach unserer Methode erklären. Die oben angegebene Art der Diaphonie ist nämlich hart, die unfrige weich, dabei lassen wir den Halbton und die Quinte nicht zu, den Ton jedoch, den Diton und Semiditon mit der Quarte lassen wir gelten. Davon erhält der Semiditonus den untersten, die Quarte den ersten Platz. Mit diesen vier Zusammenklängen begleitet die Diaphonie den Gesang. Von den Tropen sind einige geeignet, andere passender, manche vorzüglich tauglich. —

Geeignet sind die, welche durch die Quarte allein in einem Abstände von vier Tönen das Organum bilden, wie der Deuterus in B (H) und C. Passender sind die, welche nicht allein in den Quartan, sondern auch den Terzen und Sekunden durch einen Ton und Semiditonus, freilich selten, dem Gesange entsprechen, wie der Protus in A und D. Vorzüglich tauglich sind die, welche sehr oft und mit mehr Wohlklang dieses thun, wie der Tetrardus und Tritus bei C und F und G. Diese nämlich folgen dem Tone, Diton und der Quarte. Von dem dritten Tone (C), auf den entweder das Ende der Absätze trifft, oder wenn derselbe zunächst dem Ende steht, darf der tiefere Begleitungssänger nie abwärts gehen, wenn nicht der Hauptsänger selbst tiefere Töne singt als jener. Über den dritten, den tiefen oder einen der tiefen nächsten Ton darf das Organum nicht herabgehen. Wenn aber (der Vorsänger) tiefere Töne singt, kann das Organum an passender Stelle in die Quarte herabgehen. Sobald diese Tiefe des Absatzes aufhört, und nicht zu erwarten

#### De diaphonia id est organi precepto.

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiuncte ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonanter concordant. Quae quidam ita utuntur, ut canenti semper quarta corda succedat ut A. ad D. Ubi si organum per acutum a. duplices, ut sit A. D. a resonabit A. ad D. diatesseron, ad a diapason D. vero ad utrumque A. a diatesseron et diapente, a. acuta ad graviore, diapente et diatesseron. Et quia he tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscunt, ut superius vocum similitudines fecisse monstrate sunt simphonie, id est apte vocum copulationes dicuntur, cum (folio 84 v.) cum simphonie et de omni cantu dicatur. Dicte autem diaphonie hoc est exemplum. —

Potes et cantum cum organo et organum, quantum liberit, duplicare per diapason. Ubiunque enim eius concordia fuerit dicta simphoniarum aptatio non cessabit. Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum more, quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphonie modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus. Tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatesseron recipimus. Sed semiditonus in his infimatum diatesseron obtinet principatum. His itaque quatuor concordis diaphonia cantum subsequitur. Troporum vero alii apti alii aptiores, alii aptissimi existunt. Apti sunt, qui per solam diatesseron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in B et E. Aptiores sunt qui non solum quartis, sed etiam terciis et secundis per tonum et semiditonum licet raro respondent ut prothus in A. et D. Aptissimi vero, qui sepiissime suaviusque id faciunt ut tetrardus et tritus in C. et F. et G. He enim tono et ditono et diatesseron obsequuntur. Quorum a trito, in quem vel finis distinctionum advenit, vel qui proximus ipsi (folio 85) finalitati suberit, subsecutor tamen nunquam descendere debet, nisi illo inferiores voces admisit cantor. A trito enim infimo aut infimis proxime constituto deponi organum nunquam licet. Cum vero inferiores voces admisit, congruo loco per diatesseron organum deponatur. Moxque ut illa distinctionis gravitas ita deseritur, ut repeti non speretur, quem prius habuerat locum executor repetat, ut finali voci si in se devenerit, commaneat et si super se, e vicino decenter occurrat. Qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditono nunquam. A diatesseron vero vix fit occursus, cum gratus magis placeat illo loco succentus. Quod tamen

ist, daß sie wiederholt werde, muß der Sänger die frühere Höhe wieder einnehmen, um, für den Fall er denselben zu singen hat, auf dem Endtone zu bleiben, und wenn derselbe über ihm liegt, demselben aus der Nähe gebührend zu begegnen. Dieses Nähere geschieht besser um einen Ton, weniger um einen Diton, nie durch einen Semiditonus (kleine Terz). Von der Quarte kommt kaum eine Annäherung vor, da man hier lieber die tiefere Begleitungstimme wählt. Doch soll man sich hüten, daß dieses nicht im letzten Absätze des Gesangstückes stattfinde. Häufig kommt es auch vor, daß der Vorsänger um einen Tritus tiefer gesungen, dann bleibt das Organum beim Tritus weg. Dann darf aber der Kantor bei den tieferen Tönen keinen Absatz machen, sondern muß schnell die Töne durchlaufend dem harrenden Tritus bei der Rückkunft entgegenkommen, und so durch seine und jenes Bemühung in der Oberlage den Absatz zu machen vermeiden. Geschieht die Annäherung um einen Ton, so werde die Finalpause lange ausgehalten, damit (die andere Stimme) teilweise folgen, teilweise mitsingen kann. Bei Benutzung des Diton muß länger ausgehalten werden, damit bei Einschlebung eines Tons dort, wenn auch das noch folgende kurz, doch die Annäherung des Tons nicht fehle. Dieses geschieht dann, wenn die Harmonie im Deuterus schließt; wenn nicht zu erwarten, daß der Gesang als tiefer zum Tritus hinabsteige, dann wird es vorteilhaft sein, im Prothus die Stelle des Organums zu behaupten, den nachfolgenden (Sängern) zu folgen und am Ende durch einen Ton wohlklingend sich zu nähern. Ferner wenn sich weiter als um eine Quarte zu entfernen nicht passend, ist es nötig, im Falle der Vorsänger mehr steigt, daß auch der Begleiter steige, wie nämlich auch C: F und D: G und E: a folgt etc. Ferner steht mit Ausnahme des edigen b (h) unter den einzelnen Tönen die Quarte. Wo diese auf Absätze trifft, nimmt G die Stelle des Organums ein. Dieses geschieht dann, wenn entweder der Gesang in F fällt oder in G einen Absatz macht, so folgt die Begleitung an geeigneter Stelle aus G und a in F. Schließt der Gesang nicht in G, so verliert F beim Gesange die Stelle des Organums. Herrscht B=moll beim Gesangstücke, so nimmt F die Stelle des Organums ein. Da nun der Tritus in der Diaphonie so sehr den Vorrang behauptet,

ne in ultima simphonie distinctione eveniat, cavendum est. Sepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito. Tunc vero opus est, ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus prestolanti trito redeundo subveniat et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursum fit tono diutinus fit tenor finis, ut ei et partim subsequatur, et partim concinatur. Cum vero ditono diuturnior ut sepe per intermissam vocem vel parva ibi sit subsequutio et toni non desit occurso. Quod quia tunc fit cum armonio, finitur deuterio, si cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare subsequentibus subsequi finique per tonum decenter occurrere. Item cum plus diatesseron seiungi non liceat, opus est, cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet C. sequatur F. et D. G. et E. a et reliqua (folio 85 v.). Denique preter  $\square$  quadratam singulis vocibus diatesseron subest. Unde in quibus distinctionibus illa fuerit G. vim organi possidebit. Quod cum fit, si aut cantus in F. descendat aut in G. distinctionem faciat ad G. et a. congruis locis F. subsequitur. Si vero in G. cantus non terminet, F. cum cantu vim organi amittit. Cum vero b. mollis versatur in cantu, F. organalis erit. Cum ergo tritus adeo diaphonie obtineat principatum, ut aptissimum supra ceteros obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus ceteris adamatum. Ei enim multa melorum principia et plurimas repercussiones dedit, ut sepe, si de eius cantu tritum F. et C. subtrahas, prope medietatem tulisse videaris.

daß er von allen übrigen den besten Platz erhält, sehen wir ihn von Gregorius nicht ohne Grund vor den übrigen bevorzugt. In diesem Ton setzte er viele Eingänge von Melodien und viele Wiederflänge (Responsorien), daß man oft, entfernt man aus dessen Gesangstücken den Tritus F und C, fast die Hälfte wegnehme. —

Die Regeln der Diaphonie habe ich nun mitgeteilt, wenn du sie an den Beispielen erprobst, wirst du sie vollkommen fassen. —

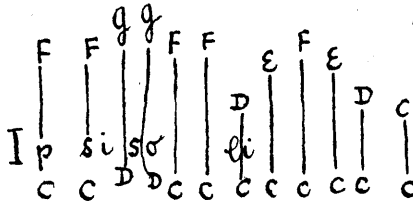
Hauptstück XX.

Darlegung der genannten Diaphonie durch Beispiele.

Unter den Tritus steigen wir als Organum nicht hinab, es möge nun in diesem oder im folgenden enden. Auf diese Weise:

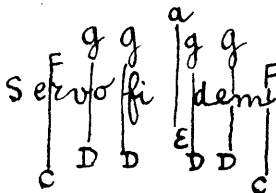
Diaphonie precepta donata sunt, que si exemplis probes, perfecte cognoscis.

Ergo a trito non deponimus organum sive in eo, sive in sequentibus finiatur. Hoc modo. —



Hier steht also das Ende im Tritus C, den wir im Organum nach unten nicht überschreiten. —

Ecce finis in trito C. a quo non deponimus organum. —



Hier ein anderer Abschnitt im Tritus F, in dem auch in den vier Stimmen um eine Quarte abwärts zu folgen und die Begleitung in der Quarte besser als eine Annäherung scheint.

FF            F<sup>g</sup> F  
           ε  
 Ipsi me tota  
                   D  
 CCC C    c    c

Hier ein Beispiel der nämlichen Tonart.

Ecce alia distinctio in trito F., in quo et quartis vocibus per diatesseron subsequimur et diatesseron succentus plus quam occurus placet. —

Ecce alia eiusdem modi. — (folio 86.)

F F F F<sup>g</sup> F ε  
           ε  
 Devotione committo  
                   D D  
 c c c c c c<sup>D</sup> c c D

Hier ein anderer Abschnitt im Prothus D, in dem auch die Annäherung des Tons gegen das Ende gestattet ist.

Ecce alia distinctio in proto D. in qua et toni occurus ad finem patet. —

F F F F F ε ε ε  
           D D            D  
 [2]o mo e rat in ierusalēm  
           c c c c c c c c c c

Hier eine andere:

Oder so:

Item aut ita. —

F F                    F F ε ε  
           ε ε            D ε  
 ier u<sup>ε</sup> salem. Aut ita. Hier u<sup>ε</sup> salem

Hier ein Abschnitt im Deuterus E, in dem die Annäherung des Ditonus entweder einfach oder mit Unterbrechungen gestattet. Ebenso:

Ecce distinctio in deuterio E. In qua ditoni occurus vel simplex vel per intermissas placet. — Item. —

F F F                    F  
           ε ε            ε ε  
 c c c c c c c c c c    c c c c c c  
 Ve ni ad docendum nos    viam pen dentie  
                                   A B A            A T A

Abchnitt im Prothus A. Bei diesem Abschnitte sind tiefere Töne als der Tritus, der unter dem Ende zunächst liegt, gestattet und der erstere Platz nach Beendigung der tiefen Lage sich wiederholt. Auf diese Weise:

Distinctio in proto A. In hac distinctione inferiores trito C. qui fini proxime subest, voces admissae sunt, et locus prior finita gravitate repetitus est. Et in hac similiter.

G a a G                    G a G  
 F            F F F            F  
 Sex sa e ho ra s e di t su per  
           c d    c d c    c c c            d  
                   G  
 F            F F            F G a G F  
                   ε D  
 pu te um            c  
                                   FF  
                                   ε  
 c    d            c c c c c c    d

Hier siehst du, wie das Organum aufsteigt und dadurch verhütet, daß die Begleitung unter den letzten Absatz herabgehe:

Ecce ut ascendit organum, ne in ultima distinctione succineret cavens. —

F F G G F F F F F

D D

S e x t a h o r a s e d i t

F F F F F F F F F

a G G F F F F F F

S u p e r d u t e u m

F F F F F F F F F F F F F

Hier sieht man, im Falle der Sänger sich tiefere Töne erlaubt, wie das Organum im Tritus F ausgehalten wird.

(Folio 86 v.) Ecce quomodo admittente cantore graviore voces organum suspensum tenemus in trito F. —

c c d c c h c

a a a G F G G

V i c t o r a s c e n d i t c e l o s u n d e d e s c e n d e r a t

G G a G G G G G F F F F

Hier siehst du, wie F zu g und a gegen das Ende die Unterstimme bildet. Ebenso findest du dieses beim unechten Tritus angenommen, wie bei C und D, wenn h begleitet, so begleitet bei g und bei a F auf diese Art:

Ecce ut F. ad G. et a. in finem subsequitur. Idem in plagali trito invenies usurpatum, ut ad C. et D. ita □ subsequatur, sicut ad G. et ad a. subsequitur F. hoc modo. —

ε ε ε

D D D D D

C C C

V e n i t e a d o r e m u s

C C C C C C C C B B B

Du wirst begierig sein, und dich beim Gebrauche üben; wenn du die Symphonie hast, werden dir diese Regeln hinlänglich die Diaphonie angeben. —

Curiosus itaque existas et in usum exercitando vertas, si symphoniam habeas, satis tibi he regule diaphoniam dabunt. —

(Fortsetzung folgt.)

## Das schweizerische Volkslied.

(Schluß.)

Erst im Jahre 1598 erscholl in den Kirchen von Zürich wieder ein schüchternes Gesang, nicht ohne Anstoß zu erregen, denn viele glaubten, daß mit Zeremonie und Gesang der Katholizismus wieder seinen Einzug halte. Es war einigen einsichtigen Geistlichen zu verdanken, daß der Gesang in der Kirche blieb und nach und nach aufblühte. Schon 1635 enthielt der Schulplan des Kantons Zürich die Bestimmung, daß die Schulkinder in der Kirche zu singen hätten beim Gottesdienste und dieselben vom Pfarrer oder Lehrer dafür unterrichtet werden sollen. — Der Züricher Dekan Jakob Breitingen (1613 gewählt), machte sich sehr verdient um den Kirchengesang. Er sagte, daß der Kirchengesang von der Kirche wohlthätig in die

Häuser und in die Jugend bringe und in dieser ärgerlichen Welt nicht zu verachten sei. Gott habe dem Menschen als ein herrliches Instrument die Zunge und den Gesang gegeben, um sein Lob zu verkünden. Der Pfarrer Wyß wirkte für Einführung des Gesanges am Zürichsee. Von Zürich aus machte sich die Strömung in der ganzen reformierten Schweiz geltend, 1640 war der Gesang beim Gottesdienste allgemein eingeführt. Von Deutschland her kamen die vierstimmigen Choräle und geistlichen Lieder von Eccard, Bach und anderen mehr in die Schweiz und gewannen nach und nach Freunde. 1700 bildete sich in Maschwanden ein geordneter Sängerkhor, der sich zur Aufgabe machte, die vierstimmigen Psalmen zu üben. In den Jahren 1708 — 1716 hatte die vierstimmige feste Wurzeln gefaßt. Die vierstimmigen französischen Psalmen in dem Saçe Goudimeß, auch eine Sammlung Psalmen

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von *f. W. C. Roth*.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Von der Einteilung.

Ebenso verhält es sich, wie bemerkt, mit dem Gamma und den neun Abschnitten. Wie der erste Abschnitt den ersten Intervall, so ergibt der dritte den vierten, der fünfte den ersten, der sechste den vierten, der siebente wiederum den ersten. Und wie der erste Abschnitt des ersten Intervalls den zweiten ergibt, so ergibt der dritte gegen den fünften Intervall seine Grenze. Der fünfte Intervall wiederum giebt den zweiten, der sechste wiederholt den fünften. Wie der erste Intervall um vier Abschnitte vom Gamma an den dritten Intervall bezeichnet, so der zweite den siebenten, der dritte verdreifacht bezeichnet den siebenten, den dritten erhalten wir vervierfacht wie den sechsten, so kann man auch in dem zweiten Abschnitt den dritten Intervall erhalten, wie auch vervierfacht der andere sechste Intervall entsteht. Es giebt Lehrer, die in den hohen Tonlagen nächst dem ersten Intervall einen zweiten beifügen, aber Gregorius billigte diese Freiheit nicht. Obgleich neuere diesen Ton nicht nennen, wird doch bei einigen dieses zum Tone, viele nennen es mit Recht überflüssig. Der zweite (höhere) Intervall ist jedoch immer echt. Merke wohl, alle Töne erfolgen in neun Abschnitten, die Quarte in vier, wie bemerkt, die Quinte in drei, die Oktave in zwei. So läßt sich leicht das Monochord bilden. Bei Herstellung der Simele nehme man bei dieser Mensur auch das Gewicht in acht. Dagegen gelten diese Grundsätze bei den Orgelpfeifen und allen richtig gestimmten Instrumenten. Jeder Intervall entspricht seinem zweiten und dritten, dem vierten und fünften nur als Quarte und Quinte, dem Ton und Halbton verbindet sich der zweite Intervall. Doppelton jedoch oder Halbton nennt man den Intervall, wenn derselbe über den zweiten (und) dritten steigt, die Quarte entsteht, wenn er zum vierten Intervall aufsteigt, Quinte heißt er, wenn er sich mit dem fünften verbindet. Außer diesen sechs Bewegungen kann kein Fortgang der Intervalle stattfinden. Da jeder Gesang innerhalb dieser Grenzen erfolgt, so ermahne ich dich, kluger Sänger, diese Tonfolge genau zu lernen; wer dieselbe richtig erfaßt, geht beim Gesange sicher. Der erste, dritte, vierte, fünfte und siebente Intervall kann also viermal steigen oder fallen, was bei dem sechsten und zweiten nicht der Fall ist. Der zweite Intervall fällt nicht zur Unterquarte und steigt nie bis zur Unterquinte auf, der sechste Intervall verbindet sich nicht mit der Unterquinte. Die Halbtöne und Töne als Verschiedenheit bilden die sieben Töne als sieben Unterschiede, damit kein Ton eines anderen Intervalls gleich dem im zweiten sei. Dennoch herrscht eine gewisse Übereinstimmung bei den sieben Intervallen. Ost nämlich, wenn nicht immer, erfolgt der Gesang einer und der nämlichen Antiphon in verschiedener Tonlage und doch ändert dieses die Harmonie nicht. Da vier Tonarten bei sieben Intervallen sind, so muß man darauf achten, welche die Griechen prothus, deuterus, tritus und tetrardus nennen. Prothus heißt der erste, deuterus der zweite, tritus der dritte, tetrardus der vierte (Intervall). Der Reihe nach verteilen sie sich auf diese Töne. Der erste und vierte Ton bilden den ersten Intervall, der zweite und fünfte den zweiten, der dritte mit dem sechsten klingt oft gleich. Der vierte Intervall schmiegt sich diesen einzelnen als siebenter an und klingt doch im Steigen wie der dritte, im Fallen geht er neben dem vierten einher. Der fünfte hat außerdem mit dem ersten viele Ähnlichkeit, aber nur im Fallen, bei Notierung der Halbtöne und Töne wirst du dieses durchs Gehör erleben. Alle übrigen Töne weichen unter sich sehr ab, jeder bildet eine von dem anderen verschie-

### [Item de divisionibus.]<sup>47)</sup>

Item *I.* de novenis passibus, quos diximus  
Sicut primam passus primus, sic dat quartum tercius,  
Primam quintus, quartam sextus, primam rursus septimus.

Prime quoque passus primus ut secundam statuit,  
Sic et tercius in quintam<sup>48)</sup> finem suum terminat.  
Quintus item dat secundam, sextus quintam renovat.  
Primus quoque de quaternis a *I*<sup>49)</sup> ductis<sup>50)</sup> passibus  
Sicut terciam demonstrat, sic secundus septimam.  
Tercius eandem signat triplicatam septimam,  
Tertiam quoque quadrando ut sextam efficitur,  
Sic mox altero in passu terciam rescribimus,  
Quam quadrando rursus sextam alteram perficimus.  
(folio 89) Sunt, qui addunt in acutis iuxta primam  
alteram<sup>51)</sup>.

Sed Gregorio non placet patri hec lascivia.  
Et<sup>52)</sup> moderni sapientes hanc neque commemorant,  
Quamvis ergo apud quosdam ipsa fiat vocula,  
Apud multos tamen iure dicitur superflua.  
Altera vero secunda semper est autentica.  
Nota caute, omnes toni novem sunt passibus,  
Diatesseron quaternis, sicut supra diximus  
Diapente semper tribus, diapason duobus.  
Isto modo monocordum facile est fieri.  
At si cimbala formentur<sup>53)</sup> musicorum opere,  
He mensurae sunt cavende maxime in pondere.  
His mensuris comparantur et canora organa,  
Et quaecunque rite fiunt musicorum vascula;  
His mensuris deo canit tota nunc ecclesia.  
Omnis vox secunde sibi iungitur et terciæ,  
Quarte vero atque quinte non iunguntur aliter,  
Nisi diatesseron sit ibi vel diapente.  
Tono semitoniove vox secunde iungitur.  
Ditonus vero vel semiditonus vocabitur,  
Si qua<sup>54)</sup> vox ultra secundam terciam aggreditur.  
Diatesseron habetur, cum ad quartam graditur,  
Diapente nominatur quinte dum<sup>55)</sup> coniungitur.  
Nisi motibus his senis nulla vox movebitur.  
Omnis ergo cantilena quia his efficitur,  
Moneo te, prudens cantor, hos perfecte discere,  
Nam qui plene hos<sup>56)</sup> cognoscit, nil in cantu dubitat.<sup>57)</sup>  
Ergo quater elevari vel gravari poterunt  
Prima, terciæ et quarta, quinta atque septima;  
Sexte vero et secunde non est hec licentia.  
Nam secunda ad subquartam minime gravabitur  
Atque usque superquintam nunquam elevabitur.  
(folio 89 v.) Superquarte et subquinte sexta non coniungitur.<sup>58)</sup>

Semitonia et toni, quia dissimiliter  
Septem coaptantur sonis<sup>59)</sup>, septem sunt discrimina,  
Ut nullius vocis sonus idem sit in altera.  
Vocibus tamen in septem quedam est concordia.  
Sepe enim, si non semper, eadem antiphona  
Diversis cantatur sonis, nec mutat armoniam.<sup>60)</sup>

47) Diese Überschrift bei G. fehlt im Ms., das dafür eine freie Zeile hat. — 48) G. quinta. — 49) *i.* quaternis Gamme. — 50) G. dictis. — 51) G. litteram. — 52) G. At. — 53) G. formantur. — 54) G. qua vero vox. — 55) G. cum. — 56) G. hos plene. — 57) Bei G. folgt als Überschrift: Que voces elevari vel gravari possint. — 58) Bei G. folgt als Überschrift: De vocum discriminibus. — 59) Ms. modis, corr. sonis. G. sonis coaptantur. — 60) Bei G. folgt als Überschrift: De quatuor modis vocum.

dene Neume und weicht auch nicht fremden Neumen. Für das aufmerksame Gehör wird es nützlich sein, wenn man beachtet, wie die Harmonie auf vier Arten bei Umformung der Tonlage sich bildet. Deshalb mache ich aus diesen vier Tonlagen deren acht, da ich tiefe und hohe Gesänge unterscheidet, die ich, nach Art der Griechen, echte und unechte nenne. Die hohen Gesänge sind die echten, die tiefen nenne ich unecht. Da dieses bei den vier Intervallen je zweimal vorkommt, so ergeben sich acht Regeln der Töne oder Intervalle. Der Prothus ist der echte erste, der unechte des ersten der zweite, der zweite ist der echte, den ich auch den dritten nannte, der vierte ist der unechte desselben, in der Reihe wie folgt, der vierte ist der echte dritte, der sechste der unechte desselben, der fünfte ist der echte dritte, der vierte der echte, den wir auch den siebenten nennen, der unechte des vierten der achte, der auf den siebenten folgt. Davon führen zwei einen Ton, wie bemerkt, weil die Natur der vier Töne echter ist; wenn du dieses weißt, so ist in der (Gesang)kunst nichts vorteilhafter als dieses:

I A B C D E F G a h c d e f g a h c d  
a h c d

Protus est autentus primus, plagis proti secundus, Deuterus autentus extat, tertium quem diximus<sup>69)</sup>, Quartus erit plagis eius, ordine qui sequitur, Quintus est autentus tritus, sextus est plagis ipsius. Hinc autentus est tetrardus, quem vocamus septimum, Plagis tetrardi octavus, septimum qui sequitur. Quorum duo unam vocem tenent, ut prediximus, Quia vocum in natura quattuor sunt verius, Quos si sapis, hac in arte nichil est utilius.

I A B C D E F G a □ c d e f g a □ c d.<sup>70)</sup>

69) G. dicimus. — 70) Bei G. die Überschrift: De finalibus.

Nempe quatuor sunt modi in septenis vocalis, Magna cura cognoscendi, quos Grecorum regula Prothum, deuterum, tritum ac tetrardum nominat; Prothus primus ac secundus nominatur deuterus, Tritus tercius vocatur, quartus vero tetrardus. Ordinatim disponuntur talibus<sup>61)</sup> in vocibus.<sup>62)</sup> Namque prima vox et quarta primum modum exhibent; At secundam dat secunda atque quinta pariter, Tercia collata sexte sepe cantat eadem. Quartum modum his adiungit singularis septima, Que tamen in elevando sonat sicut tercia, Descendendo sibi quartam perhibet sororculam.<sup>63)</sup> Est preterea cum prima valde quinta similis, Sed in deponendo tantum; nanque si notaveris Semitonia et tonos, hoc, quod<sup>64)</sup> audis, videris. Relique iam vero voces sibi valde dissident, Suam queque facit neumam alteri dissimilem, Neque sue sedis locum neume dat<sup>65)</sup> extranee.<sup>66)</sup> Aure tamen curiosa valde erit utile, Si avertas et cognoscas, armonia qualiter Quatuor conatur modis transformata facie; Quatuor ex quibus modis octo dehinc facimus, Quia gravia et alta cantica discernimus. Cum autentos atque plagas greco more dicimus.<sup>67)</sup> Alti cantus sunt autentici, graves plagas nominant. (folio 90) Cumque<sup>68)</sup> quattuor in tonis hoc utrumque supputant, Octo formulas tonorum vel modorum indicant.

61) G. saliter. — 62) Bei G. folgt die Überschrift: De vicinitate vocum per quatuor motos. — 63) Es folgt bei G. die Überschrift: De similitudine vocis prime et quinte. — 64) G. ut — 65) G. dat neume. — 66) Bei G. die Überschrift: Item de quatuor tropis in octo dispertitis. — 67) G. diximus. Es folgt die Überschrift: Item de authentis atque plagis. — 68) G. Dumque.

(Fortsetzung folgt.)

## Alpenfahrt durch Tirol.

Ein Cyltus von sechs Gesängen mit verbindender Dichtung von Raimund Löhrmann in Leipzig. Für Chor und gemischten Chor mit Soli und Klavierbegleitung komponiert von Ed. Köllner, königl. Musikdirektor in Guben. Op. 91. Partitur und Stimmen kfst. 1,60 M. Verlag von Hans Licht, Leipzig.

### Prolog.

Zum Land Tirol soll leiten dies Gedicht, und wer nur kann, komm mit, und säume nicht; zu Wonnen unbeschreiblich will es führen, wo Gottes Hauch bei jedem Tritt zu spüren. Wir stehen dort auf Gottes Tempelstufen, die Mutter Erde leih uns ihren Schoß, — ihr ist es gleich, ob Christen, Türken rufen, ob andre auch anbetend: Gott ist groß! Die Wetter künden's dort im starken Chore, — der See, der Fluß, der längs der Ufer zieht, — ihr Wellensang tönt durch die Felsenthore, dem Ewigen manch rauschend Ehrenlied, doch, wer vermag, was dort in tausend Bildern die Brust durchströmt, in Wort und Ton zu schildern? Wir wolln's versuchen. Wird es uns gelingen? Was wir erzählen, was wir singen von dieser ewig schönen Wanderbahn vielleicht, daß Ihre Nachsicht wir erringen, — in dieser Hoffnung treten wir die Reise an!

### Declamation.

Welch geisterhaft Winken magnetischer Art, wenn majestätisch die Berge uns nickten, und wir auf lieblich romantischer Fahrt verzaubert die Wunder der Alpen erblickten; welch herrliches Loß, welch' himmlisch Entzücken! Drum Menschenherz, soll dich solch' Wonne erfassen, mußt Sorgen und Prosa du hinter dir lassen, und jubelnd ziehen die Alpen entlang, gewappnet mit Frohsinn, geneigt zum Gesang!

### Lied 1: Gruß an die Alpen (nach Heine). Männerchor.

Leise zieht durch mein Gemüth  
festliches Geläute,  
Klinge, kleines Alpenlied,  
Kling hinaus ins Weite!

Zieh die Alpen schön entlang,  
wo die Firnen blühen  
als ein huldiger Gesang  
auf die Alpenspitzen!

Wenn du schaust der Alpen Pracht,  
sag, ich laß sie grüßen!  
Wo ein sinnig Lied nur lacht  
leg ich's ihr zu Füßen!



## Zeitschrift

für die

gesamten Interessen der Sangeskunst,

mit besonderer Berücksichtigung

der

gemischten Chöre, Männer- und Frauen-Gesangvereine.

Herausgegeben unter Mitwirkung

herborragender Komponisten für Chorgesang, Musikdirektoren,  
Chor-Dirigenten und berühmter Musikschriftsteller

von

**A. W. Gottschalg,**

Großherzogl. Hoforganist und Lehrer an der Musikschule zu Weimar.

**Fünfter Jahrgang.**



Leipzig.

Verlag von Haus Licht,

Hof-Musikalienhandlung.

1890.



phonien Op. 60 und Op. 150 gelangten von der illustren Kgl. Kapelle in Dresden unter großem Beifall zur Ausführung und eine noch ungedruckte „orientalische Symphonie“ hat, wo immer man sie zu Gehör brachte, mit hoher Anerkennung bestanden. Zu dem enormen Erfolg seines Schaffens auf dem Gebiete der Klavierlitteratur trug der Umstand nicht wenig bei, daß er den beherzigenswerten Winken, die ihm seiner Zeit „Papa“ Wiet erteilte, ein aufmerksames Ohr schenkte. Wie überhaupt jeder Uebertreibung abhold, war der bedeutende, alles von der praktischen Seite ansehende Pädagog ein eifriger Lehrer des geschmackvollen Vortrages und so sollte jede Komposition auch vor allem dem Charakter des Instruments angemessen, geschmackvoll, nicht zu lang und nicht zu schwierig sein. Daß auch der Verkehr in dessen gastlichen Hause ungemein viel Anregendes bot, darf nicht übergangen werden, lernte unser Spindler hier doch u. a. Robert Schumann kennen und noch jetzt erinnert er sich deutlich seiner ersten Begegnung mit dem großen Meister. In Groll waren bekanntlich Wiet und

Schumann von einander geschieden; der letztere hatte wider ihres Vaters Willen Klara heimgeführt. Nun trafen sie sich zum ersten Male wieder und veröhnt reichte der schon betagte Pädagog seinem genialen Schwiegersohn, dessen Bedeutung er schließlich doch hatte anerkennen müssen, die Hand. Unser Spindler stand am Klavier, auf dem aufgeschlagen die damals noch neuen hochpoetischen „Kinderjahren“ lagen.

Unter seinen Klaviersachen, die sich in Wahrheit über die ganze Welt verbreitet haben, gedenken wir in erster Linie der instruktiv vom Leichtem zum Schweren aufsteigenden Sonatinen zu zwei und vier Händen, Kompositionen, denen ihr Autor selbst besondern Wert beilegt; ferner der Phantasien, Etüden, Lieder ohne Worte u. s. w. Die Opusnummer 367 spricht am besten für die rege Schöpferkraft Spindlers und rufen wir ihm aus vollem Herzen in sein trautes, im sächsischen Nizza — der zu Büßen sanfter Nebenhügel gebetteten reizenden Lößnitz — gelegenes Heim ein freundiges „Vivat sequens!“ zu.  
Dresden. Otto Schmid.

### Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. E. Roth.  
(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

Wenn auch ein Gesangstück alle Töne und Intervalle umfaßt, folgt es doch dem Tone, der den Schluß bildet. Davon nimmt es seinen Gang und seine Haltung an. Den vierten, fünften, sechsten und siebenten Intervall nimmt man als Endintervall an. Manche lassen ohne Unterschied überall enden, wie auch anfangen. Jedes Gesangstück springt regelrecht in die Oktaven über, und kann vom Ende an auf die Quarten herabfallen, wenn zwischen unechten und echten Tonarten kein Unterschied obwaltet. Will man unechte von echten Tonarten unterscheiden, so ist es also, daß die unechten quintenweise voranschreiten, und nicht weiter vorangehen und im quintenweisen Voranschreiten sich begnügen. Die echten dagegen springen entsprechend zu den Oktaven von dem einen Endton und fallen nicht weiter. Da die Tonart dem Triton nicht unterliegt, so entsteht ein tiefliegender Schlußton. Dem Ende entsprechend muß der Anfangston sein, daher geht das Ende nicht über die Quinte hinaus. Die unechten Tonarten dehnen dagegen ihren Anfang über die Unterquarten nicht aus. Zwischen anderen Tönen liegt die nicht beliebte Sekunde, wie auch die Terz, und Sext öfter erscheint, Gewährsmann dieser Sache ist der heilige Gregorius, der auch Anfangston und Endton übereinstimmend haben wollte. Der zweite echte nimmt an Stelle dessen die Terz. Man hat vielerlei aufgestellt, und hat sich an keine Regel gebunden, weil seit langer Zeit die Musik ausartete, indem Reiz und Mißgunst alle Bemühungen vereitelte. Das jedoch steht fest, daß ein Gleiches, wie bei den Silben und Abschnitten, den Kolons und Kommataß gilt und oft die Verse zusammenhängen wie Keime. Ich habe versucht, dieses durch Buchstaben allein zu notieren, da zum Erkennen des Gesangs dieses die beste Anseitung sein dürfte. Wenn dieses fleißig geübt wird, erfolgt (das Erlernen) in mindestens drei Monaten.

Quamvis omnes voces cantus atque modos habeat, Eius<sup>71</sup>) tamen erit modi, quem finalem<sup>72</sup>) resonat, Nam ab ipso sumit normam, qualiter se habeat. Vocem quartam atque quintam, sextam atque septimam Finales<sup>73</sup>) habemus. Multi sine differentia Ubiquncque ponunt fines sicut<sup>74</sup>) et principia. Quique cantus ad octavas salit regulariter, Et ad quintam<sup>75</sup>) a finali poterit descendere, Quando plagis<sup>76</sup>) et autentis nulle<sup>77</sup>) sunt differentie. Quod si plagas ab autentis convenit discernere. Plage saliant ad quintas, nec vadunt ulterius. Et ad quintas saliendo<sup>78</sup>) sibi satisfaciunt. At autentis ad octavas competenter saliant A finali tono uno<sup>79</sup>), neque cadunt amplius. Trito tonus cum non subsit, finis est gravissimus. Fini quoque consonum debet esse<sup>80</sup>) principium. Unde quintum a finali non excedit<sup>81</sup>) calculum. Plage vero superquartas non tendant principium. Inter alias secunda vox iacet ignobilis. Contra tertia et sexta frequentatur sepius. (folio 90 v.) Cuius rei mihi testis est sanctus<sup>82</sup>) Gregorius;

Principalem quoque [esse]<sup>83</sup>) quia ipsam voluit.<sup>84</sup>) Deuterus autentus sumpsit loco eius tertiā Multa autem usurpantur, nec tenentur regula. Quia tempore iam a multo<sup>85</sup>) desuevit musica. Dum invidia et torpor cuncta tollunt studia. Illud vero late patet, quod<sup>86</sup>) fiat de vocibus, Velud sillabe et partes et<sup>87</sup>) cola atque commata, Concinnantque sepe versus, sicut arte<sup>88</sup>) metrica. Solis litteris notare optimum probavimus, Quibus ad discendum cantum nichil est utilius.<sup>89</sup>) Si assidue utantur saltem tribus mensibus.

$$\begin{array}{cccccccc} & d & c & d & d & c & c & \\ & h & & & h & h & a & a \\ & & & & & & c & c & c \end{array}$$

Sic nomen domini benedictum in secula. a.

71) Ms. durch Verwechslung des Rubrikators: Quis. G. Eius. — 72) G. finalis. — 73) G. finalis. Ms. finale, corr. finalis. — 74) Ms. atque, corr. sicut et. — 75) G. quintas. — 76) G. plage. — 77) G. non. — 78) Ms. declinando, corr. saliendo. G. declinando. —

79) G. uno tono. — 80) debet esse consonum. — 81) G. excedat. — 82) sanctus est. — 83) esse fehlt im Ms. — 84) G. voluit. — 85) G. a multo iam. — 86) G. quid. — 87) et fehlt bei (i. — 88) G. arte sicut. — 89) G. facilius.

Um die Sache abzukürzen, macht man Neumen, wenn diese richtig angewandt werden, gelten sie für Buchstaben, wenn auf nachstehende Art die Buchstaben auf Linien gesetzt werden.

A distocium nostrum in nomine domini<sup>90</sup> i.  
 G causa vero breviandi neume solent fieri i.  
 Q ne si curiose fiunt habentur pro litteris s.  
 hoc si modo disponantur littere cum lineis s.

Zwischen zwei Linien kommt ein Ton zu stehen, da die Vernunft erheischt, daß Mannigfaltigkeit herrsche.

Causa vero breviandi neume solent fieri.  
 Que si curiose fiunt<sup>90</sup>, habentur pro litteris.  
 Hoc si modo disponantur littere cum lineis.

Deine studio crescente inter duas lineas<sup>91</sup>  
 Vox interponitur<sup>92</sup> una, nempe querit ratio,  
 Variis ut sit in rebus varia positio.<sup>93</sup>

Spera in domino % fac bonitatem m.  
 D eint studio crescente inter duas lineas a n.  
 Vox interponatur una, nempe querit ratio o.  
 Variis ut sit in rebus varia positio o.

Um die Verschiedenheit der Töne klar zu zeigen, ziehe man einige Linien von verschiedenen Farben, damit das Auge die Stellung jedes Tones unterscheidet. An Stelle des dritten Intervalls prange eine gelbe Linie, die sechste sei durch rot als verwandt bezeichnet, wie auch bei Angabe der anderen die Verwandtschaft der Farben herrscht. Wenn ein Buchstabe oder eine Farbe bei den Neumen fehlt, so ist das ein Verhältnis, wie wenn ein Brunnen ohne Zugheil ist, da dessen Wassermenge nichts den Hinabsehenden nützt. Bei dem, was ich bemerkt, wird vorteilhaft sein, wenn du die Neumen von ähnlicher Gestalt ansehen wirst, wie verschieden sie in verschiedenen Stellungen und Intervallen klingen. An der Stellung der Neumen wird man leicht erkennen, welchen Platz ein Ton auf den verschiedenen Linien einnimmt, dieses mußst du fleißig an den Regeln der Intervalle üben. Wie ein Zusammenklang bei den Symphonien tönt, so wird auch die Symphonie sich verhalten, deshalb gab ich den Antiphonen acht Töne. Mehr Intervalle entstehen ja leicht, die Grenze ergiebt sich am Ende der Linien bei den genannten Buchstaben. Das Zeichen, wo die folgende Neume ihren Platz erhält, erhellt aus der Notwendigkeit ihrer Stellung. Wenn auch manche ein Gesangsstück auswendig singen, so ist das doch, wenn nicht zugleich die Kenntnis aller Bewegungen und Töne desselben im Gedächtnisse und das Verständnis ihrer Bedeutung vorhanden, kein Kennen desselben zu nennen. —

(folio 91) Ut proprietates sonorum discernatur clarius, Quasdam lineas signamus variis coloribus, Ut quo loco quis sit sonus<sup>94</sup>, mox discernat oculus. Ordine tercie vocis splendens crocus radiat. Sexta eius sed affinis flavo rubet minio; Est affinitas colorum reliquis inditio. Et<sup>95</sup> si littera vel color neumis non intererit. Tale erit, quasi funem dum non habet puteus, Cuius aque, quamvis multe, nil prosunt videtibus. Illud quoque, quod predixi, valde erit utile, Similis figure neumas si cures inspicere, Locis variis et modis quam diverse resonent. Aptitudine<sup>96</sup> neumarum facile intelligis. Quo in loco quis sit sonus in diversis lineis. Usus tibi sit si frequens in modorum formulis. Cuiusmodi simphonis simphonia concinit, Eiusmodi simphoniam ipsam esse noveris, Quare octo mela cunctis subdimis antiphonis. Plures voces brevi fiant, meta sit ut spacio, In capite linearum prenotatis litteris.<sup>97</sup> Signum est sequentis neume, quo loco ponenda sit. Quo<sup>98</sup> loco ut<sup>99</sup> ponatur, cum necesse fuerit. Quamvis autem quisque cantum personet memoriter, Si non cunctos eius motus vel sonos memoriter, Qui et quales sunt<sup>100</sup>, persentit, nil se dicat sapere. —

Bislang habe ich die verborgenen Musen vorgeführt und wohlwollend die Neider beleidigt; zu Ehren Gottes des Höchsten, durch den ich bin, lebe ich. —

Hactenus latentes musas in lucem produximus. Et benivolis prestantes invidos offendimus, Ad honorem summi die, per quem sumus, vivimus. —

90) G. fiant. — 91) Ms. lineam. G. lines. — 92) G. interponatur. — 93) Die V. bei G. in Klammern fehlen im Ms. — 94) G. tonus. — 95) G. At. —

96) G. Aptitudinem. — 97) Dieser Vers fehlt bei G. — 98) E. Note. — 99) G. Suo. — 100) G. sint. —

(Fortsetzung folgt.)

erklingen ließ: „Jesus, meine Zuversicht“. Giesebrecht hatte recht zu sagen und zu singen, im Gedicht Adele:

Bereint mit des Geliebten Stimme,  
begleitet von des Vaters Spiel,  
als ob der Schwan im Aether schwimme,  
hinschwebte dein Gesang zum Ziel.

Dann kamen auch für Bibe lange Wochen und Tage der Krankheit, bis er nach vierundvierzigjährigem Aufenthalt in Stettin seine Pensionierung nachsuchte, um nach dieser 1866 nach Kiel zu seiner dort verheirateten Tochter überzusiedeln. Drei Jahre darauf ereilte ihn der Tod. Nicht fern vom Meeresstrand ist sein Grab. Friede ihm! In seinen Werken lebt er fort; er wird nicht vergessen.

Es war zu Anfang des Jahres 1872, als ich nach langer Abwesenheit einmal wieder durch die Straßen Stettins dahinging. Mir voraus, dem Kohlmarkt zu, strebte dem Schnee, dem Wind entgegen ein alter Mann.

Es war Ludwig Giesebrecht. Er war von dem nah an der Oder gelegenen Schloß Jasenitz, wo Prinzess Elisabeth auch einst, während ihrer Verbannung, gewohnt und wo auch er seit seiner Pensionierung nach fünfzigjähriger Dienstzeit sein Domizil aufgeschlagen, zur Stadt gekommen. Es war das letzte Mal, daß ich ihn sah. Ein Jahr darauf, am 18. März, ist er gestorben. Wer denkt seiner und seiner Gedichte noch? Letztere sollten nicht vergessen sein!

Ich aber, ich denke der Vorgenannten. — Ich verdanke ihnen durch ihre Werke manche schöne Stunde.

Der Gesang der Sängerin ist verstummt. Ich schweige mich aus.

Langsam, es dunkelt bereits, schreite ich heim; Wald-einsamkeit ist um mich, Erinnerung in mir.

O, Jugendzeit, du schöne Zeit,  
wie liegst du mir so weit, so weit.  
Ich schreit' zu Thale nieder!

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. C. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### III.

#### Musiklehre Guidos.<sup>18)</sup>

Gegenwärtig sind von allen Menschen die Sänger am geschwätzigsten; in jeder Kunst ist sehr vieles, das wir mehr mit unserem Gefühl erfassen, als was wir von einem Lehrer erlernen. Nach Durchlesen des Pfalters kennen die Schüler die Ausdrücke aller Bücher, die Ackerbauer finden sofort die Kenntnis der Bearbeitung eines Ackers heraus. Der, welcher einen Weinberg zu schneiden, einen Baum zu behandeln, einen Esel zu belasten gelernt, zweifelt nicht daran, daß er das, was er bei dem einen gethan, bei allen noch besser thun könne. Die armseligen Sänger und Schüler der Sänger singen hingegen, auch wenn sie über hundert Jahre täglich sich üben, nie aus sich ohne Lehrer selbst die kleinste Antiphon. Sie verlieren nur die Zeit beim Singen, während sie die geistliche und weltliche Wissenschaft hätten vollständig erlernen können. Und was noch schlimmer und gefährlicher ist, viele des geistlichen Standes, Priester und Mönche, vernachlässigen die Psalmen und Lektionen, die Nocturnen mit ihrer Erhabenheit, die Vigilien und andere Gesänge, wodurch wir zur ewigen Seligkeit gelangen, da sie, weil sie sich die Kunst zu singen nie erwerben können, unablässig und dummer Weise sich gegenseitig anfeinden. Wenn sollte dieses nicht Schmerz bereiten, daß in der Kirche solche Verwirrung herrscht, solche gefährliche Zwietracht, daß man bei der heiligen Messe weniger Gott zu loben als sich zu streiten scheint. Kaum einer stimmt mit dem anderen überein, nicht der Lehrer mit dem Schüler, nicht der Schüler mit dem Mitschüler. Daher kommt es, daß man jetzt nicht ein oder wenigstens nur mehrere, sondern so viele Antiphonarien antrifft, als Lehrer in den einzelnen Kirchen sind und es gewöhnlich jetzt schon nicht mehr heißt: Das Antiphonarium des Gregor, sondern das des Leo, oder das des Albertus oder eines anderen. Ist an und für sich schon eins derselben zu kennen sehr schwierig, so scheint es mir von vielen ohne Zweifel geradezu unmöglich. Da hierin nach jedes einzelnen Betrieben vieles

### III.

#### Schrift gegen die Musiker seiner Zeit.

(folio 93) Temporibus nostris super omnes homines fatui sunt cantores. In omni enim arte valde plura sunt, que nostro sensu cognoscimus, quam ea, que a magistro didicimus. Perfecto enim<sup>109)</sup> psalterio omnium librorum lectiones cognoscunt pueruli, et agriculture scientiam subito intelligunt rustici. Qui enim unam vineam putare, unam arbusculam inserere, unum asinum onerare cognoverit, sicut in uno facit, in omnibus similiter aut etiam melius facere non dubitabit. Miserabiles<sup>120)</sup> autem cantores cantorumque<sup>121)</sup> discipuli, etiam si per centum annos cotidie content, nunquam per se sine magistro unam vel saltem parvam<sup>122)</sup> cantabunt antiphonam, tantum tempus in canendo<sup>123)</sup> perdentes, in quanto et divinam et secularem scripturam potuissent plene cognoscere. Et quod super omnia mala magis est periculosum, multi religiosi ordinis clerici et monachi psalms et sacras lectiones et nocturnas cum puritate vigiliis et reliqua pietatis opera, per que ad sempiternam gloriam provocamur et ducimur, negligunt dum cantandi scientiam, quam consequi nunquam possunt, labore assiduo et stultissimo persequuntur. Illud quoque quis non debeat, quod tam gravis est<sup>124)</sup> in sancta ecclesia error, tamque periculosa discordia, ut quando divinum celebramus officium<sup>125)</sup>, sepe non deum laudare, sed inter nos certare videamus. Vix denique unus concordat alteri, non magister discipulo<sup>126)</sup> nec discipulus condiscipulo.<sup>127)</sup> Unde factum est, ut non iam unum aut saltem pauca, sed tam multa sint antiphonaria quam<sup>128)</sup> sunt per singulas ecclesias magistri, vulgoque iam

119) G. enim solo. — 120) G. mirabiles (!). — 121) G. et cantorum. — 122) G. parvulam antiphonam cantabunt. — 123) G. cantando. — 124) G. error est. — 125) G. officium celebramus. — 126) G. magistro discipulus. — 127) condiscipulis. — 128) G. quam multi. —

18) Vorrede zu dem Antiphonar Guidos.

abweicht, möge man es mir nicht verübeln, wenn auch ich von dem Ueblichen in vielem abweiche, um dadurch zu einer einheitlichen gemeinschaftlichen Methode des Gesanges zu gelangen. Diese Mißstände und vieles ähnliche kommt von den Anfertigern der Antiphonarien her, deshalb bitte und beschwöre ich alle, daß niemand künftighin sich herausnehme etwas zu komponieren, bis er nach den folgenden Regeln sich diese Kunst richtig angeeignet hat. Im anderen Falle wird er nur Geringes lehren, da er früher nicht das Wahre erlernt hat. Auf diese Art habe ich mir vorgenommen mit Gottes Hilfe dieses Antiphonarium mit Noten zu versehen, damit in demselben jeder Lernbegierige den Gesang auf leichte Weise erlerne. Hat er dann einen Theil deselben richtig an der Hand des Lehrers erfaßt, so wird er ohne Zweifel den Rest ohne einen solchen erlernen. Wenn mich jemand hierin tadeln strafen wolle, komme er nur zu mir, stelle einen Versuch an und sehe, daß bei uns solche Knaben, die unfundig der Psalmen und der gewöhnlichen Kenntnisse noch scharfe Stöße empfangen, das leisten, ja die oft die Worte und Silben der Antiphon, die sie aus sich ohne Lehrer richtig singen können, nicht auszusprechen vermögen. Wenn jemand mit geringen Anlagen und Eifer dieses mit Gottes Hilfe leistet, was bringt er sich einer mit größerem Fleiße im Studium des Satzes zu wege. So teilen sich die Töne ein, daß jeder derselben bei jedesmaliger Wiederholung im Gesangstücke immer in einer und derselben Ordnung vorkommt. Um diese Anordnung leichter zu unterscheiden, zieht man sich dicke Linien und setzt darauf die Reihenfolge der Töne. Einige kommen zwischen die Linien zu stehen. Alle Töne innerhalb oder auf der Linie klingen gleich. Um zu verstehen, welche Linien oder Zwischenräume einen Ton haben, setzt man vor einigen Linien oder Zwischenräumen Buchstaben des Monochords und überfährt sie mit Farbe. Dieses deutet an, daß im ganzen Antiphonar und überhaupt jedem Gesangstücke jede Linie und jeder Zwischenraum denselben Buchstaben oder dieselbe Farbe habe, so daß sie alle ähnlich klingen, gleichsam wie wenn sie alle auf einer Linie gestanden, wie die Linie die Einheit der Töne, so überhaupt der Buchstabe oder die Farbe die Einheit der Linien andeutet, und somit auch der Töne. Wenn du nun der Reihe der Töne nach von dieser mit Buchstaben oder Farbe bezeichneten Linie umherschaust, wirst du leicht finden, daß bei allen zweiten Reihen die nämliche Einheit der Töne und Sätze herrscht. Ähnlich so verhält es sich bei der dritten und vierten und den weiteren Reihen sowohl nach oben als nach unten. Daraus geht bestimmt hervor, daß alle Sätze oder Töne, die auf den Linien des nämlichen Buchstabens oder der gleichen Farbe in ähnlicher Weise stehen, entweder von den in unähnlicher Weise mit Buchstaben oder Farben bezeichneten Linie gleichmäßig entfernt durchaus ähnlich, bei verschiedenen Linien oder Zwischenräumen auch die ähnlich geschriebenen Neumen ganz und gar nicht ähnlich klingen. Ist auch die Stellung der Neumen eine vollständig richtige, so ist sie doch nur eine fingierte und sagt nichts ohne die Wittanwendung der Buchstaben oder Farben.

Wir nehmen zwei Farben an, nämlich gelb und rot, daran knüpfe ich eine sehr nützliche Regel, an deren Hand man auf das klarste sieht, welchen Ton jede Neume und jede Tonverbindung und welchen Buchstaben des Monochords dieselbe besitzt, doch mußt du, was sehr wichtig, das Monochord und die Tonregeln häufig anwenden. Das Monochord hat nämlich sieben Buchstaben, wie ich dir nachher näher klar machen werde. Wo du die gelbe Linie siehst, steht der dritte Buchstabe (C) und wo du die rote siehst, ist der sechste Buchstabe (F). Dabei ist es einerlei, ob die Farben zwischen oder auf diesen Linien stehen. Der dritte in der Reihe unter der gelben Linie ist der erste Buchstabe (A) und erste Ton oder der zweite. Hierüber nächst der gelben Linie steht der zweite Buchstabe (B) mit dem dritten oder vierten Ton. Auf der

dicitur antiphonarium (folio 93 v.) non Gregorii, sed Leonis aut Alberti aut cuiusque alterius. Curque unum scire valde sit difficile, de multis non est dubium quin sit impossibile. Qua in re cum pro sua ipsi voluntate multa commutent aut parum aut nichil mihi indignari debent, si a communi usu vix in paucis abscedo, ut ad communem artis regulam uniformiter omnis cantilena recurat. Quoniam vero hec omnia mala, et multa alia eorum culpa eveniunt, qui antiphonaria faciunt, valde moneo et obtestor, ne aliquis amplius presumat neumare nisi qui secundum subiectas regulas bene potest et facit ipsam artem sapere. Alioquin certissime erit magister ezroris quicunque non prius fuerit discipulus veritatis. Taliter enim deo auxiliante hoc antiphonarium notare disposui, ut per eum leviter aliquis sensatus et studiosus cantum discat. Et postquam partem eius bene per magistrum cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat. De quo si quis me mentiri putat, veniat, experiatur et videat quia tales apud nos pueruli faciunt, qui pro psalmorem et vulgarium litterarum ignorantia seua adhuc flagella suscipiunt, qui sepe et ipsius antiphone quam per se sine magistro recte possunt cantare, verba et sillabas nesciunt pronuciare. Quod cum dei adiutorio leviter sensatus et studiosus aliquis poterit facere, si cum quanto studio neume disponantur curet agnoscere. Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus quantumlibet repetatur in cantu, in uno semper et suo ordine invenitur. Quos ordines ut in melius possis discernere, spisse ducuntur linee et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis. Quidam vero inter (folio 94) lineas in medio intervallo et spacio linearum. Quanticunque ergo soni in uno spacio vel in una sunt linea, omnes similes sonant. Ut autem et illud intelligas, quante linee et spacia unum habent sonum, quibusdam lineis vel spaciis quedam littere de monocordo prefiguntur atque etiam colores superducuntur. Unde datur intelligi, quia in toto antiphonario et in omni cantu quanteunque linee vel spacia unam eandemque litteram vel eundem colorem habent, ita per omnia similes sonant, tanquam si omnes in una linea fuissent, quia sicut linea unitatem sonorum ita per omnia littera vel color unitatem significat linearum ac per hoc etiam sonorum. Quod si secundum ordinem sonorum ab ipsa litterata vel colorata linea ubique inspicias et illud aperte cognosces, quia in omnibus secundis ordinibus eadem vocum et neumarum est unitas. Similiter et de tercio et de quarto ordine et reliquis intellige sive superiores, sive inferiores ordines cernas. Igitur certissime constat, quia omnes neume vel soni in eiusdem littere vel coloris lineis similiter positi vel ab similiter litterata vel colorata linea pariter elongati per omnia similiter sonant. In diversis autem lineis vel spaciis etiam similiter facte neume nequaquam similes sonant. Ideoque quamvis perfecta sit positio neumarum, omnino ceca est, et nichil valet sine adiunctione litterarum vel colorum. Duos enim colores ponimus, crocum scilicet et rubrum, per quos colores utilem tibi valde regulam trado, per quam apertissime cognosces de omni neuma et unaquaque voce, de quali tono sit, et de qua littera monocordi, si tamen ut valde oportunitum est, monocordum et tonorum formulas in frequenti habeas usu. Septem vero sunt littere monocordi, sicut postea plenius demonstrabo. Ubiunque ergo (folio 94 v.) videris crocum, ipsa littera est tercia, et ubiunque videris minium, ipsa est littera sexta sive in lineis sive inter lineas ipsi ducantur colores. Igitur tercio ordine sub croco est prima littera et tonus primus vel secundus. Super hanc iuxta crocum secunda est littera, in qua est tonus tercius et quartus. Deinde in ipso croco est vox, vel littera tercia, in qua est

gelben Linie selbst steht der dritte Ton oder Buchstabe mit dem fünften oder sechsten Ton. Zunächst über der gelben Linie und an dritter Stelle unter der roten Linie steht der Buchstabe (D) mit dem ersten oder zweiten Ton. Dann folgt zunächst der fünfte (Buchstabe) mit dem dritten oder vierten Ton. Zunächst über der roten Linie ist der siebente Buchstabe mit dem siebenten oder achten Ton. Dann kommt der erste Buchstabe in dritter Reihe über der roten Linie und ebenso unterhalb der gelben, wie bemerkt, mit dem ersten oder zweiten Ton. Nachdem alle andern sich wiederholt, tritt gegen die frühern gar keine Unähnlichkeit ein. Das Alles wird die nachstehende Abbildung besser klar machen

C	G	d	a
B	F	C	g
A	E	h	f
G	D	a	e

Da nun immer zwei Töne auf einem Buchstaben oder Intervall zu stehen kommen, passen viel besser und häufiger auf die einzelnen Neumen und Töne die Regeln des zweiten, vierten und sechsten Tons. Die Regeln des ersten, dritten, fünften und siebenten (Tons) passen nicht aufeinander, es sei denn, daß der Gesang von oben herabgehe und ans tiefe Ende gekommen sei. Merke dir dieses noch, willst du von dieser Notierungsweise Nutzen haben, so mußt du einige Gesänge dir im Gedächtnis einprägen, daß du solche nach den einzelnen Sätzen, Tacten oder Tönen, es seien solche beschaffen wie sie wollen, auswendig kannst. Es ist etwas ganz anderes mit dem Gedächtnis fassen, als auswendig singen, jenes leisten nur die Begabten, dieses auch zuweilen die Unbegabten. Auch den minder Befähigten genügt dieses, um die Neumen verstehen zu lernen. Wie aber die Töne fließen oder ob sie zusammenhängend oder getrennt (stacato) dahin gehen, welche langsam oder tremulirend oder untergeordnet seien, oder wie ein Gesangsstück in Abschnitte sich theile, oder ob ein folgender Ton zum vorhergehenden tiefer oder höher oder gleichlautend sei, erhellt am leichtesten mündlich bei der Abbildung der Sätze, wenn sie nach Gebühr mit Fleiß komponiert sind.

tonus quintus vel sextus. Vicina super crocum et tertia sub minio est littera quarta, in qua est tonus primus vel secundus. Proxima est minio quinta, in qua tonus tercius vel quartus. In ipso minio sexta in qua tonus quintus vel sextus. Juxta super minium est septima, in qua tonus septimus vel octavus. Deinde prima repetitur tercio ordine super minium et tercio subter crocum, in qua tonus primus vel secundus, ut dictum est. Postquam alie omnes reiterantur prioribus in nullo dissimiles. Que omnia plenius hec te figura docebit. —

Quamvis autem duo semper sint toni in una littera vel voce multo tamen melius et frequentius conveniunt singulis neumis ac sonis formule toni secundi, quarti, sexti et octavi. Nam formule primi, tercii, quinti et septimi non conveniunt, nisi cum cantus ab alto descendens in gravem devenerit finem. Illud tandem cognosce, quia si vis in his notis proficere necesse est, ut aliquantos cantus ita memoriter discas, ut per singulas neumas, modos, vel sonos omnes, qui vel quales sint (folio 95), memoriter sentias. Quoniam quidem longe aliud est, memoriter sapere, quam memoriter canere, cum illud soli habeant sapientes, hoc vero sepe faciant imprudentes, et simplicibus ad cognoscendas simpliciter neumas ista sufficiant. Quomodo autem liquescant voces, et an adherentes an discrete sinent, queve morose sint vel tremule vel subitaneae vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, an vox sequens ad precedentem gravior vel acutior vel equisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur. —

(Fortsetzung folgt.)

## Eine musikalische Tochter.

Erzählung von C. W. Anfalls.

(Fortsetzung.)

„Aber er findet sich,“ sagte der Vater, „nach einigen Präudien wohl oft und wenn er dann so stark erklingt, daß noch seine Terz und Quinte mit ertönen, so ist die reine Harmonie da.“

„Ja,“ meinte Klara, „wenn nicht im Eifer des Präudierens noch eine Terz als Septime hinzutritt, wodurch dann die ganze Herrlichkeit dieser Harmonie verändert wird und sich, weil dissonierend geworden, auflösen muß.“ (Für die Leser, welche dieses Gesetz der Tonlehre nicht verstehen, sei bemerkt, daß wenn z. B. c der Grundton, so sind e und g, Terz und Quinte, die mit erklingenden Töne, wodurch der vollkommene Dreiklang von C-dur entstanden ist; tritt aber noch eine Terz, nämlich b hinzu, die Septime (der 7. Ton von c), so hat man den Domi-

nanten-Akkord von F, d. h. der Akkord muß sich nach F-dur oder F-moll auflösen.) Klara liebte es, wie jede echte Musifnatur, das musikalische Gebiet vergleichsweise auf das praktische Leben zu übertragen, daher würde diese Unterredung wohl noch eine Zeitlang fortgebauert haben, wäre nicht Jack, der Diener des Herrn Finanzrat, mit der Meldung gekommen, daß die Herrschaften zur Mittags-tafel erwartet würden. Jack, ein alter Diener des Hauses, blieb allein zurück. Er war ein Sonderling, insofern er sich bemühte, durch gravitätischen Gang und elegante Bewegungen, wie er es nannte, sowie durch gewählte Redensarten, vor anderen seines Standes sich auszuzeichnen. Als er sich überzeugt hatte, daß er ganz allein war, setzte er sich hin und rief aus: „Endlich kann ich der Ruhe genießen, — so sagt auch der Herr Finanzrat —. Aber wenn ich nur wüßte, was sich mit Fräulein Emma zuge-tragen hat! Seit dem Konzertabend ist sie ganz weinerlich gestimmt und bleibt viel allein. Sollte sie Heimweh haben! — oder bemerkte sie die Aufmerksamkeiten, welche

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersezt von **F. W. E. Roth.**  
(In zwanglosen Abschnitten.)  
(Fortsetzung.)

IV.

### Brief des Guido an Michael.

Guido an den glücklichen und angenehmen Bruder. Michael durch viele Umtriebe niedergebeugt aber auch erstarkt. Die Zeiten sind entweder hart, oder die traurigen Vergehen einer harten Bestimmung, da sowohl das Falsche die Wahrheit und die Mißgunst die Liebe beeinträchtigt. Da diese kaum die Erhabenheit unsers Berufs scheut und (nicht zu erfassen), wie das Volk (Gottes) die Falschheit der Philister bestrafe; wenn nicht bald nach Wunsch (dieses) geschieht, wird der auf sich vertrauende Geist im Verderben zu Grunde gehen. Dann erst ist alles wahrhaft gut, was wir thun, wenn wir all unser Vermögen unserm Schöpfer zuschreiben. Aus diesem Grunde siehst du mich in entfernten Gegenden seufzen und wo du kaum atmen könntest, in den Banden der Mißgünstigen erstickt. Deshalb glaube ich von mir, dem Künstler zu ähneln, der, als er dem Kaiser Augustus einen unvergleichlichen und zu allen Zeiten unerhörten Schatz, dehnbares Glas nämlich, brachte, weil er etwas mehr als die andern vermochte, auch deshalb etwas mehr als alle zu beanspruchen glaubte, unglücklicherweise zum Tode verurteilt ward, damit nicht, wenn das Glas vielleicht wunderbarerweise haltbar sein könnte, der ganze Schatz des Königs, der aus verschiedenen Schätzen bestand, alsbald wieder verschwinde. Und so hat seit dieser Zeit immer der verdammte Neid wie einst das Paradies auch diesen Vorteil den Menschen geraubt. Da die Mißgunst gegen den Künstler keinen befehlen ließ, vermochte die Mißgunst des Königs den Künstler mit dessen Kunst zu verderben. Deshalb habe ich durch Eingebung Gottes Dir und einigen andern mit größter Eile und Besorgnis das von Gott mir Unwürdigem anvertraute Geschenk mitgeteilt, damit, da ich und alle vor mit mit größter Schwierigkeit den Kirchengesang erlernten, unsere Nachkommen jenen mit größter Leichtigkeit sich aneignen und mir und Dir und meinen übrigen Gönnern die ewige Seligkeit wünschen, und ich durch die Gnade Gottes Nachlassung meiner Sünden oder wenigstens eine bescheidene Fürsprache so vieler aus Dankbarkeit erlangen möge. Wenn jene für ihre Lehrer bei Gott sich fleißig verwenden, da sie doch bisher von denselben kaum in zehn Jahren eine ungenügende Kenntnis des Gesanges erlangen konnten, was soll für uns von unsern Anhängern geschehen, die wir dieselben im Zeitraume eines Jahres oder wenn viel in zwei Jahren zu vollendeten Sängern ausbilden? Oder wird, wenn der Menschen übliche Bosheit solchen Wohlthaten gegenüber undankbar bleibt, nicht der gerechte Gott unsere Arbeiten belohnen? Wird Gott dieses ganz leisten, und wir, die wir ohne ihn nichts vermögen, nichts haben? Keineswegs! Denn auch der Apostel, der mit der Gnade Gottes das ist, was er ist, sagt trotzdem: „Einen guten Kampf habe ich gekämpft, mein Lauf ist vollendet, ich habe geglaubt, ich weiche, gesichert ist mir die Krone der Gerechtigkeit.“ Sichergestellt in der Hoffnung auf ewigen Lohn wollen wir uns des Wertes solcher Mühseligkeit befeigen. Und da nach so gewaltigen Stürmen die ersehnte Ruhe kam, kann ich leicht den Weg antreten. Denn daß deine Befangenheit an der Befreiung verzweifelte, will ich dir wahrheitsgetreu berichten. Als Papst Johann, der jetzt die römische Kirche regiert, von dem Rufe unserer Methode und der Art, wie durch unsere Antiphonarien die Schüler unbekannte Gesänge erlernten, hörte, wunderte er sich sehr, und berief mich durch drei Boten zu sich. Ich ging nach Rom mit dem Herrn Grimold, dem hochwürdigem Abte, und Herrn P. Probst, der Kanoniker an der (Dom)Kirche zu Arezzo,

IV.

### Epistola Guidonis ad Michaholem.

Betissimo atque dulcissimo fratri Michaheli Guido per amfractus multos dejectus et auctus. Aut dura sunt tempora aut dure dispositionis dura discrimina, dum et veritatem fallacia et caritatem conculcet invidia, que nostri ordinis vix deserit sanctitatem, quo Philisteorum contio Israeliticam puniat pravitatem, ne si mox fiat quicquid ut volumus adeo in se confidens periturus decidit animus. Tunc enim vere bonum id quod facimus cum nostro factori asscribimus omne quod possumus. Inde est, quod me vides prolixis finibus exulatum ac te ipsum, ne vel respirare possis, invidiorum laqueis suffocatum. Qua in re simillimos nos cuidam dico artificem, qui cum Augusto Cesari incomparabile et cunctis inauditum seculis thesaurum flexibile videlicet vitrum offerret, quia aliquid super omnes potuit ideoque aliquid super omnes promereri se credidit pessima sorte iussus est occidi, ne si ut est mirabile vitrum posset esse durable regum omne thesaurum, quod de diversis erat thesauris fieret ex templo vitabile sicque (folio 95 v.) ex illo tempore maledicta semper invidia, sicut quondam paradisi et hoc quoque mortalibus abstulit commodum. Nam quia invidia artificis nullum voluit edocere potuit regis invidia artificem cum arte perimere. Unde ego inspirante deo non solum tibi, sed et aliis quibuscumque potui summa cum 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 ac reliquis adiutoribus meis eternam optent salutem, fiatque per misericordiam dei peccatorum nostrorum remissio vel modica tantorum ex caritate oratio. Nam si illi pro suis apud deum devotissime intercedunt magistris, qui hactenus ab eis vix decennio cantandi imperfectam scientiam consequi poterunt, quid putas pro nobis nostrisque adiutoribus fiet, qui annali spacio aut si multum biennio perfectum cantorem efficimus? Aut si hominum consueta malitia beneficis tantis ingrata extiterit, numquid iustus deus laborem nostrum non remunerabit? An quia deus totum hoc facit et nos sine illo nichil possumus, nihil habebimus! Absit. Nam et apostulus cum gratia dei sit id quod sit, cantat tamen: *Bonum certamen certavi, cursum consummavi, fidem servavi de reliquo reposita est corona iusticie.* Securi ergo de spe eterne retributionis insistantur operi tante utilitatis. Et quia post tantas pestates rediit optata serenitas, navigandum feliciter est. Sed quia diffidit tua de libertate captivitas rei ordinem pondam. Summe sedis apostolice Johannes, qui modo Romanam gubernat ecclesiam audiens famam scole nostre et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, valde miratus tribus me ad se nunciis evocavit. Adii ergo Romam cum domno Grimoldo reverentissimo abbate et domino P. Aretine ecclesie canonicorum preposito viro pro nostri temporis qualitate sanctissimo. Multum itaque pontifex delectatus nostro adventu multa colloquens et diversa perquirens nostrumque velut quoddam prodigium sepe revolvens antiphonarum prefixasque ruminans regulas non prius destitit, aut a loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sibi voti compos edisceret, ut quod vix credebat in

einem Manne nach Ansicht unserer Zeit von heiligmäßigem Wandel. Der Papst freute sich sehr über unsere Ankunft, unterhielt sich viel mit mir, forschte nach Verschiedenem, blätterte oft in unserem Antiphonarium, wie in einem Wunderwerke, und las die vorgelesenen Regeln ab.<sup>19)</sup> Er ruhte nicht und verließ seinen Platz nicht eher, bis er einen ihm unbekanntem Vers erlernte voll Verlangen, das, was er bei andern kaum für möglich hielt, an sich so rasch zu erproben. Was weiter? Durch Unwohlsein gezwungen, konnte ich in Rom nicht bleiben, da baldiger Tod von der Sommerhitze in den gebirgigen Orten am Meere mir drohte. Endlich sagte ich zu, bald nach Rückkehr des Winters hierher zurückzukehren, um dieses Werk dem genannten Papste und dessen Klerus verkünden zu sollen. Wenige Tage nachher besuchte ich meinen (geistlichen) Vater und euern Herrn, den Abt G.<sup>20)</sup> zu (P.) omposia, einen Mann um Gott und alle durch Tüchtigkeit und Klugheit verdient, den Vater meines Innern sehend wollend. Als derselbe, ein Mann von scharfem Verstande, unser Antiphonar sah, prüfte er sofort, und glaubte daran; es reute ihn, einst unseren Nebenbuhlern beigeistimmt zu haben und indem er mich wie einen Vater um Vergabung bat, riet er mir, als Mönch lieber in den Klöstern, als bei den Bischöfen zu weilen, besonders zu Pomposia, das jetzt durch Gottes Gnade und die Bemühung des hochwürdigsten G. in Italien die erste Stelle einnahm. Von den Bitten eines solchen (geistlichen) Vaters gerührt und seinen Ermahnungen Folge leistend, will ich lieber mit Gottes Hilfe durch dieses Werk ein solches und so bedeutendes Kloster verherrlichen und als Mönch bei den Mönchen bleiben, besonders da bei der herrschenden Simonie fast alle Bischöfe im Kirchenbanne sich befinden und ich fürchte, mit einem solchen in Verkehr zu geraten. Da ich nun gegenwärtig nicht (zu dir) kommen kann, schicke ich Dir indessen eine gute Anleitung von der unbekanntem Gesangsweise, wie ich sie vor kurzem durch Gottes Gnade erhielt und als nützlich erprobte. Im übrigen grüße ich den Herrn Martinus Prior der heiligen Verbrüderung, unseren besonderen Gönner aufs beste und empfehle mich Geringfügigen in dessen Gebet, auch bitte ich den Bruder Petrus, eingedenk meiner, der ich auch an ihn denke, zu sein, da derselbe von uns gebildet mit vieler Not Gerste ißt und nach dem Genuße goldener Becher voll Wein abgestandenen Essig trinkt.

19) Es ist dieses Abhandlung III. — 20) Guido; zugleich Abt Peter Damianis.

(Fortsetzung folgt.)

## Sine musikalische Tochter.

Erzählung von C. W. Musalis.

(Fortsetzung.)

Emma, welche die Mutter mit Herrn v. Felten, die jetzt auch heran gekommen waren, bemerkt hatte, erschraf aufs neue und konnte vor innerer Erregung nichts darauf erwidern. Der Finanzrat achtete aber diesmal zu wenig auf Emma, als daß er ihre Verlegenheit hätte bemerken können; er war vielmehr mit seinem Lieblingsplane ganz und gar beschäftigt und nahm Herrn v. Felten bei der Hand, ihn Klara vorzustellen. Dabei verschlehte er nicht die treffliche Musikgenossenschaft seines jungen Freundes zu rühmen und daß sie zur Einweihung des neuen Saales etwas von ihm zu erwarten hätten. Klara hielt sich an das Musikalische und bemerkte, daß sie kaum wüßte, wie man das großmüthig Gebotene gebührend schätzen könne. Herr v. Felten erwiderte: daß er es für die größte Schätzung halte, wenn sie großmüthig Nachsicht üben wolle. . . „Ah! da seid ihr ja alle, wie habe ich euch

aliis, tam subito in se recognosceret. Quid plura? Infirmirate cogente Rome morari non poteram, vel modicum estivo fervore in locis maritimis alpestribus nobis minante excidium. Tandem condiximus, mox hieme redeunte me illuc debere reverti, quatinus hoc opus prelibato pontifici suoque clero debeam propagare. Post paucos dehinc dies patrem meum atque vestrum domnum G. Pomposie abbatem virum deo et omnibus merito virtutis et sapientie carissimum et patrem enime cupiens videre visitavi; qui et ipse vir perspicacis ingenii, ut nostrum antiphonarium vidit, extemplo probavit et credidit nostrisque emulis se quondam consensisse penituit, et ut papa veniam postulavit suadens mihi monacho esse monasteria episcopatibus preferenda maxime Pomposie quod modo est per dei gratiam et reverentissimi G. industriam in Italia primum. Tanti itaque patris orationibus flexus et preceptis obediens prius auxiliante deo volo hoc opere tale ac tantum monasterium illustrare meque monachum monachis prestare cum presertim symoniaca heresi modo pene cunctis damnatis episcopis timeam in aliquo communicare. (folio 96 v.) Sed quia ad presens venire non possum, interim tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum nuper nobis a deo datum et utilissimum comprobatum, De reliquo domnum Martinum priorem sancte congregationis nostrumque quam maximum adiutorem plurimum saluto, eiusque orationi me miserum plurima prece commendo, fratrem quoque Petrum memorem memoris esse commoneo, qui nostro lacte nutritus non sine labore maximo agresti vestitur hordeo, et post aurea pocula vini confusum bibit acetum. —

gesucht und dabei hier meinen jungen Freund, wie im Schlepptau gehabt,“ mit diesen Worten stürzte nun der Dunkel Saltmann auf den Platz, indem er den Anwesenden Felix, den Komponisten des Liedes, das alle so sehr erfreut, vorstellte. Der Eindruck, den diese Erscheinung auf die so verschiednen gearteten Verhältnisse unter den Anwesenden machte, war der des unerwarteten, rasch sich folgenden Donners und Blitzes bei heiterem Himmel. Klara war entzückt, den Komponisten kennen zu lernen. Zu Emma erwachten plötzlich all die quälenden Gedanken von neuem, welche ihr das Lieb verursacht hatte, indem sie ihre Blicke auf Felix heftete. Herr v. Felten bangte nicht wenig, da er an seine Partitur denken mußte, denn er hatte nicht voraussetzen können, daß Felix in diesen Kreis könnte eingeführt werden. Der Finanzrat war ärgerlich, auf diese Art die erste Begegnung der jungen Leute gestört zu sehen und es kränkte ihn fast, als er bemerkte, daß Klara darüber erfreut schien. Frau Eugenie war wirklich böse auf ihren Bruder, daß er durch sein stürmisches Hereinbrechen in den Kreis die ruhige Unterhaltung gestört hatte. Der Finanzrat, der das, was er

positionen erschienen im Verlage von Frik Schubert, Hamburg, drei Notturnos für Pianoforte (Op. 1) und „Schütter-Tod“, altdeutsches Erntelied für Männerchor (Verlag von Konr. Glaser in Schleusingen). „Drei persische Lieder“ von Eugen Gura, gelegentlich einer Aufführung des „Berchwenders“ im Hamburger Stadttheater als Einlage mit großem Beifall vorgetragen, erschienen bald darauf als Op. 6 im Verlage von Aug. Cranz in Hamburg, welcher von nun an eine größere Reihenfolge von Liedern, Chorgehängen und Klavierstücken veröffentlichte. Im Jahre 1884 fand die erste Aufführung einer Symphonie in B-moll, unter Leitung des Kapellmeisters Karl Müller-Berghaus, statt und wurde das ganze Werk in den beiden darauf folgenden Symphoniekonzerten wiederholt. Diese erste Komposition auf symphonischem Gebiet machte zuerst seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt und eröffnete ihm neue, weittragende Verlagsverbindungen. Am 22. März 1885 fand in einer Festvorstellung zur Feier des Geburtstages Kaiser Wilhelm I. die erste Aufführung der Musik zu Kalidasa's altindischem Drama „Sakuntala“ am Stadttheater in Breslau statt und wurde zweimal wiederholt. Die herrliche Dichtung Kalidasa's erscheint nur äußerst selten auf unseren Bühnen und dieser Umstand trat der Verbreitung der zu dem Drama geschriebenen Musik hindernd entgegen.

Zwei selbständige Orchesterstücke aus derselben, Notturno und Scherzo, gelangten später in den Abonnementskonzerten, unter Leitung des Herrn Dr. Hans von Bülow, zur Aufführung.

Am 23. November 1886 trat er zum ersten Male als Opernkomponist mit einer (einaktigen) komischen Oper „der Pfarrer von Mendon“ vor die Öffentlichkeit. Die erste Aufführung fand am Hamburger Stadttheater statt. Am 11. Dezember brachte das Altonaer Stadttheater dasselbe Werk, welches an beiden Bühnen einen vielversprechenden Erfolg zu verzeichnen hatte, der sich darin äußerte, daß Komponist nebst darstellenden Künstlern von dem vollbesten Hause wiederholt gerufen wurden. Dieser schöne Erfolg ermutigte den Komponisten zu dem Entwurf einer komischen Oper in drei Akten „Donna Diana“, der aber unvollendet blieb, da ihn schon damals der Stoff zum „Weiberkrieg“ mächtig anzog, der denn auch in verhältnismäßig kurzer Zeit ausgeführt wurde.

Die Aufführung dieses letztgenannten Werkes wird bereits am Hamburger Stadttheater vorbereitet und dürfte schon in allernächster Zeit zu erwarten sein. Eine Serenade für Tenor aus „Donna Diana“ erschien bei F. Heyder (Weinholz) in Berlin.

Den Beschluß dieser Skizze möge ein Verzeichnis der bis jetzt durch den Druck veröffentlichten Kompositionen von Felix von Woyrsch bilden. Es erschienen außer den bereits erwähnten Werken:

a) Auf dem Gebiete der **Kirchenmusik**: „Die Geburt Jesu“, eine Weihnachtsmusik nach Worten der Schrift für Solostimmen, Chor und Orchester, Op. 18 (M. Simrock in Berlin). — Trauungsmotette, für gemischten Chor a capella, Op. 21 (D. Rother in Hamburg). — Motette: „Sei getreu bis in den Tod“ (Offenb. Joh. 2, 10), für gemischten Chor a capella, Op. 29 (M. Oberdörffer, Leipzig).

b) **Chorwerke weltlichen Inhalts**: Lieder und Gesänge für gemischten Chor, Op. 7 (A. Cranz in Hamburg). — Vier Lieder für gemischten Chor, Op. 10 (Rother). — Drei Lieder für Männerchor, Op. 11 (Cranz). — Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, Op. 19 (Rother). — Drei Lieder für vierstimmigen Männerchor, Op. 24 (Oberdörffer). — Vier Lieder für gemischten Chor, Op. 25 (Oberdörffer). — Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor, Op. 28 (Oberdörffer).

c) **Einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung**: Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violine resp. Violoncello, Op. 2 (Cranz). — Drei Lieder für Bariton, Op. 3 (Cranz). — „Wollt' er nur fragen?“, für Sopran (mit Klavier oder kleinem Orchester), Op. 9 (Cranz). — „Edward“, altschottische Ballade für Bariton (mit Klavier oder Orchester), Op. 12 (Rother). — „Spanisches Liederbuch“ (zwölf Lieder), Op. 14 (Weinholz in Berlin). — Drei Lieder für Sopran, Op. 15 (Weinholz). — Zehn Rattenfängerlieder, für Bariton, Op. 16 (Weinholz).

d) **Klaviermusik**: Zwei Walzer, Op. 8 (Cranz). — Walzer für Pianoforte zu vier Händen, Op. 13 (Weinholz). — Thema mit Variationen, Op. 17 (Rother). — Vier Impromptus, Op. 23 (Ries und Erler).

e) **Albumblatt** für Violine und Klavier, Op. 22 (Ries und Erler). A. W. G.

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. G. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

V.

V.

### Über die unbekannte Gesangsweise.

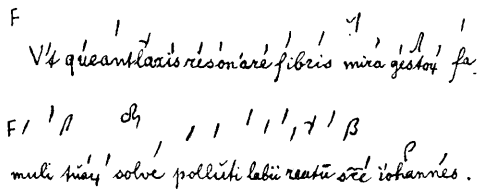
### De inveniendo ignoto cantu.

Um den unbekanntem Gesang zu finden, freundlicher Bruder, gilt als erste und hauptsächlichste Regel, daß du die Buchstaben nach Belieben auf dem Monochord greiffst und nach dem Gehör hiernach, wie von einem Menschen als Lehrer, fassst. Diese Regel ist einfach und selbst für Anfänger gut, sehr unnütz aber für Vorgesrittene. Ich kannte einige sehr scharfsinnige Lehrer, die zum Studium dieser Kunst nicht allein italienische, selbst französische und

Ad inveniendum igitur ignotum cantum beatissime frater prima et vulgaris regula hec est, si litteras, quas quelibet habuerit in monocordo sonaveris et ab ipso audiens tanquam ab homine magistro discere poteris. Sed puerilis ista est regula et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos, qui pro studio huius artis non solum Italos, sed etiam Gallos atque



griechische Lehrer aufsuchten, da sie aber sich auf diese eine Regel stützten, sage ich von ihnen, daß sie nie Klusiter, ebensowenig wie Sänger, werden oder unsere kleinen Psalmenfänger nachahmen könnten. Wir dürfen nicht immer für die unbefannte Gesangsmethode die Menschenstimme oder ein Instrument zu Hilfe nehmen, um nicht gleichsam schwach nie ohne Führer vorwärts zu kommen, sondern es gilt, die Verschiedenheiten der einzelnen Töne und die Eigentümlichkeiten aller Senkungen und Hebungen dem Gedächtnisse einzuprägen. Du hast also hier eine leichte und erprobte Anleitung zum Auffinden der unbefannten Gesangsmethode, die ich nicht allein schriftlich, sondern lieber mündlich nach unserer Gewohnheit jemanden zu lehren liebe. Als ich anfing, meinen Schülern diese Anleitung zu lehren, konnten einige derselben vor Ablauf von drei Tagen unbefannte Gesänge linienweise singen; was bei anderen Methoden nicht in vielen Wochen erreicht worden wäre. Willst du daher einen Takt oder Satz dem Gedächtnisse einprägen, daß er dir überall bei jedem Gesangstücke nach Belieben, du magst dasselbe kennen oder nicht, bald einfallen kann, und du es bald ohne Anstoß vorzubringen im Stande seist, so mußt du diesen Takt oder Satz an den Anfang eines wohlbekannten Tonstücks schreiben und um jeden Ton im Gedächtnisse zu behalten, dieses Tonstück, das mit diesem Tone beginnt, zur Hand legen. Hier folgt das Tonstück, dessen ich mich beim Unterrichte der Schüler, auch der kleinsten, besonders bediene:



Du siehst also, daß dieser Satz mit seinen sechs Teilen mit sechs verschiedenen Takten beginnt. Wenn jemand daher den Anfang irgend eines Stückchens so wohlgeübt kennt, daß er sofort nach Belieben das Stückchen ohne Anstoß beginnen kann, wird er diese sechs Takte, wo er sie sieht, möglichst leicht vortragen können. Hörst du eine Neume ohne Notenschrift, so überlege, welches dieser Stückchen sich zu dem Ende derselben am besten passe, indem der Schlußton der Neume und der Hauptton des Stückchens gleichlautend sind. Und sei überzeugt, daß die Neume in dem Tone schließt, in dem das betreffende Stückchen beginnt. Hast du aber ein niedergeschriebenes Tonstück, das dir unbekannt ist, so singen begonnen, so hüte dich sehr, so besonders die Neume zu schließen, damit auf gleiche Weise das Ende der Neume wohl verbunden sei mit dem Anfange des Stückchens, das mit demselben Tone anhebt, in dem der Satz zu Ende ging. Sobald du daher unbefannte Gesänge niedergeschrieben siehst, um darüber dir ein Urtheil zu bilden, oder wenn du ungeschriebene hörst, um solche rasch aufzusuchen, und gut zu sichten, wird dir diese Regel nützen. Sodann habe ich mehreren Tönen sehr kurze Mittlänge beigegeben, siehst du dir die Teile derselben genau an, so wird es dir Vergnügen machen, alle Senkungen jedes Tons sowie die betreffenden Hebungen der Reihe nach beim Anfange derselben Theilchen aufzufinden. Wenn du aber dieses fertig bringst, daß du die Theilchen einer oder der anderen Symphonie nach Belieben verbindend singst, so hast du die sehr schwierigen und mannigfaltigen Verschiedenheiten aller Neumen durch diese kurze und faßliche Regel begriffen, was wir alles, wenn wir es mit zehn Buchstaben überhaupt bezeichnen, nur mündlich bequem lehren können.

Germanos ipsosque etiam Grecos quesivere magistros, sed quia in hoc sola regula confisi sunt, non dico musici sed neque cantores unquam fieri vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti querere ut quasi ceci videamus nusquam sine ductore procedere. Sed singulorum sonorum omniumque depositionum et elevationum diversitates proprietatesque alte memorie commendare. Habebis ergo argumentum ad inveniendum inauditum cantum facillimum et probatissimum, si sit qui non modo scripto sed potius familiari collocutione secundum nostrum morem noverit aliquem edocere. Namque postquam hoc argumentum cepi pueris tradere, ante triduum quidam eorum potuerunt ignotos cantus liniter canere, quod aliis argumentis nec (folio 97) multis septimadibus poterat evenire. Si quam ergo vocem vel neumam ita vis memorie commendare, ut ubicunque velis in quocunque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatinus mox illum et indubitanter possis pronunciare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissime simphonie notare et pro unaquaque voce memorie retinenda, huius modi simphoniam in promptu habere, que ab eadem voce incipiat utpote sit hec simphonia qua ego docendis in pueris primis atque etiam in ultimis utor. —

Vides igitur, ut hec simphonia senis suis particulis a sex diversis incipiat vocibus. Si quis itaque uniuscuiusque particule caput ita exercitatus noverit, ut confestim quancumque particulam voluerit, indubitanter incipiat easdem sex voces, ubicunque viderit, secundum suas proprietates facile pronunciare poterit. Audiens quaque aliquam neumam sine descriptione perpende, que harum particularum eius fini melius appetur, ita ut finalis vox neume et principalis particule equivone sint. Certusque esto, quia in eam vocem neuma finita est, in qua conveniens sibi particula incipit. Si vero descriptam aliquam simphoniam incognitam cantare ceperis, multum cavendum est, ut ita proprie unamquamque finias neumam, ut (folio 97 v) eodem modo finis neume bene iungatur cum principio eius particule, que ab eadem incipit voce, in qua neuma finita est. Ergo ut inauditos cantus mox ut descriptos videris, competenter enuncies, aut indescriptos audiens cito describendos bene possis discernere optime te iuvabit hec regula. Deinde per singulos sonos brevissimas suppositi simphonias, quarum particulas cum diligenter inspexeris uniuscuiusque vocis omnes depositiones et elevationes per ordinem in principiis ipsarum particularum te invenire gaudebis. Si autem hoc attendere potueris, ut unius et alterius simphonie quaslibet volueris particulas copulando modularis, omnium neumarum difficiles valde atque multiplices varietates brevissima et facili regula didicisti, que omnia cum in decem litteris utcumque significemus, facili tantum colloquio denudamus. —

Wie es in jedem Schriftstücke dreiundzwanzig Buchstaben giebt, so in jedem Gesangstücke nur sieben Töne. Wie sieben Tage in der Woche sind, so giebt es sieben Töne in der Musik. Die anderen, welche außer diesen hiermit verbunden werden, sind die nämlichen und tönen überhaupt ähnlich, nirgends unähnlich, außer daß sie in höherer Tonlage verdoppelt klingen. Deshalb sprechen wir von sieben tiefen und sieben hohen Tönen. Die sieben Buchstaben verdoppelt werden auf folgende Art unähnlicher Weise bezeichnet:

A B C D E F G a h c d e f g.

Wer daher das Monochord zu fertigen wünscht, suchet auch die Geltungen und Beschaffenheiten, die Lehnlichkeiten und Unähnlichkeiten der Töne oder Klänge zu unterscheiden, und die kurzen Regeln, die ich hier folgen lasse, sorgfältig zu beachten. Die Töne werden auf dem Monochorde mit solchen Maßen bezeichnet. Am Anfange setze das griechische *Γ*, das ist das lateinische *G*, sodann teile von da die ganze Linie die unter der tönenden Saite liegt, in neun Teile sorgfältig ein, und wo der erste Teil endet, setze bei *Γ* den ersten Buchstaben *A*. Von diesem ersten Teile bis ans Ende teile in gleicher Weise durch neun und wo der erste Teil endet, kommt der zweite Buchstabe *B*. Sodann wende dich zu *Γ* zurück, teile von da bis ans Ende durch vier und setze am Ende des ersten Teils den dritten Buchstaben *C*, ebenso teile man vom ersten Buchstaben *A* in vier Teile und bezeichne den (ersten) Teil mit dem vierten Buchstaben *D*, hast du auf diese Weise durch den ersten Buchstaben den vierten gefunden, so wirst du auch durch den zweiten den fünften *E* und durch den dritten den sechsten *F* und durch den vierten den siebenten *G* finden. Wendest du dich zurück zum ersten, so findest du von diesem bis zum Ende in der Mitte den anderen ersten, und ebenso mit dem zweiten den anderen zweiten, und mit dem dritten den (anderen) dritten. Ebenso bei den anderen in gleicher Weise. Um die Einteilung des Monochords kurz zusammenzufassen, so reichen alle Töne in neun Abteilungen bis ans Ende, die Quarte hat immer vier, die Quinte drei, die Oktave zwei Teile, weil wir doch nur durch vier einteilen. Sodann sei bemerkt, daß zwischen dem zweiten und dritten, dem fünften und sechsten Ton sehr kleine Intervalle vorkommen, die Halböne heißen.

Sicut in omni scriptura viginti et tres litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem sunt dies in eptomada, ita septem sunt voces in musica. Alie vero, que super septem iunguntur, eodem sunt et per omnia similiter canunt in nullo dissimiles, nisi quod altius dupliciter sonant. Ideoque septem dicimus graves, septem vero vocamus acutas. Septem autem littere dupliciter, sed dissimiliter designantur hoc modo. —

A B C D E F G a b c d e f g.

Qui vero monocordum desiderat facere et qualitates et quantitates similitudines et dissimilitudines sonorum tonorumve discernere, paucissimas quas subiecimus regulas summopere studeat intelligere. In monocordo autem istis mensuris disponuntur *Γ* grecum, hoc est *G*. latinum pone in capite et inde incipiens totam lineam, que sonanti corde subiacet per novem partes studiosissime divide, et ubi prima pars fecerit finem, iuxta *Γ*. primam litteram pone *A*. Ab ipsa prima similiter usque ad finem partire per novem, et ubi prima pars fecerit finem, secundam *B*. litteram iunge. Post hec ad *Γ*. revertens ab ipsa usque ad finem divide per quatuor et in prime partis fine terciam *C*. pone. Similiter a prima *A*. divide per quatuor et similiter signabis quartam *D*. Eodemque modo, sicut cum prima inventa est quarta, ita cum secunda invenies *E*. quintam, et cum tercia *F*. sextam et cum quarta *G*. septimam. Deinde rediens ad primam ab ipsa usque ad finem in medio spacio invenies alteram primam et similiter cum secunda invenies alteram secundam et cum tercia terciam. Sic et de reliquis ad eundem modum. Et ut de divisione monocordi in paucis multa per — (folio 98 v.) stringam, omnes toni novem ad finem passibus currunt. Diatesseron vero semper quatuor passus facit, diapente tres et diapason duos, quia his tantum quatuor dividimus modis. Deinde nota, quod inter secundam et terciam, inter quintam et sextam parvissima spacia veniunt, que semitonia vocantur. —

(Fortsetzung folgt.)

ton. — Auf dem ungemein ausgedehnten Gebiete der Kammermusik finden wir unseren Meister mit außerordentlichem Fleiße thätig. Ein Nonett (1857), ein Oktett (1850), ein Sextett (1824), eine Serenade und eine Elegie für vier, bezw. fünf Violoncelli (1829 und 1834), zwei Quintette für Klavier und Streichinstrumente (1868), ein Quintett für Streichinstrumente (1833), sechs Streichquartette (1843 — 1849), mehrere Trio und Duo geben Zeugnis von der Vielseitigkeit und dem Fleiße ihres Urhebers. Hieran reiht sich eine nicht unbedeutende Anzahl von Klavier- und Orgelkompositionen, dann viele Rondo, Scherzi, Märche, Fugen zc. an. Zu Lachners Schöpfungen im Bereich der Vokalmusik übergehend, gewahren wir auch hier als Hauptgrundzüge reiche Melodik, interessante Harmonik, Vermeidung greller Effekte und vor allem innere Verwandtschaft mit seinem berühmten Freunde und unmittelbaren Vorgänger Franz Schubert. Als Kirchenkompositionen existieren von Lachner acht Messen und ein Requiem aus den Jahren 1827—1856. Letzteres ist in München, Berlin, Leipzig zc. in Konzerten mit Entzücken gehört worden. Die Zahl der kleineren Kirchenstücke dürfte ungefähr 50 betragen. Für das Lied in den verschiedensten Formen ist Lachner ebenfalls außerordentlich fruchtbar gewesen. Feinsühlend und umsichtig in der Wahl der Texte, legte er seinen Gesängen stets nur poetisch schöne, der musikalischen Auffassung würdige und zugängliche Gedichte von ausgezeichneten Lyrikern zu Grunde. Ungemein reichlich wurde von ihm der vierstimmige Männergesang bedacht; die einzelnen in 44 Hefen enthaltenen Gesänge betragen weit über 100. Von mächtiger Wirkung erwies sich die für das Nürnberger Sängerefest im Jahre 1860 komponierte „Sturmesmythe“ von Lenau, und ganz vorzugsweise bei dem Münchener Sängerefest 1874 das mit einem prachtvollen Triumphmarsch eingeleitete „Macte Imperator“, gedichtet von Felix Dahn; für eine andere,

nur von wenigen Komponisten kultivierte Vokalgattung, für welche Mozart in seiner „Zauberflöte“ klassische Muster aufgestellt hat, für den Frauengesang zu fünf, vier und drei Stimmen mit oder ohne Begleitung, hat Lachner viele so anmutige und tief empfundene Gebilde geschaffen, wie kaum ein anderer Tonsetzer dieses Jahrhunderts, Frz. Schubert etwa ausgenommen. In nächster Verwandtschaft zu diesen stehen die vier- und fünfstimmigen Gesänge für gemischte Stimmen. Im Lied für Klavierbegleitung mit Veranziehung eines obligaten Soloinstrumentes (Violine, Violoncello, Waldhorn zc.) hat Lachner seiner Zeit bedeutende Triumphe gefeiert. Eine höchst seltene, nur von Schubert übertroffene Reichhaltigkeit der Produktion zeigte Lachner in der schon von seinen großen Vorgängern Mozart, Haydn, Weber, Beethoven und ebenso von seinen Zeitgenossen Frz. Schubert, Mendelssohn, Schumann zc. sorgsamst gepflegten Kunstgattung, dem Sololied mit Klavierbegleitung. Weit über 200 beträgt die Zahl dieser Werke.

Daß Lachner ob solcher Thätigkeit mit Ehren ausgezeichnet wurde, ist selbstverständlich. Der König von Bayern machte ihn zum Mitglied des Ordens für Kunst und Wissenschaft, sowie zum Ritter des Ordens vom heil. Michael; schon früher verlieh ihm der Großherzog von Hessen das Ritterkreuz des hessischen Hausordens, sowie der Herzog von Koburg-Gotha das Ernestinische Komthurekreuz; die Stadt München ernannte ihn zum Ehrenbürger, der König zum Generalmusikdirektor, die Universität zum Ehrendoktor zc. zc.

In der Geschichte der Musik ist der Name Franz Lachner mit unvergänglicher Schrift eingetragen. Möge das deutsche Volk den verstorbenen Meister dadurch ehren, daß es die besten seiner Werke recht häufig zu Gehör bringt.

Speier.

A. Aug. Kraus

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersetzt von F. W. E. Roth.

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Fortsetzung.)

### Diatefferon. | Diatefferon.

A t B s C t D t E s F t G.

Zwischen den anderen Tönen stehen größere Intervalle, die Töne heißen. Die Töne selbst verbinden sich auf sechs Arten, den Ton, Halbton, Diton, Semiditon, Quarte und Quinte. Von dem Tone und Halbtone habe ich oben bereits gehandelt. Ditonus ist die Tonlage, bei der zwischen zwei Intervallen zwei Töne stehen, wie zwischen dem dritten und fünften.

#### Ditonus.

C D E

und so weiter. Semiditonus heißt man den Ton, weil er kleiner ist als der Ditonus, da zwischen den übrigen zwei Intervallen ein Ton und ein Halbton steht.

#### Semiditonus.

D E F.

Unter Quarte versteht man den Intervall, bei dem, da von vier herkommend, zwischen einem Intervall und dem vierten von ihm abstehenden zwei Töne und ein Halbton sich befinden.

### Diatesseron.

A t B s C t D t E s F t G.

Inter alias vero voces maiora intervalla sunt et dicuntur toni. Junguntur ad se voces sex modis: tono, semitonio, ditono, semiditono, diatesseron et diapente. De tono autem et semitonio supra dixi. Ditonus autem est, cum inter duas voces duo sunt toni, ut inter terciam et quintam et reliquas. —

#### Ditonus.

C D E.

Semiditonus autem dicitur, quia minor est ditono cum inter reliquas duas voces est unus tonus et unum semitonium. —

#### Semiditonus.

D E F.

Diatesseron dicitur de quatuor, cum inter aliquam vocem et quartam a se duo sunt toni, et unum semitonium. —

**Diatefferon.**

D t E s F t G.

Diapente kommt von fünf und ist der Ton, bei dem zwischen einem Intervall und dem fünften Ton von ihm drei Töne und ein Halbton stehen.

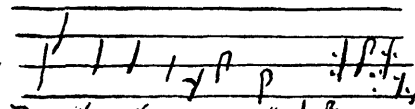
**Diapente.**

D t E s F t G t a.

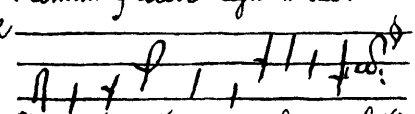
Andere Tonverbindungen als diese sechs existieren nicht. Dieselben heißen die sechs Tonarten, da sich in ihnen die Töne gegenseitig verbinden. Die Tonverbindung zwischen dem tiefen und hohen Buchstaben, wie vom ersten zum ersten, oder vom zweiten zum zweiten heißt Oktave, das heißt: von allen. Sie begreift alle Töne in sich, fünf Töne mit zwei Halbtönen, das heißt die Quarte und Quinte. Diese Oktave stimmt so sehr mit ihren Tönen überein, daß wir solche nicht ähnlich, sondern geradezu identisch nennen. Alle Töne sind insofern ähnlich und bilden ähnliche Klänge und übereinstimmende Sätze, als sie sich ähnlich heben und senken nach dem Falle der Töne und Halbtöne. Der erste und vierte Ton heißen nämlich deshalb ähnlich, weil jeder derselben beim Fallen einen Ton, bei der Steigung aber einen Ton und Halbton, so wie zwei Töne hat, und dieses ist die erste Ähnlichkeit, das heißt die erste Tonart. Die zweite Tonart beruht auf dem zweiten und fünften Ton. Beide haben beim Fallen zwei Töne, beim Steigen zwei Töne und einen Halbton. Die dritte Tonart beruht auf dem dritten und sechsten Ton, beide fallen um einen Halbton und zwei Töne, und steigen um zwei Töne. Der siebente Ton bildet für sich allein die vierte Tonart, und hat im Fallen einen Ton und einen Halbton, beim Steigen zwei Töne und einen Halbton. Hingänglich in dieser Kunst Geübte können jeden Tonsatz nach diesen vier Tonarten umbilden, wenn nämlich jemand einen Satz zuerst in der ersten Tonart und denselben dann in der zweiten beginnt, dann in der dritten und demgemäß, daß diese Tonarten verschiedene Stellungen der Intervalle und Halbtöne haben, wieder in verschiedenen Tonarten, und so nach der Eigenart eines jeden diesen Satz vortragen. Dies ist sehr nützlich aber auch sehr schwierig. Hier ein Beispiel davon:

		d		
		c		
Quartus	i	h	pa	
Tercius	D	a	pa	
Secundus	o	G	Tu pa	
Primus	ne	F	Tu pa	
		E	Tu	
		D	Tu	

Man singe daher bei jedem Gesangsstücke nach der Eigentümlichkeit jeder Tonart sowohl am Anfange als am Ende, obgleich man nur vom Ende zu reden pflegt. Es giebt aber auch eine Reihe von Sätzen, bei deren Ausführung wir folgendes anzuwenden pflegen. Nämlich:

roth 

Primum querite regnum dei.

roth 

Secundum autem simile est huic

(Schluß folgt.)

**Diatesseron.**

D t E s F t G.

Diapente dicitur de quinque, cum inter aliquam vocem et quintam a se tres sunt toni et unum semitonium. —

**Diapente.**

D t E s F t G t a.

Non aliter quam his sex modis voces iuncte concordant atque hi dicuntur sex modus vocum, quibus ad se invicem voces moveantur. Ea vero concordia, que est inter gravem atque acutam litteram, sicut a prima in primam vel a secunda in secundam diapason dicitur, hoc est de omnibus. Habet enim omnes voces et tonos quinque cum duobus semitoniiis, hoc est diatesseron et diapente. Hec diapason in tantum concordat facit voces, ut non eas dicamus similes, sed easdem. Omnes autem voces in tantum sunt similes, et faciunt similes sonos et concordat neumas, in quantum similes elevantur et deponuntur secundum depositionem tonorum et semitoniorum. (folio 99) Ut puta prima vox et quarta similes et huiusmodi dicuntur, quia utraque in depositione tonum, in elevatione vero habent tonum et semitonium et duos tonos, atque hec est prima similitudo in vocibus, id est primus modus. Secundus modus est in secunda et quinta. Habent enim utraque in depositione duos tonos, in elevatione duos tonos et semitonium. Tercius modus est in tercia et sexta. Ambe enim semitono et duobus tonis descendunt, et duobus tonis ascendunt. Sola vero septima quartum modum facit, que in depositione tonum et semitonium et duos tonos; in elevatione vero habet duos tonos et semitonium. Qui plene exercitati sunt in hac arte, possunt unam quamlibet simphoniam secundum hos quatuor variare modos, utputa si quis unam simphoniam primum in voce prima, et postea eandem incipiat in voce secunda, dehinc in tercia et secundum quod ipse voces diversas habent tonorum et semitonorum positiones. Sic variis modis secundum uniuscuiusque proprietatem eam pronunciet. Quod quidem facere valde est utile et valde difficile hoc modo.

Igitur curiose est utendum de omni melo secundum cuiusmodi proprietatem sonet, sive in principio si- (folio 99 v.) ve in fine, quamvis de solo fine dicere soleamus. Quaedam autem neume reperte sunt, quarum aptitudine hoc solemus advertere ut puta. —

## Die Schriften Guidos von Arezzo.

Nach einer Handschrift des XI. — XII. Jahrhunderts neu herausgegeben und übersezt von **F. W. E. Roth.**

(In zwanglosen Abschnitten.)

(Schluß.)

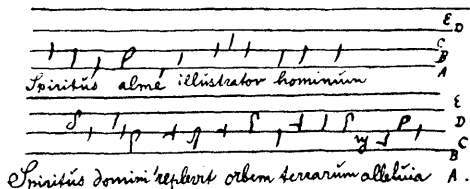
Bemerkte man bei Beendigung eines Gesangstückes, daß dieser Satz am Ende gut passe, so wirst du sofort sehen, daß dieses Gesangstück in der ersten Tonart endete und in dem ersten oder vierten Ton stehe, weil auf diesen beiden die erste Tonart beruht. An diesem Satze können wir allein die erste Tonart unterscheiden, obgleich er mit einer andern beliebigen Melodie, die mit dem nämlichen Tone beginnt, dieses ähnlich so und zuweilen sogar besser geschehen könnte. Sobald nämlich eine Melodie sich den Melodien einer Tonart anschmiegt, erkennt man auch deren Tonart. Du erfährst, ob du richtig einen Satz gesungen, wenn du denselben der Melodie der gleichen Tonart, in der sie gerade notiert ist, vollständig sich anpassen siehst. Merke dir aber, daß wir Tonarten das nennen, was wir bei den Tonregeln nicht richtig, sondern fälschlich Töne geheissen, da sie eigentlich Tonarten oder Tropen heißen sollten. Auch merke dir, daß bei allen Melodien, wenn dieselbe in tiefer Lage gehn, auch die tiefen Töne entsprechen. Ist die Melodie dagegen hoch, so passen besser die hohen Töne, man hat daher bei den Regeln der Tonarten zwei solche bei jeder Tonart. Die erste und zweite Regel ist die dritte der ersten Tonart und die vierte der zweiten, die fünfte und sechste der dritten, die siebente und achte der vierten. Deshalb spricht man von acht Tönen, weil man acht Regeln hat. Die erste und dritte, fünfte und siebente Regel umfaßt die hohen Gesänge der vier Tonarten, die zweite und vierte, sechste und achte enthalten die tiefen und weniger passenden Gesänge dieser Tonarten. Deshalb sagen die Griechen weit besser für den ersten und zweiten Ton der echte Prothus und die unechten Töne des Prothus, für den dritten und vierten der echte Deuterus und der unechte (Ton) des Deuterus, für den fünften und sechsten der echte Tritus und unechte des Tritus, für den siebenten und achten Ton der echte Tetrardus und der Nebenton des Tetrardus. Was diese nämlich Prothus, Deuterus, Tritus und Tetrardus nennen, heißen wir den ersten, zweiten, dritten und vierten Ton. Und was jene den echten Ton nennen, heißen wir den größeren und höheren oder scharfen Ton. Den Nebenton können wir lateinisch den beigeordneten oder kleineren und den tieferen heißen. Diese acht Tonartenregeln soll namentlich derjenige innehaben, der die Kunst zu singen erlernen will, damit er unterscheiden könne, wie bei den Gesangstücken der einzelnen Tonarten jeder Satz oder Ton klinge. Außerdem habe ich bemerkt, daß, obgleich der erste und zweite und dritte Ton mit dem vierten und fünften und sechsten übereinstimmt, darin sich doch A B und C unterscheiden, daß sie im Fallen nach sich zwei Töne haben, vor sich beim Steigen ebenso viele. Da D E F nur einen Ton im Fallen haben, drei beim Steigen, sind viele Gesangstücke dieser Tonart nicht gleichklingend. Manche Musiker sehen, hierbei wenig diese Verschiedenheit beachtend, einen Ton in der Höhe zwischen dem ersten und zweiten, so daß zwei zweite Töne entstehen, und zwei Töne und ein Halbton nach D E F, wie nach a h c beim Steigen stehen und wiederum d e f in der Höhe um zwei Töne fallen können, wie a h c, wodurch der Unterschied zwischen d e f und a h c aufhört, da das, was in a h c gesungen wird, nicht auch in d e f gesungen werden kann. Um jedem Tone seine Eigenart zu erhalten, ist es besser, wenn die Beschaffenheit der Gesangstücke erwogen wird, und im Falle das Gesangstück diese drei Töne zuzulassen scheint, singe man dasselbe in F G a h. Folgt nach zwei Tönen nur ein Halbton, so geschehe es in c d e f, be-

Cum enim finito aliquo cantu hanc neumam in fine bene videris convenire, statim cognoscis, quia cantus ille finitus sit in primo modo et primo vel quarto sono<sup>129)</sup>, quia in his duobus sonis primus est modus. Sola autem hac neuma solemus primum modum discernere, quamvis cum alia qualicumque simphonia, que in eundem sonum incipit, hoc possit similiter et aliquando melius fieri. Cuius enim modi simphoniis quolibet simphonia aptatur, eiusmodi esse cognoscitur. Sic intelligis; an bene aliquam neumam pronunciareris, cum eam eiusmodi simphonie, in quo modo notata fuerit, competenter aptari conspexeris. Nota autem, quoniam modos dicimus eos, qui in formulis tonorum non proprie, sed abusive nominantur toni, cum modi vel tropi proprie dicantur. Illud quoque debes agnoscere, quoniam in omnibus melis cum grave fuerit melum, gravibus aptantur melis. Cum vero alta fuerint mela, altis melius coniunguntur melis, ideoque habet in formulis modorum duas formulas in unaquoque modo. Prima nanque et secunda formula primi est modi tertia et quarta secundi, quinta et sexta terti, septima et octava quarti. Ideo enim octo dicuntur toni, quia octo habent formulas. Prima autem et tertia, quinta et septima formula quatuor modorum altos continet cantus. Secunda vero et quarta et sexta et octava (folio 100) eorundem modorum gravia vel minus apta obtinent cantica. Unde Greci multo melius pro primo tono et secundo dicunt autentum prothum et plagis prothi, pro tercio et quarto autentum deuterum et plagam deuteri. Pro quinto et sexto autentum tritum et plagam triti. Pro septimo et octavo autentum tetrardum et plagam tetrardi. Quod enim illi dicunt prothum, deuterum tritum, tetrardum, nos dicimus primum, secundum, tertium et quartum. Et quod illi dicunt autentum, nos maiorem et altum vel acutum nominamus. Plogin vero latine subingalem vel minorem et gravem possumus appellare. Has itaque modorum octo formulas precipue debet scire, quisquis canendi peritiam vult habere ut qualiter in singulorum modorum cantibus quolibet neuma vel vox sonet, possit advertere. Preterea quamvis primam et secundam et tertiariam vocem cum quarta et quinta et sexta concordare dixerim, in eo tamen differunt A. B. C., quod habent post se in depositione duos tonos ante se in elevatione duos tonos. At vero D. E. F. unum tantum tonum in depositione habent, tres vero tonos in elevatione. Ideoque multi cantus eiusdem sunt modi, sed non eiusdem soni. Quidam autem minus plene pervidentes istam differentiam, adiungunt unam vocem in acutis inter primam et secundam, ut sint due secunde et veniant duo toni et unum semitonium post D. E. F., sicut sunt post a. b. c. in elevatione et rursus d. e. f. acute possint deponi duobus tonis, sicut a. b. c. quatinus nulla sit differentia inter d. e. f. et a. b. c., quid, quod cantatur in a. b. c., et in d. e. f. possit cantari. Ut autem singulis vocibus sua proprietates maneant, melius est, ut cantuum inspicatur natura, et cum cantus hos tres tonos videtur admittere, (folio 100 v.) fiat hoc in F. G. a. b. Cum vero post duos tonos non nisi semitonium sumit<sup>130)</sup>, fiat hoc in c. d.

129) Ms. modo, corr. sono. — 130) Ms. sequatur, corr. sumit, —

sonders wenn bei Zusatz dieses Tones eine große Verwirrung für die Unerfahrenen daraus entsteht. Wenn nämlich zwei Töne der zweiten Tonart nach der ersten mit der zweiten um einen Halbton, die erste selbst mit der zweiten um einen Ton verbunden werde, sieht man alsdann leicht, daß die erste selbst und auch dadurch die andern benachbarten Intervalle zwei Töne haben, wenn nämlich denselben ein Halbton folgt, geht er vom Prothus zum Deuterus. Ist aber ein Tonstück aus verschiedenen oder mehreren Tonarten gestaltet, so scheint diese Weise kein Ende zu finden und in unbestimmte Grenzen eingeschlossen zu werden. Wie unvernünftig das ist, wird jeder wissen, da immer die Klugheit das Unklare und Unfertige aus sich schon abweist. Sollte jemand einwenden, dieser Ton sei als Zusatz deshalb nötig, damit das tiefe F zum überhöhen h aufsteigen und das gleiche Γ zur Unterquinte herabsteigen könne, möge auch das annehmen, daß zwischen dem sechsten und siebenten Ton ein anderer Ton eingeschalten werde, damit sich der zweite tiefe Ton naturgemäß zur Quinte erheben und derselbe in der Höhe sich zur Quarte wenden könne. Dieses thut niemand und wird auch niemand thun. Wie aus der natürlichen Beschaffenheit sich ergibt und die göttliche Meisterschaft durch den seligen Gregor bezeugt, giebt es sieben Töne, wie auch sieben Tage. Deshalb spricht der weiseste der Dichter<sup>21)</sup> von sieben Verschiedenheiten der Töne; eine Ansicht, die auch die Lehrer gleichstimmig anerkannten, doch sorge man dafür, daß man verstehe, wie dies bei jedem Satz und bei diesen und jenen Tönen nicht stattfinden kann. Nämlich:<sup>22)</sup>

Das kann nämlich vorkommen beim dritten und sechsten, sowie siebenten Ton, daß diese drei Töne und zwei Töne gleichmäßig aufsteigen und die Melodie selbst nur aus zwei Intervallen besteht. Außerdem stimmt der siebente Ton mit dem dritten beim Aufsteigen überein, jeder derselben steigt nämlich um zwei Töne und einen Halbton und fällt ebenso um zwei Töne. Ebenso stimmt der siebente mit dem vierten überein, indem er um einen Ton steigt und um einen Halbton und zwei Töne in ähnlicher Weise fällt.



Die erste Tonart hat mit der fünften alle absteigenden Sätze gemeinsam, sie fallen nämlich um zwei Töne und einen Halbton. Deshalb bilden diese Tonarten auch gleichartige Sätze, die erste mit der vierten und fünften, die zweite mit der fünften, die dritte mit der sechsten und die siebente mit der dritten. Kein Ton hat mehr als vier Hebungen oder Sentungen, dieselben können nicht herabgehen oder aufsteigen außer zur zweiten, oder dritten, oder vierten, oder fünften nach den sechs Verschiedenheiten, die ich oben erwähnte, nämlich dem Ton, Halbton, Diton, Semiditon, Quarte und Quinte. Geht ein Ton zum zweiten über, so geschieht dieses um einen Ton oder Halbton, geht er zum dritten über, durch einen Diton oder Semiditon, zum vierten und fünften nur durch die Quarte und Quinte. Merke dir auch, daß bei den echten Tonarten der Gesang zur Oktave steigt, aber nur um einen Ton fällt, ausgenommen im Tritus, der von seinem Ende nicht fällt, der bei seinem Ende keinen Ton, sondern nur einen Halbton hat. Bei den Nebentonarten geht man

21) Virgilius Maro; das Beispiel ist bereits im Micrologus gebraucht. — 22) Fehlt eine Figur.

e. f., presertim cum pro huius vocis additamento maxima confusio nascatur simplicibus. Nam si due sint secunde post primam, ad alteram semitonio, ad alteram vero tono prima ipsa iungantur facile esse videre, quod ipsa prima ac per hoc et alie contigue voces duos habeant tonos utpote si eam semitonium sequitur de protho transit in deuterum. Si autem diversorum vel plurimorum modorum unam vocem esse liceat, videbitur hec ars nullo fine concludi, nullisque certis terminis coaptari. Quod quam sit absurdum, nullus ignorat, cum semper sapientia confusa queque et infinita sponte repudiet. Quod si quis dicat, hanc vocem ideo esse addendam ut gravis F. ad superacutam Γ, possit ascendere, ut eadem sexta ad subquintam descendere, illud quoque delebit recipere, ut inter sextam et septimam alia vox addatur, ut naturalis secunda gravis eleveatur ad quintam, et eadem acuta deponatur ad quartam quodque a nemine est factum, a nemine est faciendum. Igitur sicut ex ipsa monstratur natura et per beatum Gregorium divina protestatur auctoritas, septem sunt voces, sicut et septem dies. Unde et prudentissimus poetarum septem cecinit discrimina vocum. Quam sententiam et ipsi philosophi pari concordia firmaverunt. Interea curandum est, ut sciatur de qualibet neuma, in quantis et qualibus sonis esse non possit utputa. Potest enim fieri in tercio et sexto et septimo sono, quia hi tres soni duobus pariter tonis ascendunt et (folio 101) ipsa simphonia duobus tantum fit tonis. Pretera septima vox cum tercia in elevatione concordat. Utraque enim duobus tonis et semitonio et item duobus tonis elevantur. Eadem quoque septima cum quarta concordat uno tono in elevatione et in depositione tono et semitonio et duobus tonis in utroque cantatur similiter. —

Prima quoque cum quinta omnes depositivas neumas communiter facit, deponuntur enim duobus tonis et semitonio. Itaque he voces similes faciunt neumas, prima cum quarta, et quinta, secunda cum quinta, tercia cum sexta, et septima cum tercia. Nulla autem vox ultra quatuor elevationes vel depositiones habet, que non potest gravari vel acui, nisi ad secundam vel terciam vel quartam vel quintam. Secundum sex species, quas supradixi, id est tono, semitonio, ditono, semiditono, diatesseron, diapente. Nam cum vox aliqua ad secundam movetur, aut fit tono aut semitonio. Cum vero ad terciam ditono vel semiditono, ad quartam et quintam, non fit nisi per diatesseron et diapente. Intellige preterea, quod in autentis ad octavas cantus ascendit, descendit autem non nisi uno tono, excepto trito, qui a suo fine non deponitur, qui non habet sub fine suo tonum sed semitonium. In plagis autem a finali voce ad quintas descendimus, nisi sit prolixior cantus, qui et plagalem descensionem (folio 101 v.) et autenticam elevationem, que tamen carissime fit. Principia quoque cantuum in omnibus illis vocibus esse possunt, que secundum

von dem Endton in Quinten fort, außer wenn das Gesangsstück größere Ausdehnung hat, es auch ein Nebenfallen und das echte Fallen heißt; dasselbe kommt sehr selten vor. Die Regeln des Gesanges finden bei allen jenen Tonarten Anwendung, die nach den sechs genannten Konsonanzen mit dem Endtone stimmen. Kommt ein anderer vor, so man aus dessen seltenem Vorkommen ersehen, daß die Regeln bei vorgefaßter Meinung ganz und gar nicht sicherführend sind. Jeder wird einsehen, daß aus den Tönen gleichsam die Silben und Teile und Abschnitte oder Verse entstehen, die alle unter sich gegenseitig wunderbar zusammenklingend nur dann so zusammenlautend sind, je größer ihre Ähnlichkeit ist. Dieses Wenige führt gleichsam als Vorwort des Antiphonariums über die Regeln der Tonarten und Sätze in Versen und Prosa zur Pforte der Musikunst, kurz, vielleicht aber hinreichend, ein. Wer Lernbegierig ist, verschaffe sich unser Buch, genannt Micrologus, und lese auch das Enchiridium, das der hochwürdigste Abt Oddo in reichlichster Weise geschrieben, dessen Vorgang ich nur bei den Beispielen der Töne verlassen, weil ich für Schüler geschrieben, nach dem Muster des Boëthius, dessen Buch nicht den Sängern, sondern nur den Lehrern Nutzen bringt.

## Sine musikalische Tochter.

Erzählung von C. W. Musalis.

(Fortsetzung.)

Herr v. Felten überdachte nun seine Lage, die ihm nicht sehr behagte, denn er mußte sich gestehen, daß er heute, während der Probe, in der Szene, wo die beiden als Fürsten Erschienenen entlarvt werden, etwas an seine eigene Entlarvung gedacht hatte, da man ihn für den Komponisten der Oper hielt. Ja, wenn er vor Felix sicher gewesen wäre! aber der Onkel war ja immer hinter diesem her und nahm ihn, wo er ihn fand, „ins Schlepptau“. Er mußte hier also sehr vorsichtig sein. Aber noch etwas anderes beschäftigte seinen Gedankenkreis, denn er konnte nicht begreifen, warum der Finanzrat nur von seiner Tochter Klara gesprochen. Er hatte ja nur die Bekanntschaft des alten Herrn gesucht, um die Töchter näher kennen zu lernen. Ihm war aber nur gelegentlich Klara vorgestellt worden. Auch hatte der Finanzrat so viel von ihr gesprochen und ihm geraten, etwas Musikalisches zu unternehmen, dann würde er ihre ganze Aufmerksamkeit gewinnen. Aber das hatte sich nicht bestätigt, wenigstens nach seinem Dafürhalten, denn sie verharnte ja in kalter Zurückgezogenheit gegen ihn. Hingegen fand er bei Emma das gerade Gegenteil, was ihn zu dem Glauben veranlaßte, daß Emma so geartet sein müsse, wie der Vater seine Klara schildere. „Wenn ich nun bedenke, sagte er sich, daß ich bei der ersten Begegnung mit dieser Familie durch den Eindruck, den Emma auf mich machte, den Wunsch empfand, diesen Kreis näher kennen zu lernen, so sehe ich nicht ein, warum ich mich von dem Alten leiten lassen soll, ich . . .“ — Hier trat Emma ganz unbefangen ein, das Notenblatt, worauf das Lied geschrieben war, zu holen. Sie erschrak aber so heftig, als sie Herrn v. Felten bemerkte, daß das Blatt, welches sie eben vom Instrumente genommen hatte, ihren Händen entfiel und sie sich ohne daselbe schnell entfernen wollte. Herr v. Felten stellte sie an: „O mein Fräulein! stören Sie nicht diesen längst ersehnten Augenblick, durch übereilte Entfernung. Wenn der müde Wanderer, der auf dunklem Pfade mit Bekümmernis einem unsicheren Ziele entgegensteicht, plötzlich von einem Lichtstrahl überrascht wird, der ihm das Ende seiner Wanderschaft verrät, so beleben sich von neuem all seine Kräfte, seine Betrübniß verwandelt sich in Fröhlichkeit; nichts kann ihn mehr irre

predictas sex concinentias<sup>131)</sup> cum finali voce conveniunt. Si qua aliter inveneris, ex ipsa raritate cognosces, quod auctoritate presumpta, non autem sunt regule firmitate constricta. Illud autem quis intelligat, quod de vocibus quasi sillabe et partes et distinctiones vel versus fiunt, que omnia inter se invicem mira suavitate concordant, tantum sepe concordiores quantum similiores. Hec pauca quasi in prologum antiphonarii de modorum et neumarum formulis rithmice et prosaice dicta musice artis ostium brevier forsitan et sufficienter aperiunt. Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen est micrologus, querat. Libellum quoque enchiridion quem reverentissimus Oddo abbas luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi Boetium in hoc sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est. — Explicit musica domni Guidonis.

131) Ms. consonantias, corr. concinentias. —

leiten und sicheren Schrittes eilt er nun dem erkannten Ziele entgegen. Auch ich, mein Fräulein, war so ein Wanderer, der durch Ihren freundlichen leuchtenden Blick sein Ziel erkannte. Aber soll meine Trauer der Freude weichen, so bedarf es noch eines Lichtstrahles von Ihnen, der mir Gewißheit giebt . . .

„Was . . . was verlangen Sie von mir?“

„Daß ich hoffen darf . . .“

Mit einem Ton, der das innigste Entzücken verriet, sprach sie seinen Namen fragend aus. Er wollte näher treten ihre Hand zu ergreifen, aber das Erröten ihrer Wangen zwang sie, schnell von dannen zu eilen. Der Finanzrat, von seinem Besuche zurückgekehrt, hatte das Ende dieser Szene zu seiner größten Ueberraschung mit angesehen. Sein Erstaunen, das ihn am Eingang des Saales wie festgebannt hielt, ließ ihn vermuten, daß diese Zusammenkunft der beiden jungen Leute eine verabredete sein müsse, denn Jack hatte ihm ja gesagt, Herr v. Felten habe ihn fortgeschickt, weil er allein zu sein wünsche. Was ihm schon früher einmal dunkel vorschwebte, war ihm jetzt klar geworden, nämlich: Daß er auf seinen Lieblingsplan zu verzichten habe. In Herrn v. Felten war der empfangene Lichtstrahl zur Flamme geworden. Er empfand, daß er geliebt wurde und nichts konnte ihn jetzt mehr irre leiten, denn er hatte sein Ziel erkannt. Der Finanzrat, der nicht immer da stehen bleiben konnte, sondern sich veranlaßt fühlte, mit v. Felten zu reden, kam näher. „Es freut mich, Sie noch hier zu sehen — der Herr Intendant wird unsere Aufführung mit seinem Besuche beehren — ich werde sorglich die Einladungen an alle unsere Freunde und Bekannte ergehen lassen. — Soll ich Ihren Namen als Komponist . . .“

Herr v. Felten, der bis jetzt wie in Seligkeit versunken dagestanden, fuhr bei dieser Frage zusammen. Der Finanzrat wiederholte: „Soll ich Sie als den Komponisten der Oper auf dem Programme nennen?“

„O nein! sagen — sagen Sie vielmehr — der — der erste Versuch eines jungen Künstlers, der noch nicht genannt sein will.“

„Das wird man sonderbar finden, denn gerade die jungen Künstler wollen erst recht genannt sein. Aber sagen Sie mir, mit wem sprachen Sie denn so laut, als ich vorhin eintrat?“

„Ich? ach ja! ich sprach mit — mit meinem Glück.“

„So, so — aber, lieber Freund, wollen Sie mir denn nichts davon verraten?“