

SAMMLUNG

vorzüglicher Gesangstücke.

ERSTE PERIODE

vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie,

bis auf Palestrina

und die von ihm gestiftete hohe Musikscheule in Rom

vom Jahr 1380 bis um das Jahr 1550.

1^{te} Abtheilung.

Eigenthum der Verleger

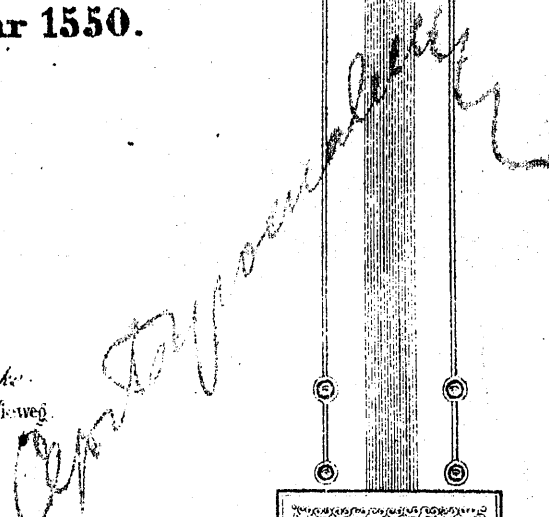
eingetragen in das Archiv der Union

Mainz, Paris und Antwerpen

bei B. Schott's Söhnen

Vollständige Auslieferungsliste unserer Verlagswerke

in Leipzig, bei W. Haertel, in Wien bei Treitschky & Vizeg



SAMMELBUND

vorzüglicher Gesangstücke

der anerkannt-grössten

ZUGLEICH FÜR DIE

Geschichte der Tonkunst

WICHTIGSTEN

die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst
und den würdigsten Genuss an der selben

förderndsten Meister

der für Musik entscheidendsten Nationen,

GEWÄHLT,

nach der Zeitfolge geordnet

und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben

VON

F. ROCHLITZ

Erster Band.

Eigentum der Verleger.

Eingetragen in das Archiv der Union.

MAINZ, PARIS UND ANTWERPEN

bei B. Schott's Söhnen.

Vollständige Auslieferungslager unserer Verlagswerke
in Leipzig, bei Wm. Haertel. in Wien, bei Treutlensky & Vieweg.

Collection

DE

MORCEAUX DE CHANT,

TIRÉS DES

Albion

qui ont le plus contribué aux progrès de la musique

ET QUI

occupent un rang distingué dans l'histoire de cet art.

choisis et arrangés

Chronologiquement

AVEC DES NOTES HISTORIQUES ET AUTRES

R. ROCHER

Tome 1^{re}

Propriété des Editeurs.

Enregistré aux Archives de l'Union.

MAYENCE, PARIS ET ANVERS

Chez les fils de B. Schott.

Dépôt général de notre École de Musique:
à Leipzig, chez G^{re} Haertel. à Vienne, chez Treitschensky & Vieweg.

VORBERICHT.

Von der Entstehung dieser Sammlung Rechenschaft zu geben, halte ich bei deren Herausgabe für meine erste Pflicht. Diese Pflicht werde ich am angemessensten erfüllen, wenn ich zuvörderst wiederhole, was ich vor drei Jahren in der Vorrede zum vierten Bande meines Buchs, „Für Freunde der Tonkunst“, (Leipzig, bei Cnobloch, zweite Auflage, 1830 bis 32), über ein Unternehmen, das früher mit dieser Sammlung in naher Verbindung gestanden, erklärt habe.

Es ist dort (Seite VI u. folg.) die Rede von einer historischen Abhandlung jenes angeführten Bandes: „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik etc.“ und wird darüber Folgendes geäußert:

Ich wünsche nicht nur, ich hoffe auch, damit nicht Wenigen zu nützen. Die kleine Anzahl Bogen enthält einen Haupttheil der Resultate mehr als dreissigjährigen Bemühens, das selten auch nur auf Monate gänzlich unterbrochen worden ist. Dies Bemühen war gerichtet auf eine ausführliche Geschichte der Tonkunst, von da an, wo FORKEL endet *), bis auf unsere Tage. Für solch ein weitschichtiges Unternehmen (ich bedurfte dreier Quartbände zum Text) ist unsre Zeit der Eil und Unruhe, und vor Allem gewerblicher und erwerblicher Industrie, nicht geeignet, zumal wenn solch ein Unternehmen, wie dies meinige, die in ihr herrschenden Interessen gar nicht berührt. Darum sei jenes aufgegeben und den Zeitgenossen nur ein Grundriss seiner ersten Hauptabtheilung zugemuthet etc. „Der Inhalt (jener Abhandlung) ist theils geschichtlich, theils urtheilend. Über das Geschichtliche sind alle Quellen benutzt, die ich irgend habe erreichen können. Wo diese, wie häufig, von einander abweichen oder auch wohl einander entgegenfliessen: da ist Nichts — auch keine einzelne Notiz — wenigstens ohne Bedacht aufgenommen. Von Urtheilen ist auch nicht Eines blos Andern nachgesprochen; und wo die Urtheile Werken der Tonkunst gelten, Alles aus diesen selbst — aus wie manchem Tausend Bogen! — geschöpft worden etc.“

Nun: aus diesem, so „manchem Tausend Bogen,“ erhält man das Wesentlichste, Entscheidendste, (auch historisch Entscheidendste) Schönste und Brauchbarste in dieser Sammlung; und ich habe es noch, seit jenes geschrieben worden, mit mehreren vortrefflichen, auch nur in sehr wenigen Exemplaren überhaupt vorhandenen Abschriften fürstlicher oder kirchlicher Archive, zu vermehren Gelegenheit gefunden.

*) Das heisst, wie bekannt: Von da an, wo von der gesammten Musik des jetzigen Europa noch gar nichts, auch nicht einmal die allgemeinste Grundidee, vorhanden war, sondern es sich nur dazu anliess, die Möglichkeit einer andern, als der bisherigen Musik zu ahnen und zu wünschen, ohne dass man sich noch einen Begriff zu bilden vermochte, wie solch eine neue Musik wohl beschaffen sein und verwirklicht werden möchte.

Wie es mir zur Quelle gedient hat, so diene es nun Andern zur Freude und weitem Benützung.

Hieraus leuchtet von selbst der nähere Zweck des Abdrucks dieser Sammlung ein; so wie aus diesem Zwecke, deren Beschaffenheit und Einrichtung. Hierüber sei noch Folgendes hinzugesetzt.

Der Zweck der Sammlung ist, bestimmter ausgesprochen, der auf dem Titel angegeben: sie soll die eigene höhere Ausbildung für die Tonkunst; sie soll den würdigsten Genuss an den würdigsten ihrer Meister und an einer Auswahl ihrer Werke befördern. Sonach empfängt man hier nichts, als was zu dem Vortrefflichsten gehört, das von den grössten Künstlern in den hier erwählten Fächern der Tonkunst, seit deren Entstehung und frühesten Ausbildung bis zum hier festgesetzten Termine (wovon hernach) geliefert worden ist. Von den grössten Künstlern sag ich: nämlich von denen unter ihnen, welche zugleich den Vorzug besaßen, wahrhaft originell und selbstständig zu sein; durch diesen Vorzug, vereint mit allem Andern, was sie ausgezeichnet, zur Erweiterung und Fortbildung ihrer Kunst wesentlich und bemerkbar mitgewirkt, dem Gange dieser ihrer Kunst eine, mehr oder weniger eigene, doch bestimmt erkennbare Richtung gegeben, und so in der Geschichte der Tonkunst mehr oder weniger Epoche gemacht zu haben. — Diese Meister sind chronologisch geordnet; wodurch nicht nur für ihre hier abgedruckten Werke überhaupt, sondern gewissermassen sogar für jedes einzelne derselben, bei sorgfältigem Studium, noch ein besonderes Interesse gewonnen wird. Je nachdem Einer dieser Meister in den hier erwählten Fächern der Tonkunst mehr oder weniger von jenen Verdiensten bewiesen und damit für sie selbst überhaupt und bemerkbar eingewirkt hat, desto mehr oder weniger wird in dieser Sammlung von ihm gegeben; wobei es wohl kaum der Erwähnung bedarf, dass der Eine oder der Andere in andern, uns hier fremden Fächern noch Ausgezeichneteres geliefert haben kann, und dass mithin unser Urtheil über ihn und seine Werke in so fern nicht als ein allgemeines anzusehen ist. — Bei den Meistern, welche zugleich in den ihnen wahrhaft eigenthümlichen Vorzügen und in der Wirksamkeit ihrer Werke zur Erweiterung und Fortbildung ihrer Kunst selbst am entschiedensten und offenbarsten beigetragen, am entschiedensten und offenbarsten ihren Gange eine neue Richtung gegeben, und damit in der Geschichte derselben wahrhaft Epoche gemacht haben, bei diesen habe ich mich bemüht zugleich ein anschauliches Bild zu geben von der Erweiterung und Fortbildung ihres eigenen Wesens, von da an, wo sie, was früher bestanden, nicht ohne Eigenthümlichkeit aufgefasst, bis dahin, wo sie ihr Höchstes erreicht haben; ein anschauliches Bild, nicht durch wörtliche Schilderungen, sondern unmittelbar durch die Auswahl ihrer Werke selbst. (So bei Palästrina, Orlando Lasso, Alessandro Scarlatti, Händel, Sebast. Bach.) Bei Andern habe ich mich mit einem oder mit zwei Stücken aus ihrer schönsten Zeit begnügt. — So wird nun die Reihe der alt-niederländischen, der deutschen und der italienischen Meister *) fort-

*) Es ist keineswegs eine Ungerechtigkeit gegen die andern, für Musik gebildeten Nationen, wenn sie hier, in einer nicht ausführlichen und vollständigen Geschichte, sondern in einer Uebersicht des in ihr Entscheidendsten, was die

geführt bis an die fünfte Periode der Geschichte der Tonkunst — nach der früher von mir bestimmten und bekannt gemachten, seitdem auch allgemein angenommenen Abtheilung dieser Geschichte; mit andern Worten: sie wird fortgeführt bis zu der Zeit, wo — zuerst und am entschiedensten durch JOSEPH HAYDN, von dessen mittlern männlichen Jahren an — die bis dahin durch die ganze für Musik als Kunst gebildete Welt gültige Ordnung der Hauptbestandtheile dieser Kunst, hinsichtlich ihres Technischen und Praktischen, so wie der Anwendung ihrer Mittel zu Beidem, umgekehrt — der bis dahin über die Instrumente herrschende Gesang jenen mehr oder weniger nachgestellt worden; eine Periode, die in den letzten Jahrzehnden ihr Höchstes (durch HAYDN selbst, CHERUBINI, BEETHOVEN, u. a.) erreicht und damit das Bedürfniss einer sechsten — das, einer Beides gleichstellenden, Beides ausgleichenden Schreibart — hervorgerufen hat; einer Schreibart, wie sie, doch ohne die spätern Hülfsmittel aller Art für und durch die Instrumentation, in der Neapolitanischen Schule, von ALESSANDRO SCARLATTI, ihrem Stifter, bis auf PERGOLESI, ihrem letzten würdigen Zögling, vorhanden gewesen, und hernach von MOZART in den gelungensten seiner hieher gehörigen Werke, und noch mehr in seinen Opern, so herrlich wieder aufgerichtet, unter den letzten Zeitgenossen aber am meisterhaftesten und mit allen rechtlichen Kunstmitteln der neuesten Instrumentation von LUDWIG SPORR in seinen letzten zwei Oratorien durchgeführt worden ist. Diese fünfte Periode, sage ich, bleibt hier unberührt, als eine ganz neue, für sich abgesonderte Musik-Art. Sie darf um so mehr hier unberührt bleiben, da fast alle ihre Hauptwerke schon gedruckt, mithin Jedem zugänglich, und da, bei so vollkommener Ausbildung und reicher, glänzender Anwendung — nicht nur der Instrumente überhaupt, sondern auch jedes einzelnen Instrumentes nach seiner Eigenthümlichkeit und Wirkung, die Begleitung des Pianoforte immer mehr zu einem sehr unvollkommenen und unzulänglichen Auskunftsmittel geworden ist: auf die Begleitung des Pianoforte aber musste ich mich beschränken, um die Sammlung nur zum Druck, und den Druck zu einigem Verkauf bringen zu können. Bei dem aber, was ich nun hier liefere, konnte diese Beschränkung ohne Nachtheil für die Werke und ihre Verfasser stattfinden, indem, wie bekannt, die Werke der frühesten und frühen Meister ohne alle oder doch ohne obligate Instrumental-Begleitung geschrieben, und die, der spätern, mit Instrumenten, wenn auch (zum Theil) obligaten, so sparsam besetzt sind, dass ein Auszug aus diesen für das Pianoforte zum Studium und Genuss derselben hinlänglich ausreichen kann. Dieser Auszug ist mit Sorgfalt und so abgefasst worden, dass nicht Ununterrichtete und nicht Unerfahrene aus ihm die Original-Besetzung leichtlich abnehmen können, auch wo letztere nicht in Worten besonders angegeben ist.

So viel von dieser Sammlung im Allgemeinen. Was ihr Besonderes betrifft, so werden einige kurze Vorbemerkungen darüber dem Leser hier genügen.

erwählten Fächer betrifft, gänzlich übergangen werden. Wie rühmlich auch verschiedene ihrer Leistungen dieser Fächer befunden werden mögen: wahre Originalität enthalten sie nicht; und bemerkbaren Einfluss auf das Ganze des Ganges der Tonkunst bewiesen — das haben sie auch nicht. (Die Böhmen sind hier überall nach alter Weise mit zu den Deutschen gezählt).

Man empfängt voranstehend ein Inhaltsverzeichniss der einzelnen Stücke jedes Bandes, und bei jedem dieser Stücke das Nothwendigste über seinen Verfasser, die besondere Absicht desselben mit ihm, (wo eine solche statt hat) und was sonst zu bemerken mir unumgänglich nöthig geschienen. Wem daran gelegen, mehr hierüber zu erfahren, dem kann hierzu bequem genug dienen, was im vierten Bande meines schon oben angeführten Buchs, in der Abhandlung: „Grundriss einer Geschichte etc.“ zum Theil aber auch in bekannten Hülf- und Hand-Büchern, mitgetheilt worden ist. — Für diejenigen, welche — sei es nun bei Aufführungen in Kirchen und Concerten, oder in Singakademien und Privatkreisen — Stücke dieser Sammlung einzustudiren und zu dirigiren haben, ohne über das Technische und unmittelbar Praktische ihrer Kunst hinaus unterrichtet zu sein; so wie auch für Musik-Studirende, welche, noch ohne hinlängliche Erfahrung über die rechte Wirkung eines jeden Stücks, wiefern diese von richtiger Auffassung und sinngemässer Ausführung desselben abhängt, sich diese Auffassung und Ausführung ohne alle Nachhülfe nicht deutlich machen oder doch in ihren Vorstellungen davon nicht sicher werden können: für solche habe ich bei Stücken, wo es mir nöthig geschienen, möglichst kurze Anmerkungen, (stets dem Stücke selbst) wenigstens über das beigefügt, was sie für jene ihre Zwecke sogleich zur Hand haben müssen. —

Sonach bleibt mir nur noch der Wunsch, dass durch diese Sammlung den Zeitgenossen wahrhaft genützt werde, und den Nachkommen, wenn die Tonkunst den Kreis ihrer jetzigen Herrschaft durchlaufen haben wird, ein Hülfsmittel bleiben möge, sich an der Vergangenheit zu belehren und zu laben: die von der Natur dazu Ausgerüsteten aber sich an diesen Meisterwerken erheben und stärken, um dann selbst wahrhaft Würdiges hervorzubringen und hiermit — wie ihren Zeitgenossen Belehrung und Freude, so ihrer Kunst Stützungspunkte zu bringen, und deren Verfall, wo nicht zu hindern, doch aufzuhalten.

Da das Manuscript dieser ganzen Sammlung zum Druck bereit liegt, so hängt es von den Verlegern ab, wann die Fortsetzung erscheinen wird; und diese ehren die Tonkunst und lieben dies Unternehmen genug, um die Bände spätestens halbjährlich auf einander folgen zu lassen.

Leipzig, im August 1855.

Friedrich Rochlitz.

Zur Einleitung.

Es ist bekannt, dass alle Kunst ihren Ursprung und tiefsten Grund in der Religion hat. Von jeher ist sie hervorgegangen aus dem Drange und Bemühn, sein Inneres in Hinsicht auf Gott und göttliche Dinge nach Möglichkeit in einem Äussern auszusprechen; es, so weit und durch welcherlei angemessene Mittel man es vermag, darzustellen; es auch vor Andern an den Tag zu legen; hiermit auch sie zu gleichem Antheil zu erwecken, ihren Antheil mehr zu beleben, und dann diesem, auf das Allgemeinere sich erstreckenden Antheil eine, auch Einzelnes ergreifende, für Einzelnes stimmende, und damit dem natürlichen Menschensinne — dem noch reinen — sich anbequemende Richtung zu verschaffen.

So lange die Kunst ihrem Ursprunge treu bleibt oder wenigstens ihm nicht entgegenarbeitet; so lange sie auf ihrem Grunde sich auf- und ausbaut: so lange erhält sie sich in ihrer Würde; wenn sie von jenem sich trennt, wohl gar ihm gegnerisch entgegentritt, oder doch ihn vergisst und vernachlässigt: so wankt sie, und sinkt allmählig ganz unfehlbar. Sie wird dann zu einer Angelegenheit blossen Naturtalents und blosser Geschicklichkeit: endlich zu einem Gegenstande des alltäglichen Lebens — seiner Gewerbs- und Erwerbs-Thätigkeit; sie hört auf eine Kunst zu sein und wird bei den Einen ein Zeitvertreib, bei den Andern ein Handwerk.

Dies Alles ist auch im Wesentlichen eingesehen, behauptet und nachgewiesen worden, seitdem es nur eine Kunst und Männer gegeben hat, die über sie ernst und eindringend nachzudenken vermocht haben: unter den Alten von Keinem richtiger eingesehen, dabei auch würdiger und schöner ausgesprochen, als von PLATO. Wenn die neueste Kunstphilosophie, was hier von Religion in ihren Verhältnissen zur Kunst bemerkt worden ist, dem Ideal und dessen Verhältnissen zu ihr zugesprochen hat: so will diese Philosophie zuletzt doch auch dasselbe sagen. Sie brauchte in ihren Aussprüchen nur einen Schritt weiter zu gehen, so würde sie Allen genügen, und zugleich Allen deutlicher, anschaulicher, ja in Allen hierzu Geeigneten lebendiger werden.

Nun sind allerdings von jeher die Ansichten von Religion — es sind auch die Gesinnungen gegen sie und alle Relationen zu ihr, nach den verschiedenen Zeiten, den verschiedenen Stufen der Ausbildung oder der Verwilderung, auch nach den Verschiedenheiten der Nationalität der verschiedenen Völker, sehr verschieden gewesen. Wie hätte es da anders sein können, oder wie könnte es noch jetzt anders sein, als dass schon darum auch die Kunst unter ihnen verschieden sich gestaltet hat und hat gestalten müssen? —

Doch nicht nur in Hinsicht auf die Kunst im Allgemeinen findet das bisher Erwähnte statt, sondern auch in Hinsicht auf die einzelnen Künste und das Besondere einer jeden Poesie — verstanden als Geistesfähigkeit und innerer Sinn — ist bei ihnen allen vorauszusetzen: Poesie — verstanden als Kunst, und als an das Wort, ihr Ausdrucksmittel, gebundene Kunst — kann jeder Ansicht der Religion

und jeder Stufe der Bildung angeeignet werden. Nicht ganz so ist es jedoch mit allen den übrigen Künsten. Wenigstens ist die eine der Religionsansichten und die eine der Bildungsstufen der einen Kunst, die andere einer andern Kunst vorzüglichfeigen und vorzüglich günstig. So war in der alten Welt z. B. der Judaismus, als — in seiner Reinheit — gänzlich auf das Übersinnliche gerichtet, allen Künsten, ausser der Poesie, abhold und den bildenden feindlich: der Hellenismus, jedes Geistige möglichst versinnlichend, allen Künsten hold und freundlich; übrigens, bei dem Streben, das Versinnlichte auch möglichst zu personificiren, keiner günstiger, als der Sculptur: die Tonkunst aber war den Juden wenigstens nicht fremd; (mehr wissen wir hiervon nicht) den Griechen aber war sie dies zwar noch weniger, blieb ihnen jedoch nur ein Begleitungs-, Hülf- und Verschönerungs-Mittel zu vorzüglicherem (verständlicherm, ausdrucksvollerm, angenehmerm) Vortrage der Poesie und der Darstellungen mimischer Tanzkunst. So wurde in der neuern Welt das Christenthum, je nachdem es in der Folge der Jahrhunderte mehr äusserlich und sinnlich, oder mehr innerlich und geistig aufgefasst wurde, bald mehr dieser, bald mehr jener Kunst geneigt und vortheilhaft: aber erst von da an, wo die geistigere Auffassung desselben zum zweitenmal die Oberhand zu gewinnen begann, wo aus seinen liturgischen Veranstaltungen die Reste des Judaismus, seines Tempels, seiner Synagogen, mehr beseitigt wurden, und die fortgeschrittene Cultur überhaupt die vor dem rohen Völkerschaften für die Künste im Allgemeinen empfänglicher gemacht hatte: nur erst von da an wurde das Christenthum der Tonkunst, als Kunst, zugethan; und der Antheil an dieser Kunst, die speciellen Fähigkeiten für sie erweckend, die Zuneigung zu ihr verstärkend, die Wissenschaft zu ihren Gunsten mit in's Mittel ziehend, wuchs fortan mit jener geistigern Auffassung des Christenthums in gleichem Grade; endlich und in neuester Zeit sogar bis zu nachtheiliger Zurücksetzung der andern Künste — die Poesie ausgenommen.

Daher ist unsre Musik ganz eigentlich eine neue, nicht, wie die andern, eine wiedererweckte Kunst; und weil der Gang ihrer höhern Ausbildung und weiter verbreiteten Anwendung eben so geworden und gewesen, wie wir so eben angeführt, weil dieser Gang eben mit dem, was wir gleichfalls so eben angeführt, also in Verbindung gestanden, so könnte man hieraus selbst die Hauptstationen jenes ihres Ganges errathen, wenn sie nicht in ihrer Geschichte vor Augen gestellt wären. Eben von hieraus kann man sich auch ihren jetzigen Zustand und ihre jetzige Lage — man kann sich selbst die Verschiedenheiten derselben in beiden Hinsichten unter den jetzigen Nationen nach deren sonstigen und besonders den angegebenen Verschiedenheiten, erklären; ja, man dürfte, wenn man ihre Gegenwart zusammenfasst und wohl erwogen hätte, sich versucht fühlen, ihr mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit die Nativität für die Zukunft zu stellen — ein Geschäft aber, das eben jetzt weder nützen, noch erfreuen würde. —

Über Einzelnes in jenem Gange der höhern Ausbildung unsrer Musik möge eine einzige Vorbemerkung hier Platz finden, weil sie uns auf unsern nächsten Zweck hinleiten wird.

Wir blicken noch einmal zurück auf die Musik sowohl der alten, als der christlichen Völker des Mittelalters, und zwar zuvörderst auf ihre Instrumentalmusik. Die militairischen Instrumente Beider, und deren Anwendung, gehört nicht hieher, indem hier von Musik als einer Kunst gesprochen wird: jene Instrumente aber waren geeignet, bestimmt, und wurden verwendet — wie noch jetzt im Orient — blos, um ein aufregendes rhythmisches Geräusch zu machen; ihre Musik diente den kriegerischen Menschen eben so, wie sie Pferden, Cameelen und Elephanten dient. Von

den als Kunstmittel dienenden Instrumenten der alten Völker konnte z. B. bei den Griechen — und ihren Nachahmern, den Römern — ihre Flöte — obschon von mehrerlei Art, doch aber nur durch Format und davon abhängender Ton-Höhe verschieden — blos höchst einfache und an Umfang arme Melodien hervorbringen; ihre Lyra — obschon gleichfalls von mehrerlei Art, doch eben so nur durch Format und davon abhängender Ton-Höhe verschieden — konnte an Harmonie (das Wort in ihrem Sinne genommen, als wohlklingende Zusammenstimmung mehrerer Töne überhaupt) blos mathematisch genau gemessene, in ihrer Folge mehr oder weniger geordnete Dreiklänge, entweder als Accorde zusammen angeschlagen, oder als Arpeggiaturen nach einander zu Gehör gebracht, angeben *). Wie ganz anders bei den neuern Völkern des Mittelalters, und zunächst schon durch ihre Orgel! Diese wurde — wenn auch noch so unvollkommen — schon seit Pipin in das unsichtigere und zu ruhigem Nachdenken fähigere Abendland gebracht, aufs günstigste aufgenommen, bald, und vornehmlich von Rom aus, für den öffentlichen Gottesdienst benutzt, bewährt gefunden, weiter verbreitet. Um letzteres machte sich besonders Karl der Grosse, nach seinem Eifer, wie für das Christenthum und seine Ausbreitung überhaupt, so besonders auch für Erleichterung der Eingänglichkeit desselben bei rohen Völkern seiner weiten Herrschaft durch einen, auch die Sinne reizenden und beschäftigenden Gottesdienst — verdient; und so finden wir dieses würdige Werkzeug schon nach mässiger Reihe von Jahren weit und breit bei diesem eingeführt. Da war sie nun der, Wissenschaften nach Kräften und Umständen fördernden, Geistlichkeit, vorzüglich aber in Klöstern den einsamen, in Einsamkeit grüblerischen und (zum Theil) auch an feinere Handarbeit gewöhnten Mönchen anvertraut, hier auch durch Fürsorge der Ersten und unmittelbare Thätigkeit der Zweiten mehr und mehr vervollständigt, leichter brauchbar gestaltet und überhaupt der spätern Vervollkommenung um viele Schritte näher gebracht. Die Orgel nun bot im Wesentlichen ihrer Beschaffenheit Veranlassung, Stoff und Reiz die Fülle, sowohl zu ton- und umfangreichern Melodien, als auch (und das noch mehr) zu mannichfaltigerer, durch wissenschaftliche Kenntnisse und Fertigkeiten mehr erweiterter Harmonie. Und diese Mannichfaltigkeit, diese Erweiterung, nahm so zu, dass schon im dreizehnten Jahrhunderte, mit achtbarem Erfolg aber seit dem vierzehnten, nicht mehr blos Accorde und ihre gesetzmässigen Anwendungen, sondern zugleich ihre melodischen, unter sich als Melodien harmonisch verbundener Folgen — kurz: dass unsere Harmonie entstehen, sich entwickeln, sich befestigen, und dann immer mehr sich vervollkommen konnte. — Jene Melodien nun, noch mehr aber diese Harmonien, wurden von der Orgel allmählig übergetragen auch auf den Gesang: aus diesem Beidem aber, Beide allmählig immer enger, tiefer und kunstreicher vereinigt, ist jene wahrhaft neue — unsere Tonkunst hervorgegangen; sie, welcher, nach dem Fortgange ihrer höhern Entwicklung, Ausbildung, Vollendung, wir in dieser Sammlung vorzüglicher Gesangstücke etc. folgen, und zwar so, dass wir jede Hauptstation dieses Ganges mit Hauptwerken ihrer grössten und einflussreichsten Meister bezeichnen.

*) Es müsste befremden, dass ebensowohl auf diese Beschaffenheit der Instrumente, als auf das, was in der Harmonie der Alten möglich oder unmöglich, von den gelehrten Männern, welche über Musik (und zum Theil weitläufig genug) geschrieben haben, in früherer Zeit fast gar nicht, in später, und noch jetzt, so wenig Rücksicht genommen worden: dies müsste befremden, wüsste man nicht, dass Philologen und Archäologen höchst selten Musiker, Musiker aber fast niemals Philologen und Archäologen gewesen sind.

Diese einfachen Vorbemerkungen mögen den musikalisch vorbereiteten Leser auf die hier dargebotenen Gesang-Stücke, auch auf die einzelnen, nach deren näherer Beschaffenheit und Folge, aufmerksamer — mögen sie ihm, selbst ausser ihren allgemeinem künstlerischen Vorzügen, werther — ihn selbst aber um so geneigter machen, ihnen insgesamt und jedem für sich, in Ansicht, Urtheil und Genuss Recht wiederfahren zu lassen. Dann wird es weiter für ihn nur etwa noch kleiner historischer und unmittelbar praktischer Nachhülfen bedürfen: und jene findet er in den Inhaltsverzeichnissen der Bände, diese in den kurzen Anmerkungen, welche einzelnen Stücken, wo es nöthig schien, beigefügt worden sind.



Inhalt des ersten Bandes.

Wir leben in einem Zeitalter der Erfindungen: der ganz eigentlich und ursprünglich neuen, so wie der neuerweckten, der neuausgebildeten, neuangewendeten frühern, die längst vergessen oder doch vernachlässigt waren. Auch die Tonkunst ist hierbei nicht leer ausgegangen. So war es z. B. dem letzten Jahrzehnd vorbehalten, eine für sie nichts weniger als unwichtige historische Wahrheit, welche zwar einzelnen Forschern nicht unbekannt, aber vom Publicum und seinen gewöhnlichen Sprechern seit fast zwei Jahrhunderten theils gar nicht geahnet, theils gänzlich unbeachtet geblieben war, nicht nur von Neuem an's Licht zu bringen, sondern nun auch urkundlich und mit Thatsachen so zu belegen, dass sie fortan für alle Zeiten feststeht; die Wahrheit nämlich: Unsre jetzige Musik ist, nach vielfältigen, erst sehr unbeholfenen, zum Theil auch sehr verkehrten Versuchen mehrerer Nationen, zuerst — nicht durch Italiener, wie man so lange geglaubt und immer von Neuem wiederholt hatte, sondern durch Niederländer — wo nicht ganz eigentlich nach ihren ersten schwachen Quellen ausfindig gemacht, (dies muss dahingestellt bleiben, bis vielleicht auch hierüber noch historische Documente entdeckt werden) doch ganz gewiss zuerst zusammen- und zurechtgestellt, gesetzt und regelmässig, auch mit glücklichem Erfolg, in bedeutendem, allmählig immer höhern, endlich zum Bewundern hohen Grade ausgebildet, überall eingeführt, und so, in persönlichem Unterricht, in Schriften und in mehr oder minder meisterhaften Compositionen dieser ihrer Art, vollendet worden *). Mit diesen Niederländern haben wir mithin unser jetziges Unternehmen zu beginnen.

Vergleicht man nun die bisher aufgefundenen frühesten, in gesetzmässiger Harmonie ausgearbeiteten Compositionen der Niederländer, mit den schon längst und in fast allen ausführlichen Geschichten der Tonkunst (zuletzt von FORKEL) bekannt gemachten allerersten — wie gesagt, ganz unbeholfenen und zum Theil auch sehr verkehrten Versuchen verschiedener Nationen, eine neue Art Harmonie aufzufinden: so entdeckt man eine noch unausgefüllte Lücke in der Geschichte der Tonkunst überhaupt. Jene Versuche sämmtlich stehen so tief, und diese, mit ihnen verglichen, schon so hoch, dass wir nicht eigentliche Fortschritte, sondern einen weiten und doch zugleich ganz fest zutreffenden Sprung bemerken: ein solcher Sprung aber kann in geistigen Dingen zwar angenommen oder zugegeben werden, wo und in

*) Wer sich eine, auch für den Nicht-Musiker leicht zu fassende Darlegung dieser Angelegenheit und ihres Fortganges wünscht, der kann sie im vierten Bande meines Buchs: „Für Freunde der Tonkunst,“ (Leipzig, 1852, Seite 26 bis 48) finden. Die historischen, ausführlich und unwidersprechlich durchgeführten Werke hierüber sind bekanntlich: „*Baini, Memorie storico-critiche etc.*“ Rom, 1828, deutsch (und gut) bearbeitet von RÄNDLER: „*Ueber das Leben und die Werke des G. Pierre da Palestrina etc.*“, Leipzig, 1854. Und RIESEWETTER: „*Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst etc.*“, Amsterdam, 1829; Derselbe: „*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik etc.*“, Leipzig 1854.

wiefern es geniale Blicke, Würfe, zu neuen Entdeckungen u. dgl. gilt, nicht aber, wo und in wiefern, wie hier, von wesentlicher innerer Ausbildung und Vervollkommenung nach verschiedenen Richtungen hin, die Frage ist. Diese Lücke, die auch von Kennern und Geschichtschreibern längst bemerkt worden ist, war aber bis vor Einem Jahre noch weit — sie war um ein volles Jahrhundert grösser, so dass der, allerdings verdienst- und einflussreiche OKECHEM (Ockenheim genannt, und geboren 1425, gestorben 1513) bis dahin überall der Stammvater gesetzmässig ausgearbeiteter Harmonie, und mithin aller neuern Musik hiess. Erst seit 1834 verdanken wir dem gelehrten, unermüdlichen Forscher KIESEWETTER in Wien, in seiner schon angeführten: „Geschichte“ etc.) die nähere Bekanntschaft mit dem grössten und berühmtesten der noch beträchtlich früheren Meister: nämlich mit dem WILHELM DUFAY, (aus dem Hennegau, geb. um 1360, gest. um 1440) einem Manne, der so lange Zeit hindurch als Meister und Lehrer seiner Kunst unter mehrern Nationen, namentlich auch in Italien, vielfach wirksam, uns Allen aber doch nur aus wenigen vereinzelt historischen Notizen und allgemeinen Lobsprüchen der Schriftsteller der ihm nächstfolgenden Zeit bekannt war. Mit diesem trefflichen Künstler und Lehrer seiner Kunst fangen wir nun unsre Sammlung an, und lassen dahingestellt sein, in wie weit man jene Stücke von den ersten rohen, ungeschickten Versuchen bis auf ihn, durch die sehr wenigen, kleinen, zum Theil bloß fragmentarisch vorhandenen, noch frühern Musikstücke für ausgefüllt anerkennen will.

Ehe wir aber zum Verzeichnen des von uns Gelieferten gelangen, erlauben wir uns einige Anmerkungen über die rechte Ausführung solcher früher Gesänge überhaupt herzusetzen; und zwar eben hieher, weil sie alle in dieser Schreibart abgefasste Stücke betreffen, wie verschieden diese auch übrigens sein mögen. Diese Anmerkungen betreffen mithin nicht nur sämtliche in diesem ersten Bande enthaltene Gesänge, sondern auch die, eines Theils des zweiten; und eine lange, nicht eben eng beschränkte Erfahrung hat uns gelehrt, dass eben des hier Nachgewiesenen jetzt nicht Wenige bedürfen. Ist es mir doch bei der Herausgabe dieser ganzen Sammlung nicht darum zu thun — wenigstens nicht zunächst — dass Sammlern ein bisher noch wenig oder auch gar nicht bekannter Stoff für ihre Liebhaberei — selbst nicht, dass Musik geschichtlich Studirenden viel Neues für ihre Beschäftigungen geboten, sondern dass, was vorgelegt wird, unmittelbar praktisch — mithin, dass es gesungen werde! Gilt nun aber überall, dass Musikstücke bei der Ausführung, nicht ein jedes in seiner Art, dem Sinne und der Schreibart nach, aufgefasst, und nicht dieser Fassung gemäss vorgetragen, ihre Wirkung gänzlich oder doch zum grossen und eben dem geistigern Theile nach verlieren müssen: so gilt dies bei diesen alten Gesängen, wie nun ihr Sinn und ihre Schreibart ist, doppelt und dreifach.

1. Musikern, die mit Werken der frühen Zeit ihrer Kunst sich nicht beschäftigt haben, muss auffallen — nicht sowohl, dass die sämtlichen höhern Singstimmen (vornehmlich Sopran und Alt, meistens aber auch der Tenor) fast allein in ihren tiefen und mittlen Tönen gebraucht sind — denn das erklärt sich von selbst aus der würdigen, feierlichen Wirkung dieser, für jedes Maass von Stark zu Schwach und für jeden Ausdruck geeigneten Töne: sondern auffallen muss ihnen, dass oftmals der Sopran, und noch mehr der Alt, in solcher Tiefe angewendet wird, dass selten sich Sängerinnen finden werden, die jenen, und vielleicht gar keine, die diesen gehörig, mit Festigkeit, Kraft und zu der beabsichtigten Wirkung, auszuführen vermögen. Aber für Sängerinnen ist diese Musik ursprünglich auch gar nicht geschrieben. Sängerinnen durften in all' jener Zeit in Kirchen nicht auftreten; (sie dürfen in Italien, wenigstens in Rom es auch jetzt nicht) und bei der Kammermusik der Grossen, aus welcher weit

später unsre öffentlichen Concerte entstanden sind, traten sie nur selten und auf besondere Veranlassungen auf. Letztes geschah besonders, seitdem, nach Erfindung und Verbreitung der Oper, als Mittel-Gattung zwischen ihr und dem Kirchengesange, die Oratorien erfunden und ausgebildet worden waren, in diesen. Auch für jene, der Natur durch chirurgische Künste gewaltsam abgezwungenen männlichen Sopran- oder Alt-Sänger sind diese Stücke nicht geschrieben; denn diese gab es damals noch nicht, und selbst später, als es deren gab, durften auch sie noch geraume Zeit, wenigstens in den Kirchen nicht zu Gehör gebracht werden. Nur nachdem man durch die Oper an sie gewöhnt war, wurde Letztes nach und nach zugelassen und führte endlich sich ein. In jener frühern Zeit wurde der Sopran in Italien, besonders in Rom in der päpstlichen Kapelle — von welcher aber fast aller geistliche, ja fast aller höhere Gesang Italiens ausging — von Jünglingen oder jungen Männern, denen ein starkes, schönes und in seinen Tönen gleichmässig ausgebildetes Falsett eigen war, vorgetragen; und solch ein Falsett fand man damals — bei Sitten und gesammter Lebensweise, die von den jetzigen so sehr verschieden waren — in Italien nicht selten, in Spanien aber oftmals; wesshalb auch spanische Sänger in jener Kapelle oftmals angestellt wurden. In Deutschland hingegen, wo das Klima, die Nahrungsmittel (besonders die Getränke) und mancherlei andere Lebensverhältnisse alle Stimmen mehr vertiefen und in den tiefen Tönen sie mehr verstärken, bildete man Knaben für diesen Sopran und, nach Befinden, auch für diesen Alt aus. Letzter wurde in Italien durchgehends von jungen Männern ohne Falsett, oder doch mit wohlverborgener Beihülfe desselben, ausgeführt; und wie man siehet, so liegt er auch in den italienischen Compositionen jener Zeit nicht nur in dem Ton-Umfang, sondern auch im Fluss der Töne, diesem angemessen: mithin fast ohne Ausnahme so, dass er vom hohen Tenor (*Tenore acuto*) der südlichen Völker — selbst der Franzosen — ohne Schwierigkeit und zu der beabsichtigten Wirkung vorgetragen werden kann. Diesemnach werden deutsche Directoren, wenn sie diese Stücke ausführen lassen wollen, und sich mit ihren Sängerinnen nicht in dem vorhin angegebenen seltenen Falle befinden — wohlthun, die Stimmen also zu vertheilen: den Sopran an unsern Mezzo-Soprano und höhern Alt, den Alt an unsern tiefern Alt und hohen Tenor, den Tenor an unsern tiefern Tenor und Bariton *).

2. Das Tempo der Stücke, bis auf die Zeiten, wo es von den Componisten selbst durch wörtliche Zusätze bezeichnet ist, (und das heisst: bis auf die mittlere Zeit der neapolitanischen und der venetianischen Schule) ward vom Director bestimmt, und ist nun vom Director zu bestimmen nach dem, in der Composition jedes einzelnen Stücks liegenden und in ihr herrschenden (dem festgehaltenen) Ausdruck — wie dieser Ausdruck ehemals überall zugleich im Texte liegt und herrscht, auch von diesem erst specialisirt, dem Verstande und der Vernunft anheimgegeben, und damit auch Jedem, der diese anwenden will, deutlich angegeben wird. Die (nach jetziger Tonschrift) grossen Noten dürfen den Director nicht irren: sie geben nur das Zeitverhältniss (die Dauer) der Noten gegen einander in demselben Stücke an; so dass z. B. in dem einen die halbe Tactnote nicht länger dauern soll, als das Viertel in dem andern. Überhaupt lebt

*) Man wird nicht übersehen, dass hier nur vom Chor-Gesange gesprochen wird: nicht vom Solo-Gesange — nämlich von dem, welchen wir jetzt so nennen. Dieser fand in jener Zeit, da, wo von Musik als Kunst die Rede war, noch gar nicht statt. Er wurde erst nach Erfindung der Oper und des Oratoriums — als für das Recitativ und die Arie, mit den Abstammungen und Neben-Arten der letztern — ausgebildet und erhielt erst dann auch in der Musik als Kunst das Bürgerrecht. In diesem, dem spätern Solo-Gesange ist es allerdings ein Anderes um den Sopran gegen den Alt, um den Alt gegen Tenor u. s. w., schon wegen der Eigenthümlichkeit des Klanges, und der grossentheils von ihm abhängigen Wirkung einer jeden von diesen Stimmen.

in diesen alten Stücken, wenigstens nach der höhern und feinern Ausbildung, welche dieser Styl in der zweiten Periode der Geschichte der Tonkunst vorzüglich durch Palestrina mit seinen Schülern in Italien und durch Orlando Lasso mit den seinigen in Deutschland erhalten hatte — bei aller sonstigen Strenge und Gemessenheit, in jener Hinsicht ein herrlicher Geist der Freiheit, ohne die geringste Willkür: ein Geist, von dem unser leidiges Ritardando, Accelerando u. dgl. kaum ein Schatten ist, und, wird es, wie nur allzuoft geschieht, willkürlich, blos nach augenblicklichem Belieben ausgeführt, ein verzerrter Schatten. Übrigens ist ja bekannt, und sollte es wenigstens einem Jeden sein, der sich für einen Director giebt — dass, in neuer, wie in alter Schreibart, der Sinn und Ausdruck der Composition das Tempo jedes Stücks weit genauer angibt, als irgend ein wörtlicher Zusatz; und dass selbst der Metronom der neuesten Zeit doch weiter nichts kann und soll, als grobe Missgriffe verhüten. Muss ja selbst verschiedenen Nebenumständen bei Aufführungen ein keineswegs unbedeutender Einfluss auf die Bestimmung des Tempo eines und desselben Stücks eingeräumt werden, je nachdem z. B. ein Chor stark oder schwach besetzt, in weitem oder in engem Raume zu Gehör gebracht wird, u. dgl. m.

3. Das Festhalten des Tons, was Intonation, dann das binden und tragen desselben, was die Folge der Töne betrifft, leuchtet, als bei dieser Compositionsart doppelt nothwendig, von selbst ein. Darum möge als Haupt-Hülfsmittel für das Erste in Erinnerung gebracht werden, dass der Director oder Gesanglehrer jeden einzelnen Sänger anweise und anhalte, zu rechter Zeit für die gleichmässige Ausdauer seiner Brust, und nach rechtem Maasse für die Kraft derselben, Athem zu schöpfen; letztes hier ganz besonders beim Ansetzen mit neueingezogener Luft. Wer im Verhältniss zur gleichmässigen Ausdauer seiner Brust zu spät neuen Athem schöpft, ist geneigt, den Ton (beim Ausgange) zu erniedrigen — unter zu ziehen: wer im Verhältniss zum rechten Maasse für die Kraft derselben zu schnell oder zu stark neuen Athem schöpft, ist geneigt, den Ton (beim Anfange) zu erhöhen — auf zu ziehen. Dieses Beides aber hindert zugleich, oder stört doch, das wichtige Binden und Tragen der Töne ihrer Aufeinanderfolge nach. Ist nun in dem hier Empfohlenen der einzelne Sänger unterrichtet, wie das jeder Sänger, für welcherlei Gesänge er auch sich bestimme, sein sollte; ist er dazu angehalten, darin eingeübt: so fällt es niemals schwer, nun auch Alle insgesamt im Chor an dasselbe zu gewöhnen, und werden sie dann nur noch darauf aufmerksam zu machen und in Aufmerksamkeit zu erhalten sein, dass sie, und zwar die Sänger jeder einzelnen Stimme des Chors (ich meine: die Sopranisten tutti, die Altisten tutti etc.) nicht zugleich Athem schöpfen, sondern in dieser Hinsicht auf einander selbst achten — am bequemsten, der Nachbar auf den Nachbar — so dass, wenn die Einen neu einsetzen, die Andern um so sicherer es nicht thun. So bildet sich ohne sonderliche Schwierigkeit dasselbe schöne, wirkungsreiche, und jetzt so oft vermisste Portamento im Chor, wie es früher am einzelnen Sänger gebildet worden ist; und wenn dieser Vorzug zum wahrhaft guten Vortrage jedes bedeutenden Gesangstücks nothwendig ist, so ist er es, wie gesagt, bei Gesängen jener frühen Zeit und Schreibart zwiefältig.

4. Endlich habe ich noch mit jener meiner Absicht, die Sammlung, so weit ichs vermag, unmittelbar praktisch zu machen, Etwas zu entschuldigen, und mit dem Bedürfniss vieler jetzigen Musikdirectoren oder Gesanglehrer zu vertheidigen, Etwas, das an den hier abgedruckten Gesängen der frühern Perioden von mir selbst gethan worden ist.

Es befinden sich nämlich unter den hier gelieferten Stücken nicht wenige, geschöpft aus Handschriften musikalischer Archive (Wiens, Münchens, selbst Roms u. s. w.) oder aus den ersten, seltenen Originaldrucken der Stimmbücher. Hieraus, aber auch

aus bekannten Sammlungen neuerer, selbst neuester Zeit, ist nun eben das ausgewählt worden, was, zu dem Vorzüglichsten der Verfasser gehörend, doch auch zugleich jenem eigentlichen Zwecke bei Herausgabe der Sammlung als vorzüglich angemessen mir erschien. Dort wurde es mir Pflicht, die alte Schriftart zu entziffern: hier die schon von Andern gelieferten Entzifferungen mit den Originalen (wo mir diese zu erreichen irgend möglich) nochmals zu vergleichen und etwaige Missverständnisse oder Übereilungen zu berichtigen. Beides ist mit Sorgfalt geschehen. Bedenken erregen aber hierbei besonders — wie ein Jeder weiss, der sich mit alter Musik beschäftigt hat — die Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen (# und b). Diese unterschied man ehemals in gewöhnliche und ungewöhnliche, von denen man die ersten, eben weil sie gewöhnliche waren und es sich mit ihnen, bei so einfacher Musik und strenger Regel in derselben von selbst verstand, nicht aufzeichnete. Nur die zweiten zeichnete man auf, und diese bei jedem einzelnen Falle, wo sie gelten sollten. In neuerer Zeit ist dies anders geworden und hat anders werden müssen; wie und warum, brauche ich nicht erst anzuführen. Die gänzlich veränderte Gewöhnung macht nun nothwendig, dass man in alten Musikstücken, Irrthümern oder Missbräuchen zu begegnen, die fehlenden Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen hinzusetze. Dies ist auch in spätern Abschriften oder Abdrücken geschehen; und zwar hat man diese Zeichen, nicht wie die von den alten Autoren vorgeschriebenen, vor die Noten, welchen sie angehören, sondern über dieselben gesetzt. Das ist auch das Beste, wo es auf diplomatische Treue ankommt. Nun aber sind mir, durch Directoren und Andere, Erfahrungen von neuen Irrthümern und Missbräuchen, oder doch Vernachlässigungen jener Zeichen nach dieser Stellung derselben, beim Gebrauche dieser Musikstücke im Überflusse zugekommen: und für den Gebrauch ist diese Sammlung, wie gesagt, zuvörderst bestimmt. Darum habe ich jene Zeichen überall an ihren Ort gestellt, und selbst (wo Missverständnisse möglich) das später erfundene Wiederherstellungs-Zeichen (q) aufgenommen. Beides wird keiner Entschuldigung bedürfen, ausser bei musikalischen Diplomaten: es wird ja durch beides nichts umgeändert, sondern nur die richtige Anwendung erleichtert. Dagegen möchte Vergunst nachzusuchen sein, dass ich — wiewohl selten, und nur, wo es durch wiederholte eigene Versuche sich mir als für die Wirkung von erheblichem Vortheile bewähret hat — die gewöhnlichen Bezeichnungen für Abmessen des Tons hinsichtlich seiner Stärke oder Schwäche beim Vortrage (*f.* — *mf.* — *p.* — *cresc.* — u. dgl.) hinzugesetzt habe. In früherer Zeit bedurfte es auch dieser Zeichen nicht und auch diese Sache verstand sich von selbst: jetzt aber ist dies ebenfalls nicht mehr also; und da schien mir Manchem, besonders manchem Anführer geselliger Gesangsvereine, mit solchen Nachweisungen ein Dienst zu geschehen. Wer deren nicht bedarf, oder auch, wer an dieser und jener Stelle anderer Meinung hierüber ist, der möge, nach dieser meiner Erklärung, alle jene Zeichen als nicht vorhanden betrachten — bis dahin, wo wir zu der Periode gelangen, wo sie, jene Zeichen, von den Meistern selbst hinzugesetzt worden sind; und das heisst: bis zu der spätern Blüthenzeit der Neapolitaner. — Jetzt endlich zum Inhalts-Verzeichniss selber!



I D E E N

z u e i n e r

Geschichte der Kirchen - und höhern Kammer - Musik in Deutschland und Italien.

Erste Periode.

Nach frühesten Versuchen in einer gesetzmässigen Harmonie bei verschiedenen Völkern: allmähliche Ausbildung und Vervollkommnung derselben durch Niederländer und ihre Schüler.

I. Niederländer.

1. **GUILIELMUS DUFAY**, geb. um 1360. Von seiner Jugend und frühen Ausbildung ist nichts bekannt. Nach der ersten historisch-genau begründeten Nachricht von ihm war er seit 1380 in der päpstlichen Kapelle als Tenorsänger angestellt. Er blieb zu Rom bis an seinen Tod, und zwar in päpstlichem Dienst, als Componist und Musiklehrer. Über seinen allmählichen Gang zu höherer Ausbildung ist nichts aufgezeichnet: desto mehr aber, und zwar von allen frühen Geschichtschreibern der Tonkunst, von seinem Ansehn, Ruhme und seinen Verdiensten um diese Kunst überhaupt. Diesemnach ist nicht zu bezweifeln, er sei allgemein unter die frühesten und grössten eigentlichen Contrapunktisten gezählt worden, und wir müssen hinzusetzen: Unter den bis jetzt entdeckten, ist er der früheste, grösste und einflussreichste von Allen, bis auf **OCKEGHEM** *). —

A. Kyrie — Seite 1.

B. Kyrie — Seite 2.

2. **JEAN OCKEGHEM**, (Johann Ockenheim) geb. im Hennegau zwischen 1420 u. 30, gest. um 1513 — wenigstens nicht früher. Er war in gleichem Maasse berühmt als Componist und als Lehrer der Composition. Da er mit seinem Aufenthalt mehrmals

*) Die hier folgenden Stücke des Dufay sind (wie angemerkt) nach frühester Sitte über Melodien des Volks, die Jedermann bekannt waren, und in der künstlerischen Ausarbeitung dem Tenor, dem höhern, zugetheilt wurden, contrapunktisch geschrieben. Es ist das dieselbe Sitte, die wir später überall finden; auch in Deutschland, z. B. bei **LUDWIG SENFL** in München, der zu solchem Cantus Firmus am liebsten die, eben damals nach und nach entstehenden lutherisch-protestantischen Kirchenmelodien, namentlich die Luthers selbst, wählte, und darum, so wie die ganze Gattung, bei diesem grosse Vorliebe fand. Luther behielt sich im Singverein seines Hauses (in seiner »Hauscantorey«) diesen melodieführenden höhern Tenor gewöhnlich selbst vor, weil er »fein hellaus-singen konnte«; und es lässt sich diese gesammte Gattung nicht anmuthiger beschreiben, als er es thut: »Wo ein einfacher Tenor inmitten steht, wie ein freundlicher Grossvater, und die Andern um ihn scherzen und spielen, wie die jungen Kindlein etc.« Diese Schreibart, und zwar über Kirchenchoräle, ist unter protestantischen Componisten auch niemals ganz abgekommen, so lange es noch gründliche Contrapunktisten unter ihnen gab, die ihre Kunst und ihren Fleiss solchen Gegenständen zuzuwenden geneigt waren; nur hat man sie später viel mehr erweitert und vermanchfalt: zur grössten Höhe aber hinaufgebaut, so wie mit einem Reichthum an tiefen Combinationen ausgerüstet und mit harmonischen Kunststücken, mitunter bis zum Uebermass geschmückt ist sie bekanntlich worden von **JOHANN SEBASTIAN BACH**; worüber zu seiner Zeit mehr zu sagen sein wird.

wechselte, namentlich auch in Frankreich geraume Zeit verblieb, meistentheils jedoch in den Niederlanden sich aufhielt, und da er, besonders als Lehrer überall und unablässig für seine Kunst thätig war, auch desshalb schon früh, und dann sein ganzes Leben hindurch, einen hohen, weitverbreiteten Ruhm genoss: so geschah es, dass alle ausgezeichnete Componisten seiner und der nächstfolgenden Zeit, unmittelbar oder mittelbar, seine Schüler waren und in seine Schreibart eingingen; aber auch, dass über ihn seine ehrenwerthen Vorgänger, wenn nicht vergessen, doch in Schatten gestellt wurden. Seine Schreibart unterscheidet sich von der seiner Vorgänger, namentlich des DUFAY, vorzüglich durch zweierlei: sie war beträchtlich künstlicher und nicht mehr blos über schon bekannte Volksmelodien, sondern zum Theil auch über eigens und frei erfundene melodische Sätze contrapunktisch ausgearbeitet; durch beides aber erscheint sie reicher und mannichfaltiger. — Seine übrigen Lebensumstände sind nicht bekannt und seine Compositionen jetzt sehr selten, da bis in sein spätes Alter der Notendruck noch nicht erfunden war.

A. Kyrie — Seite 3.

B. Kyrie und Christe — Seite 4.

3. JOSQUIN DE PRÈS, (Jodocus Pratensis) geb. um 1440, gest. um 1515, OCKEGHEMS persönlicher, grösster und bei weitem berühmtester Schüler. Er war ein von Natur und Schicksal ungemein begünstigter Mann. Zum Eigenthum hatte die Natur ihm verliehen einen offenen, behenden Kopf; einen leichten, fröhlichen, dabei aber auch tiefer Regungen und inniger Gefühle fähigen Sinn; frischen getrosten Muth, Gewandtheit für Alles und Geschicklichkeit in Allem, was er mit Neigung unternahm, und immer Neigung, viel zu unternehmen. Dabei wurde von günstigem Geschick ihm schon früh Bildung zu Theil, keineswegs blos für seine Kunst, sondern auch für die Welt: später, selbst für die feinste und vornehmste, so wie für mancherlei Wissenschaftliches, wie weit dies in dieser gilt. Wer nun so ist, und dabei irgend ein ausgezeichnetes, ausgebildetes, und eben in seiner Zeit besonders beliebtes Talent besitzt, wie das Alles bei Josquin zutraf: der ist überall willkommen und darf nur wählen, wo er einkehren und sich gefallen lassen will. Das that nun auch der tüchtige, kluge und lebenslustige Mann. Er wechselte von Zeit zu Zeit seinen Aufenthalt. Wir sehen ihn bald im Dienste Sixtus IV. in Rom, bald Ludwigs XII. in Paris, bald zurückgekehrt in sein Vaterland, etc. zuletzt als Hofkapellmeister des Kaisers, Maximilians I., und überall thätig, in einer jedem Orte angemessenen Thätigkeit: darum auch überall geachtet, überall beliebt. Er schrieb viel und vielerlei. Von seinen Werken ist uns eine grosse Anzahl aufbehalten; denn im Verlauf seines Lebens war der Notendruck, und sogleich aufs Trefflichste, zu Stande gekommen; darum auch, und durch grosse Wohlfeilheit (im Vergleich mit den kostbaren Handschriften) von allen Musikfreunden mit Freuden aufgenommen worden. — Josquin's Schreibart ist — so weit seine Individualität das zuliess. — die seines Lehrers: doch behauptet er dabei stets, und je später je mehr, seine Eigenthümlichkeit. Im Künstlichern, z. B. Canonischen, gelingt es ihm, wie mir scheint, nicht so, wie jenem: dagegen zeigt er mehr Freiheit, Mannichfaltigkeit und Gewandtheit, auch schon einen mehr in's Breite hinlaufenden Fluss; ist leichter zu fassen, und spricht hin und wieder mehr das Gefühl an: bei welchem Urtheil ich jedoch zu gestehen habe, dass ich wegen der Seltenheit Ockenheimischer Werke, deren nur eine sehr mässige Anzahl habe vergleichen können. — Die drei Stücke Josquin's, die ich abdrucken lasse, sind aus seinen vorzüglichsten so gewählt und geordnet, dass sie die drei Hauptstationen seines künstlerischen Lebensganges einigermaßen bezeichnen können.

A. Tu, pauperum refugium — Seite 5.

B. Et incarnatus est — Seite 7.

C. Misericordias Domini — Seite 8.

4. **ROLAND LASS**, (Orlando Lasso) geb. 1520, gest. zwischen 1593 u. 95. Dieser, nach allen Richtungen seines reichen Geistes hin, wahrhaft grosse Künstler, und dabei in jeder Hinsicht würdige Mann, gehört zwar der Zeit nach in die folgende Periode der Geschichte der Tonkunst: nicht aber seinen Werken nach. In diesen war er und blieb sein ganzes Leben hindurch, der niederländischen Weise getreu, obschon im spätern Theile desselben, (wie kaum zu verkennen) was indess in Italien und Deutschland für seine Kunst Neues erfunden und emporgebracht war, wohlthätig auf ihn eingewirkt hatte. Er erhob durch Genialität, Tiefe des Gemüths und des Studiums, zum Theil auch durch weise Benutzung dieses Neuaufgekommenen, jene niederländische Weise zu ihrer grössten Höhe und wahren Vollendung; so dass sie nun als abgeschlossen in sich und als geendet zu betrachten ist, auch deswegen schien es mir statthaft, hinsichtlich seiner der Zeit vorzugreifen. — Mehr über Lasso, als Künstler und als Menschen, auch über den interessanten Gang seines äussern Lebens, hier zu sagen, enthalte ich mich, da ich dieses gethan in der schon angeführten Abhandlung: „Grundriss“ etc. in dem Buche: „Für Freunde der Tonkunst,“ IV. S. 50 bis 55. — Auch bei diesem Meister sind die mitgetheilten Gesangstücke so gewählt und nach einander aufgestellt, dass der Gang seines Geistes und seiner steigenden Ausbildung einigermaßen daraus abgenommen werden kann. A und B gehören der ersten Hälfte seines Lebens an: C und D der zweiten, die er in Deutschland verlebte.

A. Regina coeli — Seite 11.

B. Salve, Regina — Seite 13.

C. Angelus ad pastores ait — Seite 15.

D. Miserere mei, Deus — Seite 17.

II. Verschiedene der berühmtesten und einflussreichsten Meister derselben Zeit,

welche theils unmittelbare Schüler der Niederländer waren, theils ihre Weise sich gänzlich zu eigen gemacht hatten und ihr immer treu geblieben sind.

Unter den Franzosen:

5. **CLAUDE GOUDIMEL** *), geb. um das Jahr 1500, gest. (und zwar als Hugenot auf dem Schafott zu Lyon) 1572. Er zeichnete sich am vorzüglichsten aus als gründlicher und strenger Lehrer seiner Kunst: weniger, als Componist. Das hier mitgetheilte Gesangstück scheint mir das vorzüglichste von allen, die von ihm bekannt gemacht sind. Am berühmtesten ist er aber durch seine, noch jetzt bei seinen Confessions-Verwandten üblichen Kirchen-Melodien zu den Psalmen, und dadurch, dass er Palestrina's Lehrer ward.

Domine, quid multiplicati sunt — Seite 24.

Unter den Spaniern:

6. **CHRISTOFORO DE MORALES**, geb. um 1510, (wahrscheinlich etwas später) ein trefflicher, würdevoller, und zu seiner Zeit sehr geehrter Künstler. Von seinen Lebens-

*) Gewöhnlich wird er den Niederländern zugezählt, und das nicht mit Unrecht; denn nicht nur, dass er als Künstler ganz und gar niederländisch war und blieb, kam auch die Franche-Comté, (Burgund) woher er stammte, erst beträchtlich später an Frankreich. Gleichwohl, da seine Eltern sich erst nach seiner Geburt in jene Provinz gewendet haben sollen, und da er für Frankreich viel gewirkt, auch dort sein Leben grossentheils geführt, endlich auch beschlossen hat: so kann man den Franzosen wohl nachgeben, wenn sie ihn sich zueignen.

umständen finde ich nichts aufgezeichnet, ausser, dass er schon früh nach Rom gegangen, daselbst Musik zu studiren; dass er Letztes vollbracht zunächst unter Goudimels Leitung; und dass er dann bald zum Mitglied der päpstlichen Kapelle (schon vor 1540) erwählt worden, auch dies, wie es scheint, immer verblieben ist. Es befremdet, dass indess, um diese und in der nächstfolgenden Zeit, nicht wenige wahrhaft ausgezeichnete spanische Tonkünstler, Sänger oder Componisten, oder beides vereint, in Italien hochgeschätzt waren und wirkten, in ihrem Vaterlande man ihnen weder das Erste vergönnt, noch das Zweite eingeräumt zu haben scheint. Wenigstens meldet die Geschichte nirgends, dass es geschehen sei.

A. Kyrie und Christe — Seite 27.

B. Gloria in excelsis Deo — Seite 29.

Unter den Engländern:

7. THOMAS TALLIS, geb. um 1520, Kapellmeister der Königin Elisabeth in den frühern Jahren ihrer Regierung, und in seinem Vaterlande mit Grund hochgeachtet. Er scheint nicht, oder doch nur kurze Zeit, in Italien gewesen zu sein, und, da es in England nicht beliebte, niederländische Lehrer oder Meister zu berufen — man wollte seine Musik, wie Alles, sich selbst zu verdanken haben: so mag er seine ganz niederländische Schreibart bloß aus den nun durch den Druck verbreiteten Werken der Niederländer sich angeeignet haben. — Seine Werke sind wenigstens ausser England, selten anzutreffen.

Verba mea auribus percipe — Seite 31.

Unter den Deutschen:

8. LUDWIG SENFL, geb. um 1500, und seit 1530 des Kenners und eifrigen Beförderers der Tonkunst, Herzog Ludwigs von Baiern, Kapellmeister. Er ist in Deutschland auch noch jetzt besonders dadurch bekannt, dass er MARTIN LUTHERS Freund und Lieblings-Componist war. Dies ist Alles, was von seinen Lebensumständen aufgezeichnet worden ist. — Das erste der hier aufgezeichneten Gesangstücke ist nun eine von jenen „Muteten“, deren er — und für Luther besonders — nicht wenige, darunter verschiedene, wie dies, über beliebte Volkslieder, geschrieben hat: und das waren eben die, an welchen sich der Reformator nicht satt hören, nicht satt singen konnte; dieselben, von welchen er (eben damals in den bedrängtesten Umständen) an der Tafel des Herzogs von Coburg, wo er eine dieser Motetten mitgesungen hatte, fröhlich ausrief: „Solch ein Muteten, wie der Senfl, könnt ich nicht machen, und wenn ich mich zurisse!“

A. Mag ich Unglück nit widerstahn — Seite 32.

B. Deus, propitius esto — Seite 34.

C. Nunc dimittis servum tuum — Seite 36.

AVANT-PROPOS.

Mon premier devoir, en publiant cette collection, doit être d'en rendre compte, et je crois le mieux satisfaire à ce devoir en répétant ce que j'ai dit, il y a trois ans, dans la préface du quatrième Volume de mon ouvrage „Aux amis de la musique“ (Leipsic, chez Cnobloch, seconde édition, 1830 à 32) relativement à une entreprise qui, d'abord, s'est trouvée en étroit rapport avec cette collection.

Il y est question (page VI et suivantes) d'un traité historique, contenu dans le volume précité, sur „les élémens d'une histoire de la musique vocale“ et je m'y exprime de la manière suivante:

„Non seulement je désire, mais j'espère aussi pouvoir par là être utile à bien des personnes. Ce petit nombre de pages contient les principaux résultats de recherches, faites pendant plus de trente années et rarement interrompues, ne fut-ce même que pour quelques mois.“ Ces recherches devaient conduire à une histoire détaillée de la musique, depuis l'époque où termine FORKEL), jusqu'à nos jours. Notre siècle de hâte et d'inconstance, mais surtout notre industrie qui ne s'attache qu'à produire et à moissonner simultanément, ne sauraient être favorable à une aussi vaste entreprise; (le texte aurait rempli trois volumes in 4^{to}) et cela d'autant moins, que la mienne est entièrement étrangère aux intérêts qui dominent la société. J'y renonce donc, et ne soumetts à mes contemporains que le plan de sa première division. Le contenu (du dit traité) est en partie historique, en partie critique. J'ai puisé, quant à la partie critique, dans toutes les sources à ma portée. Là où celles-ci diffèrent de sentiment, comme il arrive souvent, je n'ai rien accueilli, pas même une simple notice, sans un mûr examen. Les critiques ne sont point copiées, et quand elles ont rapport à des compositions musicales, elles sont tirées de ces oeuvres mêmes. Combien de milliers de feuilles ne m'a-t-il pas fallu parcourir à cet effet!*

C'est de cette masse volumineuse que je présente, dans cette collection, ce qu'il y a de plus essentiel, de plus frappant, (même sous le rapport historique) de plus beau, et de plus utile. J'ai depuis encore eu occasion de l'enrichir de plusieurs copies dont il n'existe que peu d'exemplaires dans les archives de princes, ou d'églises. Puisse ce choix, de même qu'il a servi à mes recherches, contribuer à la satisfaction des autres et engager à des travaux ultérieurs!

**) C'est à dire: où, comme l'on sait, il n'existait encore rien, pas même la plus simple idée fondamentale de la musique de l'Europe actuelle en général; où l'on commençait seulement à pressentir et à désirer la possibilité d'une musique autre que celle qu'on avait, sans pouvoir encore se former une idée du caractère d'une telle musique, ni comment la réaliser.*

De là se déduit de soi-même le premier but de la publication de cette collection, et de ce but, le caractère et la distribution des matières. Je n'y ajouterai que peu de mots.

*Le but de la collection se prononce encore plus clairement dans son titre. Elle doit contribuer au perfectionnement dans la musique; elle doit présenter, dans les maîtres les plus distingués et dans un choix de leurs compositions, une digne jouissance. On n'y trouvera donc que ce qu'il y a de meilleur parmi ce qu'ont fourni les plus grands artistes dans les différents genres de musique, destinés à entrer dans cette collection, depuis leur origine et leurs premiers progrès, jusqu'au terme que je me suis proposé. (Voyez plus bas). Par les plus grands artistes, j'entends particulièrement ceux qui possédaient à la fois le talent de ne devoir leurs productions qu'à leur propre génie et de former type dans leur genre; ceux qui, par cet avantage, joint à ce qui d'ailleurs les distingue, ont contribué essentiellement et d'une manière évidente à l'extension et au perfectionnement de l'art; ceux qui ont donné à la marche de cet art une direction plus ou moins originale, et ont ainsi, plus ou moins, fait époque dans l'histoire de la musique. Ces maîtres se suivent dans l'ordre chronologique, ce qui fait naître, non seulement pour ceux de leurs ouvrages qui font partie de cette collection en général, mais encore pour chacun d'eux en particulier, par une étude attentive, un haut intérêt. Le nombre des morceaux, reçus dans cette collection pour chacun de ces grands maîtres se règle selon le rang qui lui est assigné d'après ce que je viens de dire, et selon le plus ou moins d'influence qu'il a eu en général sur les différents genres de musique que j'ai adoptés. Je dois remarquer ici, quoique cela semble superflu, que l'un ou l'autre de ces maîtres peut fort bien avoir fourni des productions plus distinguées dans d'autres genres, étrangers à cette collection, et que conséquemment le jugement que je porte sur lui et sur ses ouvrages n'est à considérer point sous un point de vue général. Quant aux maîtres qui ont contribué de la manière la plus décisive et la plus manifeste, par leurs talens particuliers et par le mérite de leurs ouvrages, à étendre et à perfectionner leur art, à donner à sa marche une nouvelle direction, et qui occupent donc réellement une place marquante dans son histoire, je me suis efforcé à en donner une peinture vraie où ressortent les progrès de leur talent et de leur propre personnalité, du moment où ils ont su saisir, non sans originalité, ce qui avait existé avant eux, jusque là où leur génie atteignit le faite. Cette peinture ne se compose pas de phrases; elle se forme immédiatement du choix de leurs oeuvres même. (Voyez: Palestrine, Orlando Lasso, Alexandre Scarlatti, Hændel, Sebast. Bach.) Pour d'autres, un ou deux morceaux de leur plus belle époque m'ont suffi. De cette manière se continue la série des anciens compositeurs de la Belgique, de l'Allemagne, et de l'Italie *), jusqu'à la cinquième période de l'histoire de la musique, suivant l'ordre de division que j'ai déjà précédem-*

**) Ce n'est nullement par injustice si, dans un ouvrage qui n'est point à considérer comme une histoire complète et raisonnée de la musique, mais simplement comme un essai, un aperçu de ce qui y a été produit de plus influant dans les divers genres adoptés, quelques nations, quoiqu'elles aient cultivé la musique, ont été passées sous silence. Quelques célèbres que puissent être différentes de leurs productions, elles n'ont point eu de caractère particulier, ni d'influence remarquable sur la marche de l'art.*

La Bohême a été, suivant un ancien usage, comprise avec l'Allemagne.

ment établi et publié pour cette histoire, et qui depuis a été généralement adopté. Elle se continue jusqu'au tems où, (d'abord par Joseph Haydn, vers le milieu de sa carrière) l'ordre des parties principales de la musique, suivi jusque là par tous ceux qui tenaient à la musique comme art, fut renversé sous le rapport technique et pratique, de même que dans l'emploi des moyens pour arriver à ces deux fins; où le chant, qui jusqu'alors dominait les instruments, leur fut plus ou moins subordonné, période qui, dans les quatre derniers lustres, a, par Haydn lui même, par Cherubini, Beethoven et autres, atteint le plus haut point, et par là a fait naître le besoin d'une sixième période, d'un style compensatoire et conciliateur des deux systèmes, d'un style tel qu'il avait existé, cependant sans les moyens postérieurs de tous genres pour l'instrumentation, ni ceux tirés depuis de celle-ci même, dans l'école napolitaine, depuis ALEXANDRE SCARLATTI, son auteur, jusqu'à PERGOLESI son dernier et digne élève, tel qu'il a été rétabli avec tant de succès, par MOZART dans ceux de ses oeuvres où il a le mieux réussi et qui font partie de cette collection, et bien plus encore dans ses opéras, tel enfin qu'il a été soutenu parmi nos contemporains, suivant tous les principes de l'instrumentation moderne, par LOUIS SPOHR dans ses deux derniers oratoires.

Je n'ai donc point compris la cinquième période dans mon ouvrage, puisqu'elle embrasse un genre de musique tout à fait neuf et isolé. Il m'était d'autant mieux permis de n'en point parler que tous ses principaux oeuvres sont déjà imprimés, et conséquemment accessibles pour tout le monde, et qu'avec tant de perfection et un emploi aussi riche et aussi brillant, non seulement des instruments en général, mais aussi de chacun d'eux en particulier, suivant son caractère et ses effets, l'accompagnement du piano est devenu de plus en plus une ressource beaucoup trop insuffisante et imparfaite. D'un autre côté je me suis vu forcé de me borner à l'accompagnement du piano pour pouvoir soumettre cette collection à l'impression et assurer à celle-ci quelque débit. Pour les morceaux que j'ai choisis, cette restriction a pu avoir lieu sans préjudice pour les compositions ou leurs auteurs, les oeuvres des anciens maîtres étant sans aucun accompagnement instrumental, ou au moins sans parties obligées, et ceux des maîtres qui leur ont succédé présentant un accompagnement tellement faible, quoique même quelquefois obligé, qu'un extrait de ces ouvrages pour le piano peut parfaitement suffire à leur étude et procurer la jouissance de leurs beautés. Cet extrait a été arrangé avec soin et de manière que des personnes de quelque instruction et de quelque expérience sauront facilement y reconnaître l'instrumentation de l'original, même lorsqu'elle n'est point indiquée.

Telles sont, sur l'ensemble de cette collection, les observations, dont j'ai cru devoir la faire précéder. Quant à son ordonnance, quelques remarques préalables suffiront, je pense, au lecteur. On trouvera placée au commencement de chaque volume une table des morceaux qu'il contient, et, à chacun de ces morceaux, ce que j'ai pu recueillir de plus intéressant sur son auteur, son but particulier, (si toute fois il y en a un) et toutes les observations qui m'ont semblé indispensablement nécessaires à cet égard. Les personnes aux quelles il importerait d'en savoir d'avantage, pourront satisfaire suffisamment leur désir en recourant, soit à la partie intitulée: „Elémens d'une histoire etc.“ contenue dans le IV. Volume de l'ouvrage cité au commencement

de cet avant-propos, soit à d'autres ouvrages de ce genre. Pour ceux qui ont à faire étudier et à diriger des morceaux de cette collection, pour les exécuter dans une église, dans un concert, dans une académie ou un conservatoire de musique, ou dans des cercles particuliers, sans s'être encore assez élevés au-dessus de la partie technique et purement pratique de leur art, de même que pour les élèves qui, ne possédant point encore l'expérience convenable pour juger de l'effet d'un morceau, ni pour savoir combien cet effet dépend de la juste conception et d'une exécution coïncidante, ne sauraient, sans secours, se faire une idée nette de cette conception et de cette exécution, ou hésiteraient dans leur opinion à cet égard, j'ai ajouté (toujours au morceau même), là où cela m'a paru nécessaire, des remarques aussi succinctes que possible, propres à guider ces personnes, au moins pour le moment.

Qu'il me soit permis d'exprimer ici le désir de voir cette collection être d'une utilité réelle à mes contemporains et devenir pour la postérité, quand la musique aura parcouru le cercle qui lui est actuellement tracé, un moyen d'étude et de jouissance des époques qui l'ont précédée. Puissent ceux que la nature a particulièrement doués, s'inspirer, s'élever par ces chefs-d'œuvre, pour produire à leur tour des travaux qui, tout en offrant à leurs contemporains des sources d'instruction et de jouissance, servent de point d'appui à leur art et en reculent la décadence, s'ils ne sauraient l'empêcher.

Le manuscrit de la collection entière étant prêt pour l'impression, l'époque où la continuation pourra paraître dépendra de M^{rs} les éditeurs qui chérissent et honorent assez la musique pour avancer de tous leurs moyens cette entreprise et faire succéder les Volumes au plus tard de six en six mois.

Leipsic ; Août 1855.

Frédéric Rochlitz.

INTRODUCTION.

Tous les arts ont leur origine dans la religion et y ont poussé leurs premières racines. Rien ne saurait démentir cet axiôme. C'est l'instinct et le besoin d'exprimer, aussi bien que possible, par des signes extérieurs les sentimens de notre âme pour dieu et les choses divines qui leur ont donné naissance, qui ont porté les hommes à manifester ces sentimens autant qu'il était en leur pouvoir et par les moyens les plus convenables dont il leur était donné de disposer, afin d'engager leurs semblables à les partager, d'animer cette participation et de donner à cet intérêt, d'abord général, une direction plus particulière qui s'accommodât au caractère naturel et encore pur de l'homme.

Tant que les arts demeurent fidèles à leur origine, ou au moins ne lui sont pas contraires; tant qu'ils s'étendent et s'élèvent sur ce fondement, ils conservent leurs dignités; dès qu'ils s'en écartent ou forment même opposition, qu'ils l'oublient et le négligent, ils chancelent et finissent infailliblement par déchoir. Ils deviennent alors l'affaire d'une simple faculté naturelle, d'une simple adresse; enfin l'objet d'une vie journalière, du lucre et de l'industrie; ils cessent d'être art et sont pour l'un, un passe-tems, pour l'autre, un métier.

Tout cela a été considéré, discuté et prouvé, depuis que les arts existent et qu'il y a eu des hommes, capables de méditer avec sagacité sur cet objet. Parmi les anciens, aucun ne l'a conçu sous un plus juste point de vue, ne l'a exprimée mieux et plus noblement, que Platon. Si les philosophes esthétiques modernes attribuent ce qui se dit ici de la religion et de ses rapports avec les arts, à l'idéal et à ses rapports, ils ne diffèrent au fond point dans les sentimens, mais simplement dans les expressions. Ils n'auraient, dans leurs définitions, qu'un pas de plus à faire; dès lors ils satisferaient à tous, et seraient en même tems plus clairs, plus évidens et, en tout ce qui est relatif à ce sujet, plus animés.

Il est vrai que de tout tems les idées de religion, les dispositions pour elle et toutes les relations avec elle, ont été bien différentes, selon les époques, les divers degrés de civilisation ou de barbarie, ou la nationalité des peuples. Et comment pouvait-il en être autrement? Comment cela serait-il possible, même de nos jours? Il a donc fallu que les arts, parmi les différens peuples, prissent aussi différentes formes.

Ce que je viens de dire se rapporte, non seulement aux arts en général, mais encore à chacun d'eux, pris séparément, et à leur caractère particulier. Il leur faut supposer à tous de la poésie, comme émanation de l'esprit et de l'âme: La poésie, considérée comme art et identifiée avec la parole, son organe, peut être appropriée à toute idée de religion, à tout degré de civilisation. Il n'en est toutefois pas de même des autres arts. On peut au moins dire que telle religion, tel degré de culture, est particulièrement propre et favorable à tel art, tandis qu'une autre religion, une autre civilisation en fait prospérer un autre. C'est ainsi que dans l'antiquité, le Judaïsme, par exemple, dans sa pureté, entièrement abstrait, fut, la poésie exceptée, peu enclin

aux arts, même ennemi de la sculpture et de tout ce qui y a rapport : l'hellénisme, c'est à dire le paganisme grec, donnant, autant que possible, une forme à toute idée, fut favorable aux arts, et en s'efforçant de personnifier ces formes, il contribua puissamment à perfectionner surtout la sculpture. La musique n'était point étrangère aux hébreux; (nous n'avons que des notions insuffisantes sur cette époque) elle était encore plus cultivée chez les Grecs; mais elle ne leur fut qu'un moyen d'accompagnement, de secours, d'embellissement, afin de perfectionner la déclamation et les danses mimiques, de les rendre plus claires, plus agréables, plus expressives. C'est ainsi que plus tard le christianisme, selon que, dans la suite des tems, il s'attacha plus ou moins aux formes extérieures, ou au sens spirituel, devint favorable et avantageux, tantôt à tel art, tantôt à tel autre. Néanmoins ce ne fut que du moment où la partie intellectuelle de cette religion commença, pour la seconde fois, à obtenir la supériorité, où l'on écarta de ses institutions liturgiques, les restes du Judaïsme, ceux de son temple et de ses synagogues, et où les progrès de la civilisation avaient rendu les peuples, précédemment barbares, plus susceptibles pour les arts en général, ce ne fut que dès-lors, dis-je, que le christianisme affectionna la musique comme art. L'intérêt pour cet art, éveillant des talens particuliers, fortifiant le goût qu'on en avait pris, appelant les sciences à son aide, s'accrût en proportion du développement intellectuel du Christianisme, et de nos temps enfin, même jusqu'au point de négliger les autres arts, hormis la poésie.

Voilà pourquoi notre musique est un art nouveau et non pas ressuscité comme les autres. Les progrès de son perfectionnement et de son usage plus répandu ayant été tels que je viens de les décrire, ces progrès se liant également à ce qui a été cité, on pourrait déjà par-là déterminer les principaux points d'arrêt de cette marche, s'ils n'étaient pas mis en évidence dans son histoire. Par-là on peut de même s'expliquer son état actuel, le point qu'elle a atteint; même, sous l'un et l'autre rapport, ses nuances parmi les nations modernes, d'après leurs caractères particuliers; ou pourrait même, après avoir résumé et bien pesé l'état présent de cet art dans toutes ses diversités, se sentir disposé à pronostiquer avec assez de vraisemblance son avenir, soin qui de nos jours, au reste, ne produirait guère de jouissance, ni d'utilité.

Qu'on me permette d'émettre ici sur quelques détails dans cette marche du perfectionnement de notre musique, une seule remarque préalable, attendu qu'elle nous conduira à notre premier but.

Jetons encore un coup d'oeil, tant sur la musique des anciens, que sur celle des peuples chrétiens du moyen-âge, et en premier lieu sur leur musique instrumentale. Je ne mentionnerai point les instruments de musique militaire, ni leur usage chez les uns ou les autres, ne considérant ici la musique que sous le rapport de l'art, et ces instruments n'ayant été propres, destinés et employés, comme aujourd'hui encore en Orient, qu'à produire un bruit rythmique qui excitât les esprits : leurs sons agissaient sur les hommes guerriers, comme ils agissent sur le cheval, le chameau, et l'éléphant. Des instruments dont se servait l'art, chez les anciens peuples, parmi les Grecs p. ex., et leurs imitateurs les Romains, la flûte qui, quoique de différentes formes, ne variait

que par ses dimensions et son étendue, ne pourrait produire que des sons fort simples et des mélodies très circonscrites; leur lyre, également de plusieurs formes et ne différant que par les dimensions et l'étendue, ne pouvait fournir en harmonie, (prise dans la signification que lui donnaient ces peuples, c. a. d. comme consonnance euphonique de plusieurs sons en général) que des tritons, exacts quant à leur mesure mathématique, et plus ou moins coordonnés dans leur suite, soit pincés en accords, soit en arpèges *). Il en est bien autrement des peuples du moyen-âge, et en premier lieu déjà par leur orgue. Cet instrument fut apporté, quand même encore imparfait, du tems de Pépin le bref, à l'occident plus ingénieux et plus capable de réflexion, y fut reçu fort favorablement et bientôt, surtout par l'influence de Rome, employé pour le culte public. Sa supériorité fut reconnue; son usage se répandit. Cette propagation fut encore dûe en grande partie au zèle de Charlemagne qui, dans son ardeur pour le Christianisme, ne voulut négliger aucun moyen qui pût l'étendre et faciliter, par un culte extérieur qui reveillât et occupât l'imagination, son introduction chez les peuples barbares de son vaste empire. Aussi voyons nous ce bel instrument, en peu d'années, adopté dans presque toutes les églises. Là il était confié à un clergé qui, selon les circonstances et selon ses forces, cultivait et perfectionnait les arts et les sciences. Surtout dans les couvents, où la solitude rendait les moines industriels et en habituaient, une partie au moins, à mettre une certaine perfection dans les ouvrages manuels, l'orgue fut, par les soins du clergé supérieur et par l'activité et l'industrie des moines, de plus en plus complété, sa construction mieux appropriée à l'usage, et rendue de beaucoup plus accessible aux perfectionnements qu'il subit par la suite. Cet instrument offrait par son organisation bien des moyens, des sujets et de l'encouragement à s'essayer dans des mélodies plus riches et de plus d'étendue, et en même temps (à un plus haut degré encore) à créer une harmonie plus variée qui, par l'étude et la dextérité dût faire de rapides progrès. Et en effet ces progrès furent tels, que dès le treizième siècle, avec un succès plus décidé encore, dès le quatorzième, on pût, non plus développer, consolider et puis de plus en plus perfectionner de simples accords et leur emploi d'après des règles certaines, mais en même tems leurs séries mélodieuses, coordonnées harmoniquement de manière à présenter des mélodies; enfin toute notre harmonie. Ces mélodies, et plus encore ces harmonies, passèrent peu à peu de l'orgue au chant. Des unes et des autres naquit, dans leur union toujours plus étroite, plus ingénieuse, plus profonde, notre musique vraiment neuve; elle, dont je me propose de suivre le développement et les progrès dans cette collection de morceaux de chant choisis, en désignant les principales périodes de sa marche par des ouvrages distingués des plus grands et des plus influençants maîtres.

Puissent ces simples remarques éveiller l'attention du lecteur, amateur ou connaisseur de musique, pour les morceaux de chant que je lui sou mets, et pour chacun d'eux

*) Il paraîtrait étrange de voir que les savants qui ont écrit, (en partie assez largement) sur la musique, n'ont d'abord eu aucun égard à cette conformation des instrumens et à ce qu'il était possible ou impossible d'exécuter dans l'harmonie des anciens, et qu'ils ont depuis, et même de nos jours, traité cette partie aussi superficiellement, si l'on ne savait que messieurs les Philologues et Archéologues sont fort rarement musiciens, Messieurs les Musiciens, presque jamais Philologues ou Archéologues.

en particulier, suivant son rang, suivant son caractère; puissent elles leur gagner sa bienveillance, quand même il n'aurait pas égard à leur mérite sous le rapport de l'art en général, et le disposer personnellement d'autant plus à leur rendre justice par sa manière de les envisager, par la jouissance qu'il y trouvera et par le jugement qu'il en portera. Alors il n'aura plus besoin que de quelques notices historiques ou pratiques: il trouvera les unes dans la table du contenu de chacun des volumes; les autres en courtes indications, ajoutées, là où elles semblaient nécessaires, aux morceaux mêmes.



Sommaire du premier Volume.

Nous vivons dans un siècle d'inventions dont les unes sont entièrement nouvelles, d'autres nouvellement reprises et cultivées, d'autres enfin, longtems oubliées ou pour le moins négligées, de nouveau mises en usages. La musique en a eu sa part. C'est ainsi qu'il était réservé au second décenium de notre siècle, de mettre au jour une vérité historique dont l'importance pour la musique mérite d'être appréciée, qui, quoiqu'elle ne fût point ignorée de quelques personnes versées dans cet art, n'avait été soupçonnée, ni du public, ni de ses organes ordinaires, depuis près de deux siècles, ou n'avait été jugée digne de leur attention. Cette vérité fut encore appuyée de documents et de faits, de manière que désormais elle sera fixe pour tous les tems. C'est elle qui nous prouve qu'après bien des essais, d'abord fort imparfaits, en partie même fort mal-entendus, faits par différents peuples, ce ne furent point les Italiens, comme on s'est plu à le croire si long tems et à le répéter toujours de nouveau, mais bien les Belges qui, les premiers, ont réussi, sinon à déduire notre musique actuelle immédiatement de ses premières et faibles sources, ce qui ne pourrait se démontrer que par la découverte de quelques nouveaux documens sur ce sujet, du moins bien certainement à l'arranger et à la coordonner, à la former, à l'élever, d'après des lois et des règles certaines et avec un heureux succès, peu à peu enfin jusqu'à un degré digne d'admiration, à l'introduire généralement, à la perfectionner, soit par l'instruction, soit par leurs écrits ou par des compositions plus ou moins distinguées dans leur genre *). C'est donc des Belges que nous avons à nous occuper en premier lieu.

En comparant les premières compositions, découvertes jusqu'ici et faites par des Belges d'après les lois d'une harmonie régulière, aux tentatives de différentes nations de découvrir un nouveau genre d'harmonie, tentatives publiées depuis longtems et dans presque toutes les histoires détaillées de la musique (en dernier lieu par Forkel) et, comme je l'ai déjà dit, tout à fait rudes et mal-entendues, on remarquera en général une lacune dans l'histoire de la musique. Ces tentatives sont toutes d'une telle infériorité relativement aux compositions mises en opposition avec elles, que ce ne sont point des progrès graduels que cette comparaison nous fait apercevoir, mais bien plutôt un vaste bond dont les bornes sont tout à la fois distinctement tracées. Il est vrai qu'on ne saurait nier que de tels élans peuvent avoir lieu quand il s'agit de ces éclairs du génie qui portent l'homme à de nouvelles découvertes, mais en est-il de même là où il

*) Quiconque désire consulter un tableau, facile à saisir même pour celui qui n'est point musicien, sur l'état et les progrès de ce développement, le trouvera au 4e Volume de mon ouvrage « Aux Amateurs de la musique » page 26 à 48 de l'édition de Leipsic 1852. Les ouvrages historiques les plus détaillés et les plus incontestables à cet égard sont : « Baini, *Memorie storico-critiche etc.* Rome 1828 » fort bien traduits en allemand par Randler : « Sur la vie et les oeuvres de G. Pierre de Palestrine etc. » Leipsic 1854 ; et « Kiesewetter, *Les Mérites des Belges, dans la musique etc.* » Amsterdam 1829 ; « Histoire de la musique européenne — occidentale, ou de celle de notre époque, par le même, » Leipsic 1854.

est question d'étendre, de perfectionner dans son organisme une science, un art, déjà connus dans leurs élémens? Cette lacune, connue dès longtems des connaisseurs et des historiens, n'a perdu de son étendue que depuis deux ans, elle embrassait tout un siècle de plus, de sorte qu'OKEGHEM appelé Ockenheim, né vers 1425, décédé en 1513, passa jusque là généralement pour le père de l'harmonie régulièrement organisée, conséquemment de toute musique moderne. Ce n'est que depuis 1834 que nous devons au profond et savant Kieseewetter à Vienne (Voyez son histoire déjà citée) une connaissance plus intime du plus grand, du plus célèbre des maîtres antérieurs, de Guillaume Dufay, né dans le Hainaut vers 1360, mort vers 1440, un homme qui, travaillant, comme maître et comme professeur de son art, longtems dans différents pays, nommément en Italie, ne nous était pourtant connu que par quelques notices historiques dispersées, par quelques éloges généraux que lui donnent les auteurs de l'époque qui le suivit. C'est donc par cet artiste distingué que commence notre collection, laissant aux savans, aux connaisseurs, à juger jusqu'à quel point on peut considérer la lacune, depuis les premiers essais, imparfaits jusqu'à lui, comme comblée par des morceaux de musique d'une époque antérieure, peu nombreux, de peu d'étendue et n'existant pour la plupart qu'en fragments.

Avant d'arriver à l'indication des morceaux que nous fournissons, nous devons nous permettre encore quelques observations sur la manière convenable d'exécuter l'ancienne musique vocale en général et nous plaçons ces observations ici, parcequ'elles concernent tous les morceaux, composés dans ce style, quelque différens qu'ils soient d'ailleurs. Elles ne se rapportent donc non seulement à tous les morceaux contenus dans le premier volume, mais également à une partie de ceux du second. Une expérience longue et assez étendue nous a appris que ceux auxquels ces observations pourront être utiles sont en assez grand nombre. En publiant cette collection nous ne nous sommes point proposé pour but (du moins pas pour but principal) d'offrir à la curiosité des compilateurs des matières jusqu'ici peu ou point connues, ni même des nouveautés à ceux qui s'occupent de l'étude de l'histoire de la musique, mais simplement de présenter un choix de morceaux pratiques, c'est-à-dire propres à être exécutés. Si l'on a généralement reconnu que des morceaux de musique, dont, dans l'exécution, le genre, le style et le caractère ne sont point sentis avec justesse, perdent nécessairement, si non la totalité, au moins la plus grande partie de leur effet, et ce plus particulièrement encore sous le rapport de leur esprit, ce principe est encore bien plus applicable à ces anciens chants, quels que soient leur style et leur caractère.

1° Les musiciens qui ne se sont point encore occupés de compositions des premières époques de leur art seront moins étonnés de voir que toutes les parties hautes, principalement le dessus, la haute-contre, le plus souvent aussi la taille, ne sont, presque exclusivement, employées que dans le bas et le medium, (ceci s'explique par l'effet plus grave, plus solennel de ces sons, propres à chaque mesure du fort au faible, ainsi qu'à chaque expression) qu'ils ne seront frappés de voir souvent le dessus, et plus encore la haute-contre employés dans des positions tellement basses, qu'on trouvera rarement des cantatrices en état d'exécuter avec fermeté, force et l'effet désiré, le premier, et peut-être aucune qui puisse se charger de la seconde. Il est vrai qu'originellement cette musique n'a été nullement écrite pour des voix de femmes, car dans ces tems (et même aujourd'hui encore en Italie, au moins à Rome) il n'était point permis aux femmes de chanter en public dans les églises et dans les musiques de la chambre des grands seigneurs, qui donnèrent bien plus tard lieu à nos concerts publics. Elles ne paraissaient que rarement et à des occasions particulières. Ce ne fut que, lorsqu'après l'invention et les progrès de l'opéra, on composa et perfectionna, comme genre intermédiaire entre celui-ci et le chant d'église, les oratorio, qu'elles y

figurèrent. Ces morceaux n'étaient point faits non plus pour ces *Dessus* ou ces *Hautes-contre* arrachées à la nature au moyen d'opérations chirurgiques. De telles voix n'existaient point encore à cette époque, et même quand plus tard il y en eut, il s'écoula encore du tems, avant qu'il ne leur fut permis de se faire entendre, publiquement au moins dans les églises. Enfin l'usage s'en introduisit par l'habitude qu'on prit de les voir figurer dans les opéra. Dans ces premiers tems le *Dessus* fut chanté en *Italie*, surtout à *Rome* dans la chapelle papale, d'où partait presque tout le chant d'église, même presque toute la musique supérieure de l'*Italie*, par des adolescents ou de jeunes hommes, possédant un fausset sonore, également formé dans tous ses sons. Avec les mœurs et la manière de vivre d'alors, si différente de celle de nos jours, il n'était pas rare de rencontrer de tels faussets en *Italie*. En *Espagne* ils étaient nombreux; aussi employait-on fréquemment des chanteurs espagnols dans ces chapelles. En *Allemagne*, où le climat, la nourriture, surtout les boissons, et mainte autre circonstance donnent plus de basse à toutes les voix et les rendent plus fortes dans le bas, on élevait de jeunes garçons pour ce *Dessus*, et, selon leurs capacités, également pour la haute-contre. Celle-ci s'exécutait en *Italie* généralement par des jeunes gens, sans fausset, ou au moins en tâchant de le masquer soigneusement. Aussi découvre-t-on dans les compositions italiennes de cette époque, que cette haute-contre y est, non seulement sous le rapport de l'étendue des sons, mais aussi sous celui de leur liaison, à la portée du fausset, conséquemment presque sans exception telle qu'elle peut être exécutée sans difficultés et avec l'effet qu'on s'est proposé par la haute taille (*Tenore acuto*) des peuples méridionaux, même des Français. Les maîtres de chapelle allemands qui voudront faire exécuter ces morceaux et dont les cantatrices ne posséderaient pas les qualités dont nous avons parlé plus haut feront donc bien de distribuer les parties de la manière suivante: le *Dessus* à notre *Bas-Dessus* et à notre première haute-contre, la haute-contre à notre seconde haute-contre, et à la haute-taille, la haute-taille à notre basse-taille et au *Bariton* *).

2° La mesure des morceaux, jusqu'aux tems où elle a été marquée par les compositeurs eux-mêmes au moyen d'additions (c'est-à-dire, jusque vers le milieu de l'époque des écoles napolitaine et vénitienne) fut déterminée par le dirigeant, et doit l'être aujourd'hui encore d'après le caractère propre et dominant dans la composition de chacun des morceaux, caractère qui autrefois se rencontrait également dans le texte, y dominait, en était une conséquence, et dépendait de l'imagination et du génie et par là se trouvait à la portée de tous ceux qui savent faire usage de leur talent. Les grandes notes (selon les caractères actuels de musique) ne doivent point induire le dirigeant en erreur; elles n'indiquent que la durée réciproque des notes dans le même morceau. P. ex. dans un morceau la blanche n'aura pas plus de valeur que la ronde dans l'autre. Cette ancienne musique, au moins après les améliorations que ce style reçut, pendant la seconde période de l'histoire de la musique, principalement par *Palestrine* et ses élèves en *Italie* et par *Orlando Lasso* et les siens en *Allemagne*, porte malgré toute autre régularité et rigueur à cet égard en général, un haut esprit de liberté, sans le moindre arbitraire, un esprit dont notre pauvre *ritardando*, *accelerando* etc. donne à

*) Il ne faut point omettre qu'il ne s'agit ici que des chœurs et non des solo, c'est-à-dire tels que nous connaissons ces derniers aujourd'hui. Dans ces tems ce chant n'existait point dans la musique, considérée comme art. Ce ne fut qu'après l'invention de l'opéra et de l'oratorio qu'on l'introduisit pour le récitatif, l'air et ses différentes branches et subdivisions, et qu'on l'admit formellement dans la musique. Dans les solo des tems postérieurs les rapports du haut-dessus à la haute-contre, de la haute-contre à la haute-taille etc., sont tout différens, déjà en raison du caractère particulier du son et de l'effet de chacune de ces voix qui en dépend presque toujours.

peine une idée. De tels passages deviennent même caricatures lorsqu'ils s'exécutent (ce qui n'arrive que trop souvent) arbitrairement et à bon plaisir. Au reste il est suffisamment connu, aumoins à quiconque se donne pour dirigeant, que dans l'ancien comme dans le nouveau style, l'esprit et l'expression de la composition indiquent bien mieux la mesure de chaque morceau, qu'aucun autre signe, et que même le métronome ne peut servir qu'à éviter de grosses erreurs. L'on ne saurait refuser une influence assez importante sur la mesure d'un même morceau, à diverses circonstances accidentelles, p. ex. selon qu'un chœur est plus ou moins nombreux, qu'il s'exécute dans un lieu plus ou moins vaste etc.

3° La nécessité de soutenir les sons, dans l'intonation, de les lier, de les porter, dans leur suite, objet doublement nécessaire dans ce genre de compositions, est évidente. Le seul moyen sur le quel je crois devoir diriger, à cet égard, l'attention des Directeurs ou Professeurs de chant, c'est de tenir chaque chanteur à respirer à propos, tant pour obtenir une égale durée, qu'une juste mesure pour la force de sa respiration; surtout en entonnant de nouveau. Quiconque respire trop tard en proportion de la durée égale de sa respiration, est sujet à baisser, vers la fin, le son; si au contraire, en proportion de la juste mesure pour la force de sa respiration, il reprend haleine trop tôt ou trop fortement, il sera sujet, dès le commencement, à hausser le ton. L'un et l'autre empêche ou trouble la liaison ou le portement des sons, si importants dans leur suite. Si chaque chanteur est instruit en ce que je viens de recommander, (comme le devrait être quiconque s'occupe de chant à quelque genre qu'il se voue) s'il y est tenu et exercé, il ne sera jamais difficile d'y habituer également tout un chœur. Leur attention n'aura plus à se porter qu'à ne jamais respirer tous à la fois, c'est-à-dire tous les chanteurs d'une même partie, p. ex. tous les haut-dessus, tous les bas-dessus, etc. ensemble. En cela ils devront se concerter mutuellement, le mieux de voisin à voisin, de manière que quand les uns respirent, les autres puissent soutenir. C'est ainsi que se formera dans le chœur, sans beaucoup de difficultés, ce beau portement plein d'effet, que nous regrettons si souvent aujourd'hui, et qui autrefois était tant cultivé dans chaque chanteur. Si cet avantage est nécessaire à l'exécution convenable de tout morceau de chant de quelque importance, il l'est, comme j'ai déjà dit, doublement pour les compositions des tems et du style anciens.

4° Finalement j'ai encore une liberté, prise dans l'intention de rendre cette collection aussi pratique que possible, à défendre et à excuser par le besoin d'un grand nombre de dirigeants et de Professeurs de musique actuels. Parmi les morceaux, présentés dans cette collection, il s'en trouve beaucoup puisés de manuscrits existants dans les archives de musique à Vienne, à Munic, même à Rome etc., ou des originaux de cahiers de musique des premières impressions et fort rares. C'est de telles sources, mais aussi de recueils connus, d'époques plus rapprochées et même de la nôtre, que j'ai choisi ce qui, appartenant à ce que les différents auteurs ont produit de meilleur, m'a paru répondre en même tems le mieux au but particulier que je me suis proposé en publiant cette collection. D'un côté il était de mon devoir de déchiffrer avec soin les vieilles écritures; de l'autre il fallait, rectifier les méprises ou les erreurs qui avaient pu échapper dans les premiers travaux, comparer exactement les déchiffrements, déjà fournis par d'autres, avec les originaux, là où j'étais à même de consulter ceux-ci. J'ai donné une attention particulière à ces opérations. Ce qui y fait naître le plus de doutes, ce sont surtout, comme toute personne qui s'est occupée d'ancienne musique le sait, les signes d'élévation et d'abaissement, (# et b). On les distinguait autrefois en signes ordinaires et signes extraordinaires, dont on n'indiquait point les premiers, attendu qu'ils étaient ordinaires et que dans une musique aussi simple et

sous d'aussi rigoureuses règles, ils s'entendaient d'eux mêmes. Les seconds se figuraient mais seulement pour les cas particuliers où ils devaient valoir. Cet usage a dû changer et a changé dans les tems modernes. Ce n'est pas ici le lieu de dire, ni le pourquoi, ni le comment.

L'usage, entièrement changé, exige aujourd'hui que, pour éviter les erreurs ou les méprises, on ajoute, dans les morceaux d'ancienne musique, les signes d'élévation ou d'abaissement qui manqueraient. On l'a fait dans les copies et les impressions plus récentes, en posant ces signes non devant les notes, comme ceux indiqués par les anciens compositeurs, mais audessus des notes. C'est la meilleure méthode, là où il s'agit de fidélité authentique; cependant plusieurs directeurs et autres amateurs de musique m'ayant fait parvenir de nombreuses observations sur de nouvelles erreurs, méprises ou omissions de ces signes, commises, d'après cette pose, dans l'exécution de semblables morceaux, et cette collection étant surtout destinée à l'usage pratique, je me suis décidé à mettre tous ces signes à leur juste place et à employer même, là où son omission aurait pu causer quelque doute, le bécarré (♮), quoique inventé plus tard. Je me flatte que l'un et l'autre n'aura besoin d'excuse qu'auprès des diplomates en musique. Cette innovation ne change rien d'essentiel; elle ne fait que faciliter l'exécution. Je solliciterai bien plutôt de l'indulgence pour avoir ajouté les indications ordinaires de la mesure du ton, sous le rapport de sa force ou de sa faiblesse lors de l'exécution (f. — mf. — p. — cresc. — etc.). J'en ai usé avec ménagement et ne les ai employées que pour des passages où des essais répétés m'en ont prouvé l'avantage. Dans les premiers tems ces indications étaient superflues; mais de nos jours il n'en est pas de même et j'ai cru rendre par-là service à bien des personnes surtout à de jeunes dirigeants de sociétés musicales. Quiconque n'en a pas besoin, ou sera, pour tel ou tel passage, d'une autre opinion que la mienne, pourra considérer toutes ces indications comme n'existant pas, jusqu'à ce que nous arrivions à la période où elles ont été posées par les compositeurs eux-mêmes, celle où florissait l'école napolitaine. Passons à la table des matières.

É L É M E N S

d'une

histoire de la musique d'église et de la musique de chambre
en Allemagne et en Italie.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Progrès et perfectionnement successifs, produits par les Belges et leurs élèves, après les premiers essais d'une harmonie réglée, faits par différents peuples.

I. Belges.

1^o **GUILLAUME DUFAY**, né vers l'année 1360. Nous ne savons rien de sa jeunesse, ni de ses premières études. D'après des notices authentiques, il paraît depuis 1380 employé comme haute-contre dans la chapelle papale. Il resta à Rome jusqu'à sa mort, comme compositeur et maître de musique au service du Pape. Nous n'avons aucune relation sur ses progrès successifs dans son art; les anciens historiens de la musique ne parlent que de son crédit, de sa réputation et des mérites qu'il s'acquît dans cet art en général. Il n'y a point à douter qu'il ait été compté généralement parmi les premiers et les plus grands maîtres du contre-point. Parmi tous ceux dont on a jusqu'ici retrouvé des traces, il est certainement le plus ancien, le plus distingué et celui qui a eu le plus d'influence jusqu'à Ockeghem *).

A. Kyrie — page 1.

B. Kyrie — page 2.

2^o **JEAN OCKEGHEM**, (Jean Ockenheim) né dans le Hainaut, de 1420 à 30, mort vers 1513, (au moins pas avant). Également célèbre comme compositeur et comme maître de musique. Comme il a plusieurs fois changé de résidence, qu'il s'est arrêté assez longtems en France et plus encore dans les Pays-bas, que partout, et avec une application particulière, il s'occupa de son art et par-là s'acquît de bonne

*) Ces morceaux de Dufay sont, comme je l'ai déjà remarqué, composés, suivant l'ancien usage, en contre-point sur des mélodies familières au peuple et dont la principale exécution était assignée à la première haute-contre. Cet usage se rencontre plus tard partout, aussi en Allemagne, p. ex., dans les compositions de Louis Senfl de Munic qui choisit de préférence pour ce Cantus Firmus les mélodies de l'église luthérienne-protestante, qui commençaient à paraître vers ce tems, surtout celles de Luther lui-même. Aussi celui-ci eut-il une prédilection particulière pour Senfl et tout ce genre, et se réserva-t-il ordinairement à lui-même, dans les réunions de chant, qu'il tenait dans sa maison, cette première haute-contre dominante, « attendu qu'il avait la voix fine et claire. » Personne ne saurait caractériser ce genre plus gracieusement, qu'il ne le fait : « Où une simple haute-contre est placée au centre, comme un affable ayeul, tandis que les autres jouent et badinent autour de lui comme de jeunes enfans etc. » Ce style ne s'est point entièrement perdu parmi les compositeurs protestans tant qu'il s'y trouva de bons maîtres de contre-point, disposés à employer leur art et leur génie sur de tels sujets. Plus tard on lui a donné plus d'étendue et plus de variété. Jean Sebastian Bach, dont nous parlerons en son lieu, l'a porté au plus haut point, l'a enrichi de profondes combinaisons et chargé, quelquefois jusqu'à l'excès, d'ornemens harmoniques.

heure une haute réputation dont il jouit toute sa vie, il se fit que tous les compositeurs distingués de son tems et de celui qui suivit immédiatement, furent, soit directement, soit indirectement, ses élèves et adoptèrent son style. S'il ne fit point oublier ses honorables prédécesseurs, du moins il les éclipsa. Son style diffère de celui de ces derniers, surtout de celui de Dufay, principalement en deux points. On y remarque beaucoup plus d'art et il n'est point adapté à des mélodies déjà connues, mais en partie à des thèmes travaillés en Contre-point de la propre invention du compositeur, ce qui rend le style plus riche et lui donne plus de variété. — Nous ne possédons point de détails sur sa vie, et ses compositions sont devenues très rares, l'impression de la musique n'étant point encore inventée dans les dernières années de sa vie.

A. *Kyrie* — page 3.

B. *Kyrie et Christe* — page 4.

3^o JOSQUIN DES PRÈS, (*Jodocus Pratensis*) né vers 1440, mort vers 1515, l'élève le plus distingué et le plus célèbre d'Ockeghem, extraordinairement favorisé aussi bien par le sort que par la nature. Celle-ci l'avait doué d'un esprit vif et ouvert, de sensations accessibles aussi bien à la gaieté et à la légèreté, qu'aux profondes émotions et aux plus doux sentimens, d'un courage infatigable, des facultés de faire avec affection tout ce qu'il entreprenait, de l'inclination de toujours entreprendre. Le sort lui procura l'occasion de se former de bonne-heure, non seulement dans son art, mais encore dans le monde; plus tard la société la plus élevée, la plus élégante lui fut ouverte, et il ne resta point étranger aux sciences. Avec un tel caractère et en possession d'un talent distingué et recherché, on est bien venu partout et on n'a qu'à choisir où l'on voudra se plaire. C'est ce que fit aussi le prudent Josquin qui savait apprécier son génie et qui voulait jouir de la vie. De tems à autre il changea de résidence. Nous le voyons tantôt au service de Sixte IV. à Rome tantôt auprès de Louis XII. à Paris, tantôt de retour dans sa patrie, enfin comme maître de chapelle à la cour de l'empereur Maximilien I. sachant toujours approprier son activité aux lieux où il se trouvait, et par-là se faisant estimer généralement. Il écrivit beaucoup et en différents genres. Un grand nombre de ses ouvrages nous ont été conservés, attendu que pendant sa vie l'impression de la musique avait été essayé et aussitôt employée avec grand succès, ce qui, joint au bas prix de ces impressions (comparé au prix élevé des manuscrits) fit que ces ouvrages furent accessibles à tout amateur de musique. Le style de Josquin est, autant que le permet son individualité, celui de son maître; cependant on y remarque de plus en plus, à mesure qu'on avance dans ses oeuvres, ses idées et sa manière particulière. Il ne semble pas avoir réussi, comme Ockeghem, dans tout ce qui exigeait de l'art, p. ex. dans le Canon; par contre il est moins guindé, il a plus de variété et plus d'habileté, ses compositions sont plus larges, plus faciles à saisir et propres, quelquefois, à nous émouvoir. Dans ce jugement, je dois cependant avouer que, les ouvrages d'Ockeghem étant fort rares, je n'en ai pu comparer qu'un petit nombre. J'ai choisi les trois morceaux de Josquin, admis dans ma collection, parmi ce que nous en avons de meilleur, et les ai classés de manière à présenter en quelque sorte les trois principales périodes de sa carrière d'artiste.

A. *Tu pauperum refugium* — page 5.

B. *Et incarnatus est* — page 7.

C. *Misericordias Domini* — page 8.

4^o ROLAND LASS, (*Orlando Lasso*) né en 1520, mort entre 1593 et 95. Ce grand artiste, doué d'un vaste et riche génie, cet homme estimable sous tous les rapports, appartiendrait à la vérité chronologiquement à l'époque suivante de l'histoire de la musique; mais il n'en est pas de même de ses oeuvres. Dans ceux-ci il se montre

pendant toute sa vie, fidèle au genre belge, quoiqu'on ne puisse méconnaître que tout ce qui fut alors nouvellement inventé ou perfectionné dans son art, en Italie et en Allemagne, n'ait eu une grande influence sur ses derniers travaux. Ce fut lui qui, par son génie, par la profondeur de ses conceptions et de ses études, en partie aussi par le sage emploi des nouveautés, porta ce genre belge à son plus haut point et à son entière perfection, de sorte que dès lors il était à considérer comme achevé et absolument borné à lui même. C'est un motif de plus qui m'a engagé à déplacer ce compositeur dans l'ordre chronologique. Je m'abstiens de parler ici d'avantage de Lasso, comme artiste, ou comme homme, ni de l'intérêt que font naître les circonstances de sa vie, m'étant déjà étendu à cet égard dans mon traité précité: „Abrégé etc. dans l'ouvrage: *Aux amis de la musique*“ T. IV. p. 50 à 55. Pour ce maître, j'ai également choisi et classé les morceaux de manière à tracer en quelque sorte la marche de son talent et ses progrès successifs. A et B appartiennent à la première moitié de sa vie; C et D à la seconde, qu'il passa en Allemagne.

A. *Regina cæli* — page 11.

B. *Salve, Regina* — page 13.

C. *Angelus ad pastores ait* — page 15.

D. *Miserere mei, Deus* — page 17.

II. Quelques uns des maîtres les plus célèbres et qui ont eu le plus d'influence pendant la même époque,

soit qu'ils aient été immédiatement élèves des maîtres Belges, soit qu'ils aient entièrement adopté leur manière et s'y soient constamment conformés.

Parmi les Français.

5° CLAUDE GOUDIMEL *), né vers l'année 1500, mort comme Huguenot sur l'échafaud à Lyon en 1572. Il se distingua le plus comme savant et rigoureux maître de son art; moins comme compositeur. Le morceau de musique que j'en donne me paraît le meilleur de tout ce qui en est connu. Ce qui lui a acquis le plus de réputation, ce sont les mélodies pour les psaumes, encore en usage dans l'église protestante française, et d'avoir été le maître de Palestrine.

A. *Domine, quid multiplicati sunt* — page 24.

Parmi les Espagnols.

6° CHRISTOPHE DE MORALES, né vers 1510, (probablement un peu plus tard) un excellent artiste plein de dignité et, de son tems, fort honoré. Nous ne connaissons point de détails sur sa vie, si ce n'est qu'il est allé fort jeune à Rome, pour y étudier la musique, qu'il s'est perfectionné dans cet art sous les auspices de Goudimel, et qu'il fut bientôt nommé membre de la chapelle papale, (déjà avant 1540) place qu'il a conservée, à ce qu'il paraît, jusqu'à sa mort. On est étonné de voir que, tandis qu'un assez grand nombre de musiciens, de chanteurs, de compositeurs espagnols se

*) On le compte ordinairement, et non à tort, parmi les Belges; et en effet, comme artiste il tenait entièrement à cette école; de plus, la Franche-Comté, d'où il était, ne fut que bien plus tard réunie à la France. Cependant, ses parents ne s'étant, à ce qu'on prétend, établis dans cette province qu'après sa naissance, et lui même ayant passé la majeure partie de sa vie en France, pour la quelle il a généralement travaillé et où il a terminé sa carrière, il semble plus juste de le ranger parmi les artistes de ce dernier pays.

distinguaient par leurs talens en Italie et s'y acquirent une haute réputation, leur patrie ne sut ni employer ces talens, ni leur rendre justice. Au moins ne s'en trouve-t-il aucune trace dans l'histoire.

A. *Kyrie et Christe* — page 27.

B. *Gloria in excelsis Deo* — page 29.

Parmi les Anglais.

7^o THOMAS TALLIS, né vers 1520, maître de chapelle de la reine Elisabeth pendant les premières années de son règne, homme, à juste titre, fort estimé dans sa patrie. Il paraît n'avoir pas été en Italie, ou ne pas s'y être arrêté longtems, et comme l'Angleterre ne se plaisait point à appeler les professeurs ou maîtres belges, car on n'y voulait devoir la musique, comme tout autre chose, qu'à des compatriotes, il a probablement puisé son style tout à fait belge des ouvrages de ces compositeurs, répandus dès-lors par l'impression. Ses oeuvres se rencontrent rarement hors de l'Angleterre.

A. *Verba mea auribus percipe* — page 31.

Parmi les Allemands.

8^o LOUIS SENFL, né vers 1500, et depuis 1530 maître de chapelle du Duc Louis de Bavière, amateur et zélé protecteur de la musique. Il est connu en Allemagne surtout pour avoir été l'ami et le compositeur favori de MARTIN LUTHER. C'est tout ce que nous savons de sa vie privée. Le premier des morceaux que nous présentons ici est un de ces Mottets dont il a composé, surtout pour Luther, un assez grand nombre, parmi les quels il y en a plusieurs qui, comme celui-ci, sont faits sur des airs connus et aimés du peuple. C'étaient ces derniers que le réformateur ne pouvait se rassasier d'entendre, ni de chanter; les mêmes dont il dit un jour, (il ne se trouvait pas alors dans les meilleures circonstances) en s'écriant gaiement à la table du Duc de Cobourg, où il venait de chanter un de ces Mottets: „Je ne saurais jamais faire un tel Mottet, quand même je me mettrais en quatre.“

A. *Mag ich Unglück nit widerstahn* — Ne saurais-je résister au malheur — page 32.

B. *Deus, propitius esto* — page 34.

C. *Nunc dimittis servum tuum* — page 36.



(A.)
KYRIE

GUILIELMUS DUFAY.

SOPRANO.
ALTO I.
ALTO II.
unser Tenor.
BASSO.

Ky - ri - e e - lei - son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son!

Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son! Ky - ri -

Se - la - fa - ce ag - pa - le **

Ky - ri - e, Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son! e -

son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son e -

e, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e, e - lei -

lei - son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Kyri - e e - lei - son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son! Ky -

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

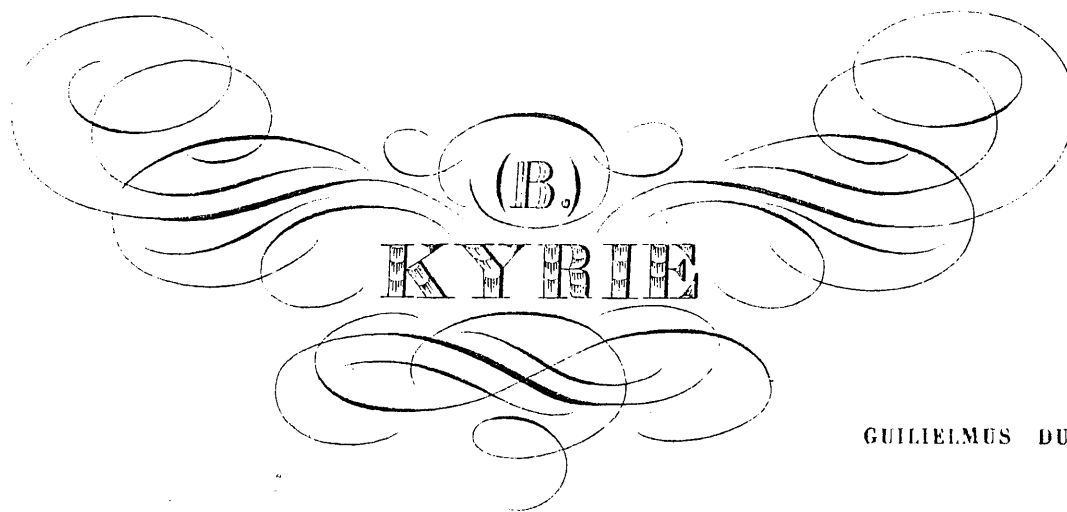
son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

son! Ky - ri - e, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son! Ky - ri - e,

* Cantus firmus eines dem Volke bekannten Liedes, in der Verlängerung der Noten der Melodie nach deren Geltung.
** Der übrige Text ist, als in jener Zeit allgemein bekannt, in der Original-Handschrift weggelassen worden und so verloren gegangen. Uebrigens sind beyde Gesänge des Dufay, so wie mehrere derselben Art in der Folge, was das Tempo betrifft, ohngeachtet ihrer grossen Nothen nicht langsamer zu nehmen als wenn sie zu unsrer Zeit im Dreyvierteltakt geschrieben wären, mit dem Zusatze: Andante sostenuto, oder besonders das zweite: Adagio, ma non troppo.



SOPRANO. Ky-ri-e, e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, e-

ALTO I. Ky-ri-e, e-lei-son, elei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

ALTO II. *Cantus firmus.**
Lom-me, l'om-me me ar-me,

TENORE. Ky-ri-e, e-lei-son, e-lei-son, Ky-ri-

- lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

- lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

- e, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

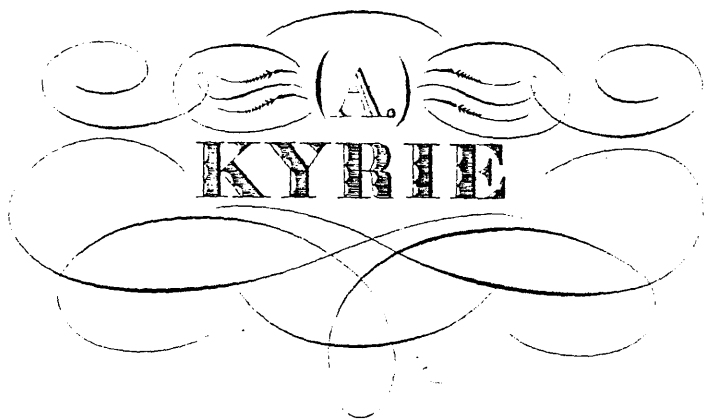
- son, e-lei-son, elei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

- leison, e-lei-son, elei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

- leison, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-

* Wie im vorhergehenden Stücke.

* Comme dans le morceau précédent.



JAN OCKEGHEM.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

(B.)

KYRIE und CHRISTE

KYRIE et CHRISTE .

JAN OCKEGHEM .

SOPRANO.

ALTO I.

ALTO II.
unser Tenor.

BASSO.

son. Ky-ri-e, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son.

son, e-lei-son, e-lei-son.

son, e-lei-son. Ky-ri-e, e-lei-son.

Chri-ste, e-lei-son. Chri-ste, e-lei-son.

Ky-ri-e, e-lei-son.

Ky-ri-e, e-lei-son.

e-lei-son.

son. Chri-ste, e-lei-son.

(A.)

HYMNES

Theil eines großen Gesangstücks.

JOSQUIN de PRÉS.

CANTO.

TENORE I.

TENORE II.

BASSO.

Tu pau - pe - rum re - fu - gi - um, tu lan - guo - ris

Tu pau - pe - rum re - fu - gi - um, tu lan

Tu pau - pe - rum re - fu - gi - um, tu lan

Tu pau - pe - rum re - fu - gi - um, tu lan

re - me - di - um, spes ex - u - lum, for - ti - tu - do, la - bo - ran -

ti - um, vi - a er - ran - ti - um,

ti um,

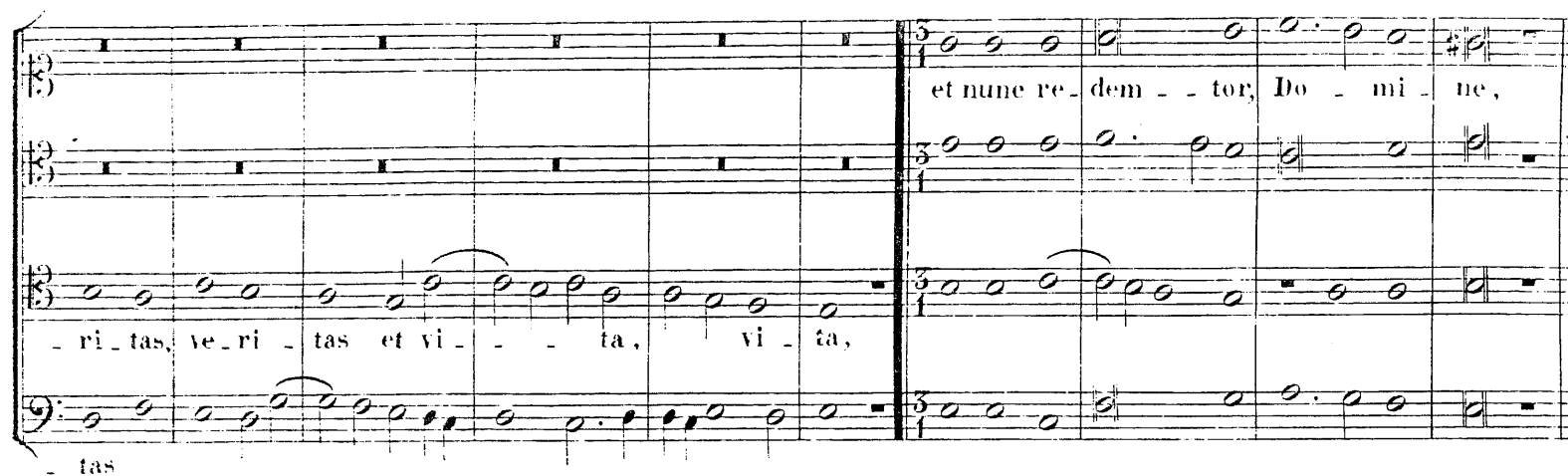
ti um,

ti - um, Ve - ri -

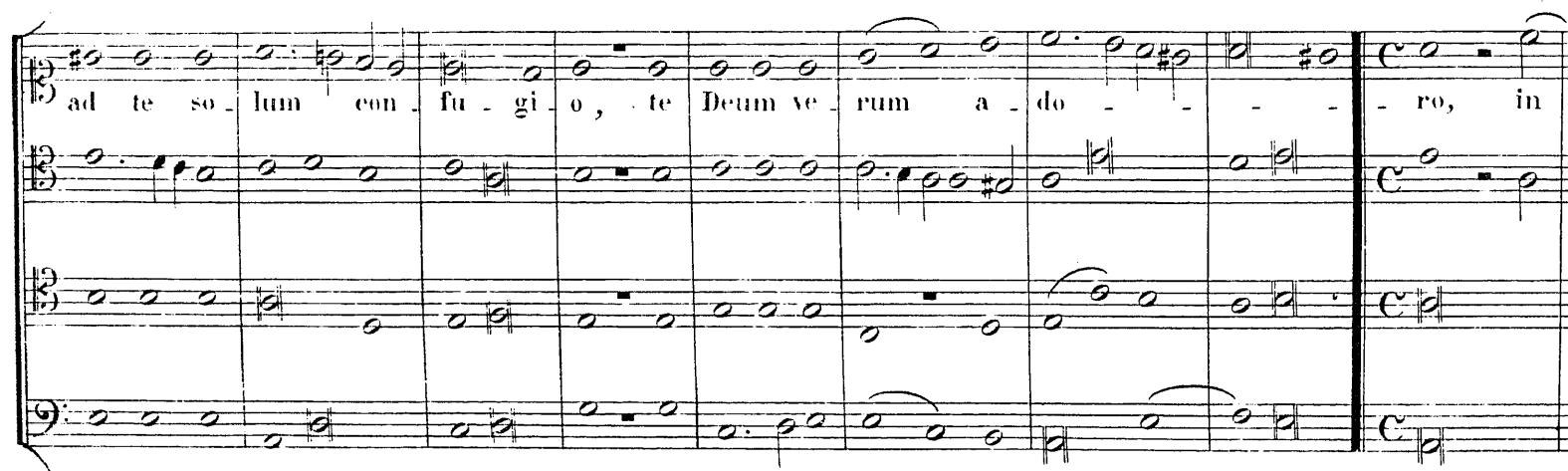
HYMNE.

(Partie d'un grand morceau de Chant.)

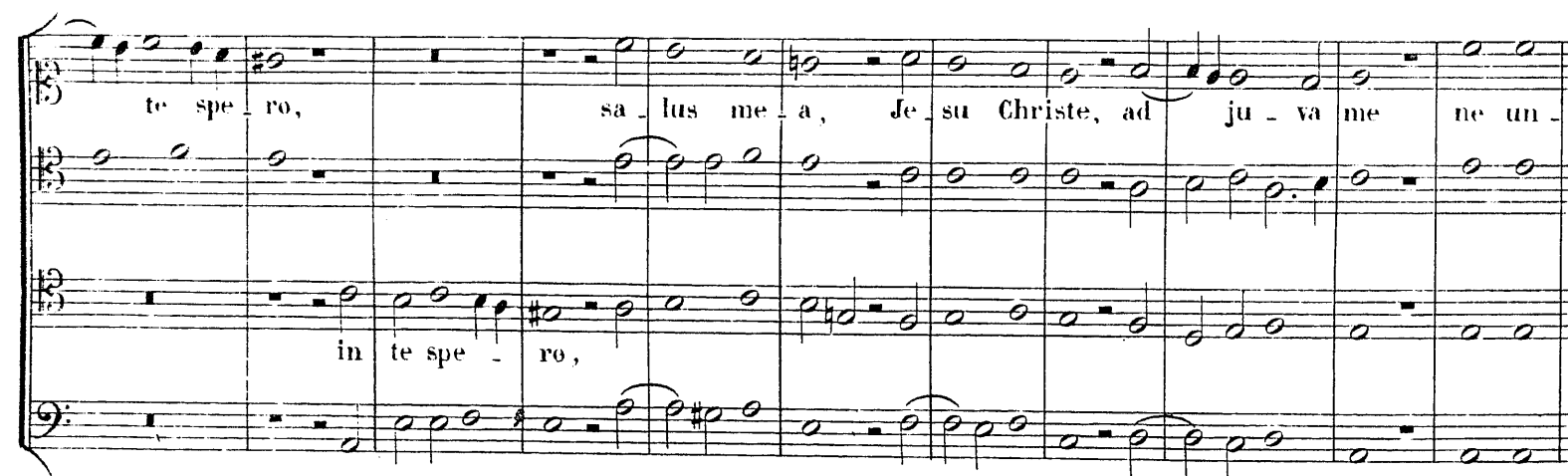
4591.



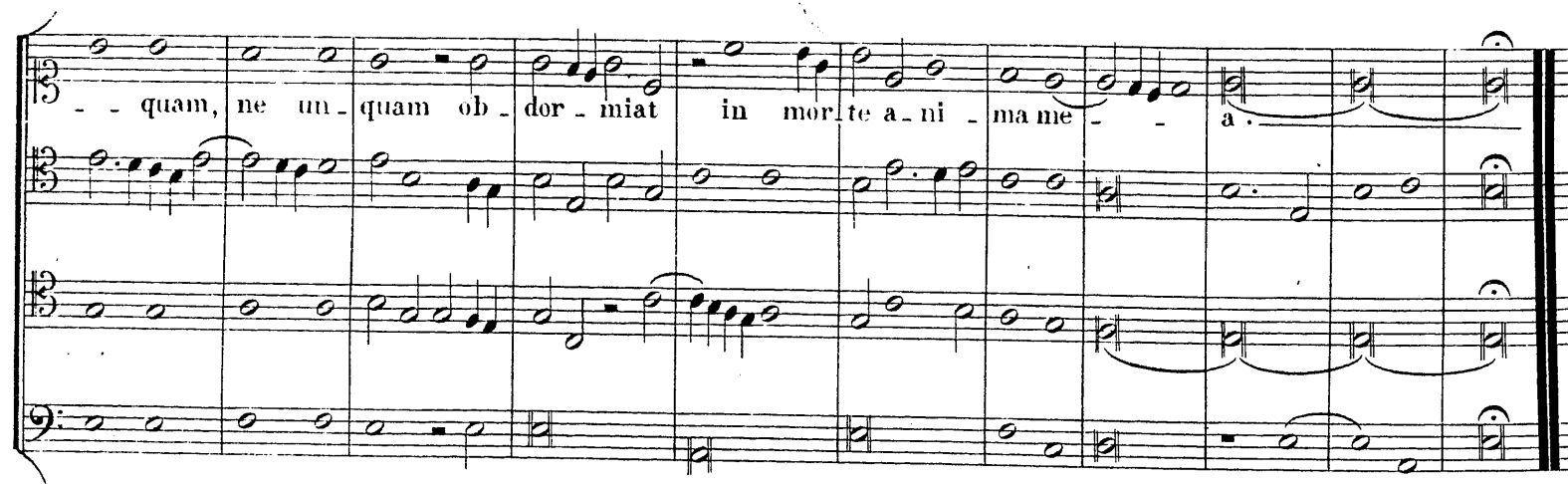
et nunc re-dem - - tor, Do - mi - ne,
 ri - tas, ve - ri - tas et vi - - - ta, vi - ta,
 - tas



ad te so - lum con - fu - gi o, te Deum ve - rum a - do - - - ro, in



te spe - ro, sa - lus me a, Je - su Chri - ste, ad ju - va me ne un -
 in te spe - ro,



- - quam, ne un - quam ob - dor - miat in mor - te a - ni - ma me - - a.

(B.)

ZWISCHEN GESANG

einer der grössten Missen des Meisters

CHANT INTERMÉDIAIRE.

Tiré d'une des principales Messes du MAÎTRE.

JOSQUIN d. PRÈS.

SOPRANO.

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex -

ALTO.

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex

TENORE.

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex

BASSO.

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - cto ex

Ma - ri - - - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus est.

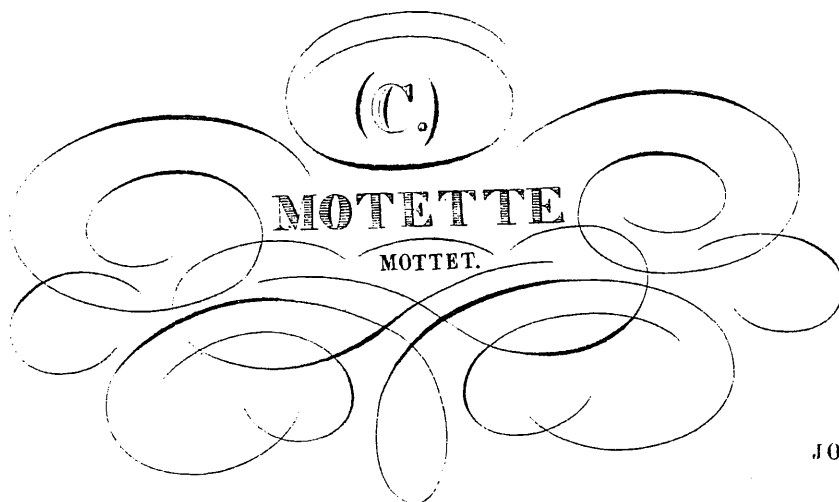
Ma - ri - - - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus est.

Ma - ri - - - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus est.

Ma - ri - - - a vir - gi - ne, et ho - mo fa - - - ctus est.

Von mir selbst also entziffert; was fortan, wo es geschehen, nicht weiter bemerkt werden soll.

Dechiffré par moi, ce que dorénavant je m'abstiendrai d'indiquer là où cela aura eu lieu.



JOSQUIN de PRÉS.

SOPRANO.
Tenor.

ALTO.
Tenor.

TENORE.
Bariton.

BASSO.

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni, Do - mi - ni

Mi - se - ri - cor - di - as Do - mi - ni

Mi - se - ri - cor - di - as Mi - se - ri - cor - di - as Do -

Mi - se - ri - cor - di - as Do -

in æ - ter - num, in æ - ter - num, in

mi - ni, in æ - ter - num can - ta

mi - ni in æ - ter - num, can - ta

mi - ni in æ - ter - num, can - ta

æ - ter - num, can - ta bo, can - ta

bo can - ta bo, can - ta bo,

bo can - ta bo,

bo, can - ta bo,

bo in æter - - num can ta - - - bo. Mi - se - ri - cor - di - -

in æter - - num can - - - ta bo, can - - ta - bo. Mi -

Mi - se - ri - cor - di - - a Do - - - mi - -

Mi - se - ri - cor - - di - a Do - mi - ni

a Do - - - mi - ni eun - - cta ere a - - - ta sunt; Mi -

- se - ri - cor - - di - - a Do - - mi - ni eun - - cta ere a - ta sunt;

- ni eun - cta ere a - - - ta sunt ere - - - a - - ta

eun - cta ere - a - - - - ta sunt;

se - ri - cor - di - a Do - mi - ni

Mi - - se - ri - cor - - di - a Do - mi - ni, Mi - se - ri - cor -

sunt; Mi - - se - ri - cor - - di - a Do - mi - - -

sunt; Mi - se - ri - cor - - di - a Do -

ple - na est ter - - - ra

- - di - a Do - mi - ni ple - - na est ter - - - ra, ple - - - na

- ni ple - na est ter - - - ra

- - - mi - ni, Do - - - mi - ni ple - na est ter - ra, ple - - -

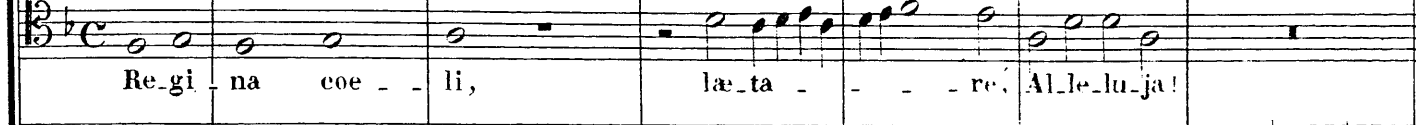
Mi - se - ri cor - di - a Do - mi - ni, Mi - se -
 est ter - ra Mi - se - ri cor - di - a Do - mi - ni,
 Mi - se - ri cor - di - a Do - mi - ni Mi - se - ri -
 na est ter - ra Mi - se - ri cor - di - a Do - mi - ni Mi -
 ri - cor - di - a Do - mi - ni ple - na non su - mus,
 Mi - se - ri cor - di - a Do - mi - ni, qui - a non su -
 cor - di - a Do - mi - ni, qui - a non su - mus, qui -
 se - ri cor - di - a Do - mi - ni qui - a non su - mus,
 qui - a non su - mus con - sum - ti, qui - a non
 mus con - sum - ti, con - sum -
 a non su - mus con - sum - ti, qui - a non su -
 qui - a non su - mus con - sum -
 su - mus con - sum - ti.
 ti, qui - a non su - mus con - sum - ti.
 mus con - sum - ti.
 ti, qui - a non su - mus con - sum - ti.

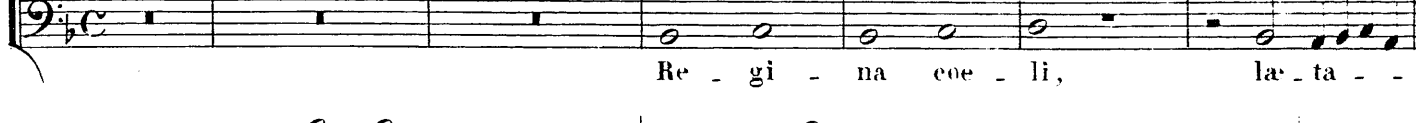
(A.)
REGINA COELI

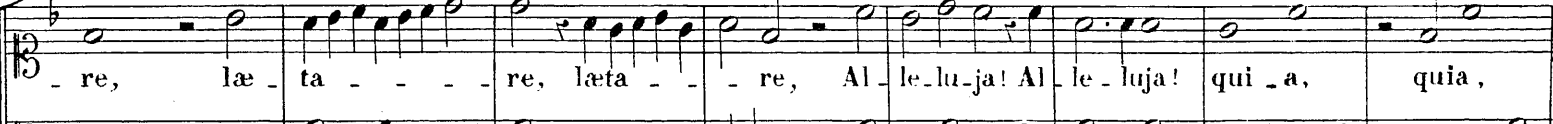
ORLANDO LASSO.

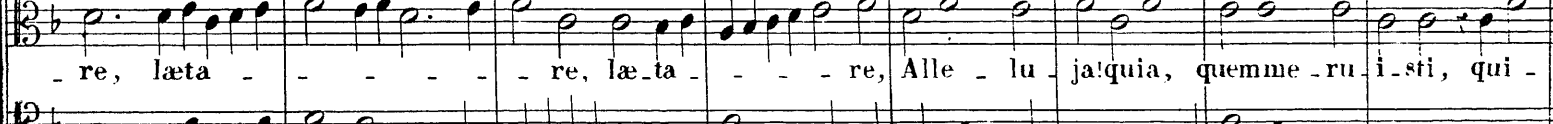
SOPRANO.  Læ - ta - - - re, Al - le - lu - ja! læ - ta - - -

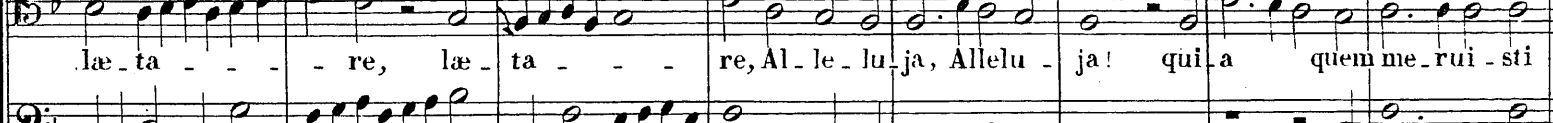
ALTO.  Læ - ta - - - re, Re - - - gi - na coe - li, læ - ta - - -

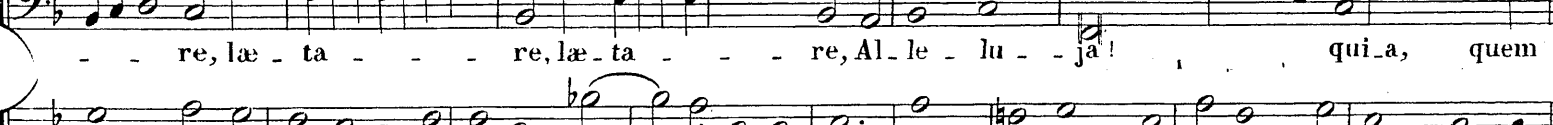
TENORE.  Re - gi - na coe - li, læ - ta - - - re, Al - le - lu - ja!

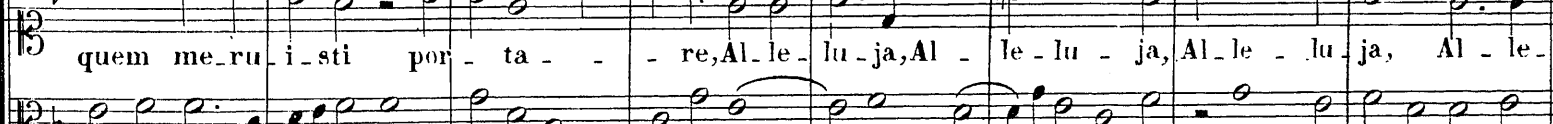
BASSO.  Re - gi - na coe - li, læ - ta - - -

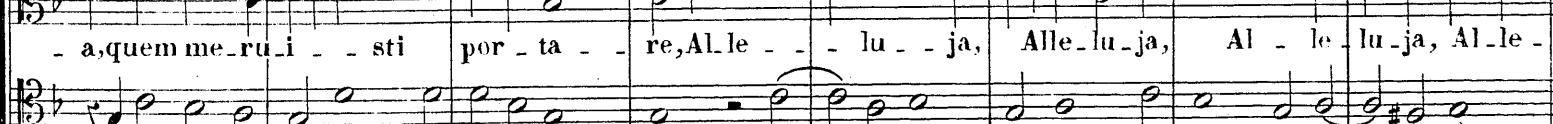
 re, læ - ta - - - re, læ - ta - - - re, Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! qui - a, quia,

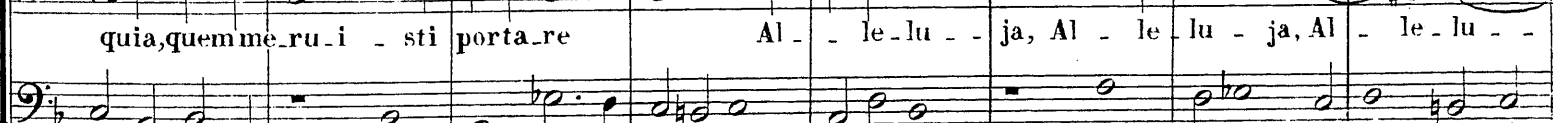
 re, læ - ta - - - re, læ - ta - - - re, Alle - lu - ja! quia, quem me - ru - i - sti, qui -

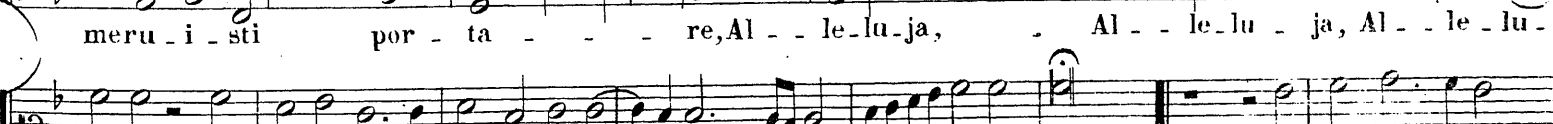
 læ - ta - - - re, læ - ta - - - re, Al - le - lu - ja, Allelu - ja! qui - a quem me - rui - sti

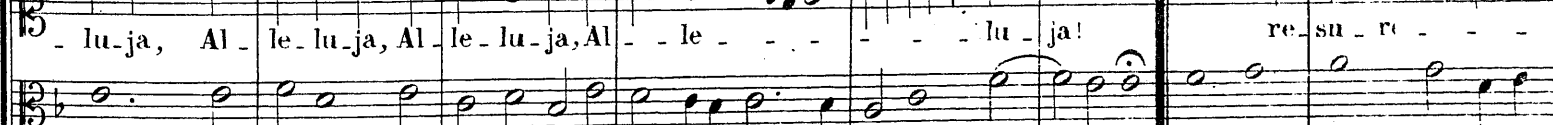
 re, læ - ta - - - re, læ - ta - - - re, Al - le - lu - ja! qui - a, quem

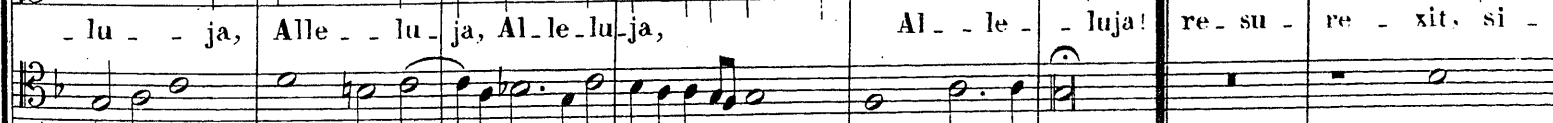
 quem me - ru - i - sti por - ta - - - re, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -

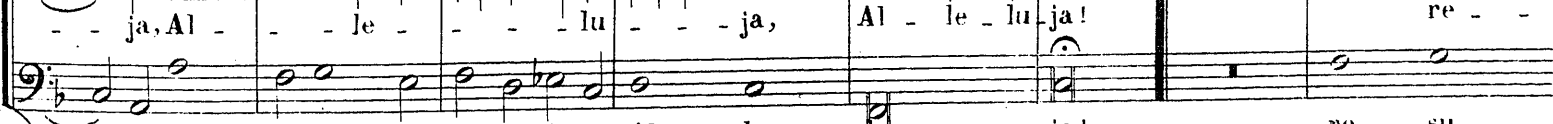
 a, quem me - ru - i - sti por - ta - - - re, Al - le - lu - ja, Alle - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -

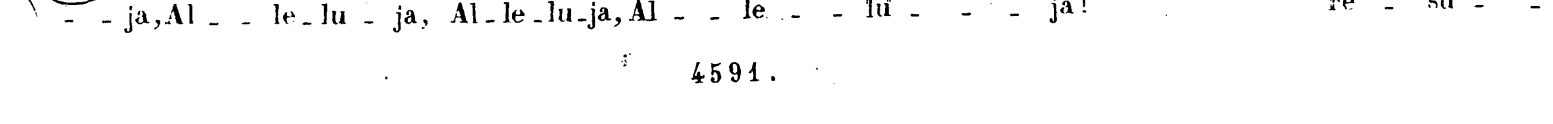
 quia, quem me - ru - i - sti por - ta - re Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

 meru - i - sti por - ta - - - re, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

 lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja! re - su - re -

 lu - ja, Alle - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja! re - su - re - xit, si -

 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja! re -

 ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja! re - su -

xit, si - cut dixit, re - su - re - xit, sicut di - - - - - xit. Alle - lu - ja, Al -
 - - cut di - xit, re - su - re - xit, si - cut di - xit, si - cut dixit, Al - le - lu - ja, Al -
 - su - re - xit, si - cut dixit, re - su - re - xit, si - cut di - xit, Al - le - - -
 - re - xit, si - cut di - xit, si - cut, si - cut di - xit, Al - le - lu - ja, Alle -

le - lu - ja Al - le - lu - ja! o - ra pro nobis De - um, Al - le -
 - le - lu - ja, Al - le - lu - ja! o - ra pro nobis De - um! o - ra pro no - bis, Al -
 - - - lu - - - ja! o - ra pro no - bis De - um! Al - le - -
 - lu - ja! Al - le - lu - ja! o - ra, o - ra, o - ra pro no - bis De - um! Al - le -

lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -
 - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -
 - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,
 - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le -

lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!
 - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!
 - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja!

(B.)
SALVE REGINA

ORLANDO LASSO.

SOLO.*

SOPRANO. Sal - - - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cordi - æ, vi - ta, vi - - - ta, dul -

ALTO. **SOLO.** Sal - - - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cordi - æ, vi - ta, vi - - - ta, dul -

TENORE. **SOLO.** Sal - - - ve, sal - - - ve Re - gi - na mi - se - ri - cordi - æ vi - - - ta, dul -

BASSO. **SOLO.** Sal - - - ve, Re - gi - na mi - se - ri - cordi - æ vi - - - ta, dul -

TUTTI.

- ce - do et spes nostra, sal - - - ve! Ad te cla - ma - - mus, ad te cla - ma - mus, ex - ules fi - li -

- ce - do et spes nostra, sal - - - ve! Ad te cla - mamus, ex - u - les ad te clamamus, ex - ules fi -

- ce - do et spes no - stra, sal - - - ve! Ad te clama - mus, ad te clamamus, ex - ules fi -

- ce - do et spes nostra, sal - - - ve! Ad te clamamus, ex - u - les . fi - - -

- i E - - - vae, ad te suspira - mus, ad te sus - piramus ge - men - tes et flen -

- - lii E - - - vae, ad te suspira - mus, ad te suspi - ramus ge - men - tes et flen - -

- li - i E - - - vae, ad te sus - piramus, sus - piramus ge - men - tes et flen - -

- li - i E - - - vae, ad te sus - piramus, sus - piramus ge - men - tes et flen - -

- - tes in hac la - cri - ma - rum val - - - le.

- - tes in hac la - cri - ma - rum val - le E - - - ja er - -

- - tes in hac la - cri - ma - rum val - le.

- - tes in hac la - cri - ma - rum val - - - le. E - - - - ja er -

* Die Worte: SOLO und TUTTI sind von mir, nach Versuchen, die sich mir bewährt haben, hinzugesetzt. J'ai ajouté les mots SOLO et TUTTI d'après des essais qui m'ont convaincu du bon effet de cette division.

Ad vo-ca - ta no - stra, mi - se ri cordes o - cu -
 go il - los tu - os mi - se ri - cordes o - cu -
 Ad vo-ca - ta no - stra, mi - se ri cordes o - cu -
 go il - los tu - os mi - se ri - cordes o - cu -

los ad nos con - ver - te! et Je - sum, be - ne - di - ctum
 los ad nos con - ver - te! et Je - sum, be - ne - di - ctum
 los ad nos con - ver - te! et Je - sum, be - ne - di - ctum fru.
 los ad nos con - ver - te! et Je - sum, be - ne - di - ctum

no - bis post hoc ex - i - li - um osten - de, o
 no - bis post hoc ex - i - li - um osten - de, o
 etum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - i - li - um osten - de, o ele -
 fru - ctum ven - tris tu - i no - bis post hoc ex - i - li - um osten - de, o

cle - mens, o pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a!
 clemens, o pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a!
 mens, o pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a!
 cle - mens, o pi - a o dul - cis vir - go Ma - ri - a!

(C)
WEIHNACHTS-GESANG

CHANT DE NOËL.

ORLANDO LASSO.

CANTO. *p* An - gelus ad - pastores a - it, ad pa - sto - res a - it:

ALTO. *p* An - gelus ad - pastores a - it, ad pa - sto - res a - it:

TENORE I. *p* An - ge - lus ad - pastores, ad pa - sto - res a - it:

TENORE II. *p* An - ge - lus ad - pastores, ad pa - sto - res a - it:

BASSO. *p* An - gelus ad - pa - sto - res a - it:

f Annuntio vo - bis, annunti o vobis gau - dium mag - num, annuntio vo - bis

f Annuntio vo - bis, gau - dium mag - num, annuntio vo - bis, annunti -

f Annunti o vobis, annunti o vobis, annuntio vo - bis, annunti o vobis

f Annuntio vo - bis, annunti o vobis, annuntio vo - bis an - nun - tio vo -

f Annuntio vo - bis, annunti o vobis, annunti o vo - bis annuntio vo - bis gau -

gau - dium magnum, gau - dium mag - num, gau - dium mag - num, qui -

- o vo - bis gau - dium magnum, gau - di - um mag - num, gau - dium mag - num,

gau - dium mag - num, gau - dium mag - num, gau - dium mag - num,

- bis gaudium mag - num, gau - dium mag - num, qui - a na - tus est vo -

- dium mag - num, gau - dium mag - num, gaudium, mag - num, quia na - tus est

(*) Die Bezeichnungen, **Forte** und **Piano**, sind von mir hinzugesetzt: es wird aber von noch besserer Wirkung seyn, wenn man die ersten acht Takte auch noch von Solo-Stimmen leise singen lässt. Ueberdies ist letzteres selbst historisch zu vertheidigen, indem (nach der alten Liturgie) diese Anfangsworte von den am Altare dienenden gesungen wurden, an der Stelle des amführenden Geistlichen.

[illegible][illegible][illegible]

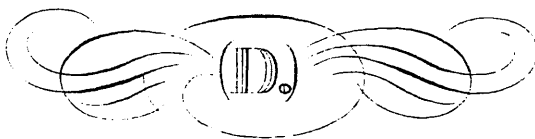
ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!

le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!



Die Hauptstücke des 51^{ten} Psalm.

LES PRINCIPALES PARTIES DU 51^e PSAUME.

ORLANDO LASSO.

CANTO.

ALTO.

TENORE.
Bariton.

BASSO I.

BASSO II.

Dies köstliche, wahrhaft erhabene, und in seiner feyerlich-andächtigen Stimmung, durchgängig fest- und gleichgehaltene, tief-eindringliche Werk ist von dem grossen Meister ausdrücklich für seinen Fürsten und Gönner, auf dessen Ersuchen, geschrieben worden, und eine der letzten grossen Arbeiten desselben. Ein dritthalbhundertjähriger Ruf hat es für die vollkommenste von allen erklärt. Dankbar rühme ich die Güte, womit es mir aus dem berühmten königlichen Pracht-Codex in München mitgetheilt worden ist.

la - va me ab in - i - qui - ta - te me - a, et a peccato me - o, et a pecca - to
 la - va me ab ini - qui - ta - te me - a, et a pecca - to meo, et a pecca -
 la - va me ab in - i - qui - ta - te me - a, et a pecca - to me - o, et a pecca -
 - va me ab in - i - qui - ta - te me - a, et a peccato me - o munda me,
 la - va me ab in - i - qui - ta - te me - a, et a pecca - to me - o, et a peccato

me - o mun - da me! Cor. mun - dum in me crea, De - us,
 - to me - o mun - da me! Cor. mun - dum in me crea, De - us, cor mun.
 - to me - o mun - da me! Cor. mun - dum in me crea, De - us, cor mun.
 et a pec - ca - to me - o munda me! Cor. mun - dum in me crea, De - us, cor mun.
 me - o mun - da me! Cor. mun.

et spi - ri - tum rectum in no - va, in
 - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re - ctum in no - va, in no -
 - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re - ctum in no - va, in no -
 - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re - ctum in no - va
 - dum cre - a in me, De - us, et spi - ri - tum re - ctum in no - va

no - va in vis - ce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is in
 - va in visce - ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is, in visce - ri - bus
 - va in visce ri - bus me - is, in vis - ce - ri - bus me - is in visce - ri - bus me - is
 in visce ri - bus me - is, in visce - ri - bus meis, in visce - ri - bus, in visce - ri - bus
 in visce - ri - bus me - is in

SOLI.

visce-ri-bus me-is. Ne-pro-ji-ci-as me-a fa-cie tu-

me-is, me-is. Ne pro-ji-ci-as me a fa-ci-e tu-a, a faci-e tu-

in visce-ri-bus me-is.

in visce-ri-bus me-is. Ne pro-ji-ci-as me, ne projici-as me a

visce-ri-bus me-is.

a, a fa-ci-e tu-a, et spi-ritum san-ctum tu-um, et spi-ritum sanctum tu-um

-a et spi-ritum san-ctum tuum, et spi-ritum sanctum tu-um ne au-fe-

fa-ci-e tu-a et spi-ritum sanctum tu-um, et spi-ritum san-ctum tu-um ne

ne au-feras a-me, ne au-feras a me, ne au-feras a-me, ne au-feras a me.

-rasa me, ne au-fe-ras a me, ne au-ferasa me, ne au-feras a-me, ne au-ferasa me.

au-feras a me, ne au-feras a-me, ne au-feras a me, ne au-ferasa me.

TUTTI.

Redde mi-hi læ-ti-ti-am, læ-ti-ti-am sa-lu-ta-ris tu-i, et spi-ri-tu prin-ci-

Redde mi-hi læ-ti-ti-am, læ-ti-tiam, læ-ti-tiam sa-lu-ta-ris tu-i, et spi-ri-tu,

Redde mi-hi læ-ti-ti-am, læ-ti-tiam, læ-ti-tiam sa-lu-ta-ris tu-i, et spi-ritu prin-

Redde mi-hi læ-ti-ti-am, læ-ti-ti-am sa-lu-ta-ris tu-i, et spi-ritu prin-

Redde mi-hi læ-ti-ti-am, læ-ti-tiam sa-lu-ta-ris tu-i, et spi-ri-tu prin-ci-

20

pa - li, et spi-ri-tu prin-ci-pa - li con - fir - ma - me.

et spi-ri-tu prin-ci-pa - li con - fir - ma - me.

- ci-pa - li, et spi-ri-tu prin-ci-pa - li con - fir - ma - me.

- cipa - li con - fir - ma - me.

pa - li, et spi-ri-tu prin-ci-pa - li con - fir - ma - me.

SOLI.

Quo-ni - am si vo-lu -

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem - u -

- is - ses sa - cri - fi - ci - um, de - dis - sem, sa - cri - fi - ci - um de - dis - sem

Quo - ni - am si vo - lu - is - ses sa - cri - fi - ci - um de - dis - sem, sacri - fi - ci - um, de - dis - sem

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Tenor/Bass. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below each staff.

Soprano:

- tique: ho - lo - cau - stis non delecta - beris, non delecta - beris ——— non de - le - ctaberis, non de - le -

Alto:

u - ti - que: ho - - locaustis non delectaberis, non delectaberis, non delecta - - beris non delecta -

Tenor/Bass:

u - ti - que: ho - lo - cau - stis non delectabe - ris, non delectaberis, non delecta - - - be -

Musical score for SATB choir, measures 1-8. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B).

- Soprano:** Measures 1-4 have whole rests. Measure 5 begins with "Sa - ri - tus con tribula - tus,".
- Alto:** Measures 1-4 have whole rests. Measure 5 begins with "Sa - crifi - ci - um De o, spi - ri - tus contribula - tus,".
- Tenors:** Measure 1 has a half note G4. Measures 2-4 have eighth notes G4-A4-B4-C5, tied across measures. Measure 5 begins with "Sa - crifi - ci - um De o, spi - ri - tus con tribu la - tus,".
- Bass:** Measure 1 has a half note E3. Measures 2-4 have eighth notes E3-F3-G3-A3, tied across measures. Measure 5 begins with "Sa - crifi - ci - um De o, spi - ritus con tribu la - tus,".

A double bar line occurs after measure 4. Above measure 5, the word "TUTTI" is written. At the bottom center, there is a small number "479".

spi_ritus contribulatus; cor con - tri - tum et humi - li - a - tum,
 spiritus contribulatus, contribula - tus; cor con - tri - tum et humi - li - a - tum, De -
 spiritus contribulatus, contribulatus; cor con - tri - tum et humi - li - a - tum, De -
 spiritus contribulatus, contribulatus; cor con - tri - tum et humi - li - a - tum,
 - ritus contribulatus; cor con - tri - tum et humi - li - a - tum,

Deus, non despi - cies De - us, non de - spici - es.
 - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es. Be -
 - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es. Be - ni -
 De - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es. Be - ni -
 De - us, non despi - ci - es, De - us, non despi - ci - es.

Be - ni - gne fac, Do - mine, in bona volunta - te tu - a Si -
 - ni - gne, be - nigne, be - ni - gne fac, Domine in bo - na vo - lunta - te tua Si -
 - gne fac Do - mi - ne, in bo - na vo - lunta - te tua Si -
 - gne fac, Do - mine, be - ni - gne fac, Domine, in bona volunta - te tu - a si -
 Be - ni - gne fac, Do - mine, in bo - na vo - lunta - te tu - a Si - on,

- on, ut æ - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc accep -
 - on, ut æ - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc accep -
 - on, ut æ - di - fi - cen - tur, ut æ - di - fi - centur mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc accep -
 - on, ut æ - di - fi - cen - tur mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc accep -
 ut æ - di - fi - cen - tur, ut æ - di - fi - centur mu - ri Je - ru - sa - lem. Tunc accep -

- ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta; tunc im - po - nent su -
 - ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta; tunc im - po - nent su -
 - ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta; im - po - nent su -
 - ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta; tunc im - po - nent su -
 - ta - bis sa - cri - fi - ci - um ju - sti - ti - æ, o - bla - ti - o - nes et ho - lo - cau - sta; tunc im - po - nent su -

ta - re tu - um vi - tulos. Glo - ri - a pa - tri et fi -

per al - ta - re tu - um vi - tu - los. Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a pa - tri et fi -

per al - ta - re tu - um vi - tu - los. Glo - ri - a pa - tri, glo - ri - a pa - tri et fi -

re tu - um vi - tu - los. Glo - ri - a pa - tri et fi -

ta - re tu - um vi - tu - los. Glo - ri - a pa - tri

[illegible]

CANTO I. si - cut e - - - rat in princi - pi - o, et nunc et sem -

CANTO II. si - cut e - - - rat, si - cut e - rat in princi - pi - o, et nunc et

ALTO. si - - cut e - - - - rat, si - - cut e - rat in princi - pi - o, et

TENORE. si - - cut e - - - rat, e - - - rat in princi - pi - o, et nunc et

BASSO I. si - cut e - - rat in princi - pio, et - nunc et

BASSO II. si - - cut e - rat in princi - pi - o et

- - - per et in sæcu - la sæ - - culorum, A - men; sæ - culorum,

sem - - per, sem - - - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - lo -

nunc et semper, et nunc et sem - - per, et in sæcu - la sæ - cu - lo - rum, A - men;

sem - - per, et nunc et sem - per, et in sæcu - la sæ - culo - rum, A - - -

semper, et nunc et sem - - per et in sæcu - la sæ - cu - lo -

nunc et sem - per, et nunc et sem - - - per, et in sæcu - la sæ - cu - lo - rum, A - men; sæ -

A - - men; sæ - cu - lo - rum, A - - - - men.

- - rum, A - - - - men; sæ - cu - lo - rum, Amen. sæ - culo - - - rum, A - - - men.

sæ - culorum, A - men; sæ - cu - lo - - rum, A - - men; sæ - cu - lo - rum, A - men; sæ - cu - lo - rum, A - men.

- men; sæcu - lo - rum, A - men; sæ - culo - rum A - - - men.

- rum, A - men; sæ - - cu - - lo - - rum, A - men; sæ - - cu - lo - rum A - men.

- cu - lo - rum, A - - men; sæ - - cu - lo - rum, A - men; sæ - cu - lo - rum, A - - - men.

MOTETTE PSALM.

CLAUDE GOUDIMEL.

MOTTET.PSAUME.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

First system of the musical score. The Soprano part begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics for each part are as follows:

Soprano: Domi-ne quid mul-ti-plica-ti sunt qui tribu-lant me, qui tri-bulant

Alto: Do - mi - ne quid multi - pli-ca-ti sunt qui tri-bu-lant

Tenor: (rest)

Bass: (rest)

Below the Bass staff, the lyrics "Do - mi-ne quid multi-pli-" are written.

Second system of the musical score. The lyrics for each part are as follows:

Soprano: me Do - mi - ne quid multi-plica-ti sunt qui tribu-lant me qui

Alto: me qui tribulant me qui tribulant me

Tenor: - ne quid mul-ti - pli-ca-ti sunt qui tribulant me qui

Bass: - ca-ti sunt qui tri-bulant me Do - mi - ne quid mul-ti - pli-ca-ti sunt qui tribu-

Third system of the musical score. The lyrics for each part are as follows:

Soprano: tribulant me. Mul-ti insurgunt ad ver-sum

Alto: qui tribulant me. Mul-ti insurgunt ad ver-sum me, mul-ti

Tenor: tribulant me, qui tribulant me. Mul-ti insurgunt ad ver-sum

Bass: - lant me qui tribu-lant me. Mul-ti insurgunt ad ver-sum mul-ti in-sur-

me mul - ti insurgunt adver - sum me . Multi di - cunt a - ni - mæ me - - - -
insurgunt ad - ver - - sum me . Multi dicunt a - nimæ me - æ a - nimæ me - - -
me - - - - adver - sum me . Multi dicunt a - ni - mæ me - æ multi dicunt a - nimæ me - - -
- gunt adver - - sum me . Multi dicunt a - ni - mæ me -

- æ a - ni - mæ me - æ a - - nimæ me - - æ : Non est sa - lus i - psi - in Deo e - -
- - - æ a - nimæ me - - - æ : Non est salus i - - - psi in De - - o e -
- æ a - nimæ me - æ : Non est sa - lus ipsi in De - - - o in De - o in
- æ a - nimæ me - æ : Non est sa - lus i - psi

- jus non est salus i - psi in Deo e - jus . Tu autem Do - mi - ne sus - ceptor me -
- - jus non est sa - lus i - psi in Deo e - jus . Tu autem Do - mi - ne sus - cep - - tor
De - o e - - jus in De - - o e - jus . Tu autem Do - mi - ne sus - cep - - tor
non est sa - lus i - psi - in Deo e - jus . Tu autem Do - mi - ne susceptor

- - - us es, glo - ri - a me - a glo - ri - a me - - a , et ex -
me - - - us es glo - ri - a mea , et ex - al - tans ca -
meus es, sus - ceptor meus es glo - ri - a me - a glo - ri - a me - - - a ,
me - us susceptor me - us glo - ri - a mea glo - ri - a me - - a

al-tans ca-put me-um, et exal-tans ca-put me-um. Vo-ce

um. Vo-ce mea ad Do-minum elama-vi, ad Do-minum elama-vi. Vo-ce mea ad Do-minum elama-vi, voce mea ad Do-minum elama-vi elama-vi.

ma-vi; et exau-dit me, et exau-dit me de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o.

cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o, de monte san-cto su-o.

(A.)
Kyrie und Christe.

KYRIE et CHRISTE.

CHRISTOFORO de MORALES.

SOPRANO.

ALTO.

TÉNORE.

BASSO.

Ky - ri - - - e, e - lei - - - son, e - lei - - - son.

Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son. Ky - ri -

Kyrie - - - e - lei - - - son, e - lei - - - son. Ky - rie,

Ky - ri - e, e - lei - - - son. Ky - ri -

Ky - ri - e e - lei - - - son. Chri - ste, e - lei - - son,

- e e - lei - - - son. Christe, e - lei - -

e - - - lei - - - son. Chri - - -

- e, e - - - lei - - - son.

Chri - ste - e - lei - - - son, Christe e - lei - - - son, Christe, e -

- - - son, Chri - - - ste e - lei - - - son e - lei - - -

- ste, e - lei - - - son, Christe, e - lei - - - son, Chri - -



First system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are:
 - lei - - - - - son . - - - - -
 - - - - - son - - - - - Chri - ste e - lei - - - - - son . Ky - - - - -
 - ste e - lei - - - - - son . Ky - - - - -
 - - - - - son - - - - - Chri - ste e - lei - - - - - son . Ky - - - - -



Second system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are:
 Ky - - - - - ri - e e - lei - son . Kyri - e, e - - - - -
 - ri - e, e - lei - - - - - son Ky - ri - e e - - - - -
 - - - - - ri - e, e - - - - - lei - - - - - son . Ky - ri - e e - - - - - lei - - - - -
 - - - - - ri - e e - - - - - lei - - - - - son , e - - - - - lei - - - - -



Third system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are:
 - lei - - - - - son Ky - ri - e, e - - - - - lei - - - - - son . Ky - ri -
 - - - - - son, e - - - - - lei - - - - - son . Ky - - - - -
 - - - - - son, e - lei - son . Ky - ri - e e - lei - - - - -
 - - - - - son



Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The lyrics are:
 - e e - - - - - lei - - - - - son . Kyri - e e - lei - - - - - son .
 - ri - e e - lei - - - - - son .
 - - - - - son, e - - - - - lei - - - - - son .
 e , e - - - - - leison . Ky - ri - e , e - lei - - - - - son .



CHRISTOFORO de MORALES.

SOPRANO.

ALTO.

TENORE.

BASSO.

Gloria in excelsis Deo.
(Der Geistliche:)

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo -

Et in terra pax homi - nibus bonæ, bo - næ vo - lun - ta -

Et in terrapax homi - nibus bo - næ vo - lun -

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus

- næ vo - lun - ta - tis, be - ne - di - ci - mus, a - do -

- tis, vo - lun - ta - tis. bene - dicimus, a - do - ra -

- ta - tis. Lau - da - mus te, bene - di - ci - mus a -

bonæ vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te, be - ne - di - ci - mus

- ra - muste gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter magnam

- mus, glo - ri - fi - ca - mus te prop - ter magnam gloriam tu -

- doramus, a - do - ra - mus, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi propter magnam gloriam tu -

a - do - ramus te, glo - ri - fi - ca - mus te, prop - ter magnam gloriam

glo - riam tuam. Do - mi - ne Deus, rex cœ - le - stis, De - us pa -

- am. Do - mine De - us, rex cœ - le - stis, De - us pa - ter om -

- am. Do - mine De - us, rex cœ - le - stis, De - us

tu - am. Do - mi - ne Deus, rex cœ - le - stis, rex cœ - le - stis, De - us

ter om - ni - po - tens, Domine fi - li, u - ni - ge - nite Je - su Chri - ste, spi -
 ri - tus, et al - me or - pha - no - rum pa - ra - eli - te, Do - mi -
 ne De - us, ag - nus De - i, fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris, ma -
 ri - æ, Ma - ri - æ vir - ginis ma - tris, ma - tris, ma - tris.

ritus, et al - me or - pha - no - rum pa - ra - eli - te, Do - mi -
 ne De - us, ag - nus De - i, fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris, ma -
 ri - æ, Ma - ri - æ vir - ginis ma - tris, ma - tris, ma - tris.

ne De - us, ag - nus De - i, fi - li - us pa - tris, fi - li - us pa - tris, ma -
 ri - æ, Ma - ri - æ vir - ginis ma - tris, ma - tris, ma - tris.

tris pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - æ, Ma - ri - æ vir - ginis ma - tris, ma -
 tris, ma - tris, ma - tris.

MOTTET

MOTTET. — PSAUME.

THOMAS TALLIS.

SOPRANO. Ver - ba mea au - ribus per - ci - pe Do - - mi - ne;

ALTO. Ver - ba mea au - ribus per - ci - pe;

TENORE. Verba mea au - ribus per - ci - pe Do - - mi - ne per - ci - pe Do - - mi - ne; in -

BASSO. Ver - ba mea au - ri - bus per - ci - pe Do - - mi - ne;

in - tel - lige cla - morem me - um. Inten - de vo - ci o - ra - ti - o - nis me - -

in - tel - lige cla - morem me - um. Inten - de vo - ci o - ra - ti - o - nis me - - æ, in - ten - de vo - -

tel - lige cla - morem me - um. Inten - de vo - ci o - ra - ti - o - nis me - - æ vo - -

in - tel - lige cla - morem me - um. Inten - de vo - ci o - ra - ti - o - nis me - - æ,

æ o - ra - ti - o - nis me - æ; rex me - us et De - us me - us et De - us, De - us me - us.

ci o - ra - ti - o - nis me - æ; rex me - us et De - us et De - us me - us. Quo - niam ad te o -

ci o - ra - ti - o - nis me - æ; rex me - us et De - us rex me - us rex me - us et De - us me - us. Quo - niam ad

o - ra - ti - o - nis me - æ; rex me - us et De - us me - us, rex me - us et De - us me - us.

Quo - niam ad te o - ra - bo; ma - ne ex - audi - es o - ra - ti - o - nem me - am.

ra - bo Do - - mi - ne; ma - ne ex - audi - es ma - ne ex - audi - es o - ra - ti - o - nem me - - am.

te o - ra - bo Do - mi - ne; ma - ne ex - audi - es o - ra - ti - o - nem me - - am.

Quo - niam ad te o - ra - bo Do - mi - ne; ma - ne ex - audi - es o - ra - ti - o - nem o - ra - ti - o - nem me - am.

Das Stück ist hier, um gebraucht werden zu können, in die Ober-Quarte versetzt. Pour pouvoir être employé, ce morceau a été transposé à la Quarte supérieure.

Mottette mit Choral. (*)

LUDWIG SENFL.

MOTTET AVEC PLAIN-CHANT.

CANTO.
ALTO.
Tenore.
TENORE.
Baritono.
BASSO.

Mag ich un - glück nit wi - der - stan, doch hoffnung han,

es soll nit al - zeyt, al - zeyt we - ren. Man - cher treibt jet - zund

gros - ser bracht, wird hoch ge - acht, gschicht als mit Kle - nen, mit

Der Antiquität ihr Recht zu lassen, ist der Text mit diplomatischer Genauigkeit copirt worden. Vielleicht macht es aber dem Einen oder dem Andern der Leser einiges Vergnügen, zugleich mit einer fast hundert Jahre nach der Bekanntmachung durch Senfl verfassten Umarbeitung desselben bekannt zu werden; wenn auch nur darum, weil sie von einer Fürstin — von Maria, Königin von Ungarn — herrührt, und es wohl eine besondere Art von Interesse gewähren kann, zu vergleichen, was eine Fürsten — und man muss gestehn: wacker genug — aus dem offenbar demokratischen Originale zu Stande gebracht hat. Darum möge dieser Bearbeitung ihr kleiner Raum vergönnet werden.

nen e - ren. Wann er die Gnad von Got, die Gnad von Got nit
Klenen e - ren. Wann er die Gnad von Got nit hat, wann er die Gnad von Got nit
- - nen e - ren. Wann er die Gnad von Got nit hat, das
Klenen e - ren. Wann er die Gnad von Got nit hat, nit hat,

hat, das er ge - decht was jm entspricht, all Ding thon sich ver - keh - - ren.
hat, das er ge - decht was jm entspricht all Ding thonsich ver - keh - - ren.
er ge - decht was jm entspricht, all Ding thon sich ver - keh - - ren.
das er ge - decht was jm entspricht all Ding thon sich ver - keh - - ren.

2.

Richt wie ich wöl jetz all mein sach,
So thu ich gmach,
Wart eben meiner schantzen,
Thu nich dergleich als mich angeh,
Darbey verste
Ir untrew vnd finanzen,
Die sie stetz treiben,
Vol untrew pleiben
Gar jhrem herrn
Des reyn sie wern,
Noch müssen selber tantzen.

3.

All ding ein weil, ein sprichwort ist,
Derselben frist
Is noch gut zu erpelten.
Gedult vil sachen überwindt,
Sie sein so gschwindt,
Wölln nit mich hülffe zu zeyten.
Drumb wil auch ich,
Drumb wil auch ich,
Mit meinen herrn
Willig und gern.
Glück zu auff meiner seiten.

1.

Mag ich Unglück nicht widerstahn,
Muss Ungnad han
Der Welt für mein recht Glauben:
So weiss ich doch: das ist mein Kunst,
Gotts Huld und Gunst,
Die muss man mir erlauben,
Gott ist nicht weit;
Ein kleine Zeit
Er sich verbirgt,
Bis er erwürgt
Die mich seins Worts berauben.

2.

Richt wie ich wöll jetzund mein Sach,
Weil ich bin schwach
Und Gott mich Furcht lässt finden:
So weiss ich, dass kein Gwalt bleibt fest.
Ists allerbest,
Dass Zeitlich muss verschwinden.
Das ewig Gut
Macht rechten Muth:
Dabey ich bleib,
Wag Gut und Leib;
Gott helf mir überwinden!

3.

All Ding ein Weil, ein Sprichwort ist.
Herr Jesu Christ:
Du wirst mir stehn zur Seiten,
Und sehen auf das Unglück mein,
Als wär es dein,
Wenns wider mich thut streiten.
Muss ich denn dran
Auf dieser Bahn:
Welt, wie du willt
Gott ist mein Schild
Der wird mich wohl begleiten.

(B.)

Deus propitius esto. (*)

LUDWIG SENFL.

DISCANTUS.

CONTRATENOR. Alt.

TENOR I. (*)

TENOR II. Bariton.

BASSUS.

(*) Cantus firmus, der durch das Ganze hindurchgeht. — (*) Cantus firmus, qui règne dans tous le morceau.

Es ist dies Chor der Schlusssatz einer weitausgeführten «Oratio ad incomparabilem virginem Mariam», welche Ludwig Senfl, auf ausdrücklichen Befehl seines Fürsten, wahrscheinlich in ziemlich späten Lebensjahren geschrieben hat. Das Original befindet sich in der königlichen Sammlung zu München.

Ce chœur forme la partie finale d'un morceau fort étendu «Oratio ad incomparabilem virginem Mariam», que Louis Senfl a composé, probablement dans un âge déjà assez avancé, sur l'ordre exprès de son Prince. L'Original se trouve dans la collection Royale à Munich.



mi - hi pec - ca - to - ri, mi - hi pec - ca - to - ri, mi - hi pec - ca - to - ri, et
tu - um di - lec - tum fi - li -
mi - hi pec - ca - to - ri mi - hi pec - ca - to - ri,
hi pec - ca - to - ri pec - ca - to - ri, et



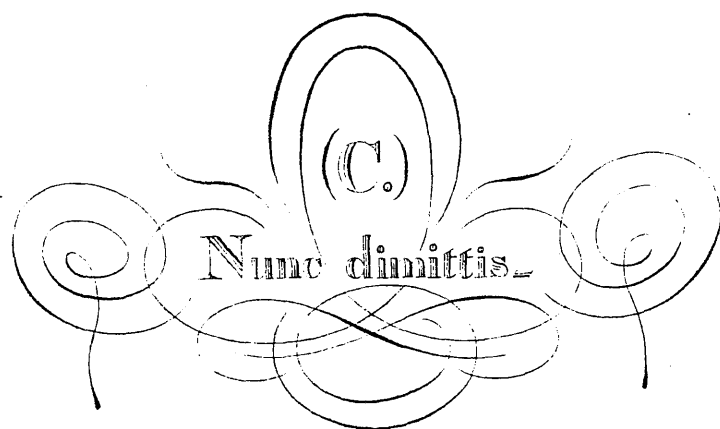
pec - ca - to - ri, et cu - stos a - ni - mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ, a -
cu - stos a - ni - mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ a - ni - mæ
um et li - be - ra nos
et cu - stos a - ni - mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ
cu - stos a - ni - mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ



ni - mæ me - æ nunc et sem - per, nunc et sem -
me - æ nunc et sem -
ab om - ni -
a - ni - mæ meæ, me - æ nunc et sem - per, nunc
a - ni - mæ me - æ, a - ni - mæ me - æ nunc et sem -



- per, nunc et sem - per et u - bi - que. A - men.
- per et u - bi - que. A - men.
bus ma - lis.
et sem - per et u - bi - que. A - men, A - men.
- per nunc et



LUDWIG SENFL.

CANTO.

ALTO.

Tenore. *

TENORE.

Baritono.

BASSO.

Nunc di - mit - tis ser - vum tu - um, Do - mi - ne Do - mi -

Nunc di - mit - tis ser - vum tu - um Do -

Nunc di -

ne Do - mi - ne, Do - mi - ne se - cum - dum

mi - ne, nunc di - mittis ser - vum tuum, Do - mi - ne, se - cum - dum

mit - tis ser - vum tu - um Do - mi - ne se -

Nunc dimit - tis ser - vum tu - um, Domine, secun -

ver - bum tu - um, in pa - ce quia vi -

ver - bum tu - um, in pa - ce, in pa - ce qui a vi - de -

cun - dum ver - bum tu - um, in pa - ce, qui - a

dum verbum tu - um, in pa - ce, in pa - ce, qui - a vide - runt

de - runt o - cu - li me - i o - cu - li me -

runt o - cu - li me - i o - cu - li me - i, o -

vi - de - runt o - cu - li me - i o - cu -

o - cu - li me - i, o - cu - li me - i, o -

* Vom Tenor zu singen.

4591.

* A chanter par la taille.



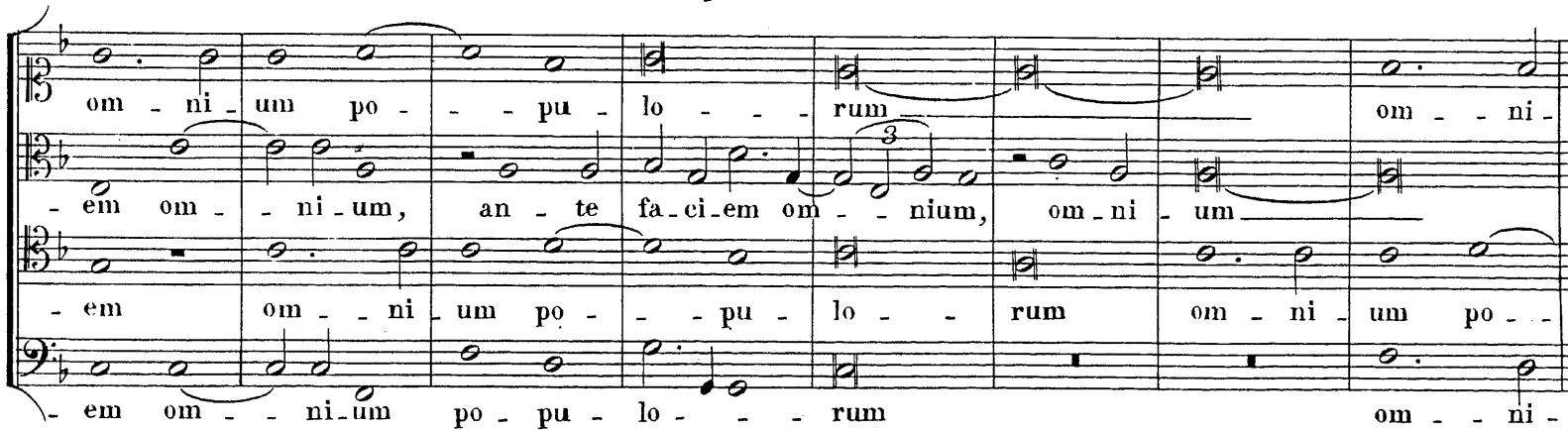
First system of the musical score. It consists of five staves. The lyrics are: i sa lu ta re tu um, sa lu ta re tu. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is primarily in the soprano and alto parts, with the bass part providing a harmonic foundation.



Second system of the musical score. The lyrics continue: quod pa ra sti, quod pa ra sti, quod pa ra. The musical texture remains consistent with the first system, featuring vocal lines and a basso continuo line.



Third system of the musical score. The lyrics are: sti, quod pa ra sti an te fa ci em. This system introduces the phrase 'ante faciem'. The musical notation includes various rests and melodic lines across the staves.



Fourth system of the musical score. The lyrics are: om ni um po pu lo rum om ni. The music continues with the same instrumental and vocal parts. The lyrics 'omni' are repeated at the end of the system.



Fifth system of the musical score. The lyrics are: um po pu lo rum. This system concludes the first period of the piece. The music ends with a final cadence on the 'rum' syllable.