MUSIKGESCHICHTE IN BEISPIELEN

EINE AUSWAHL VON 150 TONSÄTZEN
GEISTLICHE UND WELTLICHE GESÄNGE
UND INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN

ZUR VERANSCHAULICHUNG DER ENTWICKLUNG
DER MUSIK IM 13.—18. JAHRHUNDERT

IN NOTIERUNG AUF 2 SYSTEMEN

VON

DR. HUGO RIEMANN

PROFESSOR ORD. HON. DER MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

MIT ERLÄUTERUNGEN VON DR. ARNOLD SCHERING

LEIPZIG 1912
VERLAG VON E. A. SEEMANN

VORWORT

Der Gedanke einer Sammlung, welche die Musikgeschichte durch eine größere Auswahl vollständiger Tonstücke in einer am Klavier bequem ausführbaren Form lebendig illustriert, entsprang der Initiative des Verlegers. Ich habe denselben gern zu dem meinigen gemacht, da er mir Gelegenheit bot, alle die Mittel, welche Werke älterer Zeit dem Verständnis weiterer musikliebenden Kreise der Gegenwart näherbringen, ohne Einschränkung anzuwenden, also vor allem die früher üblichen längeren Notenwerte durch uns heute geläufige kürzere zu ersetzen, die rhythmischen Verhältnisse durch möglichst vollständige Ausbeutung der orientierenden Rolle des Taktstrichs klarzustellen, auch die Motivbildung und Phrasierung durch die heute üblichen Mittel wenigstens einigermaßen fortlaufend kenntlich zu machen. Ferner wurden die bis über das 16. Jahrhundert hinaus in Menge als selbstverständlich vorausgesetzten chromatischen Veränderungen besonders bei Schlußbildungen (Klauseln) überall bestimmt beigefügt, da man von Leuten, die nicht Musikhistoriker sind, unmöglich eine Beherrschung der dafür gültigen Normen voraussetzen kann, ohne diese Zusatzzeichen aber eine ganz verkehrte Vorstellung von dem harmonischen Wesen der älteren Musik erwecken muß. Selbstverständlich wurde auch von der Anwendung heute nicht mehr allgemein gebräuchlicher Schlüssel durchaus abgesehen und dem Leser auch nicht das Überschauen einer größeren Anzahl von Systemen zugemutet. Die Sammlung sollte eben als ein Klavierbuch zur Musikgeschichte sich geben und nichts voraussetzen, was nicht ein leidlicher Klavierunterricht vermittelt. Daß diese bewußt gewählte Einschränkung möglich war, ohne der Sammlung ein dilettantisches Gepräge zu geben, wird man aber, hoffe ich, sofort erkennen. Die Stücke sind nirgend modernisiert oder sonst irgendwie zurecht gemacht, um einem heutigen Geschmacke mundgerecht zu werden und ein streng wissenschaftlicher Charakter ist der Sammlung gewahrt worden. Dieselbe wird darum auch dem mit ernsten musikgeschichtlichen Studien Beschäftigten Dienste leisten und ihm eventuell Wege weisen, die ihn schneller vorwärts bringen. Gewiß wird man mit einiger Verwunderung erkennen, daß mit der Abstreifung alles Altertümlichen und Ungewohnten in der Form der Aufzeichnung (rein graphisch) gar manches recht alte Stück uns gar nicht mehr altertümlich vorkommt, sondern in einer wohlvertrauten Sprache zu uns spricht. Aber ich denke, das ist doch der eigentliche Zweck der historischen Forschung, das allen Zeiten gemeinsame Urgesetzliche, das alles Empfinden und künstlerische Gestalten beherrscht, erkennbar zu machen! Es bleibt dabei immer noch genug übrig, was speziell das Zeitalter, dem die Werke entstammen, charakterisiert, und gewiß wird, wer stärkeres Interesse an dem Inhaltlichen der Musik älterer Epochen gefaßt hat, auch Verlangen tragen, die äußere Hülle kennen zu lernen, welche eine direkte Bekanntschaft mit den Werken erschwert und die vermittelnde Hilfe des Historikers nötig macht. Dazu bieten dann Sammlungen anderer Art, Faksimiles alter Notierungen, die Denkmäler-Ausgaben usw. Gelegenheit. Gerade die Zurateziehung solcher im engeren Sinne historischen Publikationen wird aber die Nützlichkeit, ja Notwendigkeit von Sammlungen wie die vorliegende evident machen. Denn es gilt vor allem, fest eingewurzelte, ganz verkehrte Vorstellungen von dem Wesen der Musik älterer Zeit einmal aus der Welt zu schaffen. Wenn auch heute Aufführungen älterer Musik immer häufiger werden, so wird doch die Gelegenheit, solche Werke in größerer Zahl aus eigener Anschauung kennen zu lernen und dieselben etwas eingehender studieren zu können, gewiß erwünscht sein. Mögen diese einleitenden Worte dazu beitragen, der Sammlung eine freundliche Aufnahme zu bereiten. Daß dieselbe nicht über das 13. Jahrhundert zurückgeht und auch aus dem 13. Jahrhundert sich mit wenigen Proben begnügt, wird einer Motivierung nicht bedürfen. Für die Bekanntschaft mit den noch älteren unbehilflichen ersten Anfängen der Mehrstimmigkeit genügen die Belege, welche die Musikgeschichten bringen, vollauf. Die einstimmige (monodische) Musik des Altertums und Mittelalters (Gregorianischer Gesang, Hymnen, Sequenzen, Troubadour- und Minnesänger-Melodien, Meistergesang) sind ausgeschlossen worden, teils weil auch sie durch Proben in den Musikgeschichten ziemlich reich vertreten sind, teils auch, weil über ihre rhythmische Beschaffenheit zur Zeit noch gestritten wird und zahlreiche Spezialwerke dem, der mehr sehen will, dazu Gelegenheit bieten.

Unsere Sammlung ist möglichst streng chronologisch geordnet. Das Inhaltsverzeichnis stellt daher zugleich eine orientierende musikgeschichtliche Tabelle vor. Das alphabetische Namenregister der Autoren wird der schnellen Auffindung der einzelnen Stücke dienen. Endlich weist das Verzeichnis nach Formgattungen bequem den Weg durch die Jahrhunderte.

Leipzig, im Frühjahr 1912. *H. Riemann.*

INHALTSVERZEICHNIS

1. NACH DER NUMMERNFOLGE.

1. JOHN OF FORNSETE „Sommer-Kanon“ (1240).
2. Dreistimmiges Motet (Tanzlied) a. d. 13. Jahrhundert.
3. JOHANNES DE FLORENTIA (Giovanni da Cascia), Madrigal mit Instrumentalbegleitung (c. 1330).
4. GUILLAUME DE MACHAULT (1300—1372), Ballade mit Instrumentalbegleitung.
5. FRANCESCO LANDINO (1325—1397), Ballata dgl.
6. PIERRE FONTAINE (c. 1400), Rondeau mit Instrumentalbegleitung.
7. JOHN DUNSTAPLE (c. 1370—1453), Paraphrase des Hymnus „Veni creator Spiritus“ (c. 1425), Sopran mit Instrumentalbegleitung.
8. JOHANNES LE GRANT (1419), Rondeau mit Instrumentalbegleitung.
9. HUGHO DE LANTINS (c. 1430), Duett in freier Kanonform mit Instrumentalbegleitung. (Tanzliedchen.)
10. GILLES BINCHOIS (1400—1460), Ballade mit Instrumentalbegleitung (c. 1430).
11. GUILLAUME DUFAY (c. 1400—1474), Sanctus der Messe „Se la face ay pale“.
12. ENRIQUE (1480), Spanische Ballade mit Instrumentalbegleitung.
13. JUAN PONCE (c. 1500), Studenten-Trinklied (vierstimmig a cappella).
14. Choralfiguration aus dem 15. Jahrhundert (von Adam v. Fulda?) aus dem Leipziger Mensural-Kodex.
15. ANTOINE BUSNOIS (gest. 1492), Chanson „Chi dit: Benedicite“ mit Instrumentalbegleitung.
16. JEAN D'OKEGHEM (c. 1430—1495), Sanctus und Benedictus der Messe „Pour quelque peyne“ (MS. in Brüssel).
17. JACOB OBRECHT (c. 1450—1505), 1. Teil des Credo der Messe „Ave regina coelorum“.
18. HEINRICH ISAAK (c. 1440—1517), Sinfonia „La Morra“.
19. THOMAS STOLTZER (c. 1440—1526), dreistimmige Motette (a cappella).
20. JEAN MOUTON (gest. 1522), Crucifixus der Messe „Alma redemptoris mater“, (gedruckt 1516).
21. ANTON BRUMEL (um 1500), 1. Teil des Gloria der Messe „De Beata Virgine“ (gedruckt 1516) mit fortgesetzter Benutzung der Choralmelodie.
22. ANTONIUS FEVIM (1473—1515), Agnus der Messe „Mente tota“ (gedruckt 1516).
23. JOSQUIN DESPRÈS (c. 1450—1521), Sanctus der Messe „L'homme armé“ super voces musicales.
24. PIERRE DE LA RUE (gest. 1518), Vierstim. Chanson.
25. PIERRE DE LA RUE, Kyrie der Messe „Ave Maria“.
26. HEINRICH FINCK (c. 1450—1527), Vierstimmiges deutsches Lied (1536 gedruckt).
27. HEINRICH FINCK, Vierstimmiges deutsches Lied (gedruckt 1536).
28. PAULUS HOFHAIMER (1459—1537), Deutsches Lied.
29. CLEMENT JANNEQUIN, Chanson „L'Alouette“ (1529).
30. CLAUDIN DE SERMISY (1490—1562), Vierstimmige Chanson (1529 gedruckt).
31. Pavane und Galliarde in einer Notierung (à double emploi) (1530).
32. BENEDICT DUCIS (1480—1530), Geistliches Lied (a cappella).
33. NICOLAS GOMBERT (c. 1530), Chanson für 4 Singstimmen mit Instrumenten.
34. PHILIPP VERDELOT (c. 1510—65), Madrigal (c. 1535).
35. CHRISTOBAL MORALES (1512—1553), Weihnachtsmotette.
36. GIROLAMO CAVAZZONI, Ricercar a 4 (1542).
37. JACQUES ARCADELT (1514—c. 1560), Vierstimmige Chanson (Text von Cl. Marot).
38. SIXTUS DIETRICH (c. 1490—1548), Dreistimmiges geistliches Lied (1542 gedruckt).
39. LUDWIG SENFL (1492—1555), Vierstim. deutsches Lied (1544 gedruckt).
40. JACHET BUUS, Ricercar a 4 (1547).
41. MIGUEL DE FUENLLANA (1554), Fantasia sopra un passo forçado ut re mi fa sol la (für Laute).
42. ADRIAN WILLAERT (c. 1490—1562), Ricercar a 3 (1559).
43. GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1526—94), Ave Regina Coelorum für 4 Frauenstimmen.
44. ORLANDO DI LASSO (1532—1594), Vierstimmiges Madrigal (Text von Ariosto).
45. ORLANDO DI LASSO (1532—1594), Vierstimmige Hymne (in Distichen).
46. TOM. LUD. DA VITTORIA (1540—1613), Motette aus dem Officium der Karwoche.
47. GIOVANNI CROCE (1557—1609), Sanctus der fünfstimmigen Messe im 3. Kirchenton.
48. JACOBUS GALLUS (1550—1591), Motette.
49. FLORENTIO MASCHERA, Canzon da sonar a 4 (1584 [1593]).
50. ANNIBALE PADOVANO (1527—c. 1600), Ricercar a 4 (gedruckt 1604).
51. CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO (1533—1604), Canzon da sonar a 5.
52. GIOVANNI GABRIELI (geb. 1557 zu Venedig, gest. 12. August 1612 daselbst), Ricercar a 4 voci, del X^0 tono (1595).
53. THOMAS MORLEY (1557—1603), fünfstimmig. Tanzlied (Fa—la) v. J. 1595.
54. JOHN WILBYE, Madrigal für 2 Soprane, 2 Tenöre, Alt und Baß (1598).
55. ORAZIO VECCHI (1550—1605), Fantasia a 4 (1600).
56. JACOPO PERI (1561—1633), Gesang des Orpheus aus „Euridice“ (1600).
57. GIULIO CACCINI (1550—1618), Gesang der Euridice aus „Euridice“ (1600).
58. GIULIO CACCINI (1550—1618), Gesang des Orfeo aus „Euridice“.
59. ADRIANO BANCHIERI (1565—1634), Sinfonia senza parole a 4 (1607) (Canzon in Aria francese).
60. ADRIANO BANCHIERI (1565—1634), Sinfonia (Canzon alla Francese) a 4 per sonare o cantare (1607) „Jubilate Deo omnis terra! Servite Domino in laetitia“.
61. HANS LEO HASLER (1564—1612), Choral „Ein feste Burg“ fugenweis bearbeitet (1607).
62. HANS LEO HASLER (1564—1612), fünfstimmiges Madrigal (a cappella).
63. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Intrada a 6 (1608).
64. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Pavana a 4 (1603).
65. MELCHIOR FRANCK (1573—1639), Allemande a 4 (1603).
66. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Gesang der Euridice (1. Akt) aus „Orfeo“ (1607).
67. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Gesang des Orfeo (4. Akt) aus „Orfeo“ (1607).
68. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), fünfstimmiges Madrigal (1605 gedruckt).
69. MARCO DA GAGLIANO (1575—1642), Gesang des Apollo aus „Dafne“ (1608).
70. COSTANZO ANTEGNATI (1557—1619), Canzon da sonar (a 5) La Moranda (1608).
71. GIROLAMO FRESCOBALDI (1583—1643), Canzon da sonar a 4 (1608).
72. GIROLAMO FRESCOBALDI (1583—1643), Toccata di durezze (1637).
73. LUZZASCO LUZZASCHI, Canzon a 4 (1608).
74. WILLIAM BYRD (1553—1623), Pavana The Earls of Salesbury (aus Parthenia, 1611).
75. WILLIAM BYRD (1553—1623), Galliardo Mrs. Mary Brownlo (dgl.) mit veränderten Reprisen.
76. JOHN BULL (1563—1628), Pavane mit veränderten Reprisen (aus Parthenia, 1611).

77. ORLANDO GIBBONS (1583—1625), „The Queens command" (a. Parthenia, 1611) für Virginal (Klavier).
78. JAN PIETERS SWEELINCK (1562—1621), Toccata.
79. JOHANN HERMANN SCHEIN (1586—1630), Choral „Komm, heil'ger Geist" für Sopran und Orchester (1626) 1. Teil.
80. GREGORIO ALLEGRI (1584—1652), Miserere für die Karwoche.
81. SALOMONE ROSSI [Ebreo] (c. 1570—1628), Sonata a 3 sopra l'Aria della Romanesca (Chaconne) (1613).
82. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Paduana a 5 (1616).
83. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Galliard (1616) mit denselben Motiven.
84. BARTHOLOMAEUS PRAETORIUS, Paduana a 5 (1616).
85. ERASMUS WIDMANN (1572—1634), Intrada (1618).
86. SAMUEL SCHEIDT (1587—1654), Courante (1621).
87. PAOLO QUAGLIATI († vor 1623), Duetto da camera a 2 Soprani con Violino obligato (1623 gedruckt), Text von G. B. Guarini.
88. BIAGIO MARINI (c. 1600—1660), Canzon da sonar a 4 (1626).
89. BIAGIO MARINI (c. 1600—1660), Balletto a 3 alla Alemanna (1629).
90. TARQUINIO MERULA (c. 1600—1652), Canzon „La Pedrina" (1637). Chaconne.
91. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Arie aus l'incoronazione di Poppea (1642).
92. CLAUDIO MONTEVERDI (1567—1643), Arietta aus derselben Oper.
93. GIACOMO CARISSIMI (1604—1674), Recitativ aus dem Oratorium Balthasar.
94. HEINRICH SCHÜTZ (1585—1672), Deutscher geistlicher Gesang für 2 Soprane mit 2 obligaten Violinen und Basso continuo (Ostinato).
95. HEINRICH ALBERT (1604—1651), Deutsches Lied mit Generalbaß „Ich lobe die allhier".
96. HEINRICH ALBERT (1604—1651), Deutsches Lied mit Generalbaß „O wie groß ist doch".
97. ANDREAS HAMMERSCHMIDT (1612—1675), Geistlicher Dialog für Alt und Baß (1645).
98. MASSIMILIANO NERI, Sonata a 4 (1644).
99. NIKOLAUS A KEMPIS, Sonata a Violino e Viola (1644).
100. JOHANN JAKOB FROBERGER (c. 1620—1667), Fantasia a 4.
101. FRANCESCO CAVALLI (1599—1676), Duett (Medea und Jason) aus „Giasone" (1649).
102. GIOVANNI LEGRENZI (1625—1690), Trio-Sonate La Torriana (1655).
103. MARC ANTONIO CESTI (1620—1669), Arie des Arsete aus „La Dori" (1663).
104. ESAJAS REUSNER, Präludium einer Lauten-Suite (1667).
105. GIOVANNI ANDREA BONTEMPI (1624—1705), Arie des Apollo a. d. deutschen Oper „Dafne" (Dresden 1671).
106. GIOVANNI LEGRENZI (1625—1690), Arie des Tideo aus „Eteocle e Polinice" (1675) m. Basso ostinato.
107. GIOVANNI LEGRENZI, Duett (Argia und Polinice) aus „Eteocle e Polinice" (1675).
108. JOHANN ROSENMÜLLER (1620—1684), Trio-Sonate v. J. 1682.
109. JOHANN PACHELBEL (1653—1706), I. Allemande der D moll-Suite (1683). II. Courante der G moll-Suite (1683).
110. JEAN BAPTISTE LULLY (1632—1687), Ouverture der Oper „Roland" (1685).
111. MARIN MARAIS (1656—1728), Prélude (Maestoso) aus der G dur-Suite für 2 Gamben (1686).
112. MARIN MARAIS (1656—1728), Allemande aus der G dur-Suite für 2 Gamben (1686).
113. HENRY PURCELL (1658—1695), Didos Todesgesang aus „Dido und Aeneas".
114. HENRY PURCELL (1658—1695), Gesang des 1. Attendant aus „Dido und Aeneas".
115. ANTONIO DRAGHI, Arietta der Psyche aus „Psiche cercando Amore" (1688).
116. ANTONIO DRAGHI, Koloratur-Arie der Psyche aus derselben Oper.
117. AGOSTINO STEFFANI (1654—1728), Arie des Tiberino aus „Niobe" (1688).
118. AGOSTINO STEFFANI (1654—1728), Duetto da camera a Soprano e Contr'alto (I. Teil).
119. ALESSANDRO SCARLATTI (1659—1725), Da Capo-Arie des Elmiro aus „Rosaura" (1690).
120. CARLO PALLAVICINO (1630—1688), Arie der Doride aus „Antiope" (Dresden 1689, beendet von N. A. Strungk).
121. ARCANGELO CORELLI (1653—1713), Trio-Sonate H moll, Op. 2^{IV} (1689).
122. JOHANN PHILIPP KRIEGER (1649—1725), Largo aus der Sonate Op. 2^{II} (1693).
123. JOHANN JOSEPH FUX (1660—1741), Ouverture der 3. Partita des Concentus musicc-instrumentalis (1701).
124. ANTONIO CALDARA (1670—1737), Trio-Sonate G moll (1700) (Sonata da chiesa).
125. FRANÇOIS COUPERIN (1668—1733), „Les Papillons", Gigue der 2. Suite (1713).
126. FRANÇOIS COUPERIN (1668—1733), „La Lugubre", Sarabande der 3. Suite (1713).
127. REINHARD KEISER (1674—1739), Arie der Ismene aus der 4. Szene des 3. Akts der Oper „L'inganno felice" (1714).
128. ANTONIO LOTTI (1667—1740), Kyrie einer vierstimmigen Messe in G moll (a cappella).
129. G. PH. TELEMANN (1681—1767), Ouverture per il Clavicembalo (1719).
130. JOHANN SEBAST. BACH (1685—1750), Ciacona aus der D moll-Suite für Violine allein.
131. JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750), Arie aus der Matthäus-Passion (1729).
132. DOMENICO SCARLATTI (1685—1757), Klavierstück (Sonate).
133. JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683—1764), Les Soupirs (Pièces de Clavecin, 1724).
134. GOTTLIEB MUFFAT (1690—1770), Klavierstück (1727).
135. EMANUELE RINCON D'ASTORGA (1681—1736), Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Streichorchester aus dem Stabat mater.
136. FRANCESCO DURANTE (1684—1755), Duetto da camera per Soprano e Contr'alto.
137. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710—1736), Anfang des Stabat mater (1736) für Sopran, Alt und Streichorchester.
138. JOHANN FRIEDRICH FASCH (1688—1758), Ouverture einer C dur-Orchestersuite.
139. CRISTOPH FOERSTER (1693—1748), Ouverture der A dur-Orchestersuite.
140. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685—1759), Ouvertüre des „Messias" (1724).
141. CHRISTOPH GRAUPNER (1687—1760), Sinfonie G dur, 1. Satz.
142. PADRE GIAMBATTISTA MARTINI (1706—1784), Duetto da camera No. 12 (1763).
143. FRANZ XAVER RICHTER (1709—1789), Sinfonie Es dur, Op. 4^{IV}, 1. Satz.
144. JOHANN STAMITZ (1714—1757), Andante der Es dur-Sinfonie, Op. 4^{IV}.
145. THOMAS BATTISHILL, Englisches Catch (c. 1760) für 3 Tenöre.
146. SAMUEL WEBBE, Englisches Glee für 2 Tenöre und Baß c. 1760.
147. KARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714—1788), Klaviersonate D moll, 2. Satz (1781).
148. CHRISTOPH WILIBALD GLUCK (1714—87), „Chaconne", Schlußnummer d. Oper „Orpheus" (1762).
149. JOHANN ADOLF HASSE (1699—1783), Ouverture zu „Irene" (1762).
150. KARL KAMITZ (1746—1801), Andante der Es dur-Sinfonie, Op. 13^{I} (Op. 16^{I}).

2. NACH AUTOREN GEORDNET.

Deutsche:

Adam von Fulda. 14.
Albert, H. 95. 96.
Bach, K. P. E. 147.
Bach, J. S. 130. 131.
Dietrich, S. 38.
Fasch, J. F. 138.
Finck, H. 26. 27.
Foerster, Ch. 139.
Franck, M. 63. 64. 65.
Froberger, J. J. 100.
Fux, J. J. 123.
Gallus, J. 48.
Gluck, Ch. W. 148.
Graupner, Ch. 141.
Händel, G. F. 140.
Hammerschmidt, A. 97.
Hasler, H. L. 61. 62.
Hasse, J. A. 149.
Hofhaimer, P. 28.
Keiser, R. 127.
Krieger, J. P. 122.
Muffat, G. 134.
Pachelbel, J. 109.
Praetorius, B. 82. 83. 84.
Reusner, E. 104.
Richter, F. X. 143.
Rosenmüller, J. 108.
Scheidt, S. 86.
Schein, J. H. 79.
Schütz, H. 94.
Senfl, L. 39.
Stamitz, J. 144.
Stamitz, K. 150.
Stoltzer, Th. 19.
Telemann, G. Ph. 129.
Widmann, E. 85.

Engländer:

Battishill, Th. 145.
Bull, J. 76.
Byrd, W. 74. 75.
Dunstaple, J. 7.
Fornsete, J. of. 1.
Gibbons, O. 77.
Morley, Th. 53.
Purcell, H. 113. 114.
Webbe, S. 146.
Wilbye, J. 54.

Franzosen:

Anonym. 2. 31.
Couperin, F. 125. 126.
Fontaine, P. 6.
Jannequin, Cl. 29.
Lully, J. B. 110.
de Machault, G. 4.
Marais, M. 111. 112.
Rameau, J. P. 133.
de Sermisy, Cl. 30.

Italiener:

Allegri, G. 80.
Antegnati, C. 70.
d'Astorga, E. 135.
Banchieri, A. 59. 60.
Bontempi, G. A. 105.
Caccini, G. 57. 58.
Caldara, A. 124.
Carissimi, G. 93.
Cavalli, F. 101.
Cavazzoni, G. 36.
Cesti, M. A. 103.
Corelli, A. 121.
Croce, G. 47.
Draghi, A. 115. 116.
Durante, F. 136.
de Florentia, J. 3.
Frescobaldi, G. 71. 72.
Gabrieli, G. 52.
da Gagliano, M. 69.
Landino, F. 5.
Legrenzi, G. 102, 106, 107.
Lotti, A. 128.
Luzzaschi, L. 73.
Marini, B. 88. 89.
Martini, P. G. 142.
Maschera, F. 49.
Merula, T. 90.
Merulo, Claudio. 51.
Monteverdi, C. 66. 67. 6
91. 92.
Neri, M. 98.
Padovano, A. 50.
Pallavicino, C. 120.
da Palestrina, G. P. 43.
Pergolesi, G. B. 137.
Peri, J. 56.
Quagliati, P. 87.
Rossi, S. 81.
Scarlatti, A. 119.
Scarlatti, D. 132.
Steffani, A. 117. 118.
Vecchi, O. 55.

Niederländer:

Arcadelt, J. 37.
Binchois, G. 10.
Brumel, A. 21.
Buus, J. 40.
Busnois, A. 15.
Desprès, J. 23.
Dufay, G. 11.
Ducis, B. 32.
Gombert, N. 33.
Isaak, H. 18.
a Kempis, N. 99.
di Lasso, O. 44. 45.
de Lantins, H. 9.
Le Grant, J. 8.
Mouton, J. 20.
Obrecht, J. 17.
d'Okeghem, J. 16.
de la Rue, P. 24, 25.
Sweelinck, J. P. 78.
Verdelot, P. 34.
Willaert, A. 42.

Spanier:

Enrique. 12.
Fevim, A. 22.
de Fuenllana, M. 41.
Morales, C. 35.
Ponce, J. 13.
da Vittoria, T. L. 46.

3. CHRONOLOGISCH UND INHALTLICH GEORDNET.

Nr. **Instrumentalmusik.**

14. *Choralfiguration* (über das Pange lingua) von Adam von Fulda (?) c. 1480.
18. *„La Morra", Sinfonia* von Heinrich Isaak c. 1480.
31. *„Pavane und Galliarde"* in einer Notierung (anonym) 1530.
36. *Ricercar* für Orgel von Girolamo Cavazzoni 1542.
40. *Ricercar* für Orgel von Jachet Buus 1547.
41. *Fantasia* sopra Ut Re Mi Fa Sol La *(für Laute)* von Miguel de Fuenllana 1554.
42. *Ricercar* von Adrian Willaert 1559.
49. *Canzon da sonar* von Florentio Maschera 1584.
50. *Ricercar* von Annibale Padovano c. 1590.
51. *Canzon da sonar* von Claudio Merulo da Correggio c. 1590.
52. *Ricercar* von Giovanni Gabrieli 1595.
55. *Fantasia* von Orazio Vecchi 1600.
59. *Sinfonia senza parole* von Adriano Banchieri 1607.
63. 64. 65. *Intrada, Pavana* und *Allemande* von Melchior Franck 1608.
70. *„La Moranda"*, Canzon da sonar von Costanzo Antegnati 1608.
71. *Canzon da sonar* von Girolamo Frescobaldi 1608.
72. *Capriccio di durezze* von Girolamo Frescobaldi 1637.
73. *Canzon da sonar* von Luzzasco Luzzaschi 1608.
74. *„The Earls of Salesbury"*, Pavana für Klavier von William Byrd 1611.
75. *„Mrs. Mary Brownlo"*, Galliardo mit Variationen für Klavier von William Byrd 1611.
76. *Pavane* mit veränderten Reprisen von John Bull 1611.
77. *„The Queens command"* für Klavier von Orlando Gibbons 1611.
78. *Toccata* von Jan Pieters Sweelinck c. 1600.
81. *Sonata* (Chaconne) sopra l'Aria della Romanesca von Salomone Rossi 1613.
82. 83. 84. *2 Paduana* und *Galliard* von Bartholomaeus Praetorius 1616.
85. *Intrada* von Erasmus Widmann 1618.
86. *Courante* von Samuel Scheidt 1621.
88. 89. *Canzon da sonar* und *Balletto all'Alemanna* von Biagio Marini 1629.
90. *„La Pedrina"*, Canzon da sonar von Tarquinio Merula 1637.
98. *Sonata* (mixolydisch) von Massimiliano Neri 1644.
99. *Sonata* (dorisch) von Nikolaus a Kempis 1644.
100. *Fantasia* für Klavier von Johann Jakob Froberger c. 1650.
102. *„La Torriana"*, Trio-Sonate von Giovanni Legrenzi 1655.
104. *Praeludium* Dmoll für Laute von Esajas Reusner 1667.
108. *Trio-Sonate* Gmoll von Johann Rosenmüller 1682.
109. *Allemande* der Dmoll-Suite und *Courante* der Gmoll-Suite von Johann Pachelbel 1683.
110. *Ouverture der Oper „Roland"* von J. B. Lully 1685.
111. 112. *Prélude* und *Allemande* a. d. Suite Gdur für 2 Gamben von Marin Marais 1686.
121. *Trio-Sonate* Hmoll, Op. 2^{IV} von Arcangelo Corelli 1689.
122. *Largo* der Trio-Sonate Op. 2^{II} von Joh. Philipp Krieger 1693.
123. *Ouverture der 3. Partita* des Concentus musico-instrumentalis 1701 von J. J. Fux.
124. *Trio-Sonate* Gmoll (da chiesa) von Antonio Caldara 1700.
125. *Gigue* „Les Papillons" von François Couperin 1713.

Nr.

126. *Sarabande* „La Lugubre" von François Couperin 1713
129. *Ouverture* per il Clavicembalo Amoll von G. Ph. Telemann 1719.
130. *Chaconne* für Violine allein von Joh. Seb. Bach 1717.
132. *Sonate Gdur* von Domenico Scarlatti 1725.
133. *„Les soupirs"*, Klavierstück.
134. *Klavierstück* Ddur von Gottlieb Muffat 1727.
138. *Ouverture einer Suite* Cdur von Johann Friedrich Fasch c. 1730.
139. *Ouverture der Adur-Suite* von Christoph Foerster c. 1730.
140. *Ouverture* des „Messias" von G. F. Händel 1742.
141. *Sinfonie* Gdur (1. Satz) v. Christoph Graupner c. 1730.
143. *Sinfonie* Esdur, Op. 4^{IV} von Franz Xaver Richter c. 1745.
144. *Sinfonie* Esdur, Op. 4^{IV} 2. Satz von Johann Stamitz c. 1745.
147. *Klavier-Sonate* Dmoll 2. Satz von Carl Philipp Emanuel Bach 1781.
148. *Chaconne* aus „Orpheus" von Christ. Wilib. Gluck 1762.
149. *Ouverture* zur Oper „Irene" von Joh. Adolf Hasse 1762.
150. *Andante* der Es dur-Sinfonie, Op. 13^{I} (Op. 16^{I}) von Karl Stamitz c. 1770.

Geistliche Gesänge.

7. *Veni creator spiritus*, paraphrasiertes Kirchenlied von John Dunstaple c. 1420.
11. *Sanctus* der Messe *Se la face ay pale* von Guillaume Dufay c. 1430.
14. *Pange lingua*, Choralfiguration von Adam v. Fulda (?) c. 1480.
16. *Sanctus* der Messe *Pour quelque peyne* von Jean d'Okeghem c. 1480.
17. *Credo* (1. Teil) der Messe *Ave regina cælorum* von Jacob Obrecht c. 1480.
19. *„Der Gottlose dräuet dem Gerechten"*, *Motette* von Thomas Stoltzer c. 1490.
20. *Credo* (2. Teil) der Messe *Alma redemptoris mater* von Jean Mouton c. 1500.
21. *Gloria* (1. Teil) der Messe *De Beata Virgine* von Anton Brumel c. 1500.
22. *Agnus* der Messe *Mente tota* von Antonius Fevim c. 1500.
23. *Sanctus* der Messe *L'homme armé* von Josquin Desprès c. 1500.
25. *Kyrie* der Messe *Ave Maria* von Pierre de la Rue c. 1500.
32. *„An Wasserflüssen Babylon"*, geistl. Lied von Benedict Ducis c. 1520.
35. *Puer natus est nobis*, Weihnachtsmotette von Christobal Morales c. 1535.
38. *Dominus prope est*, geistl. Lied von Sixtus Dietrich 1542.
43. *Ave regina coelorum* für vier Frauenstimmen von Palästrina c. 1560.
45. *Alme Deus*, Hymne von Orlando di Lasso c. 1560.
46. *Tenebrae factae sunt* für vier Männerstimmen von Vittoria c. 1570.
47. *Sanctus* der Messe im 3. Kirchenton (dorisch) von Giovanni Croce c. 1580.
48. *„Ecce quomodo moritur"*, *Motette* von Jac. Gallus c. 1580.

Nr.

60. *Jubilate Deo* von Adriano Banchieri 1607 (per sonare o cantare).
61. *„Ein feste Burg ist unser Gott"* fugenweis von Hans Leo Hasler 1607.
79. *„Komm, heiliger Geist"* für Sopran und Orchester von I. H. Schein 1626.
80. *Miserere* (5—9stimm.) von Gregorio Allegri c. 1630.
93. *Audivi de te, Daniel.* Rezitativ a. d. Oratorium „Balthasar" von Giacomo Carissimi c. 1640.
94. *„Aber die Gerechten"*, Deutscher Geistl. Gesang von Heinr. Schütz 1647.
97. *„Ich leide billig"*, geistlicher Dialog von Andreas Hammerschmidt 1645.
28. *Kyrie* der 4stimm. Messe in Gmoll von Antonio Lotti c. 1720.
31. *Arie* a. d. Matthaeus-Passion von Joh. Seb. Bach 1729.
35. *Terzett* a. d. „Stabat mater" v. Emanuele d'Astorga c. 1730.
37. *1. Satz* des „Stabat mater" von Giov. Batt. Pergolesi c. 1730.

Weltliche Vokalmusik.

1. „Sumer is icomen in" (Rota [6stimm. Doppelkanon] von John of Fornsete) 1240 (a cappella).
2. „S'on me regarde", „Prenes y garde", „Hé mi enfant" (Motet) c. 1250 (a cappella).
3. „Nascoso el viso" (Madrigal von Johannes de Florentia) c. 1330.
4. „Ploures dames" (Ballade notée von Guillaume de Machault) c. 1350.
5. „Se pronto non sera" (Madrigal von Francesco Landino) c. 1375.
6. „J'aime bien celui" (Rondeau [Virelay] von Pierre Fontaine) c. 1400.
8. „Laissies moy coy" (Rondeau [Virelay] von Johannes Le Grant) 1419.
9. „A ma dame plaisante et belle" (Duett von Hugho de Lantins) c. 1430.
10. „Amours merchi" (Ballade von Gilles Binchois) c. 1430.
12. „Mi querer tanto vos quiere" (Spanische Ballade von Enrique) c. 1480.
13. „Ave color vini clari" (Studenten-Trinklied von Juan Ponce) c. 1500 (a cappella).
15. „Chi dit: Benedicité" (Chanson v. Antoine Busnois c. 1475.
24. „Au feu d'amour" (Chanson von Pierre de La Rue) c. 1500.
26. „O Frau, groß Klag" (Deutsches Lied von Heinrich Finck) c. 1500.
27. „Auf gut Gelück" (Deutsches Lied von Heinrich Finck) c. 1500.
28. „Mein's traurens ist Ursach" (Deutsches Lied von Paulus Hofhaimer) c. 1500.
29. „Or sus, or sus" (Chanson „L'Alouette" von Clement Jannequin) 1529 (a cappella).
30. „Au jolis bois" (franz. Tanzlied von Claudin de Sermisy) 1529 (a cappella).
33. „C'est à grand tort" (Chanson für 4 Singstimmen von Nicolas Gombert) c. 1530.
34. „Divini occhi sereni" (Madrigal von Philipp Verdelot) 1537.

Nr.

37. „Quand je vous aime ardentement" (Chanson für 4 Singstimmen von J. Arcadelt) 1530 (a cappella).
39. „Es jagt ein Jäger" (Deutsches Lied für 4 Singstimmen von Ludwig Senfl) 1544.
44. „Sotto due negri" (Madrigal von Orlando di Lasso) (a cappella) 1573.
53. „Now is the month of Maying" (Tanzlied [Fa-la, Ballet] von Thomas Morley) 1595 (a cappella).
54. „Lady, when I behold" (Madrigal von John Wilbye) 1598 (a cappella).
62. „Ardo, si, ma non t'amo" (Madrigal v. H. L. Hasler) c. 1600.
68. „M'è più dolce" (Madrigal von Cl. Monteverdi) 1605 (a cappella).
87. „O come dolce" (Kammerduett von Paolo Quagliati) 1623.
95. „Ich lobe die allhier" (Arie von Heinrich Albert) 1645.
96. „O wie groß ist doch der Mann" (Arie von Heinrich Albert) 1645.
118. „Troppo cruda è la mia sorte" (Kammerduett von Agostino Steffani) c. 1700.
136. „Fiero acerbo destin" (Kammerduett von Francesco Durante) c. 1720.
142. „Basta così, t'intendo" (Kammerduett von Padre Giamb. Martini) 1763.
145. „I lov'd the beautifull" (Englisches Catch von Thomas Battishill) c. 1760.
146. „To me the wantom girls" (Englisches Glee von Samuel Webbe) c. 1760.

Operngesänge.

56. „Ahi, che pur d'ogni legge" aus Peris „Euridice" 1600.
57. „In mille guise" aus Caccinis „Euridice" 1600.
58. „Non piango" aus Caccinis „Euridice" 1600.
66. „Jo non dirò" aus Monteverdis „Orfeo" 1607.
67. „Dove t'en vai" aus Monteverdis „Orfeo" 1607.
69. „Un guardo appena" aus Gaglianos „Dafne" 1608.
91. „Ma che dico" aus Monteverdis „Poppea" (Nero) 1642 mit Ostinato.
92. „Sent' un certo non sò che", Arietta aus derselben Oper 1642.
101. „O mio bene" Duett aus Cavallis „Giasone" 1649.
103. „Non scherzi" aus Cestis „La Dori" 1663.
105. „So ist denn nuhn dem Drachen" aus „Dafne" von Bontempi-Peranda 1672.
106. „Lascia mi in pac' il core" aus Legrenzis „Eteocle e Polinice" 1675 mit Ostinato.
107. „Dolc' Amor", Duett aus derselben Oper 1675.
113. „When I am laid" aus Purcells „Dido und Äneas" 1688 mit Ostinato.
114. „Often the visits" aus Purcells „Dido und Äneas" 1688 mit Ostinato.
115. „Torn' o caro" aus A. Draghis „Psiche" 1688.
116. „Il giro snell' e rapido" aus A. Draghis „Psiche" 1688.
117. „Il tuo sguardo" aus Steffanis „Niobe" 1688.
119. „Ah crudel" aus Al. Scarlattis „Rosaura" 1690.
120. „Quando ch'un vis' aletta" aus C. Pallavicinos „Antiope" 1689 mit Ostinato.
127. „Ich weiß es wohl, ihr falschen Sterne" aus Keisers „L'inganno felice" 1714.

ERLÄUTERUNGEN

VON ARNOLD SCHERING.

Eine kurze Vorbemerkung zum Gebrauch der „Musikgeschichte in Beispielen" dürfte nicht unangebracht sein. Sie bezieht sich auf die Form der „Klavierpartitur", in der die Tonstücke mitgeteilt sind. Der Vorteile dieser Wiedergabe sind viele. Das bei mehrstimmigen Kompositionen häufig komplizierte Notenbild ist auf die schlichteste Form reduziert und leicht übersehbar; auseinanderliegende Stimmen sind aneinandergerückt oder miteinander verwoben; das Wesen des Akkordlichen tritt scharf hervor, und die Beschränkung des Satzes auf zwei Systeme mit nur zwei Schlüsseln gestattet eine künstlerische Reproduktion auch solcher Tonstücke, deren Originale dem Charakter des Instruments widersprechen. Demgegenüber stehen aber auch Nachteile, z. B. die Unmöglichkeit, bei vielstimmigen Stücken kunstvoller Faktur die Führung der einzelnen Stimmen, etwa ihr Sichkreuzen, Sichverflechten, ausreichend hervorzuheben. Vor allem gilt es, sich bei der Benutzung immer bewußt zu bleiben, daß überall, wo nicht wirkliche Klavierstücke vorliegen, es sich um eine „Übersetzung", um eine „Umfärbung" des Originalklangs handelt. Bei vielen Kompositionen (z. B. für Laute, Orgel) wird das Urteil durch den Mangel der originalen Klangfarben und Klangeffekte nicht allzu erheblich beeinflußt werden, und auch bei Stücken für mehrere Instrumente (Trios, Quartette, Orchestersätze) ist es zuweilen noch leicht, sich Klang und Wirkung der Originale zu vergegenwärtigen. Dagegen können irrige Anschauungen entstehen, sobald Gesangsstücke, vornehmlich aus der a cappella-Literatur, einzig nach dem Klange, Klangbilde und der technischen Eigenart der Klavierpartitur beurteilt werden. Der Reiz der Menschenstimme, der Zauber eines drei- oder vierstimmigen Chors, das wunderbare Auf und Ab der Stimmen, ihr Sichverflechten und Sichmischen zu den allerzartesten Klangfarben, — das sind unvergleichliche Erscheinungen, die auf dem Klavier nie und nimmer Erlebnis werden können. Ebenso, wenn sich Singstimmen mit Instrumenten vereinen und die Hauptwirkungen des Stücks gerade auf den Gegensatz von Menschenstimmen und Streicher- oder Bläserklang gebaut sind. Hier hat die Phantasie des Spielers einzusetzen und — wenn irgend möglich — das Studium der originalen Partitur mitzuhelfen. Es kann nicht dringlich genug vor einem Sichbegnügen mit der Klavierfassung gewarnt werden, die nur Notbehelf ist, nicht dringlich genug auch vor rascher Unterschätzung von herrlichen Kompositionen, die sich auf dem Klavier etwa „nüchtern", „klanglos", „nicht klaviermäßig" ausnehmen. In vielen Fällen vermag der Vortrag auf der Orgel oder auf dem Harmonium ausgleichend und stimmungfördernd zu wirken; einzelne Nummern vokaler Natur (z. B. die Nummern 1, 2, 8, 10, 12, 13 usw.) gestatten auch ohne weiteres Ausführung im Sinne der Originale. Diese Sammlung ist somit nicht eigentlich eine tönende Musikgeschichte, sondern eine „Ergänzung zu jeder Musikgeschichte", daher mit Genuß und Erfolg nur zu gebrauchen, sofern sich ein Studium der inneren Entwickelung der musikalischen Formen, Praktiken und Intentionen der Tonsetzer anschließt. Hierzu anzuregen, mögen die folgenden kurzen Bemerkungen dienen[1]).

1. Die Auswahl beginnt mit einem der ältesten bekannten Zeugnisse der Kanonkunst, dem sog. „Sommerkanon" des Mönches von Reading John of Fornsete (um das Jahr 1240). Er gilt in der Musikgeschichte als unumstößlicher Beweis, daß mehrstimmiger Gesang in England bereits zu einer Zeit in Blüte stand, da auf dem Kontinent erst be-

[1]) Von Hinweisen auf Literatur und Quellen wurde abgesehen, da jede Musikgeschichte erster Hand in irgendwelcher Form darüber Auskunft gibt.

scheidene und unbeholfene Anfänge dazu unternommen wurden. Die Ausführung ist in mehreren Formen denkbar. Hier wurde eine sechsstimmige gewählt.

2. Der Kodex von Montpellier, dem das dreistimmige Motet „S'on me regarde" entnommen ist, bildet eines der glänzendsten Denkmäler mehrstimmiger Musik des 13. Jahrhunderts. Das Wesen des „Motets" als Kunstform besteht in einer Verbindung von zwei oder drei selbständigen weltlichen oder geistlichen Melodien mit verschiedenem Text, deren Baß (Tenor) ein meist dem gregorianischen Gesange entlehntes Melodiebruchstück bildet (hier jedoch das Lied „Hé mi enfant"). Die Kunst, auf diese Weise ansprechende mehrstimmige Lieder zu schaffen, erreichte um 1250 ihre Höhe, wenn auch zugegeben werden muß, daß nicht alle Kompositionen eine so vollendete und einheitliche Wirkung erreichen wie das hier gewählte, dessen drei Melodien sowohl für sich als auch im Zusammenklange einwandfreie Gebilde ergeben. Der Stand der Konsonanz- und Dissonanztheorie des 13. Jahrhunderts rechtfertigt den für moderne Ohren einigermaßen herben und leeren Zusammenklang mancher Stellen.

3. Eine starke Bewegung zugunsten freierer Behandlung der Harmonie, der Notenschrift und des musikalischen Ausdrucks machte sich im 14. Jahrhundert in Frankreich und Italien geltend. Die Zeit selbst sprach von einer „Ars nova", einer neuen Kunst. Auf diese Bewegung reagierten in Italien namentlich Florentiner Tonkünstler, unter ihnen als der älteste *Johannes de Florentia,* und die Formen, die sich im Verlaufe herausbildeten, waren das Madrigal, die Kanzone, Ballata und Caccia (kanonische Darstellung von Jagdszenen u. dergl.). Der Umschwung gegenüber der älteren Kunst zeigt sich vor allem in einer gesteigerten Anwendung von Instrumenten (Violen?) zur Begleitung oder abwechselnden Beteiligung mit der Singstimme. In der vorliegenden Fassung des Madrigals „Nascoso el viso" sind die vermutlich gesungenen Partien durch Textunterlage hervorgehoben. Eine zweite, jüngere Auffassung spricht sich für rein instrumentale Bestimmung dieser und ähnlicher Kompositionen aus und hält sie für kolorierte Orgelstücke über schlichte, volkstümliche Kernmelodien, eine Auffassung, die dem Text freilich andere Bedeutung beilegen muß, aber auch gewisse Härten (z. B. Parallelführungen der Stimmen) befriedigender erklären würde.

4. Als Vertreter der „Ars nova" in Frankreich gilt der Dichtermusiker *G. de Machault* (1300 bis 1375), dessen Kompositionen überwiegend den beiden echt französischen Gattungen der Chanson und der Ballade (Tanzlied) angehören. Seine Ballade „Ploures, dames" hat man sich in der Oberstimme gesungen, in den beiden Unterstimmen von Instrumenten, wahrscheinlich tiefen Violen, ausgeführt zu denken. In der diffizilen Rhythmik der Stimmen und in der vielfach noch mit den Schlacken einer älteren Auffassung behafteten Harmonik zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Arbeit der Florentiner Trecentisten. Man richte indes hier wie bei ähnlich beschaffenen mehrstimmigen Stücken die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf den Zusammenklang der Stimmen als auf ihre horizontale Ausbreitung und ihr ungezwungenes Nebeneinanderherlaufen. Denn die Zeit Machaults verband noch nicht Akkorde, sondern nur „Stimmen" untereinander, eine Eigenheit, in der sich die Kompositionstechnik dieser Zeit mit der der Gegenwart vielfach berührt.

5. Der blinde Florentiner Organist *Franc. Landino* (il cieco) gehört derselben Renaissancegeneration an wie Joh. de Florentia (No. 3). Sein Ruf als Spieler der Orgel (nicht so sehr der Kirchen- als der Hausorgel, organetto) war unbestritten, und es scheint, daß viele der von ihm unter dem Titel Kanzone und Ballata erhaltenen zwei- bis dreistimmigen weltlichen Stücke ebenso als kolorierte Orgelstücke (mit eventuell hinzutretendem Gesang) zu verstehen sind wie solche seines Vorgängers Johannes. Der Organismus seiner Tongebilde ist von besonderer Zartheit, wie man an den Melodien der hier mitgeteilten, ursprünglich zweistimmigen Ballata „Se pronto" sehen kann. Die Kadenzbildung im letzten Viertel des 2. Taktes: Vermeidung des Leittons beim Einmünden in die Oberoktave und Ersatz desselben durch die große Sexte (e) darf als typisch für den mehrstimmigen Satz der Zeit Landinos und darüber hinaus bezeichnet werden.

6. *Pierre Fontaines* kleines Rondo „J'aime bien" ist ein Musterbeispiel für diese leichtgeschürzte, an der Wiederkehr ein- und desselben Sätzchens (Refrain A) leicht erkennbaren Form, die natürlich ebenfalls instrumental begleitet wurde. Die Trompete (Zugtrompete) kommt als obligat behandeltes Instrument in der altfranzösischen Chansonliteratur auch sonst häufig vor, — ein Hinweis dafür, daß bei dergleichen Begleitpartien keineswegs immer an Streicher zu denken ist. Ihr Umfang muß bereits um 1400 erheblich gewesen sein.

7. Im England des beginnenden 15. Jahrhunderts wird die Ars nova des Festlandes durch den Namen *John Dunstable* markiert, einem durchaus selbständigen und eigenartigen Künstler, der wiederum seinerseits der Musik des Kontinents manche Anregung zuführte. Seine Stärke liegt in der Erfindung neuer wohllautender und durch eigentümliche Stimmschritte sich auszeichnender Melodien, aber auch in der kunstvollen Art, in der sie verwendet sind. Beides, dazu die Reinheit seiner Harmonie, stempelte ihn um 1450 zu einer musikalischen Weltberühmtheit. Wahrscheinlich ist Dunstable auch einer der ersten gewesen,

die an der kontrapunktischen Durchführung eines mehrstimmigen Satzes mehrere Stimmen gleichmäßig teilnehmen ließen (sog. Figuralmusik). Leider ist die Musik des 15. Jahrhunderts zum großen Teil noch so unerforscht, sind uns die Intentionen der Komponisten und die Bestimmung ihrer Werke noch so verborgen, daß wir in vielen Fällen zunächst noch auf Vermutungen angewiesen sind. Bezüglich Dunstables Hymne „Veni sancte spiritus" scheint festzustehn, daß nur die Oberstimme gesungen wurde, und auch diese wohl nicht durchweg. Im 4. Takte setzt der Tenor mit dem liturgischen Cantus firmus ein. Um ihn schlingen sich die übrigen Stimmen in bewegter, der Variation nahekommender Figuration. Die typographische Wiedergabe erfolgte so, daß die Abhängigkeit der Musik der einzelnen Strophen voneinander deutlich hervortritt.

8. Die Wirkung des Rondos von *Joh. Le Grant*, über dessen Leben nichts bekannt ist, beruht auf der anziehenden Melodik und der untadeligen dreistimmigen Harmonie, die kaum mehr etwas mit der Starrheit der älteren gemein hat. Durch Mitwirkung eines Chors läßt sich dem mit instrumentalen Zwischenspielen reich versehenen Tanzliede noch mehr Reiz verleihen.

9. Ein Beispiel für geschickte Kanonbehandlung im Bereiche der französischen Kanzonenkomposition.

10. *G. Binchois* zählt mit Dufay zu den führenden Meistern des 15. Jahrhunderts und hat namentlich die Gattung der Chanson und Ballade (Tanzlied) reich bestellt. Die vorliegende Komposition zeichnet sich durch fein pointierte, echt französische Deklamation und musterhaften Bau aus, kommt aber infolge der mannigfachen Stimmkreuzungen auf dem Klavier nicht zur vollen Wirkung. Erforderlich wäre ein Trio von Viola und zwei Violoncells.

11. *G. Dufays* Messe über das weltliche Lied „Se la face ay pale", dessen Melodie (Original C dur) als Cantus firmus in fast allen Sätzen im Tenor durchgeführt ist, interessiert sowohl durch die großzügige Anlage ihrer Teile wie durch die Freiheit, mit der gesungene und gespielte Partien abwechseln. Eine reinliche Scheidung dieser ist zurzeit noch nicht möglich, daher auch in der vorliegenden Ausgabe noch nicht versucht worden. Wahrscheinlich sind außer dem Tenor nur einzelne wenige Strecken der andern Stimmen gesungen worden, während das übrige der Orgel anheimfiel. Bemerkenswert ist auch hier die selbständige, freie Führung der Stimmen und die vollkommene Herrschaft über den Kontrapunkt. Zahlreiche imitierende Einsätze (dazu kanonische Partien) weisen darauf hin, daß das Zeitalter Dufays das Prinzip der Nachahmung als technisches Mittel zur geistigen Bindung der Stimmen bereits hochschätzte. Entschließt man sich, wie hier geschehen, zur Annahme der c moll-Tonart für das ganze Stück, so nimmt es den Charakter einer feierlich-düstren Klage an, die nur selten durch milde Töne unterbrochen wird.

12, 13. Zwei spanische Lieder, von denen das erste, instrumental begleitete, durch seinen markanten, marschähnlichen Rhythmus auffällt (Textunterlage zweifelhaft), das zweite als eine Probe heiterer Gesellschaftslyrik um 1500 namentlich in seiner Eigenschaft als a cappella-Sang interessiert. Das Alternieren und Zusammentreten getrennter Stimmgruppen bleibt auch für das mehrstimmige Trinklied des 16. Jahrhunderts noch charakteristisch.

14. *Adam de Fuldas* „Choralfiguration" ist anscheinend für Orgel gedacht und gehört jener großen Gruppe von kirchlichen Instrumentalsätzen um 1500 und später an, die einen liturgischen Cantus firmus in der Mittelstimme durch reichfigurierte Außenstimmen beleben und schmücken. Ihre Ausführung geschah bei der Feier der Kommunion oder beim Offertorium. Aus Stücken dieser Art entwickelte sich im Laufe der Zeit das protestantische Choralvorspiel (Pachelbel, Buxtehude, Bach).

15. *A. Busnois* gehörte dem Kreise der jüngeren Zeitgenossen Dufays an. Seine eigen gebaute Chanson „Chi dit: Benedicite" verrät durch ihr festes harmonisches Gefüge und die Schönheit ihrer Oberstimme einen selbständigen Künstler. Die Textunterlage ist zweifelhaft.

16. *J. d' Okeghem*, das Haupt der sog. zweiten niederländischen Schule, galt bisher als Vertreter der extremen, auf kontrapunktische Künsteleien abzielenden Kompositionsrichtung seiner Zeit. Seine wahre Bedeutung jedoch wird darin zu finden sein, daß er das Prinzip der Nachahmung zum herrschenden machte und damit einen bedeutsamen Anstoß zur Entwickelung des a cappella-Stils gab. Dennoch entbehren seine Messen keineswegs instrumentaler Partien. Das „Pleni sunt" der vorliegenden über das Lied „Pour quelque peyne" ist vielleicht sogar ganz instrumental zu verstehn, kam es doch vor und nach 1500 häufig vor, daß der Organist gewisse Sätze der Messe allein bestritt. Es empfiehlt sich daher, Kompositionen wie diese, die mit dem Wesen des Klaviersatzes und dem Klang dieses Instruments nicht das mindeste gemein haben, auf der Orgel (oder Harmonium) zu spielen und sich dabei stets das durch nichts zu ersetzende Timbre der Menschenstimme (Solo oder Chor) hinzuzudenken. Nur auf diese Weise wird der unbefangen Herantretende einem Vorurteil gegenüber dieser eigenartigen und erhabenen Kunst entgehn. Besonderes Interesse gewährt das Verfolgen des thematischen Aufbaus dieser Messe, deren einzelne Teile nach altem Brauche in der Form von (allerdings sehr freien) Variationen gehalten sind.

17. Die Messe von *Jak. Obrecht* gehört, wie neuerdings wahrscheinlich gemacht wurde, eben-

falls der Gattung „Orgelmesse“ an. Ihr Credo zeigt die liturgische Intonation aufs mannigfachste verarbeitet und variiert, teils in der Oberstimme, teils im Tenor; auch im Baß fallen einige merkwürdige Führungen auf (vgl. das Et resurrexit). Die Textunterlage ist hier und da zweifelhaft.

18. Gleich vielen seiner Landsleute stand auch der Deutschniederländer *Heinr. Isaak* lange Jahre im Dienste italienischer Fürsten. Zahlreiche Kompositionen schrieb er (um 1480) für die Hoffeste Lorenzos des Prächtigen in Florenz, darunter vermutlich auch das vierstimmige Instrumentalstück „La Morra“ (für Streich- oder Blasinstrumente), eine Art freier Phantasie über den Tonleiterausschnitt e″ d″ c″ h′ a′, die seinerzeit eine gewisse Berühmtheit genoß. Das Original verzeichnet weder Takt- noch Tempowechsel, läßt demnach der Auffassung einen gewissen Spielraum.

19. Die Größe des Deutschen *Thomas Stoltzer,* der 1526 als Kapellmeister des Königs von Ungarn starb, liegt in dem Adel der Melodie und in dem leidenschaftlichen Ausdruck, den er seinen lateinischen und deutschen Psalmkompositionen mitzugeben wußte. In der vorliegenden dreistimmigen a cappella-Motette tritt beides schön hervor; man beachte, wie eindrucksvoll der Inhalt jeder einzelnen Textzeile musikalisch wiedergegeben ist. Stoltzers Stil weicht durchaus von dem der Niederländer ab und kann spezifisch deutsch genannt werden.

20. *Jean Mouton,* ein Schüler Josquins, gehört der sog. dritten niederländischen Schule an, die mit der Beherrschung sämtlicher Künste des Kontrapunkts die Richtung auf gesteigerte Verinnerlichung des Ausdrucks vertrat. Im Crucifixus der Messe über „Alma redemptoris“ ist wiederum die Orgel stark beteiligt; sie hat wohl nicht nur im ersten Teile die beiden Außenstimmen, sondern auch im Mittel- und Schlußteile einzelne Partien übernommen. Das gleiche gilt für das

21. Gloria der Messe „De beata virgine“ von *Anton Brumel* und das

22. Agnus der Messe „Mente tota“ von *Ant. Fevin.* Die vorliegende Fassung aller drei Kompositionen läßt nur einen Einblick in ihre kompositionstechnische Struktur zu, nicht aber zugleich in ihre Empfindungs- und Ausdruckskreise, die außerordentlich differieren und einzig und allein durch das Studium der Partitur vermittelt werden können. Der aus lauter kleinen Imitationen zusammengesetzte Messenteil von *Brumel* interessiert durch die eigentümliche Verarbeitung des vorangesetzten Choralthemas. Bei *Fevin* bleibt sowohl die Scheidung der gesungenen und gespielten Teile wie die Textunterlage problematisch.

23. Etwas einfacher ist das Verhältnis in den mitgeteilten Sätzen der berühmten Messe über die Chanson „L'homme armé“ von *Josquin de Près.* Es scheint, daß im Sanctus und Osanna nur der Tenor (Einsatz im 7. Takt mit der Volksliedmelodie) gesungen, das übrige von der Orgel gespielt worden ist; ferner, daß das Pleni (dreistimmiger Kanon) als selbständiger Orgelsatz, das kunstvolle Benedictus als Gesangssatz mit unterstützender Orgelbegleitung zu gelten hat. Die Sätze als a cappella-Musik aufzufassen, verbietet mehr als ein Grund.

24, 25. Die vierstimmige Chanson von *P. de la Rue,* einem Zeitgenossen des Josquin, zeigt, zu welcher rhythmischen Grazie und thematischen Prägnanz sich die französische Chanson seit Binchois (No. 10) und Busnois (No. 15) im Laufe mehrerer Jahrzehnte erhoben hatte. Sie behält diesen Charakter während des ganzen 16. Jahrhunderts bei. — Für das Messenfragment No. 25 gilt ähnliches wie für No. 23. Im ersten Kyrie darf nur der Tenor als gesungen betrachtet werden, ebenso im zweiten Kyrie (dessen letzte 6 Takte Orgelnachspiel sind), während im Christe sich abwechselnd auch die andern Singstimmen beteiligen. Die schönen melodischen Linien sämtlicher Stimmen sind aus der liturgischen Melodie des „Ave Maria“ gewonnen.

26, 27. Für die nachfolgenden deutschen Lieder von *H. Finck* (No. 26, 27), *P. Hofhaimer* (No. 28), *B. Ducis* (No. 32), *L. Senfl* (No. 39) haben die jüngsten Untersuchungen mit Bestimmtheit ergeben, daß sie nicht, wie bisher angenommen, der Gattung „a cappella-Musik“ angehören, sondern als Sologesänge für eine Stimme (meist Tenor, in No. 32 ausnahmsweise Sopran) mit Begleitung von Streich- oder Blasinstrumenten aufzufassen sind. Man denke sich folglich den in dieser Ausgabe noch konservierten Text in den übrigen Stimmen weg. Nur auf diese Weise hebt sich der Widerspruch, der zwischen der schlichten, melodischen Fassung des Tenors und den Unnatürlichkeiten und ungesanglichen Sprüngen, Melismen und Passagen der Diskant-, Alt- und Baßstimmen besteht und einwandfreie Aufführungen bisher nahezu unmöglich machte. Die Tenormelodie tritt plastisch und eindrucksvoll hervor, gehoben und gestützt durch die kunstvoll kontrapunktierenden, den ernsten oder freudigen Inhalt sinnig auslegenden Instrumente.

28. S. unter No. 26, 27.

29. *Clem. Jannequin* gilt als der berühmteste Vertreter der französischen Chanson des 16. Jahrhunderts, insbesondere als Spezialist in der Chanson programmatischen Charakters. Er liebte es, Vorwürfe wie Hasen-, Hirschjagd, Weiberklatsch, Schlachten, Vogelstimmen und dergleichen in der Form gesungener Lieder zu illustrieren und hat damit ohne Zweifel nicht nur die Technik des leichten, pikanten Chorgesanges gefördert, sondern auch die musikalische Form der Kanzone mit erweitern helfen. Ob seine lebhaften Chansons alle für a cappella-Ausführung gedacht sind, erscheint trotz des Textes in allen Stimmen fraglich, wenn auch nicht unmöglich; wahrscheinlich haben sich

in den meisten Fällen (so auch in der vorliegenden schalkhaften Schwalbenchanson) Lautenisten mit ihrem Instrument beteiligt; für sie wurden besondere Tabulaturen angefertigt. Der Cantus firmus der Chanson liegt, wie in den deutschen Liedern der gleichen Zeit, im Tenor (!).

30. *Claudin de Sermisys* hübsche Kanzone „Au joli bois" entschlägt sich der für diese Gattung typischen Imitationen und führt den Satz akkordisch (vgl. dazu die No. 24, 29 und 33).

31. Pavane und Galliarde sind zwei der ältesten und unzertrennlichsten Tanztypen. Ihre musikalische Abhängigkeit pflegt sich darin auszuprägen, daß die lebhafte Galliarde oft nur eine Versetzung der gravitätischen Pavane in den Dreivierteltakt ist. War die Komposition der Pavane entsprechend eingerichtet, so war es möglich, den Galliardensatz ohne weiteres aus ihr abzulesen, indem man lediglich das Metrum veränderte. Einen solchen Fall illustriert das Tanzpaar No. 31 aus der Tänzesammlung von Attaignant (1530). Obwohl die schwungvolle Melodie sich beiden Metren zwanglos anpaßt, scheint es doch, als habe bei der Konzeption nicht die Pavanen- sondern die Galliardenfassung den Ausschlag gegeben.

32 s. No. 26.

33. Gleich Jannequin (No. 29) war *Nic. Gombert* nicht nur ein Schüler des Josquin, sondern auch ein hervorragender Vertreter der französischen Chansonkomposition. Die Gegenüberstellung seiner Chanson „C'est à grand tort" und des Madrigals

34. „Divini occhi" von *Ph. Verdelot* ist insofern lehrreich, als dabei der Unterschied der italienischen Kompositionsform von der französischen sowohl in poetischer wie in musikalischer Hinsicht deutlich hervortritt: die Texte der italienischen Madrigale sind ernster, anspruchsvoller, weniger tändelnd, freilich oft auch uninteressanter und geschmackloser als die der lustigen, zuweilen anstößigen Chansons; die Musik schlägt demgemäß weniger leichte Töne an, deklamiert eindrucksvoller und schmiegt sich in der Form mehr der wechselnden poetischen Form an. Mit der französischen Schwestergattung teilt das Madrigal jedoch die imitierende Satzweise. Unter No. 37 ist ein Stück des ersten Klassikers des Madrigals im 16. Jahrhundert, *Jak. Arkadelt,* mitgeteilt, eine pikante französische Chanson, die nur wenig ahnen läßt von der Innigkeit und zarten Elegik, die dieser melodienreiche Meister gerade seinen Madrigalen einzuhauchen wußte. — Zum Vergleich mag gleich das Madrigal „Sotto due negri" von *Orl. di Lasso,* No. 44, herangezogen werden, das zu den vorher genannten Chansons im Tonsatze und in der Stimmung ebenso kontrastiert wie das Madrigal von Verdelot, dem es freilich in jeder Weise überlegen ist. Die Faktur der drei Unterstimmen scheint darauf hinzuweisen, daß nur die Oberstimme gesungen worden ist. Von besonderer Schönheit ist der zweite Teil mit dem Abstieg auf „scende", das Ganze als bildüberladene Schilderung der Gesichtszüge der Liebsten zugleich ein charakteristisches Stück altitalienischer Madrigalpoesie. (In Takt 24 ist die erste Note f″ in d″ zu korrigieren.)

35. Der Spanier *Chr. Morales* zählt zu den bedeutendsten Vorgängern Palestrinas in der Gattung der durchimitierenden a cappella-Musik. Dennoch darf man bei vielen seiner Kompositionen Instrumenten-(Orgel-)mitwirkung als wahrscheinlich annehmen. In der hier gebotenen, lebhaft figurierenden, in untadeligem dreistimmigen Satz geschriebenen Weihnachtsmotette scheinen gesungene und gespielte Teile abzuwechseln. Eine freudige, zuversichtliche Stimmung belebt die Komposition, vor allem gegen den Schluß hin mit seinen hinausgejubelten Allelujas.

36. *G. Cavazzoni* ist der erste Italiener, der seine Orgelkompositionen in „Tabulatur" drucken ließ (1542), d. h. auf zwei Systemen von je sechs und sieben Linien (sog. italienische Tabulatur; die deutsche bestand aus einer Buchstabentonschrift). Bis dahin pflegten die Italiener ihre Sätze direkt von den einzelnen Stimmbüchern abzuspielen, ohne vorher eine Tabulatur aufzusetzen. Diesem merkwürdigen Umstand ist die Tatsache zuzuschreiben, daß man bis in die Gegenwart herein im Unklaren blieb über die italienische Orgelkomposition vor dem Auftreten Cavazzonis. Tatsächlich existierte bereits um das Jahr 1500 eine ziemlich umfangreiche selbständige Orgelliteratur, in der fast alle Berühmtheiten der vier niederländischen Schulen von Dufay bis Willaert als Autoren vertreten sind. Auch das „Ricercar" für Orgel erscheint schon um 1500, doch in weniger entwickelter Gestalt als bei Cavazzoni. Der Name (ricercar = suchen, wieder aufsuchen) bezeichnet anfangs eine Kompositionsform, die man als „freie Variationen über ein gegebenes Thema" erklären könnte, und zwar unter Anwendung der Künste der Imitation und Fuge. Das fugiert eingeführte Thema pflegt in der Oberstimme zu liegen, wird aber im Verlaufe auch in den andern Stimmen gebracht, zuweilen in einer Form (vgl. z. B. Takt 53—59 mit dem Anfangsthema), die nur noch die melodischen Umrisse konserviert zeigt. Die meisten Ricercars haben infolgedessen etwas Ungebundenes, Phantastisches, Überraschendes, bieten aber gerade dadurch dem Spieler Gelegenheit zu allerlei außerordentlichen Klangwirkungen und Steigerungen; man darf sie als frühe Seitenstücke zu den späteren Orgelpassacaglien ansehen. Ihren Platz im Gottesdienst fanden dergleichen großangelegte Orgelstücke beim Offertorium. S. auch No. 40, 42.

37, s. No. 34.

38. In dem als Kontrapunktstudie interessierenden, inhaltlich nicht eben bedeutenden „Dominus prope est" des längere Zeit in der Schweiz bediensteten *S. Dietrich* wechseln wiederum gesungene und gespielte Partien. Dietrich leistete Vorzügliches im

weltlichen deutschen Liede, als dessen „Schubert" im 16. Jahrhundert

39. *Ludwig Senfl,* Schüler H. Isaaks und Freund Luthers, gelten kann. Sein prächtiges Jagdlied „Es jagt ein Jäger gschwinde" ist in der unter No. 26 erwähnten Fassung als begleitetes Tenorlied zu denken. Senfl war Schweizer, wurde in der Wiener Hofkapelle erzogen und starb, nachdem er Maximilian I. als Hofkapellmeister gedient, als ebensolcher 1555 in München. Einige herrliche Lieder von ihm veröffentlichte Ott 1544 in Nürnberg.

40, s. No. 36. *J. Buus,* seit 1541 zweiter Organist an S. Marco in Venedig, später Wiener Hoforganist, gab eine Reihe bedeutender Orgelkompositionen im Stile des Cavazzoni heraus. Sein technisch nicht leicht zu bewältigendes, an kontrapunktischen Künsten reiches Ricercar in mixolydischer Tonart läßt den Variationencharakter der Form zuweilen deutlich heraustreten.

41. „Fantasia" nannten die alten Organisten und Lautenspieler ein längeres, im strengen Satze fugiert gearbeitetes Stück über mehrere Themen oder Motive. In *de Fuenllanas* Fantasia für Laute sind diese Themen sämtlich aus den sechs ersten Tönen der aufsteigenden Dur-Tonleiter gewonnen und erfahren schrittweis, verschieden rhythmisiert, fugenartige Auslegung.

42, s. No. 36, 40. *A. Willaert,* 1562 als Kapellmeister der Markuskirche in Venedig gestorben, ist einer der letzten großen Niederländer gewesen, die auf die italienische Kunst des 16. Jahrhunderts weithin sichtbar den Stempel ihrer Persönlichkeit aufprägten und schulebildend wirkten (venetianische Schule). Sein Ruhm als Vokalkomponist, insbesondere als Verfasser herrlicher doppelchöriger Psalmen, Motetten und Madrigale, war um 1550 unbestritten; doch verdankt ihm auch die Orgelliteratur wichtige Beiträge. Gegenüber den etwas unruhigen und virtuos geführten Ricercars von Cavazzoni (No. 36) und Buus (No. 40) berührt die Klarheit, Ruhe und Einfachheit des hier mitgeteilten Ricercars seiner Feder wohltuend. Man beachte die interessante Umbildung des Hauptthemas in dem mit Allegretto bezeichneten Schlußteile ($\frac{3}{4}$-Takt) der Komposition und das Spiel, das in den letzten Takten mit den ersten Noten des Themas getrieben wird.

43. Die Bedeutung *Palestrinas* in der Musikgeschichte läßt sich selbstverständlich an einem einzigen Beispiel nicht illustrieren. Das hier gewählte zeigt den großen Römer wenigstens in zweien seiner hervorragendsten Eigenschaften. Es ist sowohl ein Muster für seine unübertroffene Behandlung der menschlichen Stimme (hier im engen Rahmen eines vierstimmigen Frauenchors), wie für die wunderbare Poesie, die er mit Hilfe eigenartiger Klangmischungen, edler Thematik und prachtvoller Linienführung seinen Gebilden einzuhauchen wußte. Angesichts solcher zarten, gänzlich auf den Reiz von vier selbständigen hohen Stimmen gestellten Meisterwerke versagt natürlich jeder Versuch einer annähernd befriedigenden Interpretation auf Instrumenten.

44, s. No. 34.

45. Die vierstimmige Hymne „Alme Deus" des *Orlando di Lasso* gehört einem anderen Stilbereich an als die Hymne des Palestrina (No. 43). Nicht minder streng im Satze wie diese, geht sie mehr auf eindrucksvolle Deklamation der einzelnen Worte und Sätze als auf Stimmungsschilderung aus. Ihre Signatur ist — entsprechend dem in klassischem Versmaß gehaltenen Text — Erhabenheit, Pathos. Jede neue Halbstrophe erhält neue Musik, und hervortretende Worte, wie nubes, valles, canoque werden durch leise malende Wendungen angedeutet. Das Kunstmittel der Chromatik, das unter Lassos Händen so vielseitige Verwendung erfuhr, tritt an einigen Stellen mit besonderem Nachdruck hervor, namentlich am Schluß, wo die Worte „dulce novumque melos" durch damals frappant, d. h. „neu" erscheinende Modulationen ausgedrückt sind.

46. *T. L. Vittoria,* der „spanische Palestrina", ist in vielen Werken von seinem älteren italienischen Kollegen nicht zu unterscheiden. Gleich diesem und anderen Vertretern der sog. römischen Schule schrieb er eine große Zahl Kompositionen für das Offizium der Karwoche (Motetten, Lamentationen, Passionen usw.). Sein „Tenebrae" für Männerstimmen stelle man sich in einer feierlich einfachen Art gesungen vor, ohne Übertreibung der vom Komponisten selbst schon auffällig stark herausgearbeiteten leidenschaftlichen Akzente. Von besonderer Stimmungskraft sind die letzten, *pp* in der Tiefe ersterbenden Worte Jesu.

47. Der Venetianer *Giov. Croce,* neben Giov. Gabrieli der markanteste Vertreter der jüngeren venetianischen Schule, geht in seinem Sanctus aus der Messe im 3. Kirchenton etwas schnell über den ehrwürdigen Text hinweg. Seltsamerweise beharrte er auch im Benedictus, das von andern Meistern gewöhnlich durch Reduzierung auf Zwei- oder Dreistimmigkeit von der Umgebung abgehoben wird, auf dem schwerlastenden fünfstimmigen Satze.

48. In ganz schlicht akkordischem Satze, auf reine Dreiklänge gebaut, schrieb der „deutsche Palestrina" *Jak. Gallus* (gest. 1591 als Kantor in Prag) seine Sterbemotette „Ecce quomodo moritur", ein Stück, das bereits zu des Komponisten Lebzeiten weltberühmt wurde und als eine der weihevollsten deutschen Kompositionen aus der Zeit Palestrinas bis in die Gegenwart herein bekannt geblieben ist. Zur vollkommenen Wirkung gehört freilich, daß die Wiederholung der Schlußworte beider Teile (et erit in pace usw.) wie eine zuversichtliche Bestätigung im *pp* wie vom Himmel herab erklinge.

49. Die vierstimmigen Kanzonen des Brescianer Organisten *Flor. Maschera* (1584) waren zunächst Orgelstücke, konnten indes auch von vier Streich-

oder Blasinstrumenten ausgeführt werden. In der Form haben sie wenig mit der gesungenen Kanzone gemein, teilen aber mit ihr das leichte, anmutige Wesen. Das vorliegende Stück ist von besonderer Zartheit und erreicht durch Gegenüberstellungen von Moll und Dur, geradem und ungeradem Takt und Tempowechsel Wirkungen, wie sie nicht allen späteren Kanzonen eigen sind. Die einzelnen Teile selbst sind durch eine Reihe teils offener, teils versteckter motivischer Beziehungen verbunden. — Weit mehr der Singekanzone nähert sich des großen *Merulo* Orgelkanzone No. 51, die geradezu wie ein „Lied ohne Worte" berührt. Über die motivische und thematische Ökonomie geben die Zahlen und Buchstaben Aufschluß. Einzelne Stellen in sehr weiter Lage (Takt 31, 32; Schlußtakte) weisen auf den zunehmenden Gebrauch des Orgelpedals, Episoden wie in Takt 11—23; 48 ff. auf Fortschritte in der Technik des Registrierens.

50. Gleich Merulo war auch *Annibale Padovano* Organist an S. Marco in Venedig und ein vorzüglicher Komponist für sein Instrument. Sein C dur Ricercar trägt äußerlich wie innerlich die Züge einer Phantasie; ein starkes subjektives Empfinden durchweht es, von den ersten Takten mit dem merkwürdig sprungreichen Thema an bis zu dem geschickt vorbereiteten Orgelpunkt am Schluß. Dazwischen ein gedankenvolles, zuweilen phantastisches Schwärmen mit Motivbruchstücken des Hauptthemas. Charakteristisch sind die ausgeschriebenen, dem Takt streng eingegliederten kurzen Triller (z. B. in Takt 4).

51, s. No. 49.

52. Glänzenden Passagenreichtum entfaltet *Giov. Gabrielis* Ricercar im 10. Kirchenton. Die Form hat jetzt das Variationswesen abgestreift und ist zur wirklichen Quintfuge mit Zwischenspielen (Divertissements) geworden. Dieses prachtvolle virtuose Stück hat noch heute nichts von seinem Reiz verloren und mag den Leser für den Ausfall von Beispielen für Gabrielis großartige Vokalmusik entschädigen.

53. *Morleys* graziöse Kanzonette spricht für sich selbst.

54. *John Wilbye* gehört mit Th. Morley und Orlando Gibbons zu den bedeutendsten Vertretern englischer Madrigalkunst im elisabethanischen Zeitalter. Diese Kunst basiert zwar völlig auf der der großen italienischen Madrigalisten Willaert, Cyprian, Lasso, Gesualdo, Marenzio, Vecchi (vgl. die Ausgaben ausgewählter Madrigale derselben durch W. Barclay-Squire), hat aber doch so viel Eigenes und Besonderes, um sich ebenbürtig neben jener halten zu können.

55. *Vecchis* Fantasia ist nicht nur ein ausgezeichnetes Schulbeispiel für die vielseitige kontrapunktische Bearbeitung eines Themas (Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung usw.), sondern erfreut darüber hinaus auch durch den (überwiegend elegischen) Ausdruck ihrer Sätze.

56. Das Jahr 1600 brachte die Aufführung der ersten erhaltenen Opern: der „Euridice" des *Jacopo Peri* und der ebenso benannten

57, 58 des *Giulio Caccini,* die beide in Florenz mit ungeheurem Erfolge aufgenommen und noch im selben Jahre gedruckt wurden. Das Aufsehenerregende beider Werke bestand darin, daß der dramatische Dialog vollständig durchkomponiert war, und zwar in jenem ganz neuen leidenschaftlich bewegten, dem Sprachakzent aufs genaueste angepaßten Stile, der als „stilo recitativo" oder „stilo rappresentativo" (dramatischer Sprechgesang) von jetzt an das Schlagwort der italienischen Moderne wurde. No. 56 vermittelt einen der damals zu Tränen rührenden Gesänge des Orpheus aus Peris Euridiceoper, der Szene entnommen, da Orpheus wiederholt, aber vergebens Pluto um Rückgabe der geliebten Gattin bittet. Von *Caccinis* Orpheusklage No. 58 unterscheidet er sich durch ein stärker hervortretendes Pathos. Interessant ist der Gesang No. 57 insofern, als er durch sein Hin- und Herpendeln zwischen liedhaft-kantablen und rezitativischen Elementen die Verlegenheit der ersten Musikdramatiker gegenüber geschlossenen lyrischen Gebilden verrät; er zeigt deutlich eine gewisse „nobile sprezzatura di canto", d. h. eine edle Verachtung der Melodie, nämlich zugunsten einwandfreier, mit dem Sprachakzent sich deckender Deklamation. Auch in den beiden Fragmenten No. 66 und 67 aus *Monteverdis* „Orfeo" sieht man dies Prinzip verfolgt, aber mit weit größerer Freiheit. Man beachte die kühnen Modulationswendungen in No. 67, das erregte Auf und Ab der melodischen Linie, die durch Pausen verschiedener Dauer geregelte Interpunktion der wenigen aus Fragen und Ausrufen bestehenden Sätze, — Dinge, mit denen auch an anderen Stellen dieser Oper ein beispielloser psychischer Realismus erreicht wird. Leider waren Auszüge, die ein annähernd vollständiges Bild von den Großartigkeiten und Eigenheiten dieses Monteverdischen „Orfeo" (vor allem auch hinsichtlich seiner berühmten „Instrumentation") gewährt hätten, im Rahmen dieser Beispiele nicht möglich. — Die vierte der großen Renaissanceopern aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, die „Dafne" des Florentiner Meisters *Gagliano,* zeichnete sich vor allem durch stärkere Beteiligung des Chors an der Handlung aus. Der bescheidene aber ausdrucksvolle Tenorgesang des Apollo No. 69 hält ebenfalls die Mitte zwischen ariosem und deklamatorischem Gesang; in der Manier, die weiblichen Schlußreime der Verszeilen auffällig zu dehnen (vgl. auch die vorher genannten Beispiele), darf man ein Überbleibsel madrigalischer Ausdrucksweise erblicken. — Erwähnt sei noch, daß von sämtlichen hier mitgeteilten dramatischen Soli im Original nur Singstimme und bezifferter Baß notiert sind; die auf Grund des letzteren aus dem Stegreif gespielte akkordische Begleitung übernahmen Cembalo und Violen nebst großen und kleinen Lauten.

58, s. No. 57.

59, 60. Beide Musikbeispiele sind Zeugnisse für jene Übergangsperiode in der Instrumentalmusik, in der sich der Instrumentalsatz mehr und mehr von vokalen Vorbildern zu emanzipieren beginnt (um 1600). Darauf weist in No. 59, der instrumentalen Nachbildung einer neueren französischen Chanson (Aria), die Beischrift „senza parole". In No. 60 ist vokale Ausführung in zwei Stimmen (Diskant, Tenor) möglich, das Ganze aber ebensogut rein instrumental denkbar („per sonare o cantare").

61. Des Nürnberger Meisters *H. L. Hasler* fugierte Bearbeitung des Lutherschen Reformationschorals — eine der vielen, die er seit 1530 erfahren — ist formell herausgewachsen aus dem instrumentenbegleiteten kanonischen Duett der älteren Zeit (um 1500). Einer gänzlich instrumentalen Ausführung (z. B. durch die Orgel) steht nichts im Wege, doch ist wahrscheinlich nach eben jenem alten Brauche der Kanon zwischen Sopran und Tenor (mit Auslassung der instrumentalen Zwischenspiele in diesen Stimmen) gesungen worden. Ein stolzes, edel stilisiertes Stück, dem das Ausland in gleicher Art nichts an die Seite zu setzen hatte, zugleich ein würdiger Vorgänger der freilich weit großartigeren Bearbeitungen Bachs.

62. *Haslers* humoristisches Madrigal „Ardo, si, ma non t'amo" ist in jeder Beziehung typisch für diese italienische Kunstform: gewichtiger Vortrag und thematische Selbständigkeit jeder einzelnen Textzeile unter reichem Aufwand malender Wendungen, Mischung von imitierenden und homophon akkordischen Partien, fein ziselierte Arbeit in der Linienführung und musterhafte Disposition der musikalischen Textglieder.

63—65. Den als Coburger Kapellmeister 1639 gestorbenen *Melchior Franck* zählt die Musikgeschichte zu den besten und selbständigsten Vertretern der deutschen Orchestersuite um 1600. Die drei Tänze zeigen ihn als ebenso trefflichen Kontrapunktisten wie Melodiker.

66, 67 s. No. 57.

68. Für *Monteverdis* Madrigal „M'è più dolce" gilt ähnliches wie für No. 62, nur daß Monteverdi sich als Ausdruckskünstler weit höher als Hasler erhebt. Kühne chromatische Führungen, wie sie hier bereits im ersten Takte erscheinen, erregten damals ungeheures Aufsehen und brachten dem Verfasser von konservativer Seite scharfe Vorwürfe ein. Es versteht sich von selbst, daß gemäß der von Zeile zu Zeile wechselnden starken Kontraste der Vortrag des Stückes höchst belebt und fein nuanciert zu erfolgen hat.

69, s. No. 57.

70. Die Kanzone des Brescianer Organisten *C. Antegnati* interessiert vor allem durch das technische Raffinement, mit dem der Motivschatz des Hauptthemas ausgebeutet ist. So wird z. B. von Takt 12 (Allegretto) das um Auftakt und Niederschlagsnote gekürte erste Motiv des Themas g′ c″ es″, d″ c″ separat durchgeführt; das Auftaktsmotiv zu Takt 19 ist aus Takt 3—5 gewonnen, die Episode Takt 22—26 (Hälfte) eine Umgestaltung von Takt 3 (letztes Viertel) bis Takt 12; das scheinbar neue Thema in Takt 28 (mit Auftakt) bedeutet eine Zusammenziehung des Hauptthemas Takt 1—5, ebenso die Bildung Takt 49 bis 50, Erscheinungen, die mit andern motivischen Zusammenhängen das Studium der trotzdem nicht erkünstelt anmutenden Komposition besonders reizvoll machen.

71. *Frescobaldis* Orgelkanzone ist einfacher gebaut als die vorige, birgt aber ebenfalls ein kompositionstechnisches Kunststück: der Abschnitt von Takt 23 an bis zum Schluß stellt sich bei näherem Zusehen als eine freie, kunstvolle Variante des ersten Teils der Komposition (Takt 1—20) heraus. Man achte dabei ebensosehr auf die Führung der Mittelstimmen wie auf die Höhen- und Tiefenpunkte der Melodielinie. Als Ganzes ist die Komposition ein schönes, reifes Stück unter den Erstlingen dieses italienischen Großmeisters im Orgelspiel; einzelne Stellen in der Mitte weisen vordeutend schon auf Bachsche Klavierfugen.

72. Desselben Meisters „Toccata di durezze" zieht ihre künstlerischen Wirkungen aus allerlei beabsichtigten harmonischen „Härten" und seltsamen Trugschlüssen und hat darin eine Menge mehr oder minder gelungener Seitenstücke in der gleichzeitigen Literatur.

73. *L. Luzzaschi,* um 1600 Hoforganist zu Ferrara, gibt in seiner Kanzone ein anziehendes melodisches Spielstück, dessen Reiz vor allem in den launigen Imitationen beruht.

74—77. In *William Bird, John Bull* und *Orlando Gibbons* besaß England um 1600 drei hervorragende Klavierkomponisten, die dem englischen „Virginal", einem Klavierinstrument mit feinem, spitzem Ton, dessen Saiten durch Metallstäbchen angerissen wurden, im nördlichen Europa zu größtem Ansehen verhalfen. Die in den beiden großen Sammlungen des Fitzwilliam-book und der (gedruckten) „Parthenia" 1611 niedergelegte Virginalmusik besteht zum größten Teil aus Tänzen und Variationen, doch kommen auch kleine poetische Programmstücke in der Form von „Liedern ohne Worte" vor. An Birds beiden Kompositionen No. 74 und 75, insbesondere an dem Variationenzyklus No. 75, mag man ersehen, zu welcher Höhe sich der Klaviersatz um 1600 bereits entwickelt, d. h. wie weit er sich dem Charakter des Instruments angepaßt und vom Orgelsatze der Italiener entfernt hatte. Hier ist an Sprüngen, auf beide Hände verteilten Passagen, Akkordbrechungen usw. bereits Überraschendes gefordert und einer Klaviervirtuosität im besten Sinne das Tor geöffnet. — Die Pavane mit veränderten Reprisen (Variationen) No. 76 von *Bull* bringt Ergänzendes hinzu, ebenso „The Queens command" von *Gibbons* No. 77, zwei Glanz- und Meisterstücke

frühenglischer Variationskunst für Klavier. Allen drei Kompositionen gemein ist eine gewisse Frische der Thematik, Lebendigkeit der Gestaltung und Anmut in der Form. Bird spielt dazu noch einige geistreiche kontrapunktische Scherze aus.

78. Einzelne englische Virginalkomponisten siedelten um 1600 nach dem Kontinent über und befruchteten namentlich die Niederlande mit Anregungen. Der bedeutendste Vertreter spätniederländischer Orgelkunst, *Jan Pieter Sweelinck*, verdankt ihnen solche hinsichtlich der Variationstechnik und der Erweiterung des Schatzes an echt instrumentalen Spielfiguren. Seine Tokkata No. 78 läßt freilich weniger englische als italienische Vorbilder (Gabrieli, Merulo) durchscheinen; es ist ein großzügig angelegtes Stück, dessen zweiter, glänzender, echt tokkatenhafter Teil bereits die Fundamente erkennen läßt, auf denen sich die gewaltige norddeutsche Orgelkunst des 17. Jahrhunderts, als ihre Krönung diejenige Seb. Bachs, erheben sollte.

79. *Joh. Herm. Scheins* pomphafte Choralbearbeitung für Chorsopran und Orchester stellt eine eigentümliche Erweiterung und Übertragung der Choralfantasie für Orgel auf ein Ensemble von Instrumenten (Orchester) dar. Die Komposition ist wohl für eine besonders festliche Gelegenheit geschrieben und erinnert an spätere große Choraldurchführungen, etwa Seb. Bachs, dem Schein als Leipziger Thomaskantor hundert Jahre voraufging. Soweit indessen zu sehen, hat diese Form der Bearbeitung im Laufe des 17. Jahrhunderts keine systematische Fortbildung erfahren.

80. Einer der berühmtesten Meister der römischen Schule nach Palestrina war *Gregorio Allegri*, bis in die Gegenwart herein weltbekannt als Verfasser jenes unter No. 80 mitgeteilten „Miserere", das die sixtinische Kapelle über zwei Jahrhunderte lang im Wechsel mit wenigen gleichgearteten Kompositionen alljährlich in der Karwoche anzustimmen pflegte, und das nicht kopiert werden durfte. Wenn irgendwo, so läßt in diesem Falle das Klavier vollkommen im Stich. Der Zauber und die Eigenart dieses einfachen, gleich Palestrinas „Improperien" z. T. auf schlichte chorische Rezitation (nach Art des alten Fauxbourdon) gestellten Stückes erschließt sich nur, wenn man den feierlichen und geheimnisvollen Moment des allmählichen Erlöschens der Kerzen in der Sixtina am Karfreitag, den eigentümlich freien, auf Tradition beruhenden und von Strophe zu Strophe wechselnden Vortrag durch männliche Sänger (auch in den Sopran- und Altstimmen) und die akustischen Reize jener römischen Kapelle, — also gewisse äußere Umstände mit in Betracht zieht. Denn der rein musikalische Inhalt ist nur gering und würde an sich selbst dem Stücke niemals zu so außerordentlichem Ruf verholfen haben.

81. Die „Sonata" des um 1600 am Hofe zu Mantua lebenden jüdischen Musikers *Sal. Rossi* ist nicht für Klavier, sondern für zwei Violinen und Generalbaß geschrieben, gehört also zur Gruppe der sog. Triosonaten. Inhaltlich von sehr bescheidenem Werte, interessiert sie kompositionstechnisch durch die Art, wie über einem siebenmal wiederholten Baß-Thema (einer altitalienischen Tanzmelodie) freie Figuration in den Oberstimmen entwickelt wird. Das darin zum Ausdruck kommende Stilprinzip der „Chaconne" hat freilich Rossi nicht erfunden, sondern vom 16. Jahrhundert übernommen. (Vgl. die sog. „Grounds" der englischen Virginalisten [auch oben z. B. No. 77], ferner die Lauten- und Gambenpassacaglien der Italiener.)

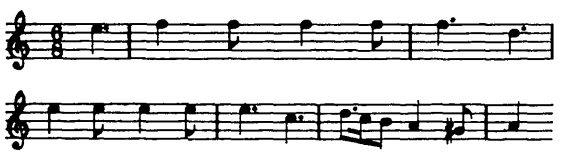
82—86. Dem oben (No. 63ff.) erwähnten Melchior Franck schließen sich als bemerkenswerte Meister der deutschen Instrumentalsuite nach 1600 neben anderen *Barthol. Praetorius* in Berlin (No. 82—84), *Erasmus Widmann* in Rothenburg a. d. T. (No. 85) und *Samuel Scheidt* in Halle (No. 86) an. Die beiden Paduanen des ersteren für Streichinstrumente sind prächtige Typen dieses vornehm gravitätischen, sich von Teil zu Teil lebhafter gestaltenden Tanzes, der ebenso wie die etwas glänzender und frischer auftretende „Intrada" unter Umständen als Einleitungs- oder Verbindungsmusik in der Kirche gespielt werden konnte. Scheidts Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Orgelkomposition, der er in Gestalt des dreibändigen Sammelwerks „Tabulatura nova" (1624) ein monumentales Geschenk machte. Welche Perlen an Grazie und sprühendem Humor indessen auch unter seinen mehrstimmigen Tänzen zu finden sind, beweist die metrisch eigen angelegte Courante vom Jahre 1621.

87. Unter den zahlreichen neuen Formen für Sologesang mit Instrumentalbegleitung, die nach 1600 in Italien aufkamen, nahm die sog. Kammerkantate in der Gestalt von Solo- und Duettkantate sehr bald einen besonders hohen Rang ein. Ausgezeichnete Exemplare beider Arten finden sich schon in des Römers *P. Quagliati* Festspiel „La Sfera armoniosa" vom Jahre 1623, darunter die unter No. 87 für zwei Soprane und konzertierender Violine mitgeteilte melodiereiche Duettkantate (mit ausgesetztem Generalbaß; die Soli der Violine sind durch kräftigeren Druck hervorgehoben). Mit bewundernswerter Sicherheit ist das Problem der zwanglosen Vereinigung dreier hoher Stimmen gelöst, vortrefflich auch die Verteilung des thematischen Materials gelungen (s. die zahlreichen hübschen Imitationen der Violine). Von Quagliati an berührte die Entwickelung der Duettkantate nur wenige Stationen, um im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts durch Ag. Steffani (1683) ihre klassische Form zu empfangen (vgl. No. 117).

88, 89. Die Violinkomposition fand in dem Brescianer *B. Marini* ihren ersten Klassiker („Affetti musicali" vom Jahre 1617, mit den ältesten „Sonaten" für Violine). Erfindungsreich und beweglichen Geistes, hat er sich aber auch auf andern Gebieten der Komposition hervorgetan.

Seine fein gearbeitete, klangvolle vierstimmige Kanzone stelle man sich in der Besetzung von hohen und tiefen Blasinstrumenten vor, die Allemande und Corrente dagegen für Streicher (zwei Violinen und Cembalo). Das „alla Alemanna" darf man auf den behaglichen, sinnigen Ton der Stücke beziehen, der tatsächlich an den erinnert, den deutsche Suitenmeister der gleichen Zeit anschlugen. Die Corrente schließt sich so eng an ihren Vortanz an, daß sie beinahe (wie bei No. 31) nach dessen Notation ausgeführt werden kann.

90. *T. Merulas* virtuose Kanzone „La Pedrina" für zwei Violinen und Baß (Cembalo) erinnert an die oben (No. 81) besprochene Chaconne des Sal. Rossi. Man beachte übrigens, wie auch in dem abschließenden (mit „Nachspiel" bezeichneten) Teil das Chaconnenthema durchklingt, ohne daß es offen hervortritt. Man hat es sich (von Takt 30 an) in der Form:



zu ergänzen. Die hineinkonjizierten fis und cis müßten freilich dieser Tatsache entsprechend in Wegfall kommen.

91, 92. *Monteverdis* letzte große Oper „L'incoronazione di Poppea" vom Jahre 1642 bezeichnet in vieler Hinsicht einen gewaltigen Fortschritt über seinen Orfeo (1608; s. oben No. 66, 67) hinaus. Die Deklamation ist freier, schwungvoller, der Ausdruck natürlicher und tiefer geworden, und zu musterhaften, bewegten Rezitativen sind eine Menge großartiger geschlossener Ariengebilde getreten. Neros Gesang „Mà, che dico?" ist der zweiten großen Liebesszene der Oper (I. Akt) entnommen, da Nero und Poppea im Dunkel der Nacht der Liebe Schwüre tauschen. Er gehört zu jener beträchtlichen Zahl venezianischer Opernarien, bei denen der Komponist, um die Einheit der Stimmung auch äußerlich zu markieren, die Form der Passacaglia gewählt hat. Dieser hartnäckig wiederkehrende Baß (Basso ostinato) wird zu einem unbewußt auf den Hörer einwirkenden Symbol der zähen Leidenschaft, in die sich der Held hineinsingt. Die schön geführte, aber sprungreiche Melodie selbst wurde vom Solisten nicht in dieser Kahlheit vorgetragen, sondern durch improvisierte Verzierungen (abbellimenti) belebt. Als Begleitinstrument diente das Cembalo mit Lauten- und Gambenverstärkung. — Die leichtgeschürzte Ariette des Pagen (Valletto), der der Zofe (Damigella) seine Liebe erklärt, ist ein Meisterstück im Ausdruck jünglingshafter Zagheit und Unentschlossenheit, halb ernst, halb parodierend, dabei in der Form ganz neu und eigen (vgl. die köstlich wirkende Verlängerung des Hauptthemas bei den Worten „Se sto teco — malenso").

93. Eine der markantesten italienischen Musikerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts, deren Einfluß sich weit über Italiens Grenzen hinaus erstreckte, *Giac. Carissimi,* ist unter No. 93 mit einem Rezitativbruchstück des lateinischen Oratoriums „Balthasar" (Belsazar) vertreten. Man mag es als Beispiel für des Meisters ehemals vielgerühmte, peinlich korrekte Deklamation lateinischer Texte auffassen, nicht etwa als Zusammenfassung dessen, was Carissimi tatsächlich groß machte.

94. Auch die überragende Bedeutung des Deutschen *Heinr. Schütz* (Hofkapellmeister in Dresden) ist nicht an einem einzigen Stück zu demonstrieren. Von der Innigkeit seiner Melodik, der oft niederschmetternden Wucht und Größe seines Ausdrucks, der musterhaften Deklamation seines Rezitativs läßt das vorliegende Stück wenig spüren; es interessiert vielmehr nach kompositionstechnischer Seite hin als Duett in Passacaglienform, die übrigens bei Schütz wohl eine Ausnahme bildet. Daß dabei ein Monteverdischer Basso ostinato verwendet ist, zeugt aufs neue für die Verehrung, die Schütz zeitlebens seinen großen italienischen Vorbildern entgegenbrachte. Für Aufführungen in der Originalbesetzung bedarf es natürlich einer Aussetzung des Generalbasses (auf der Orgel).

95, 96. Schützens Vetter, *Heinrich Albert* in Königsberg, gilt als der erste Spezialist in der Gattung des deutschen Sololiedes mit Generalbaßbegleitung. Seine in den Jahren 1638—1650 gedruckten acht Teile „Arien oder Melodeyen" enthalten einen unvergleichlichen Schatz ernster, heiterer, sinniger, treuherziger Lieder, deren Texte zum guten Teile aus der Feder Simon Dachs stammen.

97. Die „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" des als Organist in Zittau 1675 gestorbenen *Andreas Hammerschmidt* erlangten in sächsischen Landen und darüber hinaus außerordentliche Verbreitung. Es sind Gesänge für zwei oder drei Stimmen, deren Texte biblischen Dialogstellen entnommen sind. Meist beginnt (wie hier) die Stimme des Sünders mit bangen Fragen oder Selbstanklagen, worauf die Stimme Christi (mit neuen Motiven) trostverheißend antwortet. Es stehen ungemein poetische, musikalisch hochbedeutende Stücke unter diesen Dialogi, von denen No. 97 einen Begriff gibt. Die Begleitung übernimmt die Orgel.

98, 99. Die beiden gleichzeitig wirkenden Meister *M. Neri* (um 1650 Markusorganist in Venedig) und *N. a Kempis* (aus Florenz, um 1650 Organist in Brüssel) erwarben sich Verdienste um die Entwickelung der mehrstimmigen Kirchensonate. Beide Kompositionen bezeichnen sowohl der Form wie dem Inhalt nach einen beträchtlichen Fortschritt über die Spielkanzone hinaus. Die Unterbrechung lebhafter Sätze durch kurze feierliche Adagio- und Largopartien (No. 98) wurde sogar ein besonderes Kennzeichen der klassischen Kirchensonate. —

Legrenzis Stück No. 102 zeigt viel Ähnlichkeit mit dem des Neri, übertrifft es aber an Plastik der Themen und Größe des Ausdrucks. Legrenzi war in den letzten Jahren seines Lebens (gest. 1690) Kapellmeister an S. Marco in Venedig; als Instrumentalkomponist gehört er mit Giov. Batt. Vitali und G. B. Bassani zu den bedeutendsten Vordermännern Corellis (s. No. 121).

100. Die ernste, schwermütige Fantasia von *J. J. Froberger,* einem Schüler Frescobaldis (s. No. 71, 72), ist ebenfalls ein Kirchenstück und für Orgel bestimmt. Man vergleiche, um einen Maßstab für die Bedeutung und Eigenart des deutschen Meisters zu gewinnen, Stücke von Italienern wie No. 55, 70, 71, 73 mit ihr.

101. Das kurze Liebesduett aus *Franc. Cavallis* Hauptoper „Giasone" (1649) gibt von dem eminent dramatischen Talente dieses für Venedig schaffenden, einflußreichen Meisters keinen Begriff, sondern mag als Prototyp der verhältnismäßig kleinen und beschränkten Ensembleformen der venetianischen Oper dieser Zeit zu beurteilen sein. Das ungestüme Sichablösen beider Sänger im Melodievortrag, das abwechselnde Aufgreifen derselben kurzen Motive mit denselben Worten wurde für Liebesduette herkömmlich. Das bei weitem großartigste Muster hatte bereits Monteverdi in der letzten Szene der „Incoronazione di Poppea" (1642) aufgestellt.

102, s. 98, 99.

103. Für die Diktion des *Marc' Antonio Cesti,* der lange Jahre neben Cavalli Venedigs Bühnen mit Opern versorgte, ist die kleine da capo-Arie des Arsete aus „La Dori" charakteristisch: ein Spielen mit kleinen anmutigen Motiven, die geschickt miteinander verflochten und zu symmetrisch angelegten Perioden ausgesponnen werden. Die Melodieführung im langsameren Teil („Più del fato") ist spezifisch venetianisch stilisiert. In den Ritornellen treten Streichinstrumente zum begleitenden Cembalo.

104. Die Hochblüte des Lautenspiels fällt in das 16. Jahrhundert. Das folgende ließ die Laute als Soloinstrument hinter Orgel und Klavier einigermaßen zurücktreten, ohne daß es an tüchtigen Virtuosen und Komponisten für sie gefehlt hätte. *Reusners* Präludium zeigt, daß die Lautenisten des 17. Jahrhunderts mit dem Entwickelungsgange der übrigen Musik recht wohl Schritt gehalten. Das ausdrucksvolle, ernste Stück mit seinen leidenschaftlichen rezitativischen Exklamationen schlägt Töne an, wie sie über ein halbes Jahrhundert später erst Bach wieder, voller zwar und mächtiger noch, in seiner chromatischen Phantasie erklingen ließ.

105. Des kursächsischen Kapellmeister *Bontempi* „Dafne" (1671) kann als eine Art Liederspiel bezeichnet werden, halb venetianisch, halb deutsch stilisiert. Ist der absolute Wert der Musik auch gering, so beansprucht die Oper doch als eine der wenigen aus so früher Zeit in deutscher Sprache Interesse. Die mitgeteilte Arie „So ist denn nun", die Apollo singt, nachdem er den Drachen erlegt, wirft zugleich ein Schlaglicht auf die Leistungen der deutschen Textübersetzer. Bontempi selbst mag die Musik ursprünglich auf italienischen Text konzipiert haben.

106, 107. Als Opernkomponist steht *Giov. Legrenzi* (s. oben No. 102) auf der Linie, die von Cavalli zu Aless. Scarlatti führt. In dem Duett No. 107 wird man unschwer dieselben spezifisch venetianischen Stilelemente wieder erkennen, die dem Duett No. 101 des Cavalli die Signatur gaben, während die Arie No. 106, kompositionstechnisch (Basso ostinato!) an Monteverdis Arie No. 91 erinnernd, in ihrer größeren Beweglichkeit und Leidenschaftlichkeit mehr auf die Zukunft, d. h. auf die Zeit des jungen Scarlatti weist. Die ältere Zeit liebte dergleichen kapriziöse Basso ostinato-Themen nicht.

108. *Joh. Rosenmüllers* sechssätzige anspruchsvolle Kirchensonate für zwei Violinen und Orgel (der Generalbaß ist hier ausgesetzt) trägt bereits die wesentlichen Züge der Corellischen Kirchensonate (vgl. No. 121) und ist sicherlich, wie aus der Thematik der fugierten Allegrosätze und der venetianisch anmutenden Adagioeinleitung zu schließen, noch unter italienischem Himmel, etwa in der Nähe Legrenzis, entstanden. Eine gewisse Unruhe, die selbst in den langsamen Sätzen nur verhalten, nicht verschwunden scheint, beherrscht die Komposition und artet im letzten Teile, der sich an den Typus einer leichtfertigen Gigue lehnt, geradezu in innere Zerfahrenheit aus, — Seelenzustände, die auch in andern Stücken Rosenmüllers nicht selten anzutreffen sind und ihnen einen stark subjektiven Zug aufprägen. Man beachte die Verwandtschaft der beiden trotzigen Themen des Allegros und Prestos.

109. Die Größe des 1706 als Organist der Sebalduskirche in Nürnberg gestorbenen *Joh. Pachelbel* liegt im Gebiete der Orgelkomposition, vor allem der Choralbearbeitung, in der er als würdiger Vorgänger Bachs anzusehen ist. Seine Klaviersuiten verraten mehr tüchtige musikalische Allgemeinbildung als Phantasie und Originalität. Hinsichtlich des Satzes beruhen sie auf einer Mischung deutscher und französischer Spieltechniken.

110. Ein ebenso prächtiges wie musikalisch wertvolles Beispiel für die von *Lully* als Openeinleitung eingeführte sog. französische Ouvertüre ist die zu seiner Oper „Roland" vom Jahre 1685. Ein fugiert eingeleitetes Allegro wird von zwei majestätisch in langsamem Marschtempo dahinschreitenden Graves umrahmt, deren klangliche Wucht und markante Rhythmik recht eigentlich dem Zweck entsprachen, dem diese Stücke dienten, nämlich den Eintritt des Roi soleil und seines Hofstaates ins Opernhaus zu begleiten. Lullys Ouvertüren waren auf Jahrzehnte hinaus, selbst noch für

Bach und Händel, Muster und nahmen sehr bald den Weg von der Bühne ins Konzert: man stellte sie Suiten als Einleitung voran. Engere Beziehungen zur Oper selbst pflegten sie, bei Lully wenigstens, nicht zu haben.

111, 112. In der Pflege des Gambenspiels stand Italien während des 16. Jahrhunderts allen andern Ländern voran. Im 17. Jahrhundert erkaltete indessen seine Liebe für das eigenartige und schöne Baßinstrument, und Frankreich und Deutschland (dazu auch England) nahmen sich seiner an. Insbesondere hat Frankreich bis ins 18. Jahrhundert hinein eine Menge berühmter Gambenspieler hervorgebracht. *Marin Marais* war einer der bekanntesten, zumal er fleißig auch für eine Bereicherung der Literatur sorgte. Für seine hervorragende Qualität als Komponist sprechen die beiden Tanzsätze für zwei Gamben No. 111, 112, Stücke, deren Reiz sich voll allerdings erst entfaltet, wenn die beiden sechssaitigen Instrumente selbst mit ihrem weichen, dunkel timbrierten Ton auf den Plan treten. Dann erst beleben sich die mit Verzierungen reich ausgestatteten melodischen Linien recht, schmelzen die nebeneinander hergehenden Stimmen zu einem einheitlichen, wohligen Klang von unnachahmlicher Färbung zusammen.

113, 114. Nachdem die Kunst der englischen Virginalisten (vgl. No. 74 ff.) am Anfange des 17. Jahrhunderts abgeblüht, hob sich Englands Musik gegen Ende desselben noch einmal unter *Henry Purcell*. Seine Vorbilder in der Oper wie in der Kammermusik waren die Italiener, deren Formen er benutzte, um Neues aus eigenem Phantasieschatze hineinzutun. Für einen Gesang wie den der Dido aus „Dido und Äneas“ (1680) wären mehrere Vorbilder (sogar mit demselben chromatisch absteigenden Basso ostinato) aus der venetianischen Opernliteratur namhaft zu machen. Das hindert nicht, die Komposition mit den wenigen hingehauchten, das Ergreifende der Situation mächtig steigernden Worten als ein spontanes Erzeugnis ihres Schöpfers anzuerkennen. In dem freundlichheiteren Gavottengesange „Oft the visits“ hat der Basso ostinato keine hervortretende poetische Bedeutung; er hält nur die Achtelbewegung aufrecht, ohne die Aufmerksamkeit mehr als vorübergehend in Anspruch zu nehmen. Für idyllische Szenen dieser Art hat auch Händel häufig noch die Gavottenform mit dem Prinzip der Passacaglia verschmolzen (z. B. in „Semele“).

115, 116. Beinahe vierzig Jahre lang beherrschte *Ant. Draghi* als Hauskomponist des Wiener Kaiserhofes die dortige Opernbühne. Seine Werke, deren Zahl sich auf weit über 200 beläuft, bergen in bunter Mischung Wertvolles und Nichtiges. Als Opernkomponist gehört er durchaus zur venetianischen Schule, deren Stilelemente in der hübschen Ariette No. 115 alle beisammen sind (vgl. oben No. 101, 103, 106). Hier und da wagte er Extravaganzen wie die koloraturüberladene Arie No. 116, in der sich Anzeichen des Verfalls des älteren venetianischen Stils und des Hinneigens zu Tendenzen der Frühneapolitaner bemerkbar machen. Virtuos und ungezwungen vorgetragen, wird das Stückchen indessen noch heute halb humoristische Wirkung üben.

117, 118. Zu den bedeutendsten Individualitäten, die Italien um die Wende des 17. Jahrhunderts in der Musik hervorbrachte, gehört der hochgebildete, vielseitige und fruchtbare Venetianer *Agostino Steffani*, der die Hälfte seines Lebens in Deutschland (München, Hannover) verbrachte. In seinen früheren Opern zeigt er sich als Fortbildner des venetianischen Stils, den er vertieft und um manche neue Elemente bereichert. No. 117 ist sowohl ein Beispiel für die edle Melodik des Meisters (man beachte die prachtvolle Baßführung) wie für die Form der älteren da capo-Arie, die von jetzt an diesen Typ beibehält. Berühmtheit erlangte aber Steffani namentlich durch seine „Kammerduette“ (1683), kantatenähnliche Gebilde für zwei Singstimmen und Generalbaß (Cembalo). Sie galten Jahrzehnte hindurch als unübertroffene Muster und wurden u. a. auch von Händel nachgebildet, dessen Schreibweise auch sonst von Steffani beeinflußt ist. No. 118 gibt ein Prachtstück dieser Gattung, bewundernswert hinsichtlich der Form, des Ausdrucks, der Modulation und der idealen Verknüpfung zweier Singstimmen, — das Zeugnis einer hohen Kunst, die leider im 18. Jahrhundert in Italien bald gänzlich verschwand.

119. Mit Steffani in einigem verwandt ist *Alessandro Scarlatti*, der große Meister der Oper und Begründer des Weltrufs der älteren neapolitanischen Schule. Einen kleinen Begriff seiner Bedeutung gibt die da capo-Arie No. 119 mit ihrer wundervoll stilisierten, an Händel erinnernden Melodie.

120. Die scherzhafte Arie aus *Carlo Pallavicinos* für Dresden geschriebener Oper interessiert vor allem wegen der nicht gewöhnlichen, geistreichen Durchführung ihres scharf pointierten Basso ostinato.

121. *A. Corelli*, der Klassiker der Triosonate, läßt in diesem großen viersätzigen Kirchenstück für zwei Violinen und Orgel alle seine glänzenden Vorzüge hervortreten: meisterliche Beherrschung der strengen, gebundenen Schreibweise, Frische und Plastik der Themenerfindung und unnachahmlich schöne und dankbare Behandlung der beiden Soloinstrumente, von denen keins vor dem andern bevorzugt ist. Mit Corelli gedeiht der monumentale Kirchenstil in der Instrumentalmusik, wie er von M. Neri (s. No. 98) Vitali, Legrenzi (s. No. 102) angebahnt wurde, zur Vollendung, und nur wenige große, auf ihm weiterbauende Meister wie der Veroneser *E. dall' Abaco*, *J. Seb. Bach* (z. B. im d moll-Konzert für zwei Violinen) und *Händel* haben ihn erreicht und nach seiten des Ausdrucks hin übertroffen.

122. *Joh. Phil. Krieger,* ein Nürnberger Kind, von 1680 an über vier Jahrzehnte lang als Kapellmeister am Hofe zu Weißenfels tätig, spielt in der Geschichte der alten deutschen Oper eine Rolle; doch hat er sich auch als Instrumentalkomponist ausgezeichnet. Das schlicht harmonisierte, gesangvolle Largo No. 122 stammt aus einer Sonate für Violine und Gambe (mit Generalbaß).

123. Prächtig, wie es das Leben am Wiener Kaiserhofe unter Leopold I. bedingte, rauscht die Ouvertüre von *J. J. Fux* dahin, ein glänzendes Einleitungsstück französischen Stils, wie es besser kein Pariser Meister der gleichen Zeit zu schreiben vermochte (vgl. No. 110). Ein Spielen mit kontrapunktischen Künsten, das spätere Werke des Verfassers des „Gradus ad Parnassum" charakterisiert, ist hier noch nicht zu bemerken; die Gelegenheit, im Allegro eine kunstvolle Fuge zu schreiben, ist geradezu umgangen, wohl um das Interesse nicht von den effektvoll geführten Oberstimmen abzulenken.

124. Neben Fux wirkte seit 1716 *Ant. Caldara* als Hofkapellmeister in Wien, ein Künstler, der die Traditionen der venetianischen und bologneser Kirchenmusikschule des 17. Jahrhunderts ins folgende übertrug. Seine beiden Triosonatensammlungen aus den Jahren 1700 und 1701 verraten deutlich Corellische Einflüsse. So auch die Kirchensonate No. 124, die man mit derjenigen Corellis (No. 121) vergleichen möge: derselbe feierliche, mit dissonierenden Vorhalten gewürzte, teils hymnenmäßige, teils leidenschaftliche Stil, dieselbe Sorgfalt in der Arbeit, dasselbe effektvolle Rivalisieren beider Soloinstrumente. Interessant ist die Technik des Aufbaus solcher Stücke: ein Aneinanderreihen von lauter abwechselnd auf- und abstrebenden Tonfolgen, die mit großer Kunst innerlich so verklammert sind, daß der Gesamteindruck dennoch einheitlich ist und eine Steigerung bis zum Schlusse erreicht wird.

125, 126. Das geistige Erbe der englischen Virginalisten (s. No. 74, 75, 76, 77) treten in der Klaviermusik seit etwa 1650 die Franzosen an. Was Corelli für die italienische Violinsonate, das wurde *François Couperin* (le grand) für die französische Klaviersuite: ein bewundertes, nicht leicht zu erreichendes Vorbild aller Komponisten auf diesem Gebiete. Der französische Klavierstil erwuchs aus dem Stil der Lautenmusik. Daraus erklärt sich der eigentümlich pointierte, mit Verzierungen (Mordenten, Trillern usw.) oft überladene und keineswegs an die Durchführung einer bestimmten Stimmenzahl gebundene Satz, ebenso der Brauch, die Suiten und ihre Teile durch Programmworte näher zu bezeichnen. Für den Geist und die Beweglichkeit der französischen Clavecinisten sind Couperins „Papillons" (No. 125) bezeichnend, für den Reichtum ihrer Spielmanieren, für die pikante Rhythmik und die Filigrantechnik ihrer langsamen Sätze seine „La Lugubre" überschriebene Sarabande No. 126. *J. Ph. Rameaus* feingearbeitetes Sätzchen „Les soupirs" No. 133 wirkt mehr durch die gesangliche Führung der Stimmen, deren oberste, konsequent durch Pausen auf den guten Taktzeiten zerschnittene die Seufzer hören läßt, von denen der Titel spricht. — Bemerkt sei, daß die Saiten des französischen Clavecins gleich denen des Cembalos angerissen wurden.

127. Seit dem Erscheinen *R. Keisers* in Hamburg (um 1693) trat die dortige, seit 1678 bestehende Oper in das Stadium ihrer höchsten Blüte. Ein melodisches Talent von Gottes Gnaden, reich an originellen Gedanken, mit allen Künsten des Opernkomponisten wohl vertraut, beherrschte Keiser mit seinen Schöpfungen mehrere Jahrzehnte den Hamburger Schauplatz und regte weit über das Weichbild der Stadt hinaus an. Die Arie No. 127 mit obligater Oboe zählt zu den vielen Perlen seiner Opern, die dank ihrer gewinnenden Melodik und technisch interessanten Faktur kaum etwas an Frische eingebüßt haben. Sie steht innerhalb des Stilkreises, dem auch Bach und Händel angehören.

128. *Ant. Lotti* steht als Schüler Legrenzis in der Nähe Caldaras (s. No. 124), mit dem er die Hinneigung zum großzügigen Kirchenstil der späteren Venetianer teilt. Wohl hat auch er Opern geschaffen, allein sein Ruhm gründete sich auf Messen- und Motettenkompositionen, die zuweilen an altrömische Vorbilder der Palestrinaschule anklingen und wie diese für a cappella-Gesang gedacht sind. Das nicht allzu kunstvolle Kyrie der g moll-Messe, dessen drei Teile über ein gemeinsames Kernthema gearbeitet sind, zeigt die vorzüglichen Qualitäten der Lottischen Satzweise.

129. *G. Ph. Telemann,* der einst hochgefeierte Zeitgenosse Bachs, der auf allen Gebieten der Komposition Tüchtiges, wenn auch selten Geniales hervorgebracht hat, erscheint mit einer französischen Ouvertüre für Cembalo. Das anmutige, anspruchslose Stück läßt eine ehemals vielgerühmte Eigenschaft seines Verfassers hervortreten: sein Vermögen, ausländische Originale (hier die französische Ouvertüre) täuschend nachzuahmen.

130. Die Violinchaconne aus *J. S. Bachs* d moll-Sonate ohne Begleitung zählt zu den gewaltigsten Leistungen dieses überragenden Kopfes und steht in der Violinkomposition der letzten beiden Jahrhunderte wie ein isolierter Fels da. Über ihren Gedankenreichtum in geistiger und technischer Hinsicht zu sprechen, fällt außerhalb des Rahmens dieser Bemerkungen. Enthüllen sich ihre zahllosen Wunder in größerem Maße auch nur dem, der sich fortgesetzt reproduzierend mit ihr beschäftigt, so wird doch auch der Nichtspieler beim Studium vom ersten bis zum letzten Takte in den Bann einer magischen Kraft gezogen werden. Die Ausführung der schwierigen drei- und vierstimmigen Akkorde geschah zu Bachs Zeit mit einem Bogen,

der gleichzeitiges (!) Anstreichen mehrerer Saiten ermöglichte.

131. Die Tenorarie „Geduld, Geduld“ aus dem zweiten Teile der Matthäuspassion pflegt bei Aufführungen weggelassen zu werden, insofern mit Recht, als sie den Gang der Handlung (Christi Verhör) stark aufhält und inhaltlich nicht zu denen gehört, die durch Großartigkeit des Ausdrucks bestechen. Sie gewinnt indes bei näherer Bekanntschaft und kann mit ihrem seltsam flackernden, unruhigen Baß, über dem sich eine motivisch zerklüftete, von mächtiger innerer Erregung getragene Gesangsmelodie wölbt, als ein Beispiel dienen für Bachs höchst persönliche Auslegung von Stimmungen, für die der Text nur dürftigen Anhalt bietet.

132. Unter den italienischen Klavierspielern nach 1700 war *Domenico Scarlatti*, der Sohn des Alessandro (s. No. 118), der bedeutendste. Seine „Sonaten“ für Klavier erschienen unter den einfachen Titeln „Pièces pour le clavecin“ und „Esercitii per gravicembalo“ und umfassen nicht eigentlich „Sonaten“ im Sinne der Späteren, sondern einsätzige, meist zweiteilige Kompositionen sehr verschiedenen Inhalts. Dem Charakter nach ist No. 132 eine Art Caprice, eine leicht hingeworfene Improvisation, die nicht durch Künstlichkeit und Ausdruckstiefe, sondern durch Anmut und lieblichen Klang entzücken will. Eigentümlich aber bezeichnend für Scarlatti ist, daß er das kokette Anfangsthema, das einer interessanten Durchführung würdig gewesen wäre, durchaus als Bagatelle behandelt und im zweiten Teile nicht einmal mehr oberflächlich streift.

133, s. No. 125, 126.

134. Gleich seinem Vater Georg Muffat war auch *Gottlieb Muffat* (Schüler von Fux, gestorben 1770 als Hoforganist in Wien) ein Vertreter des französischen Stils in der Instrumentalmusik. Seine Klavierkomposition No. 134 ist ein sog. Galanteriestück, d. h. ein Stück, in dem sich das Geistreiche, Elegante mit dem Vergnüglichen, Unterhaltsamen vereint. Fraglich ist, ob mit dem in Takt 10 auftauchenden Motiv eine Anlehnung an den Hennenruf in Rameaus bekanntem Klavierstück „La poule“ beabsichtigt ist.

135. Der Sizilianer *Emanuele d'Astorga* (geb. 1680) und der Neapolitaner *Giov. Batt. Pergolesi* (geb. 1710) teilten sich in den Ruhm, die beiden schönsten und verbreitetsten Stabat mater-Kompositionen des 18. Jahrhunderts geschaffen zu haben. Beide Meister, der ältere wie der jüngere, zählen zu der großen Gruppe von Komponisten, die die Musikgeschichte unter dem Namen „neapolitanische Schule“ zusammenzufassen pflegt. Restlose Ausnutzung der Fähigkeiten der menschlichen Stimme für den Ausdruck jeglicher Affekte, schöne Sinnlichkeit in der Melodie und wunderbar harmonische Ergänzung des menschlichen Stimmklangs durch Instrumentenklang zeichnet die Produktionen dieser Schule aus. Das Terzett No. 135 aus Astorgas Stabat mater ist eine solche feine Blüte neapolitanischer Kunst und enthält eine Anzahl typische, für den Stil dieser Richtung bezeichnende Wendungen (z. B. „O quam tristis et afflicta“). — Der Anfangssatz des Stabat mater des vergötterten *Pergolesi* No. 137 wurde im 18. Jahrhundert häufig als Muster eines im echten Kirchenstil durchgeführten Stückes zitiert. Seine wenigen Takte enthalten an edlen melodischen Wendungen der Trauer und an Wohllaut im Klange in der Tat das Schönste, was die neapolitanische Schule zu ihrer Blütezeit hervorbringen konnte. Die Anfangstakte mit den sich gegenseitig übersteigenden Stimmen und Vorhaltsdissonanzen waren freilich ein Gemeinplatz spezifisch kirchlichen Ausdrucks und kehren in der neapolitanischen Literatur auch anderwärts häufig wieder.

136. Ihre besten Anregungen verdankten die jüngeren Meister der neapolitanischen Kirchenmusik außer Scarlatti dem *Francesco Durante*, Scarlattis Schüler und Pergolesis Lehrer. Mit jenem zusammen pflanzte er die allmählich etwas verblassenden Traditionen der römischen Kirchenmusikschule auf die jüngere Generation fort und erwarb sich damit ein hohes Verdienst. Seine Kammerduette stehen an klassischer Durchbildung der Form denen des dreißig Jahre älteren Steffani (s. No. 117) nicht nur nicht nach, sondern sind auch — was nur natürlich ist — bereits von viel modernerem Geiste erfüllt. An No. 136 wird man das im Dienste eines ungemein beweglichen Ausdrucks stehende kühne Modulationswesen und, damit verbunden, die charaktervolle Behandlung der Dissonanz zu bewundern haben. In reizvoller Mischung wechseln schmachtende Rezitative der beiden Stimmen mit ariosen Perioden im strengen Satze. Die herabstimmende kleine Sexte *f* im drittletzten Takte (erstes Viertel) ist eine sog. neapolitanische Sexte.

137, s. No. 135.

138. Als Instrumentalkomponist nimmt der 1758 als Hofkapellmeister in Zerbst gestorbene *Joh. Friedrich Fasch* eine achtunggebietende Stellung unter den deutschen Zeitgenossen Seb. Bachs ein. Seine französische Ouvertüre No. 138 ist ein frisch und selbständig konzipiertes Stück voller reizender, den Kontrasten zwischen Streichern und Bläsern abgewonnener Wirkungen. Sie geht über den Rahmen der gewöhnlichen französischen Operneinleitung (s. No. 109, 122) weit hinaus und trägt bereits den großen Zug eines symphonischen Konzertsatzes. — Das gleiche gilt für die Ouvertüre No. 139 des Rudolstädter Hofkapellmeisters *Chstph. Foerster* mit der markigen, spannenden Einleitung. Wenn ihre Gesamtwirkung schwächer ist als die der vorigen, so liegt das daran, daß sich das dem Allegro zugrunde liegende Form- und Modulationsschema zu deutlich bemerkbar macht. Wie Fugen und Risse zwischen einzelnen Teilen unmerklich zu überbrücken sind, zeigt *Händels* Messiasouvertüre No. 140, die weit weniger rauschend und anspruchsvoll als die vorigen

auftritt, dafür aber ein monumentales Fugenthema ins Feld führt und durch technisch interessante Arbeit fesselt. Nichts Kleinliches, Unterhaltsames, Spielerisches steht in dieser Ouvertüre, die durchaus etwas von dem Ernst des großen musikalischen Epos atmet, das sie einzuleiten bestimmt ist.

139, s. No. 138.

140, s. No. 138.

141. *Graupners* Sinfoniesatz besticht durch die frische, kecke Art der Verarbeitung ihres an und für sich einfachen Themenmaterials. Seine „Durchführung" treibt ein ebenso geistreiches wie witziges Spiel mit den Motiven des Vordersatzes und berechtigt dazu, die Komposition zu den vielen zu rechnen, in denen die Wurzeln der klassischen Sinfonie enthalten sind. Was sie von dieser noch trennt, ist das Fehlen eines kantablen zweiten Themas und die Rückkehr zum Anfang nach der Durchführung. — Graupner war von 1712 bis an seinen Tod (1760) Hofkapellmeister in Darmstadt.

142. Padre *Martini,* das wandernde Musikorakel des 18. Jahrhunderts, gestorben 1784 in Bologna, ist nur mit wenigen, aber um so gediegeneren Kompositionen an die Öffentlichkeit getreten. Gegenüber den Kammerduetten von Steffani (No. 118) und Durante (No. 136) nimmt sich das seine No. 142 sehr einfach und kunstlos aus, aber es liegt Stil in ihm und im Zuge seiner Melodie eine gewisse empfindsame Schwärmerei, die auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (1763) als Entstehungszeit weist.

143. Der große Umschwung im geistigen Leben der europäischen Nationen, der sich seit etwa 1740 vorzubereiten begann und charakterisiert wird durch das Hervorbrechen ganz neuer, auf ein verändertes Fühlen gegründeter Lebensquellen, schlug sich auch in der Musik in mannigfachen Formen nieder. In Deutschland zeigte sich der Umschwung von der Ratio zum Sentiment — wenn man diese Ausdrücke der Kürze halber gelten lassen will — am frühesten und stärksten in den Werken jener süddeutschen Komponisten, die seit den vierziger Jahren an der Kapelle zu Mannheim wirkten und daher kurz als „Mannheimer Gruppe" bezeichnet zu werden pflegen. Die von Zeitgenossen überschwenglich gerühmte Kunst der Mannheimer beruhte ebensosehr in einem neu disziplinierten und höchst virtuosen Orchesterspiel (Mannheimer Crescendo!) wie in einer neu gearteten Kompositionsweise (Symphonie, Trio-Sonate). *Fr. X. Richters* Symphoniesatz No. 143 läßt einige der bemerkenswertesten neuen Stilelemente deutlich hervortreten: großzügige Thematik, deren weite Bögen auf einfachen harmonischen Pfeilern ruhen, Aneinanderrücken starker thematischer oder dynamischer Gegensätze, fortgesetztes Arbeiten mit elementaren Steigerungsmitteln (Crescendo, Diminuendo) und gewisse empfindsame melodische Ausdruckswendungen, die wie die in Takt 53 ff. und 103 ff. mehr oder weniger modifiziert bei allen Mannheimern wiederkehren. Die Herbheit und Strenge der älteren Symphonie- und Sonatenkomponisten, ihre gedrungene Thematik und gleichmäßig selbständige Behandlung sämtlicher Stimmen ist gewichen (vgl. etwa die Nummern 108, 121, 124); Symphonie und Sonate nähern sich formell und inhaltlich den für die Zeit der Klassiker typischen Mustern.

144. *Joh. Stamitz* gilt als der klassische Vertreter der älteren Mannheimer Komponistengruppe. Sein Andantesatz No. 144, kompositionstechnisch interessant durch die der älteren Zeit gänzlich fremde Art des Exponierens des thematischen Materials (ruckweise, von je zwei zu zwei Takten unter Aufwand immer neuer motivischer Bildungen), ist eins jener Stücke, die deutlicher als Worte den oben (No. 143) erwähnten Umschwung im Empfindungsleben seit 1740 zu illustrieren vermögen. Diese weichen melodischen Linien, dieses Seufzen und Schmachten in Terzen oder Sexten, dieses fortwährende An- und Absetzen, diese beständigen Vorhalte richteten sich an Hörer, die anders empfanden als Corelli, Bach und Händel; sie künden das Zeitalter unbedingter Kantabilität, das Zeitalter Mozarts an. Stamitz ist zugleich der Vater der kunst- und effektvollen „Durchführung" im Sinne der modernen Sonatenform.

145, 146. Mit No. 145 ist eine Probe für die in England noch heute beliebten „Catches" gegeben, geselligen Kanongesängen, deren Stammbaum bis zum Sommerkanon des John of Fornsete (1240; s. No. 1) hinaufreicht. Die Form ist die des im 13. Jahrhundert auftretenden Rondellus. — Neben dem Catch ist der sog. Glee die populärste Form einfachen, geselligen Chorgesangs in England gewesen. *Sam. Webbe* zählte zu den vielen Spezialisten in dieser Kompositionsform im England des 18. Jahrhunderts.

147. *Philipp Em. Bachs* Klaviersonaten bilden das Fundament, auf dem sich die Sonaten der Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven erheben. Sie wurden vorbildlich nicht nur hinsichtlich ihrer wechselnden Form und ihres stark subjektiv gefärbten Inhalts, sondern auch im Klaviersatz. Das Cantabile No. 147 ist ein solcher subjektiver Erguß, in dem das Klavier (Pianoforte) gleichsam zum Sprechen gezwungen wird. Gemischt aus empfindsamen und pathetischen Wendungen, durchsetzt mit galanten Verzierungen des musikalischen Rokoko, spiegelt seine Kleinarbeit das geistige Porträt des ältesten Sohnes Seb. Bachs aufs vortrefflichste wieder.

148. Die nicht zu unterschätzenden Qualitäten des großen Opernreformators *Gluck* als Instrumentalkomponist belegt die abschließende Chaconne seines „Orpheus" (1762). Kraft und Energie im Ausdruck paaren sich in diesem interessanten Stück mit Originalität der Anlage und geistreicher Durchführung der Details. Von besonderer Anmut sind die zarten pastoralen Zwischensätzchen, überraschend

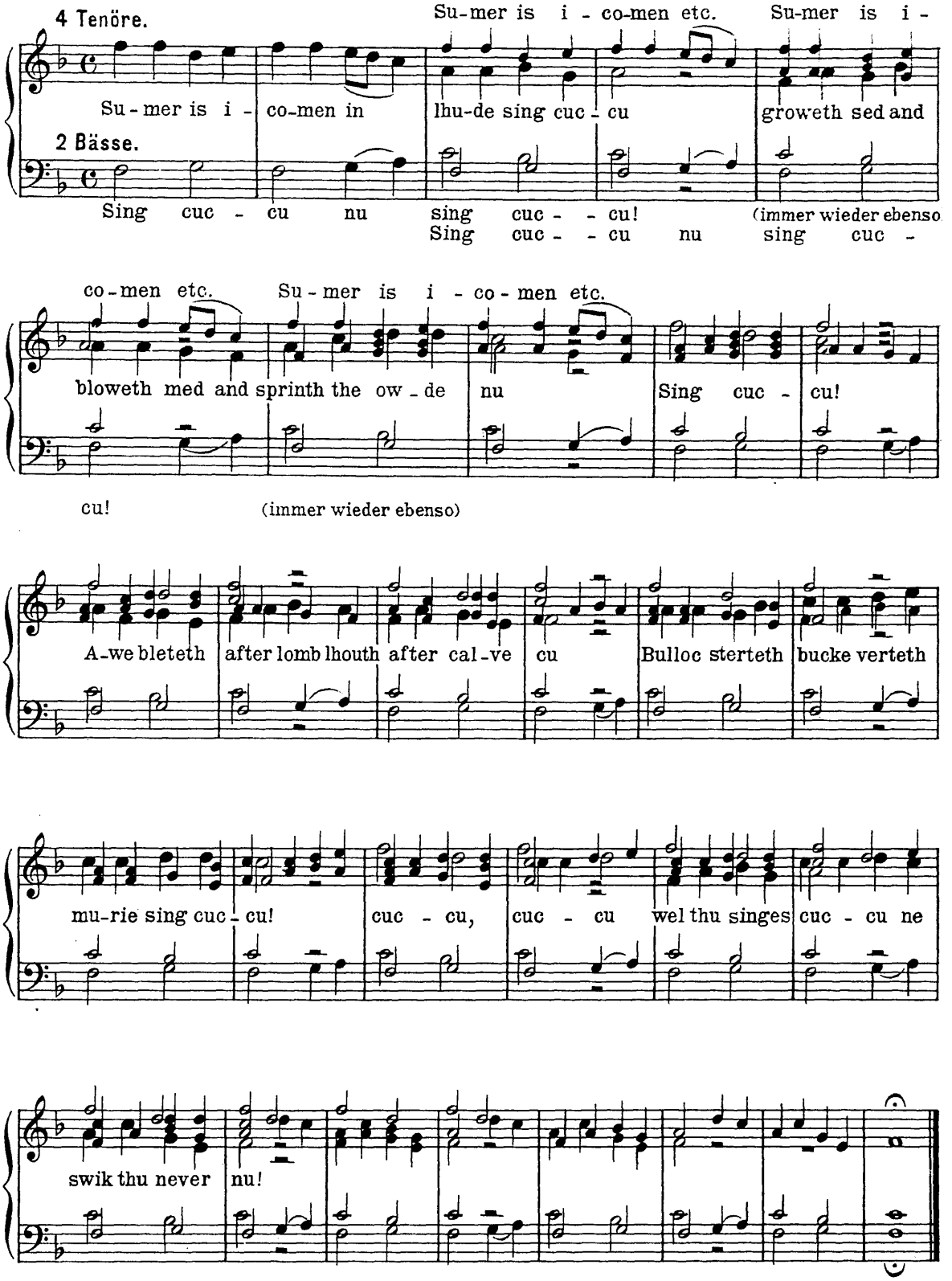
und wirkungsvoll die beiden hohen Orgelpunkte mit den bewegten Baßfiguren, — als Ganzes eine Leistung, die würdig war, eine Oper wie „Orpheus“ zu beschließen.

149. *J. A. Hasses* Ouvertüre zu „Irene“ (1762) gehört zur Gruppe der „französischen“ Ouvertüren (vgl. 110, 123, 138, 139), die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerhalb Frankreichs nur mehr selten gebraucht wurden. Das Allegro erinnert in der Art der Thematik und der zugvollen Durchführung an Händelsche Ouvertüren, obwohl das Thema selbst nicht händelisch geraten ist. Man beachte den eigentümlichen Schluß, der — wie sehr oft schon in älteren Ouvertüren Hasses — sofort in die erste Szene des Dramas überleitet.

150. *Karl Stamitz*, der Sohn des Johann, bildete mit einer Anzahl gleichaltriger Kollegen den älteren Mannheimer Stil in einigem fort. Sein Andante No. 150 zeigt über das seines Vaters (No. 144) hinaus freilich nur einen geringen Fortschritt, wie denn überhaupt seine Arbeiten bei allem Melodiereichtum und manchen Schönheiten im einzelnen sehr bald den ungleich bedeutenderen Haydns und Mozarts weichen mußten.

1. Der „Sommer-Kanon“

des Simon Fornsete (1240)



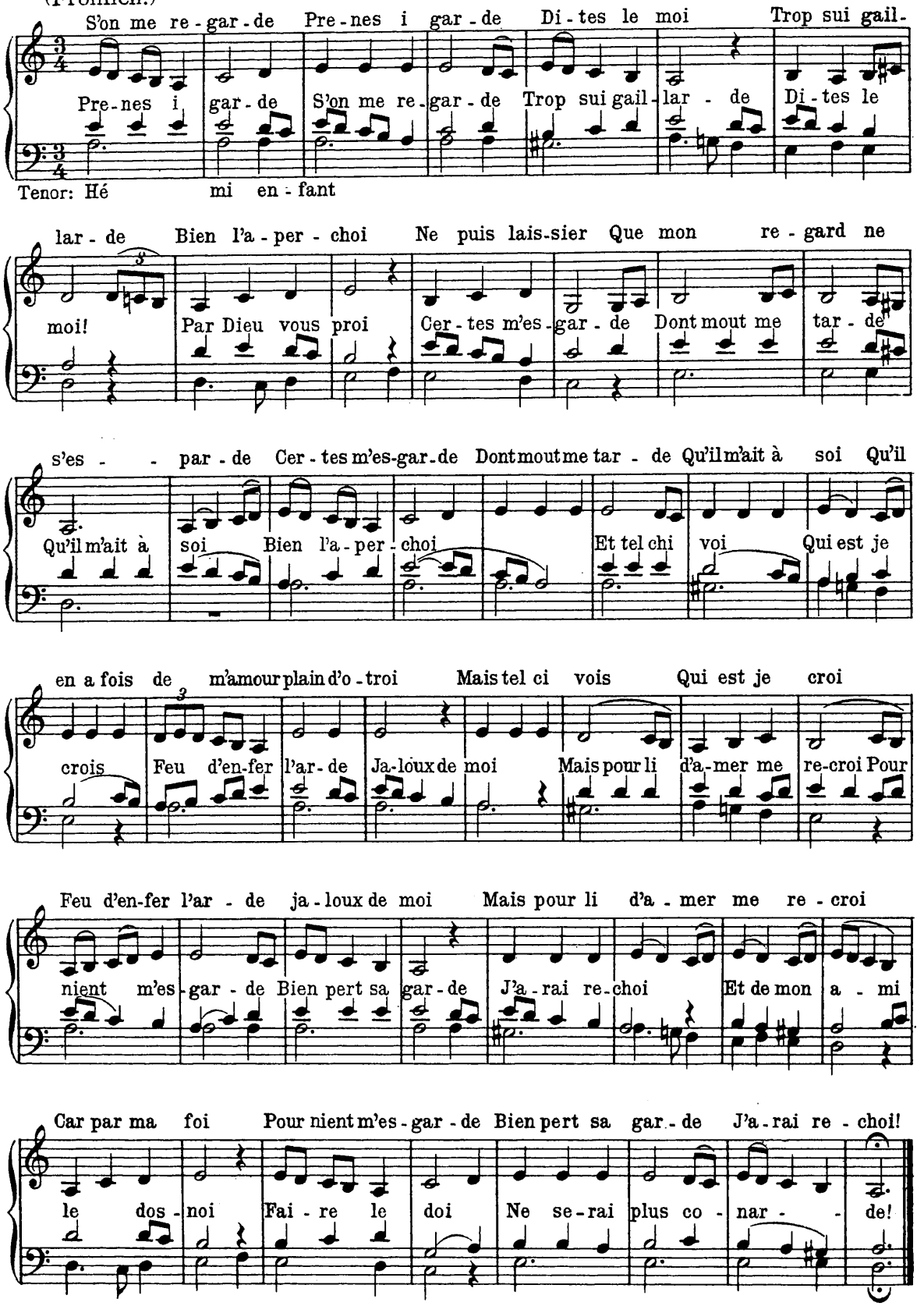
Copyright 1911 by E. A. Seemann, Leipzig.

2. Dreistimmiges Motet (Tanzlied)

a. d. 13. Jahrhundert.

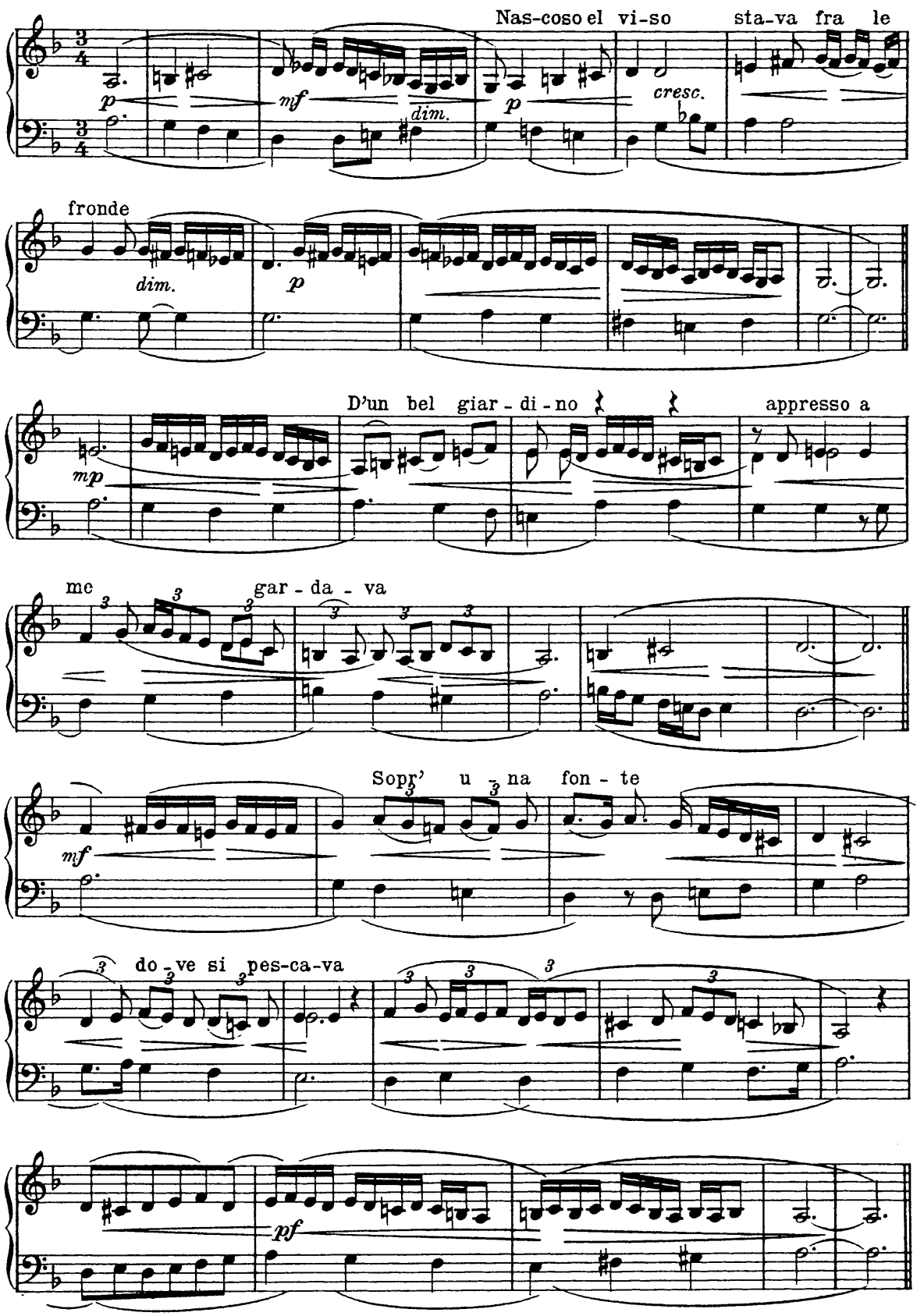
(a.d. Codex 196 von Montpellier)

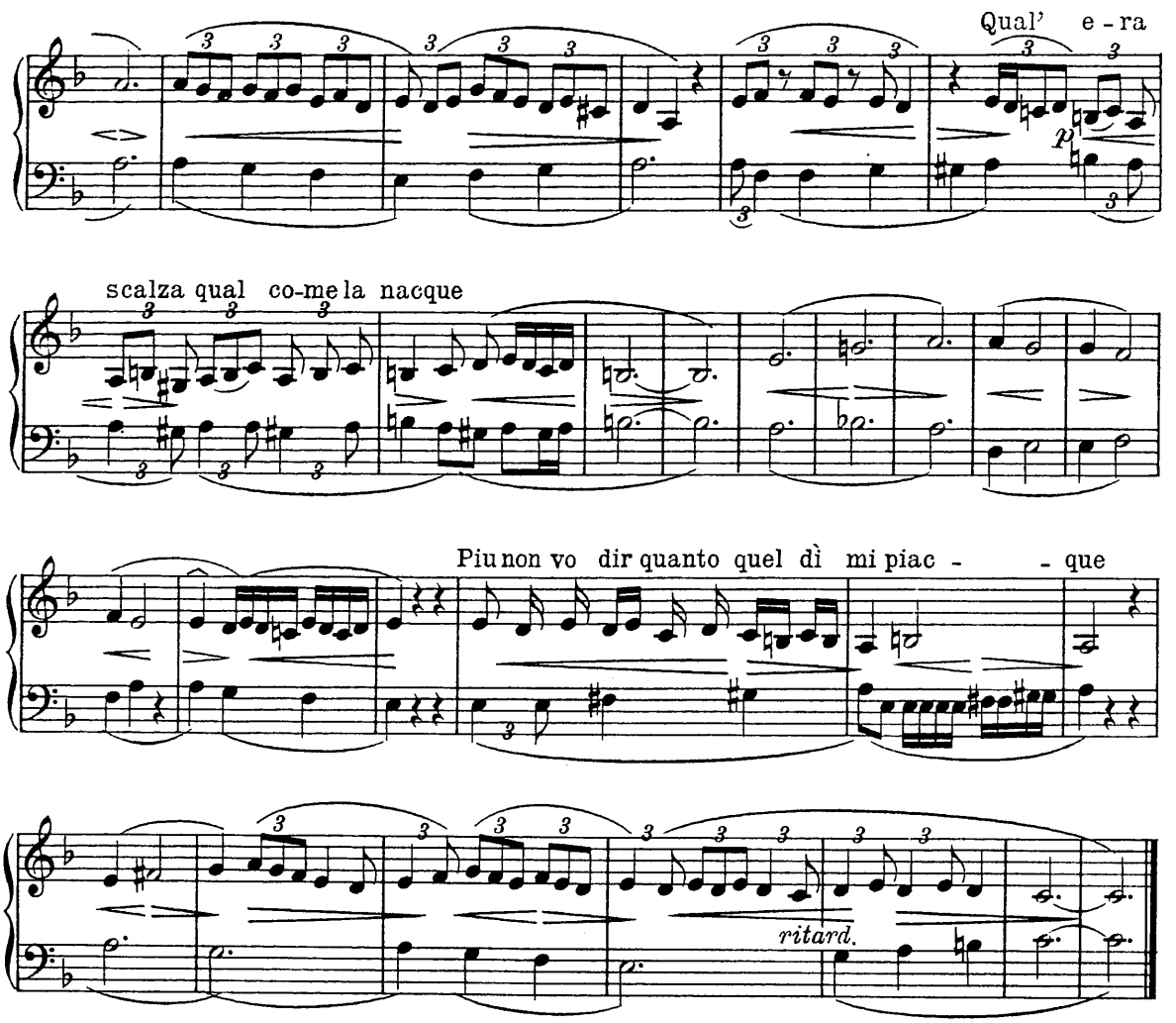
(Fröhlich.)



3. Johannes de Florentia (Giovanni da Cascia)

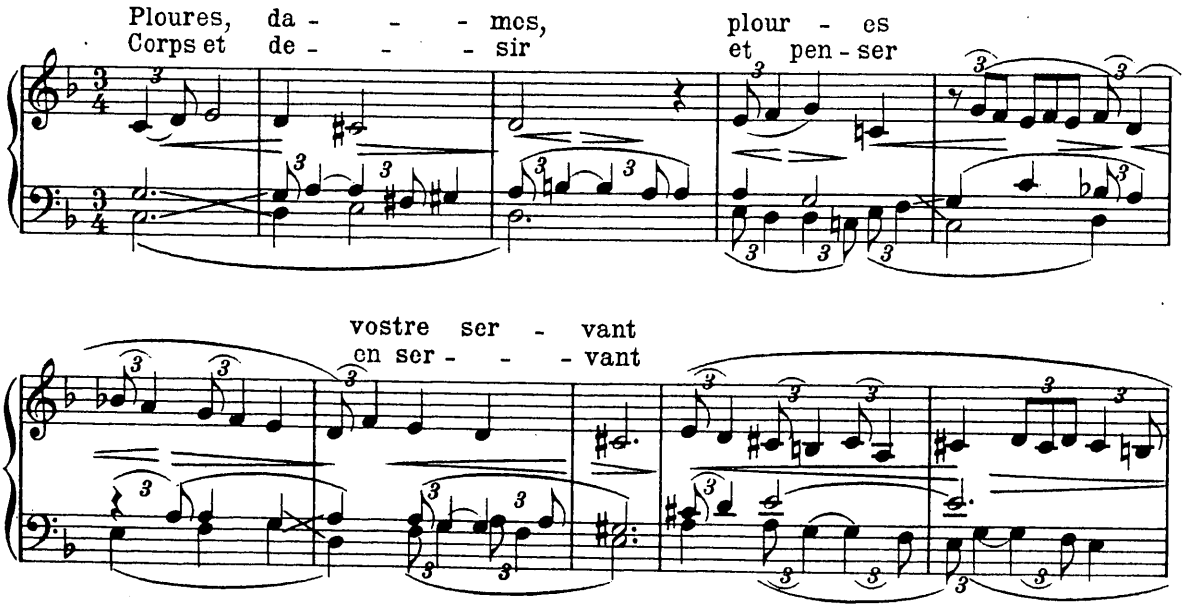
Madrigal mit Instrumentalbegleitung (c. 1330)

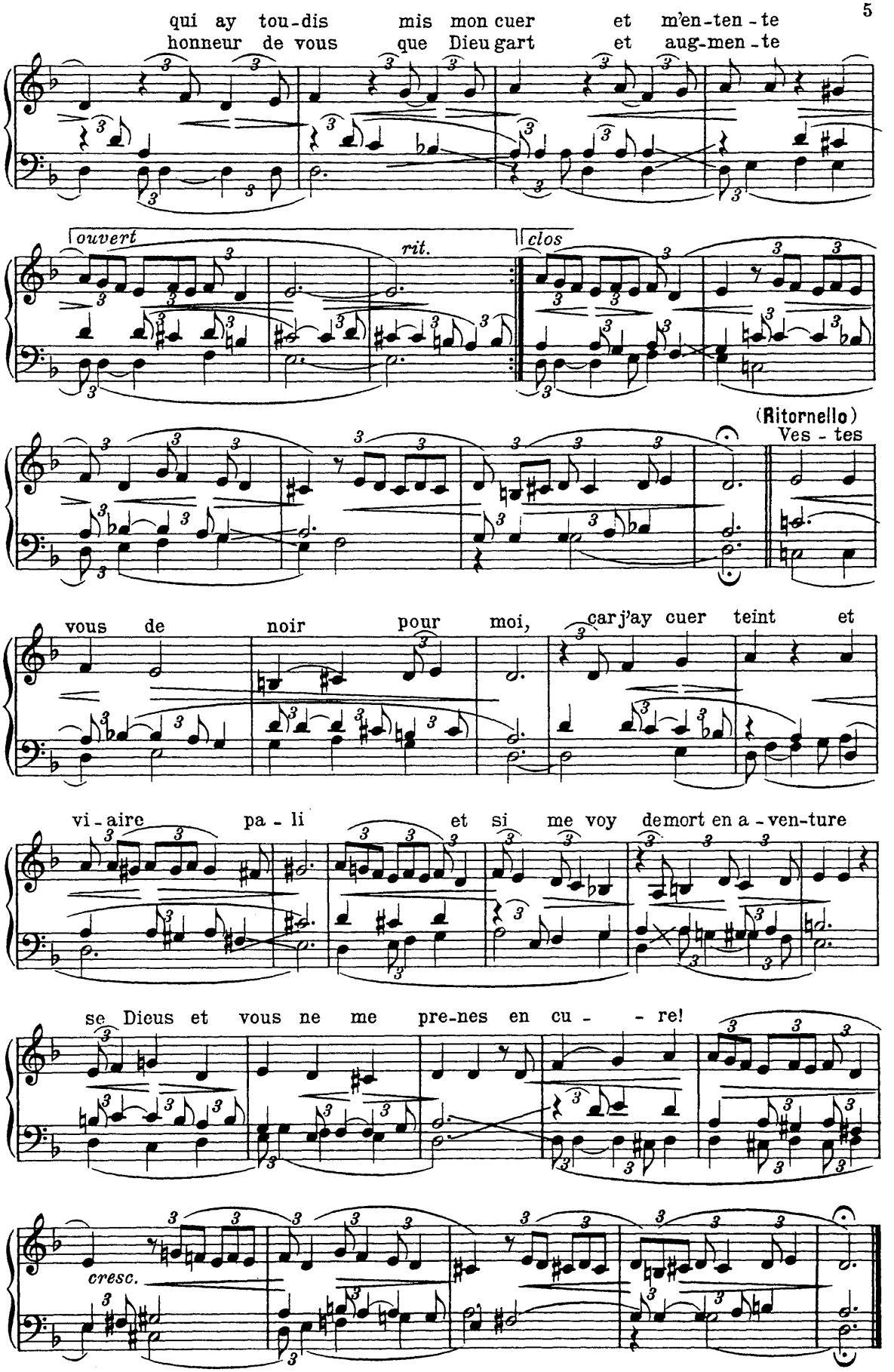




4. Guillaume de Machault (1300-1372)

Ballade mit Instrumentalbegleitung.

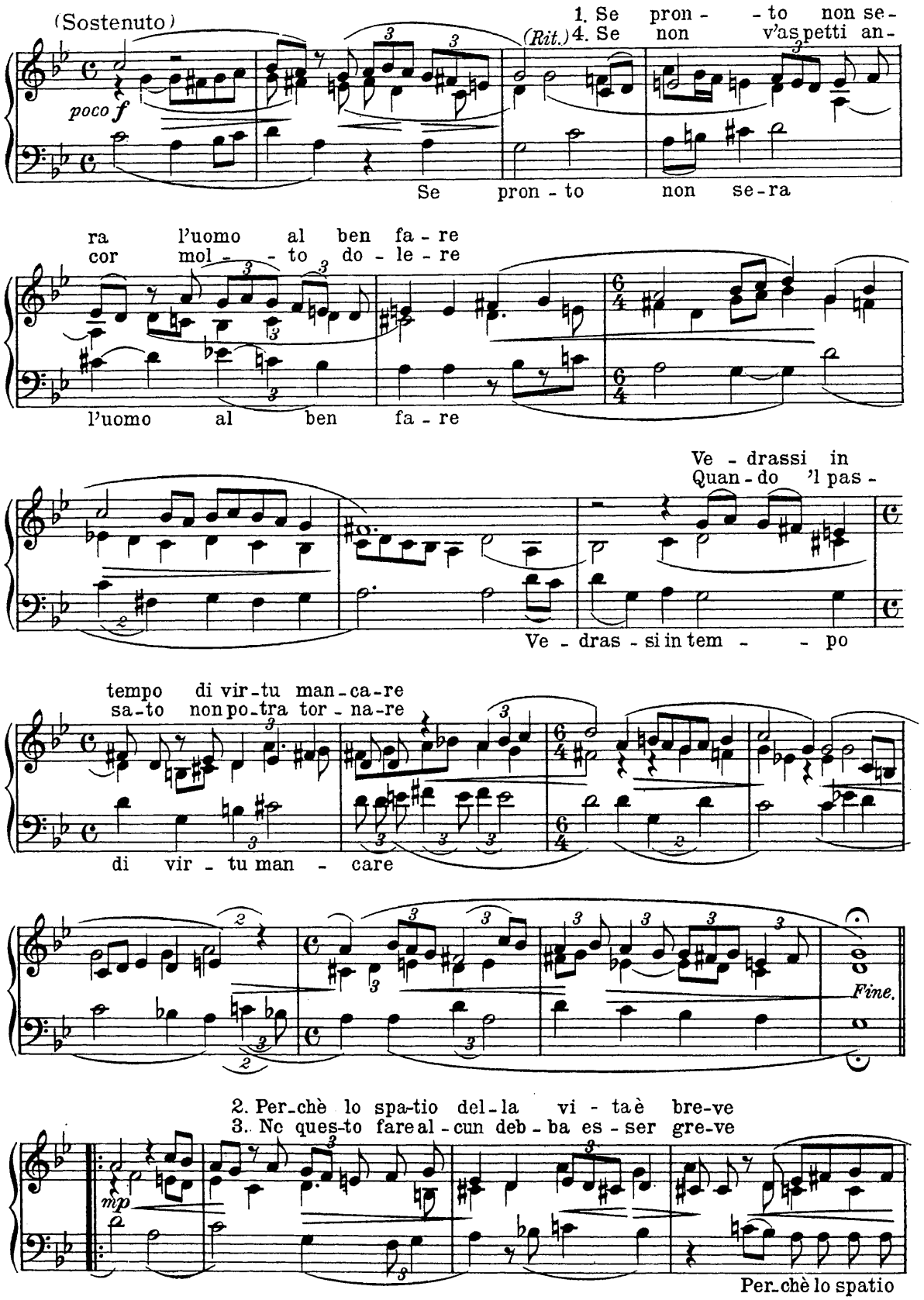


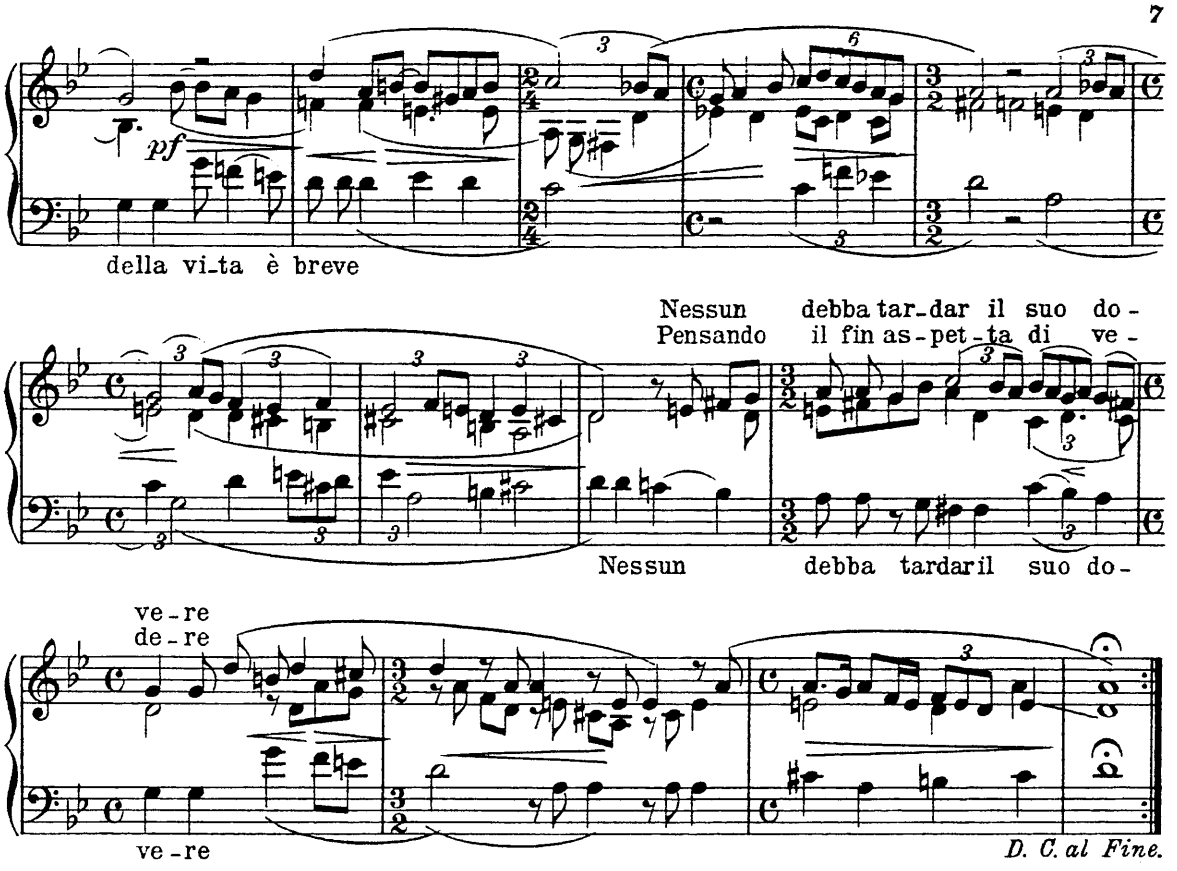

qui ay tou-dis mis mon cuer et m'en-ten-te
honneur de vous que Dieu gart et aug-men-te
ouvert
rit.
clos
(Ritornello)
Ves-tes
vous de noir pour moi, car j'ay cuer teint et
vi-aire pa-li et si me voy de mort en a-ven-ture
se Dieus et vous ne me pre-nes en cu- re!
cresc.

5. Francesco Landino (1325-97)

Ballata.

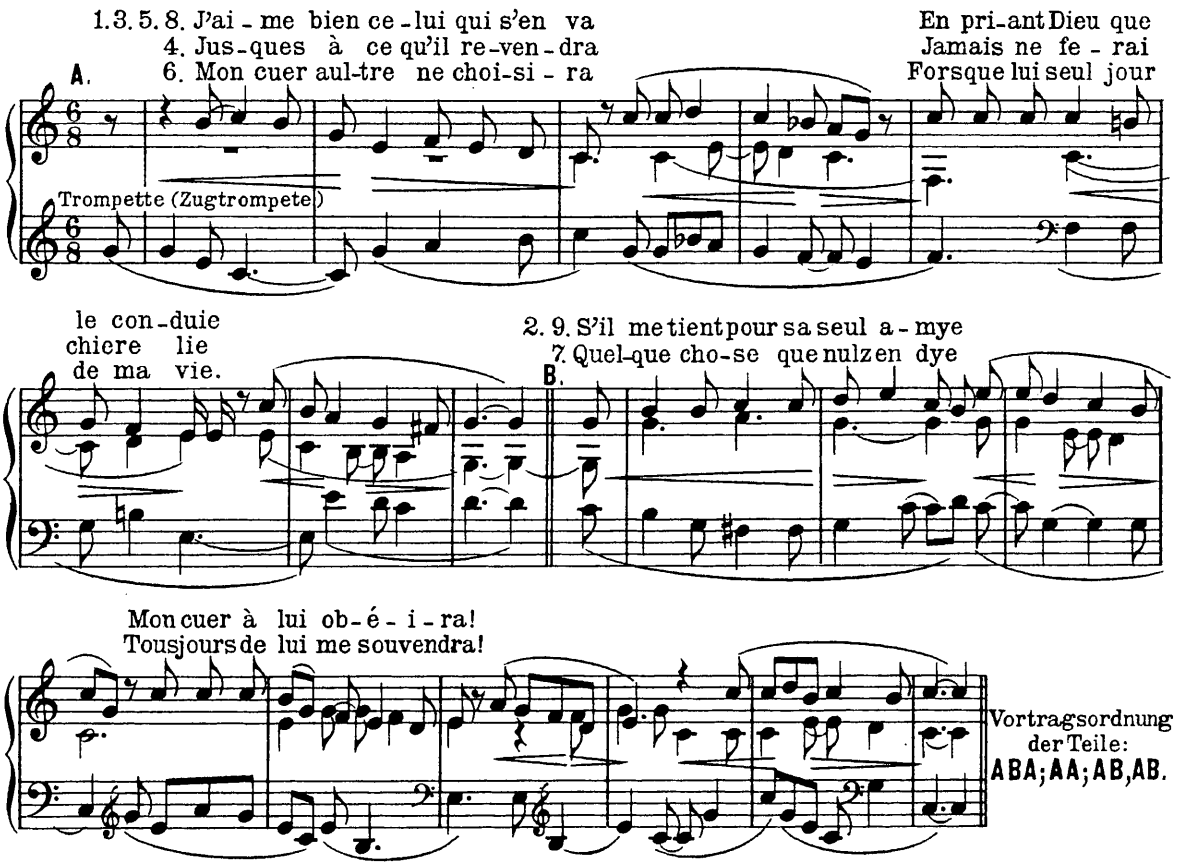
(Die Mittelstimme ist zugesetzt.)





6. Pierre Fontaine (c. 1400)

Rondeau mit Instrumentalbegleitung.



Vortragsordnung der Teile:
ABA; AA; AB, AB.

7. John Dunstaple (c. 1370–1453)

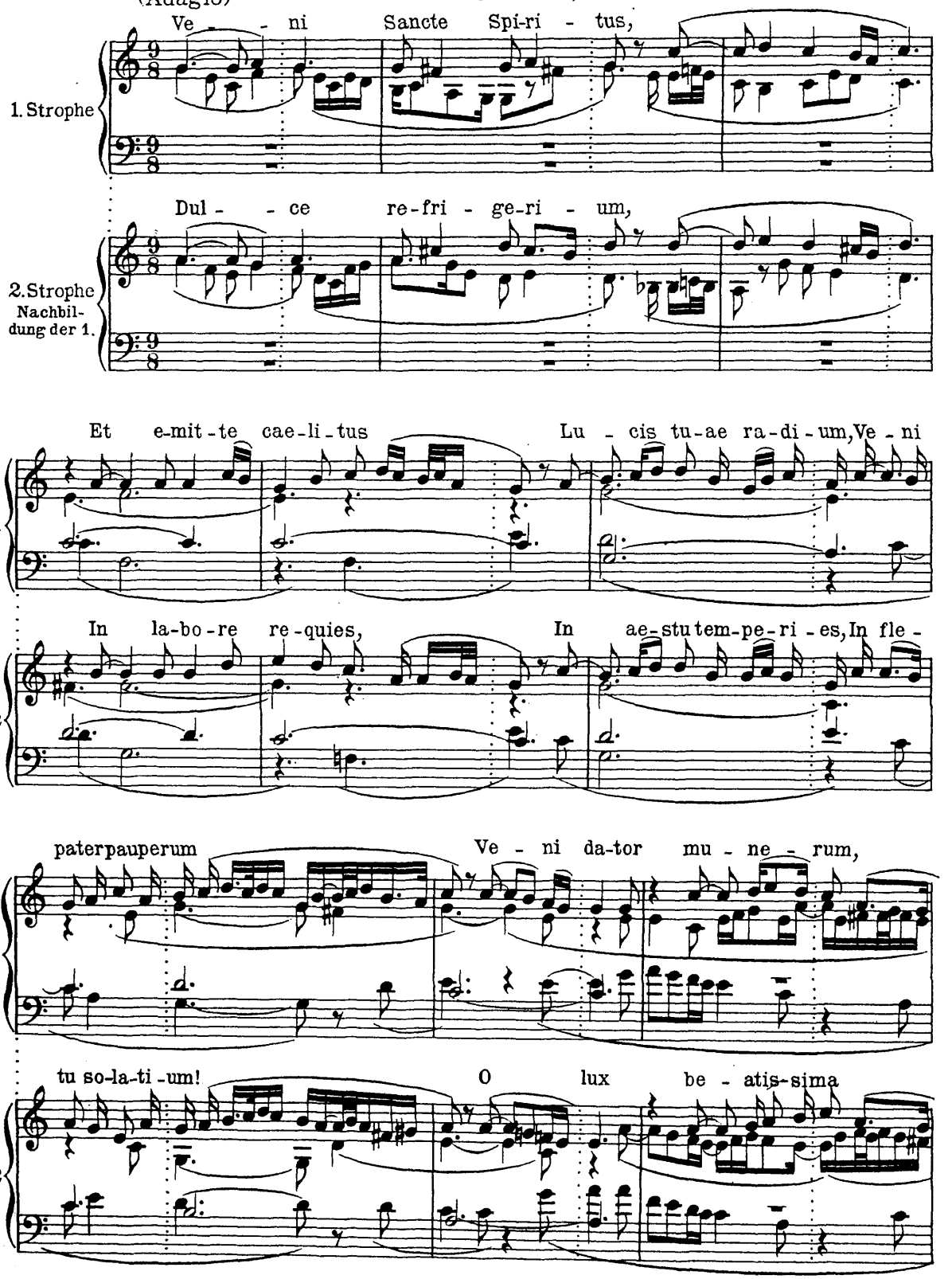
Paraphrase des Hymnus „Veni creator Spiritus" (c. 1425)

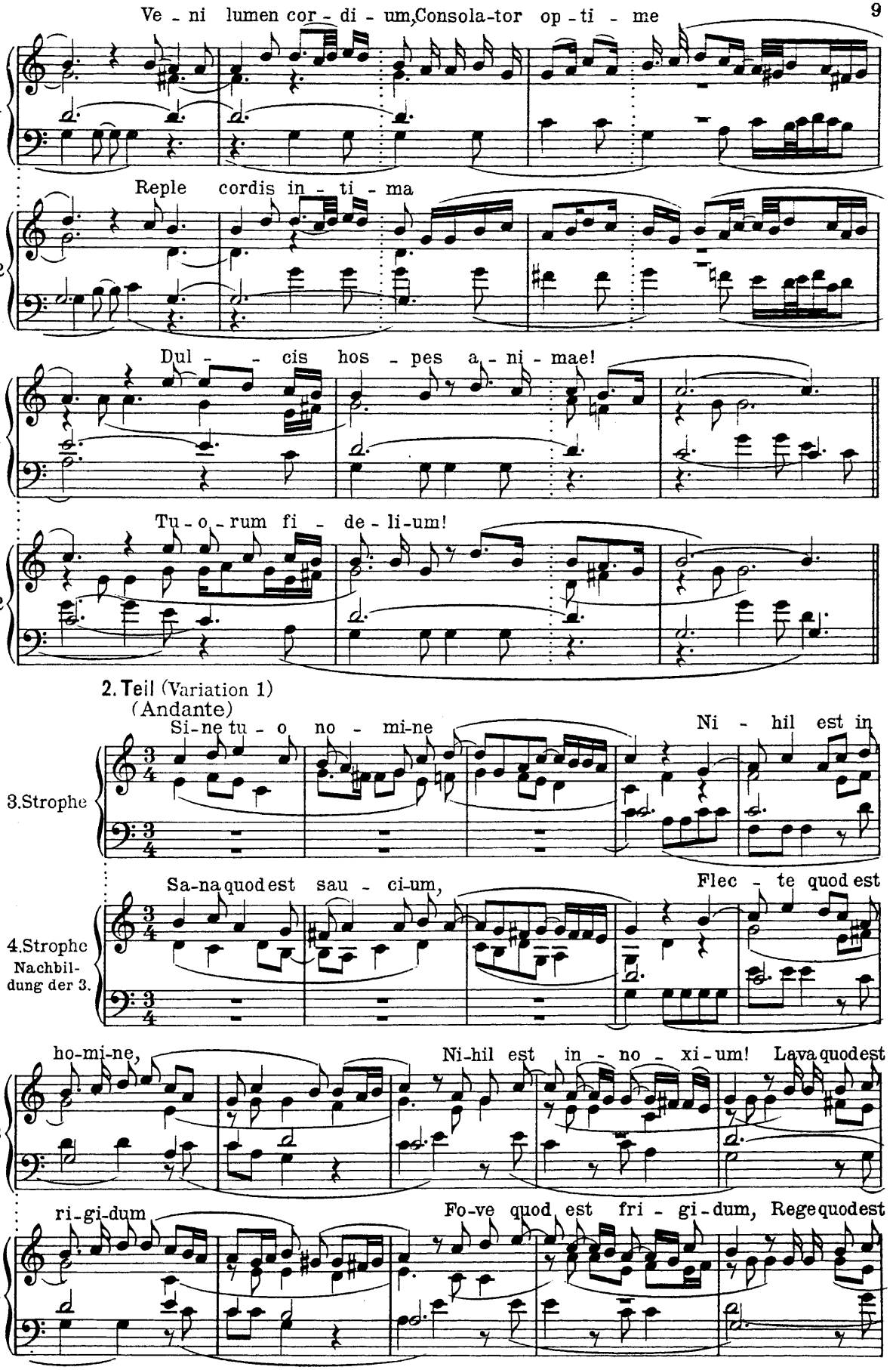
Sopran mit Instrumentalbegleitung.

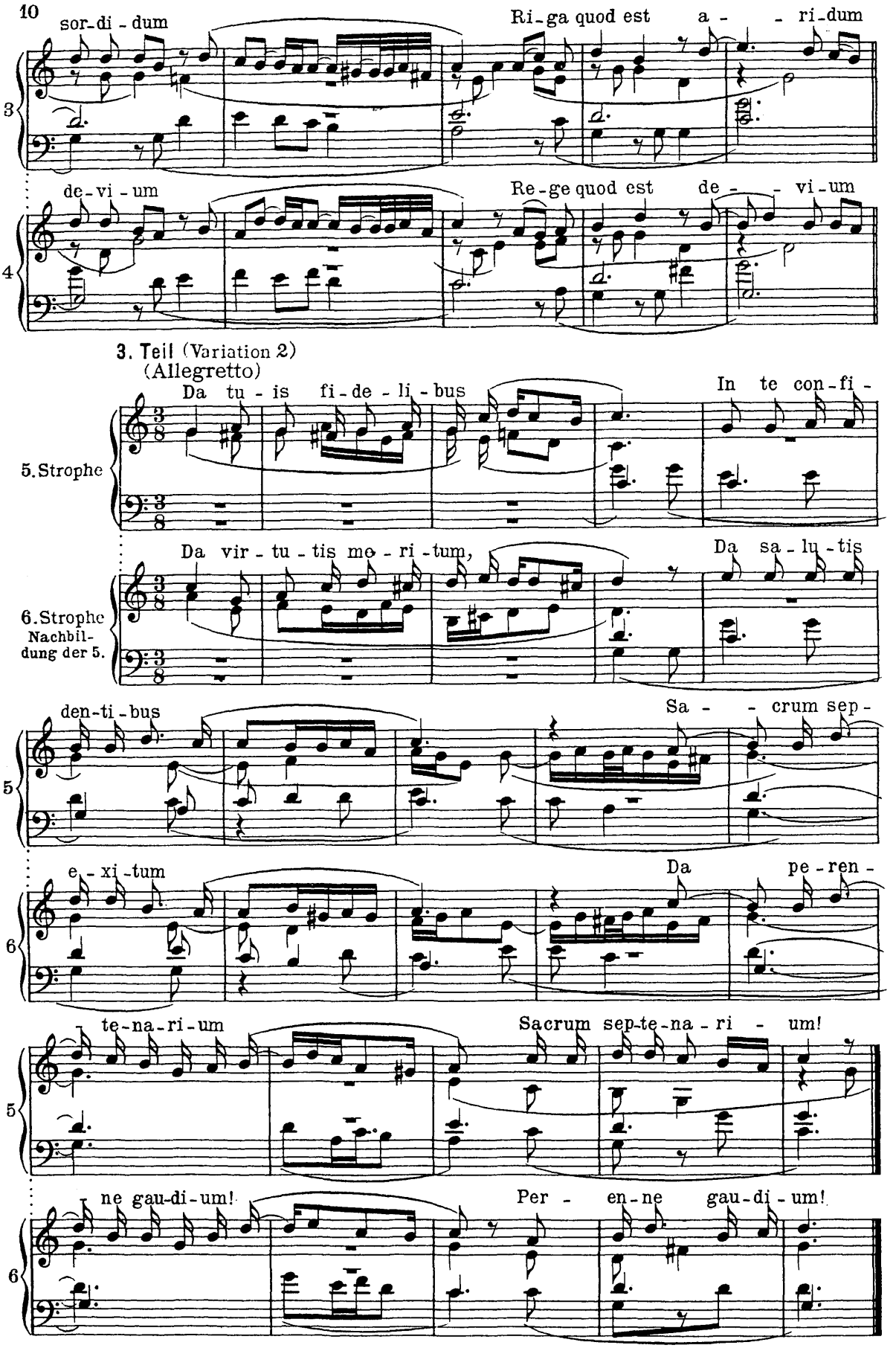
I. Teil.

(Adagio)

Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII. 203 ff.
Vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II. 1. S. III ff.

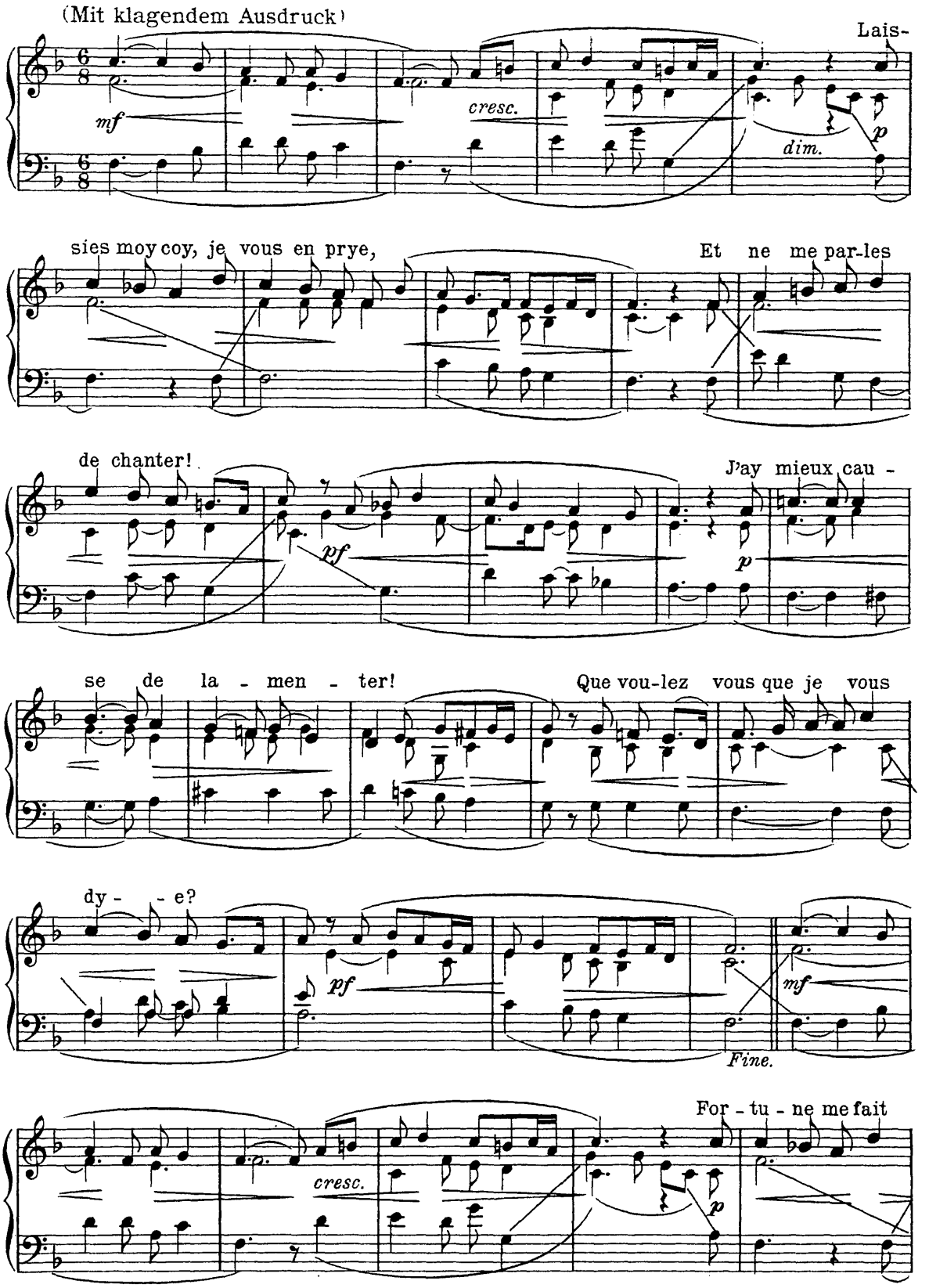


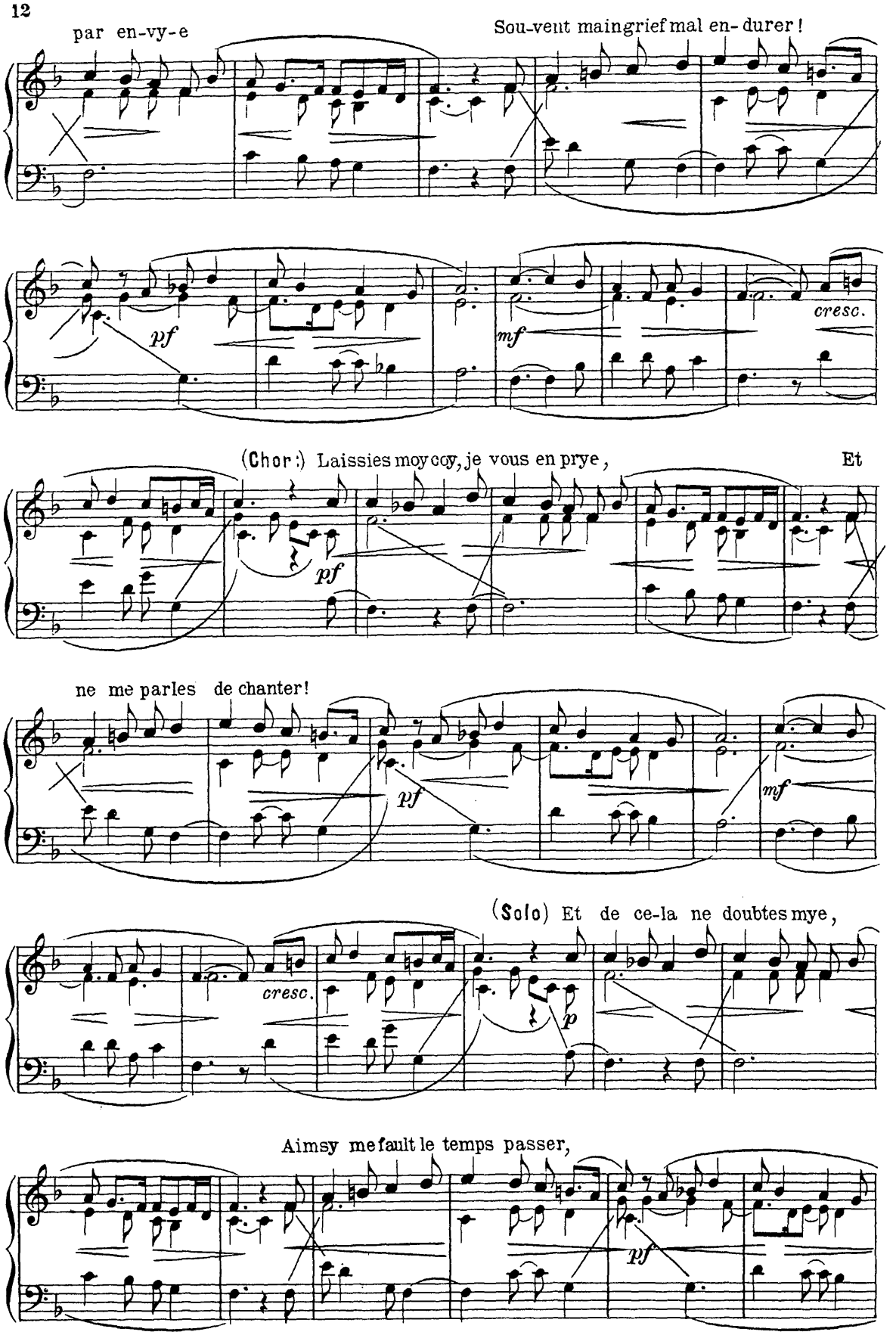

Ve - ni lumen cor - di - um, Consola-tor op - ti - me
Reple cordis in - ti - ma
Dul - - cis hos - pes a - ni - mae!
Tu - o - rum fi - de - li-um!
2. Teil (Variation 1)
(Andante)
3.Strophe
Si-ne tu - o no - mi-ne
Ni - hil est in
4.Strophe
Nachbil-dung der 3.
Sa-na quod est sau - ci-um,
Flec - te quod est
ho-mi-ne,
Ni-hil est in - no - xi-um!
Lava quod est
ri-gi-dum
Fo-ve quod est fri - gi-dum,
Rege quod est

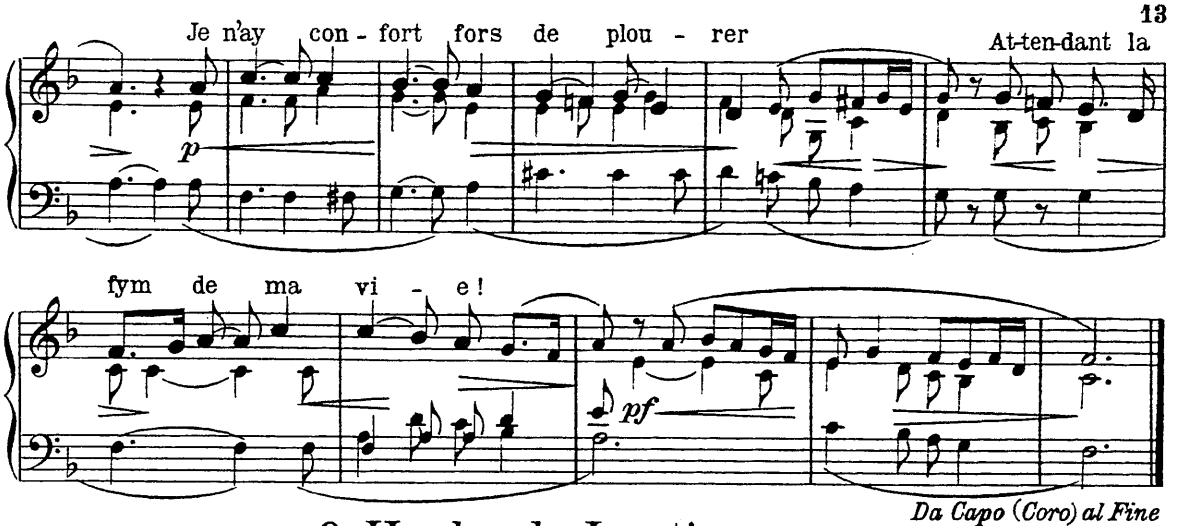

sor-di-dum
Ri-ga quod est a- - ri-dum
de-vi-um
Re-ge quod est de- - vi-um
3. Teil (Variation 2)
(Allegretto)
5. Strophe
Da tu-is fi-de-li-bus
In te con-fi-
6. Strophe
Nachbildung der 5.
Da vir-tu-tis mo-ri-tum,
Da sa-lu-tis
den-ti-bus
Sa- - crum sep-
e-xi-tum
Da pe-ren-
te-na-ri-um
Sacrum sep-te-na-ri- - um!
ne gau-di-um!
Per- en-ne gau-di-um!

8. Johannes Le Grant (1419)

Rondeau (mit Instrumentalbegleitung)




par en-vy-e
Sou-vent maingrief mal en-durer!
pf
mf
cresc.
(Chor:) Laissies moycoy, je vous en prye,
Et
pf
ne me parles de chanter!
pf
mf
(Solo) Et de ce-la ne doubtes mye,
cresc.
p
Aimsy mefault le temps passer,
pf

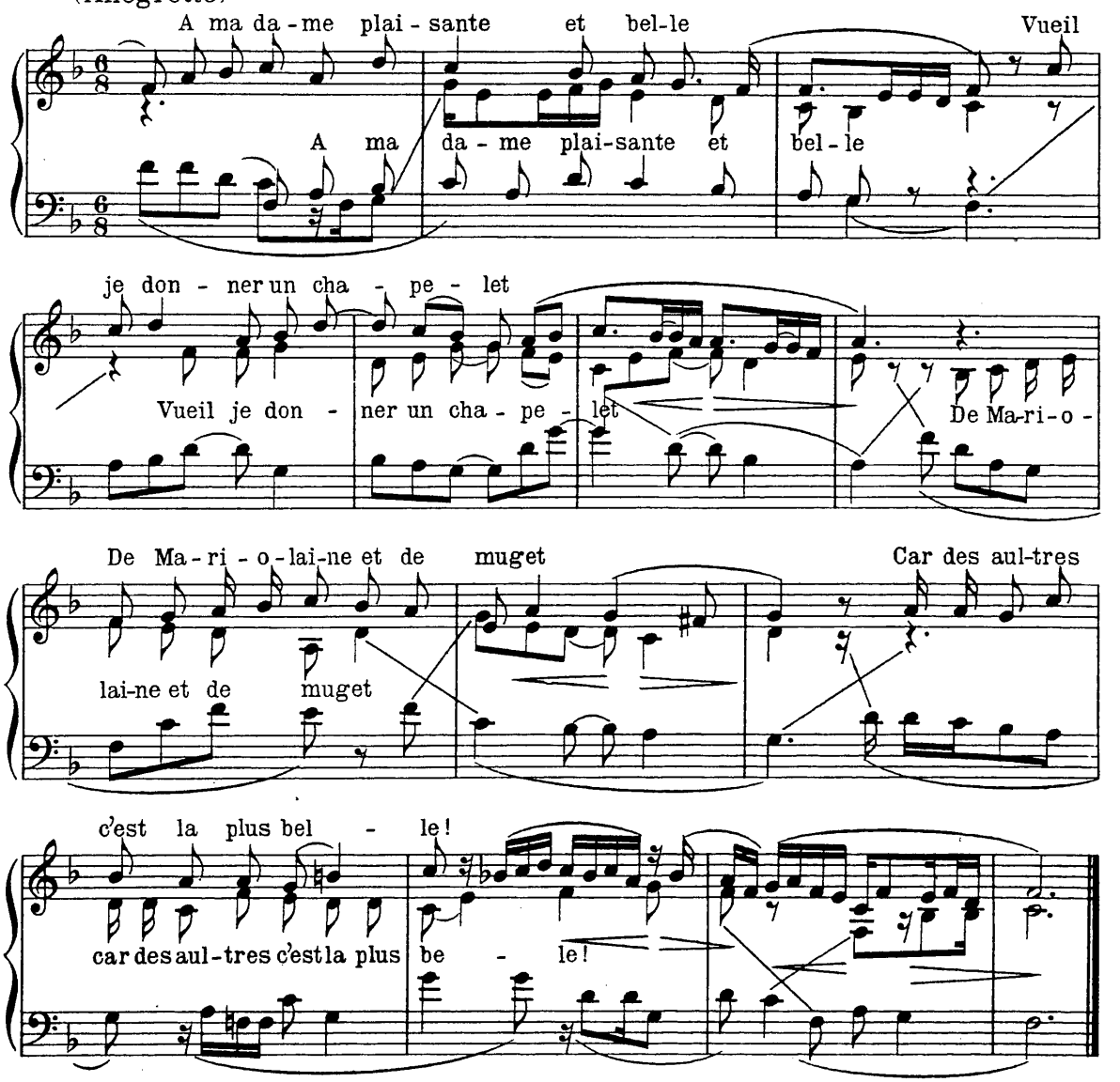


Da Capo (Coro) al Fine

9. Hugho de Lantins (c. 1430)

Duett in freier Kanonform mit Instrumentalbegleitung.
(Tanzliedchen)

(Allegretto)



10. Gilles Binchois (1400-1460)

Ballade mit Instrumentalbegleitung (c. 1430)

(Andantino)

Amours merchi de trestout mon po - oir
Très dou-che-ment e tout a mon vo - loir

cresc.

Tant que je puis quant il m'a fait choisir
A - ga-tiĕ m'a un très ri-che plaisir

dim.

1. (ouvert) 2. (clos) (Ritornello) Ces-cu-ne fois que j'en

ai souvenir, Le cuer de moy de-vient tout jo - ieux, Prendre ne

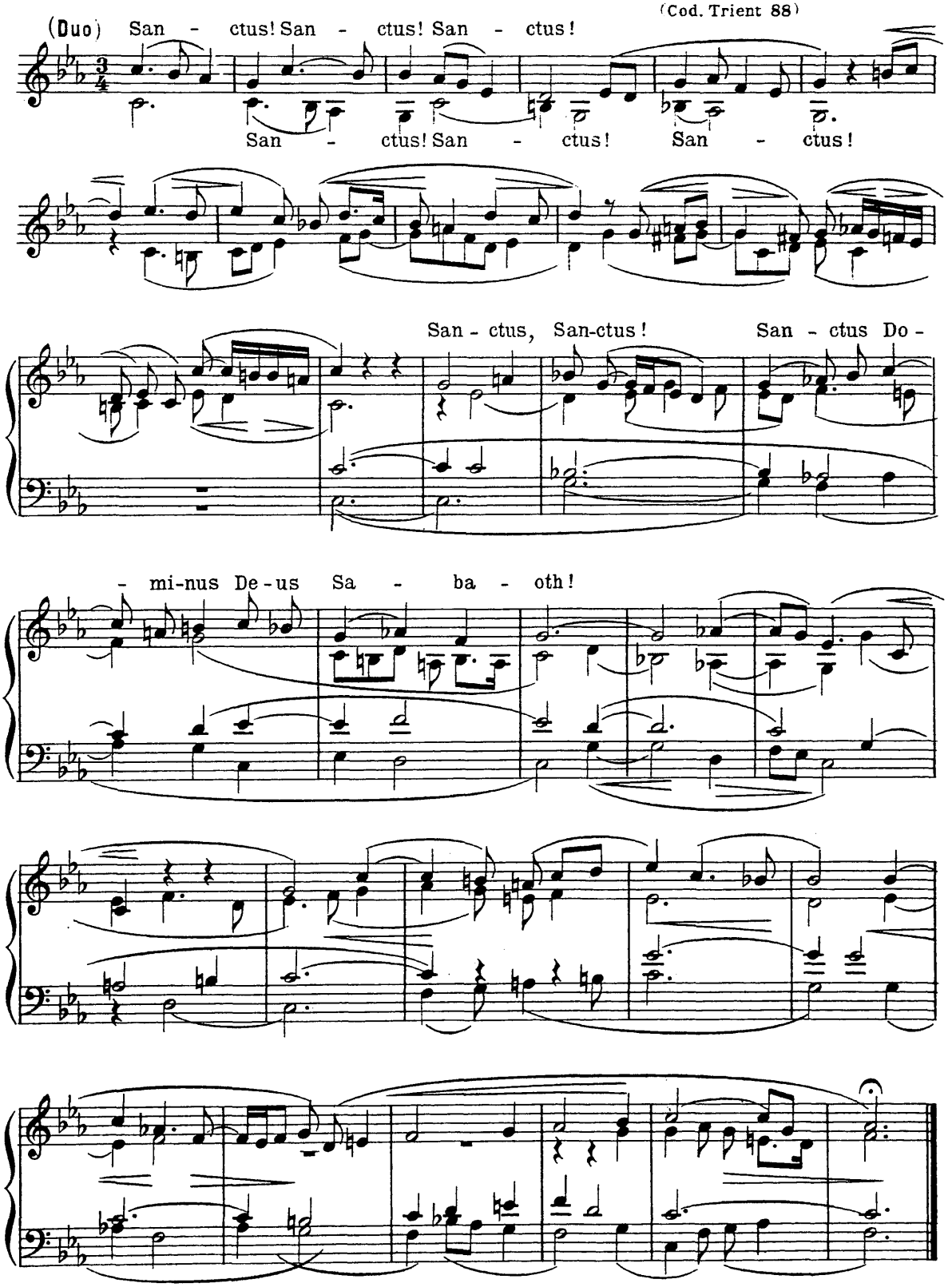
puis nul es - poir do - loreux, Si ri - chement l'ay choi-si à mon

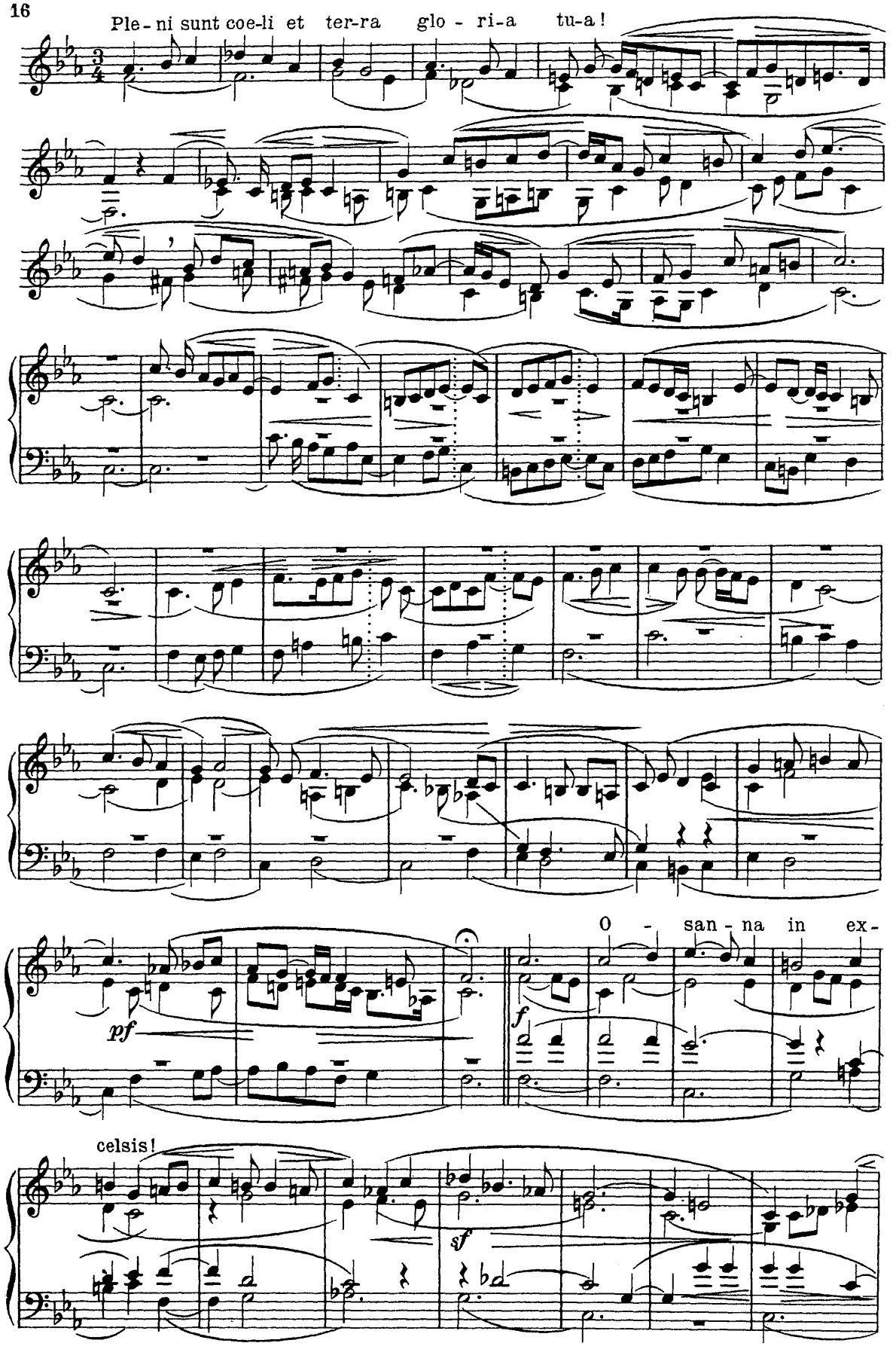
gré Et par a-mour que me l'a com - man-dé !

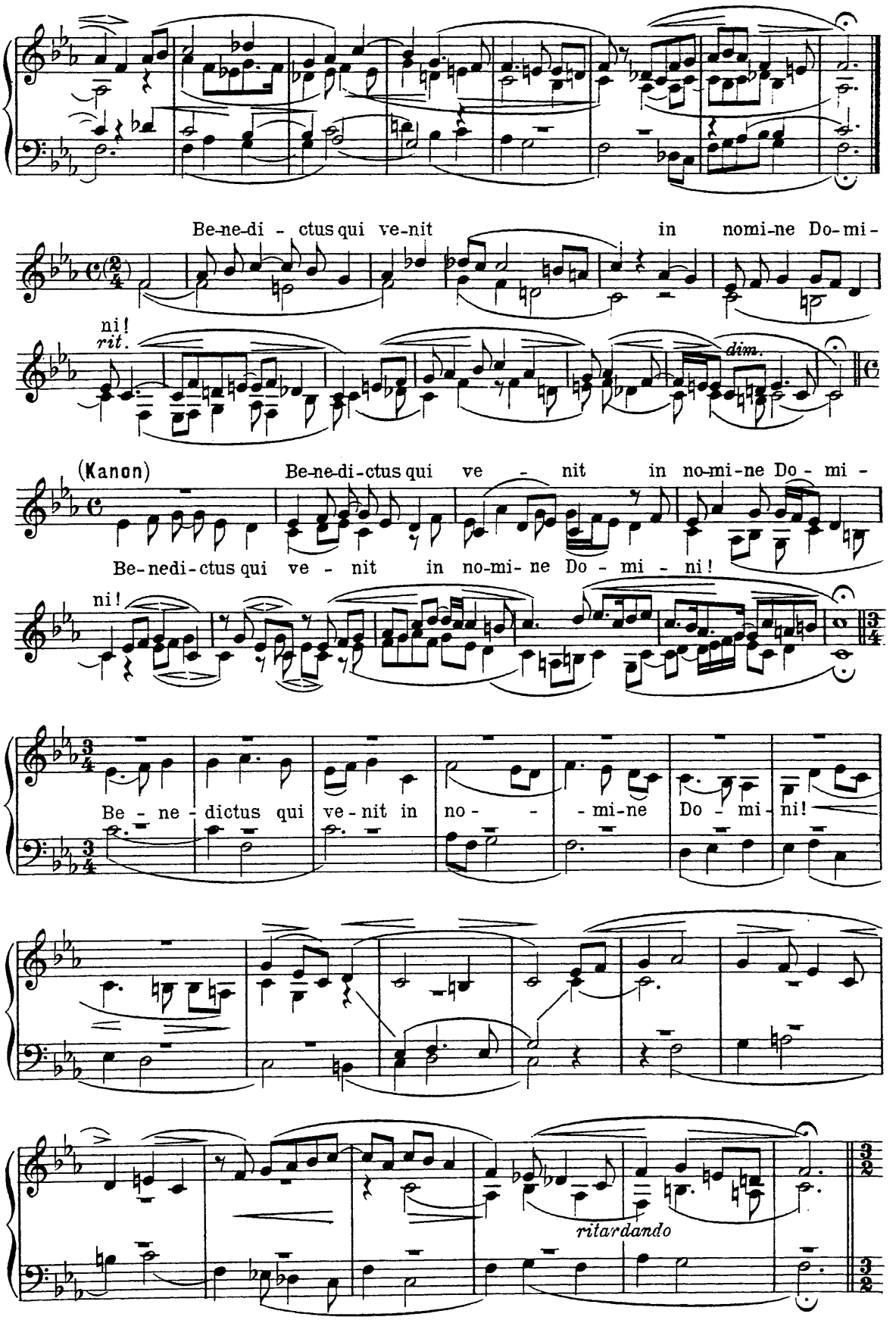
11. Guillaume Dufay (c. 1400–1474)

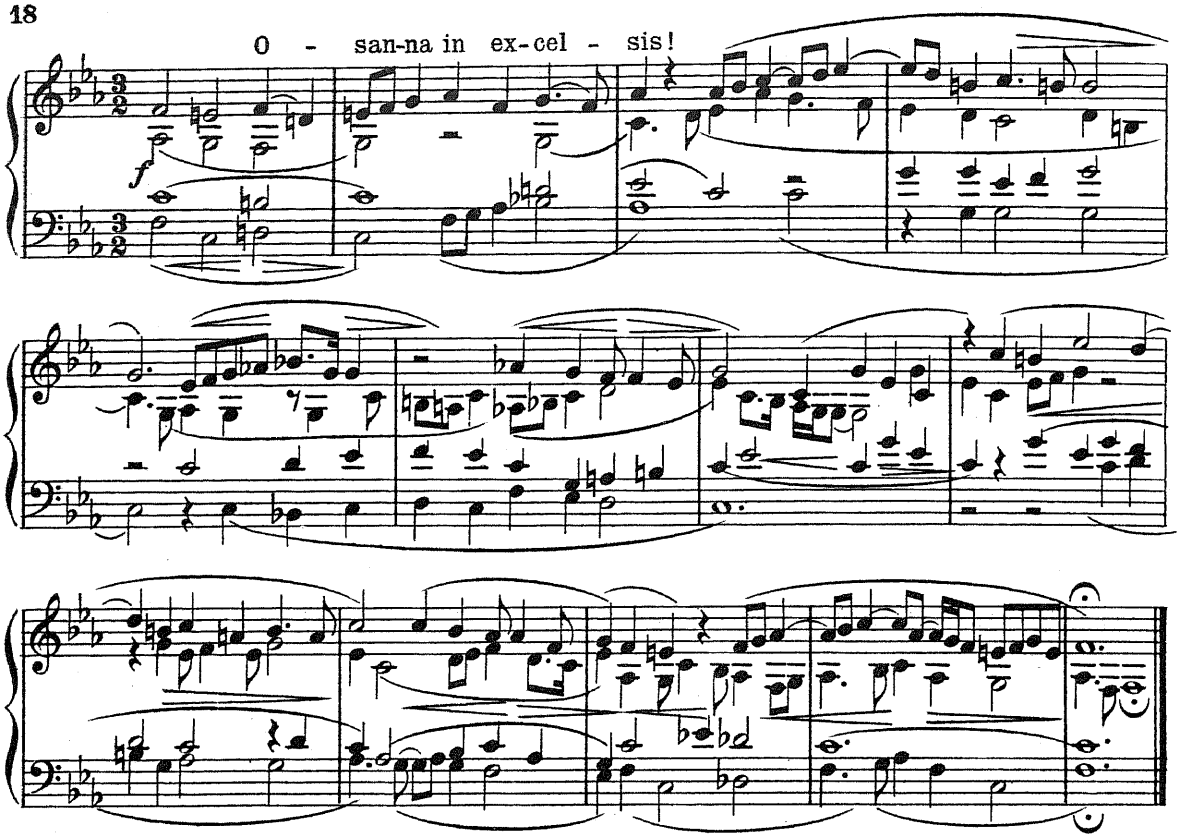
Sanctus der Messe „Se la face ay pale."

(Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII. 136)
(Cod. Trient 88)



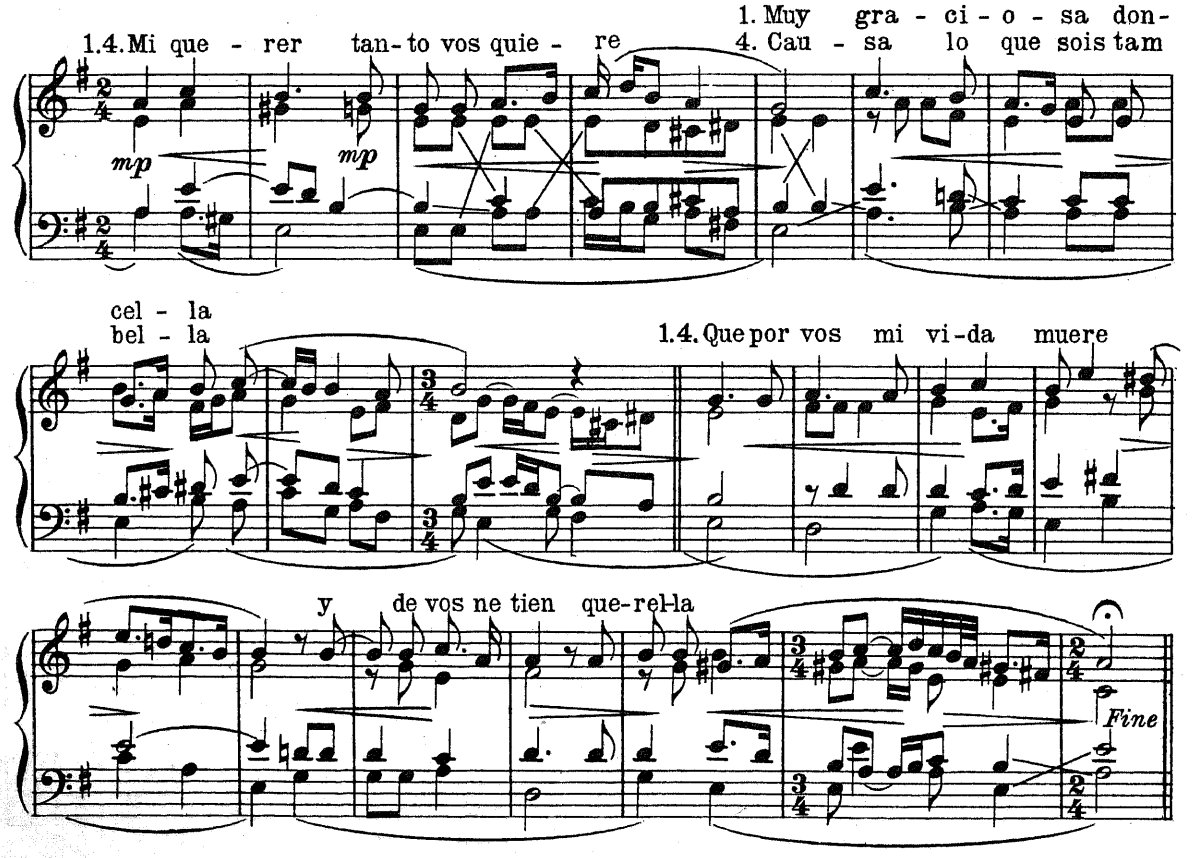

Ple - ni sunt coe-li et ter-ra glo - ri-a tu-a!
pf
f
O - san - na in ex-
celsis!
sf


Be-ne-di - ctus qui ve-nit in nomi-ne Do-mi-
ni!
rit.
dim.
(Kanon)
Be-ne-di-ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - mi -
Be-nedi-ctus qui ve - nit in no-mi- ne Do - mi - ni!
ni!
Be - ne - dictus qui ve-nit in no - - mi-ne Do - mi - ni!
ritardando

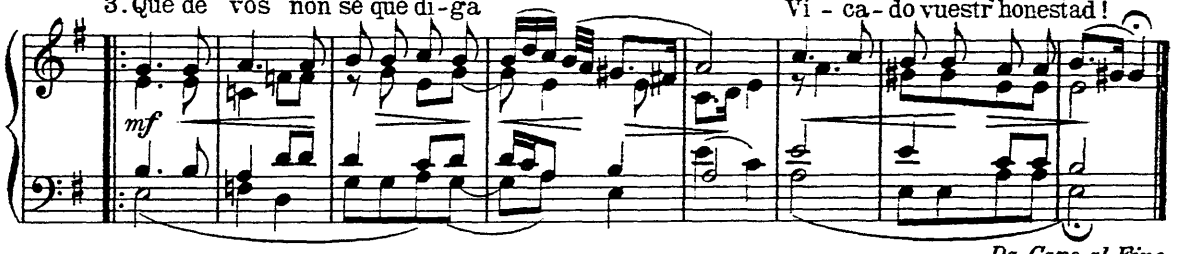


12. Enrique (c.1480)

Spanische Ballade mit Instrumentalbegleitung.



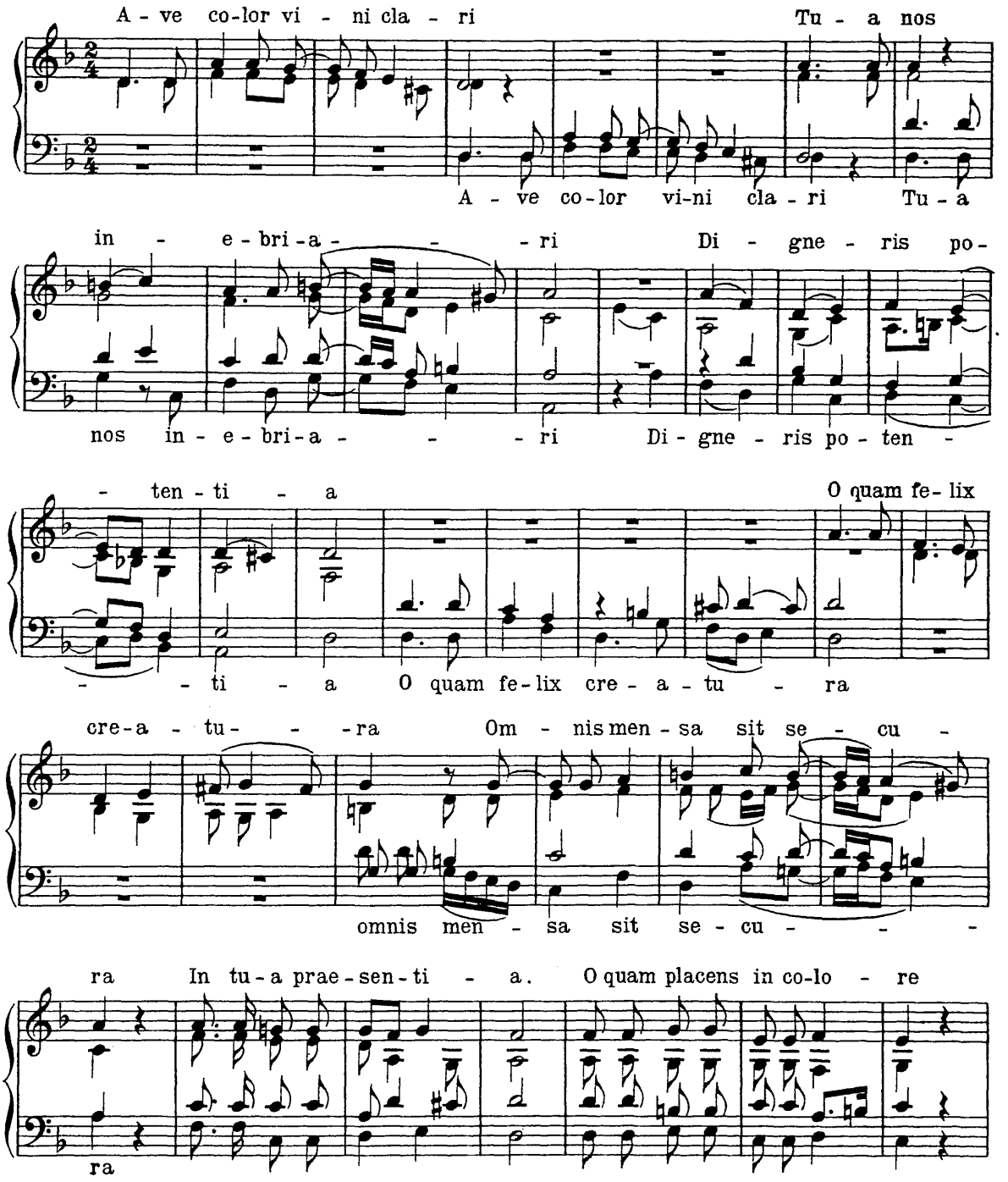
(Piedi) 2. Tan-to sois de me queri-da Con a-mor e le-al-tad!
3. Que de vos non se que di-ga Vi-ca-do vuestr' honestad!

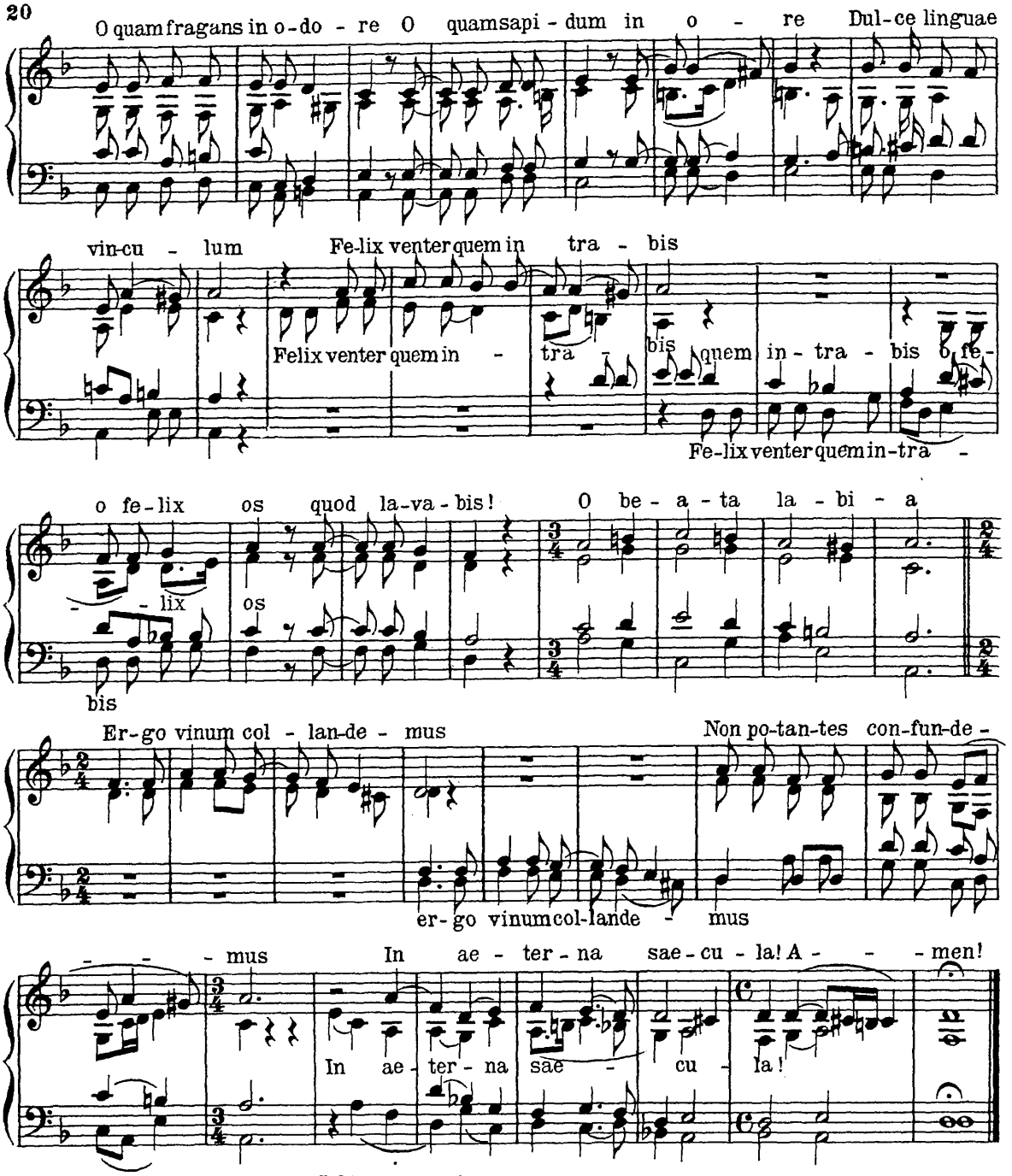


Da Capo al Fine

13. Juan Ponce (c.1500)

Studenten-Trinklied (4 stimmig a capella)



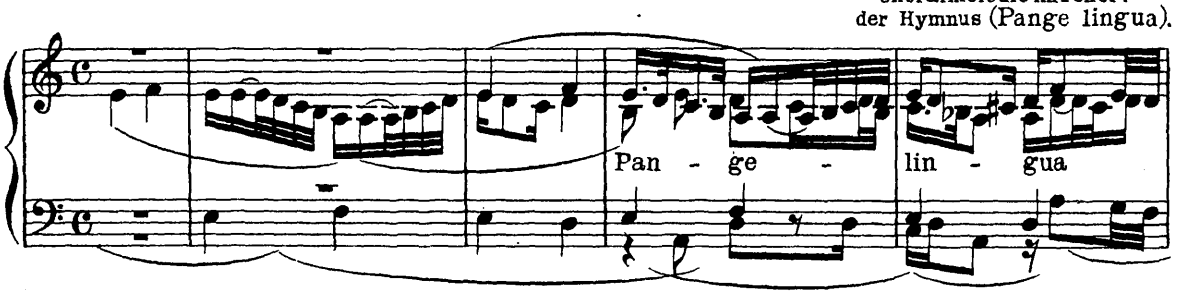


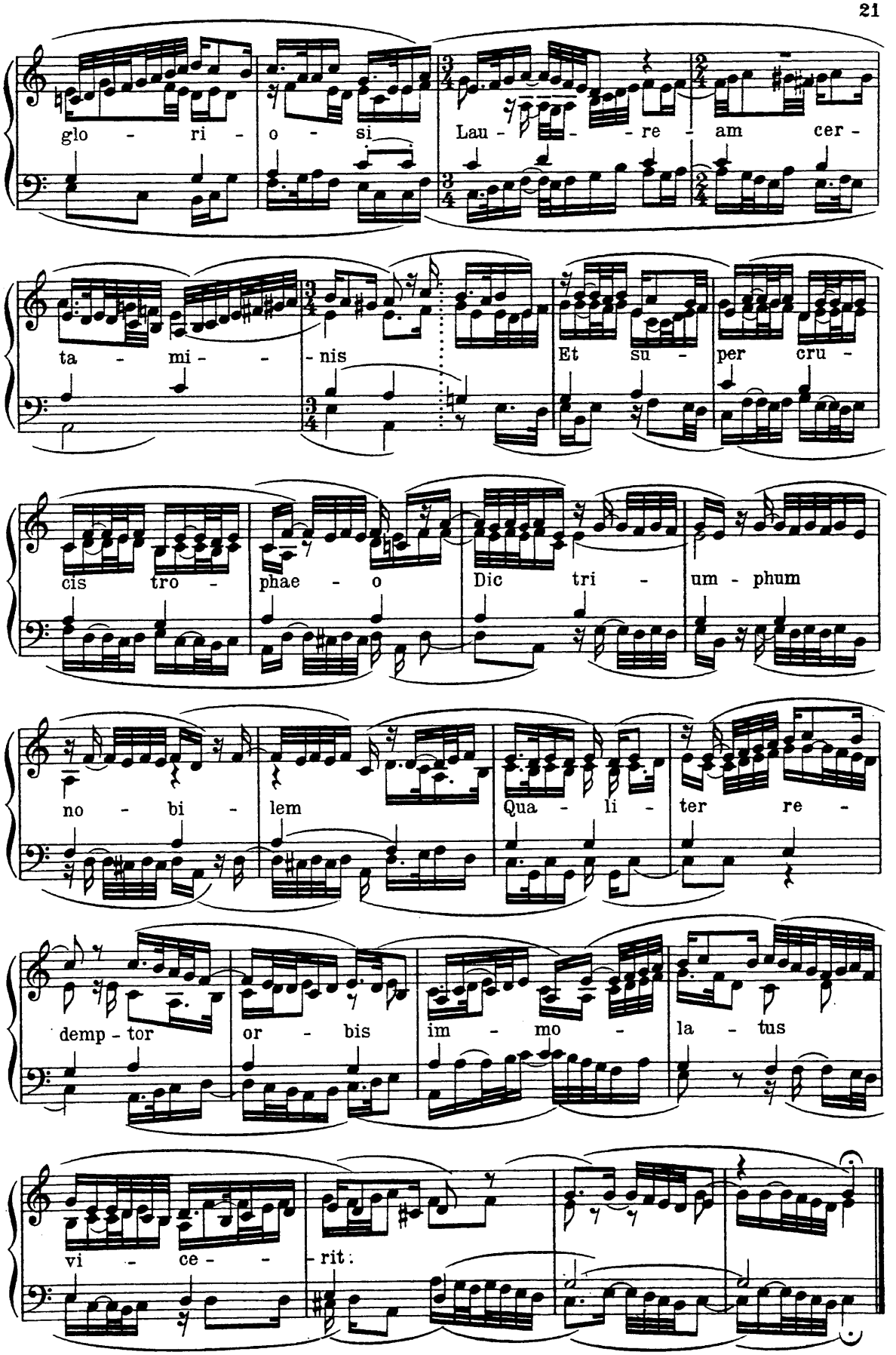
14. Choralfiguration aus dem 15. Jahrhundert.

(von Adam von Fulda?)

aus den Leipziger Mensuralkodex.

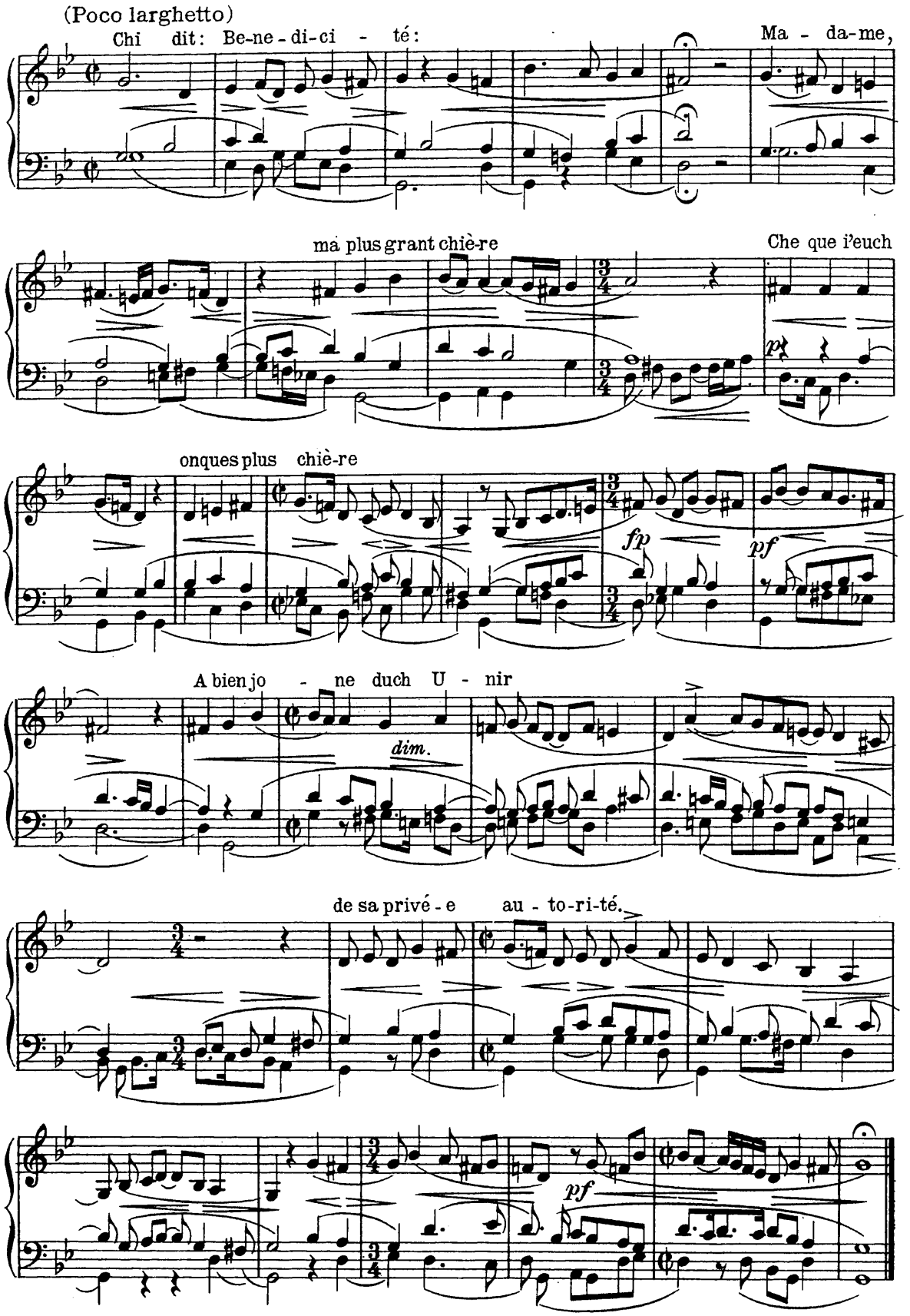
Choralmelodie im Tenor: der Hymnus (Pange lingua).




glo - ri - o - si
Lau - - - re - am cer -
ta - mi - - nis
Et su - per cru -
cis tro - phae - o
Dic tri - um - phum
no - bi - lem
Qua - li - ter re -
demp - tor or - bis
im - mo - la - tus
vi - ce - - rit.

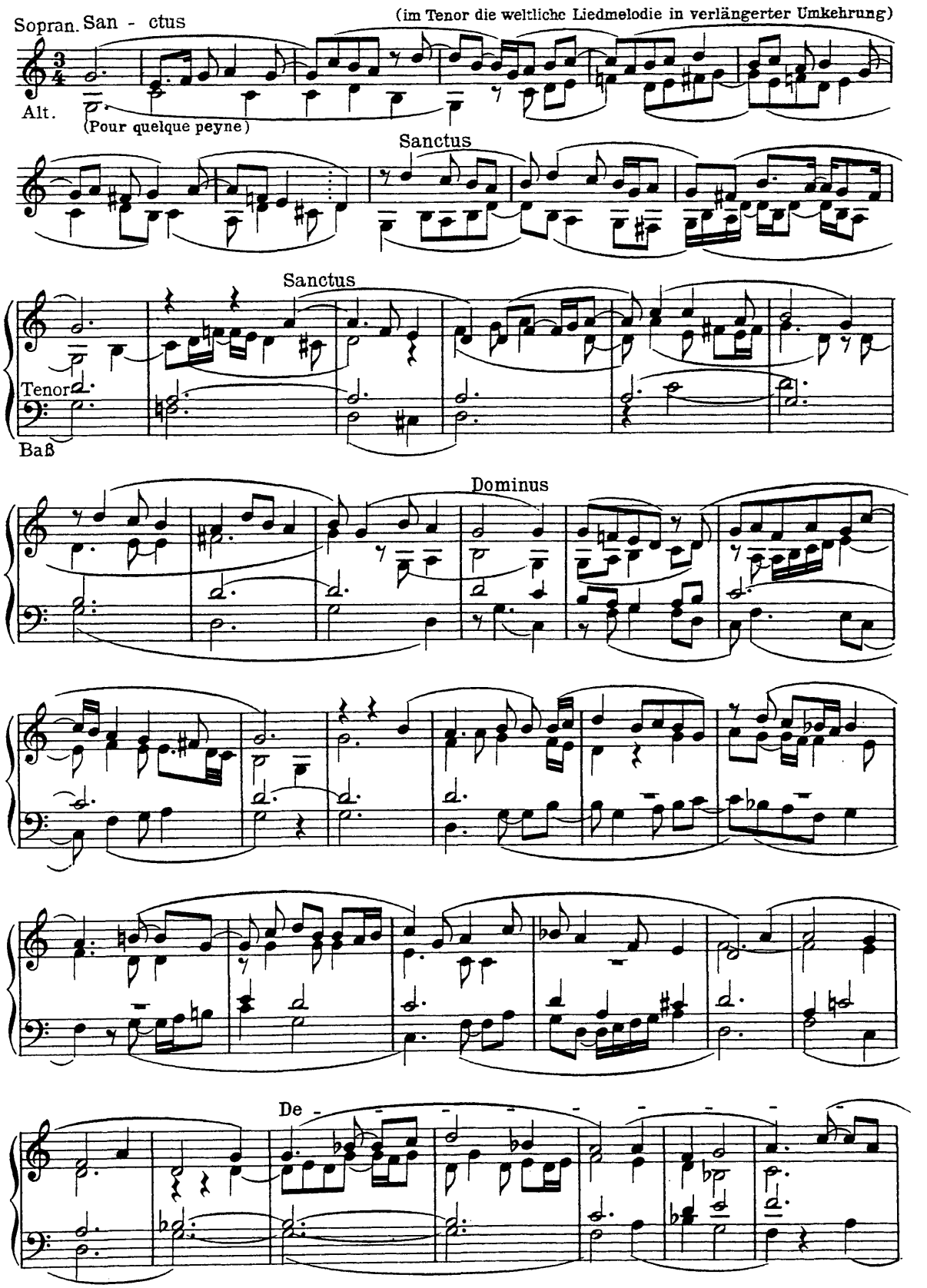
15. Antoine Busnois (gest. 1492)

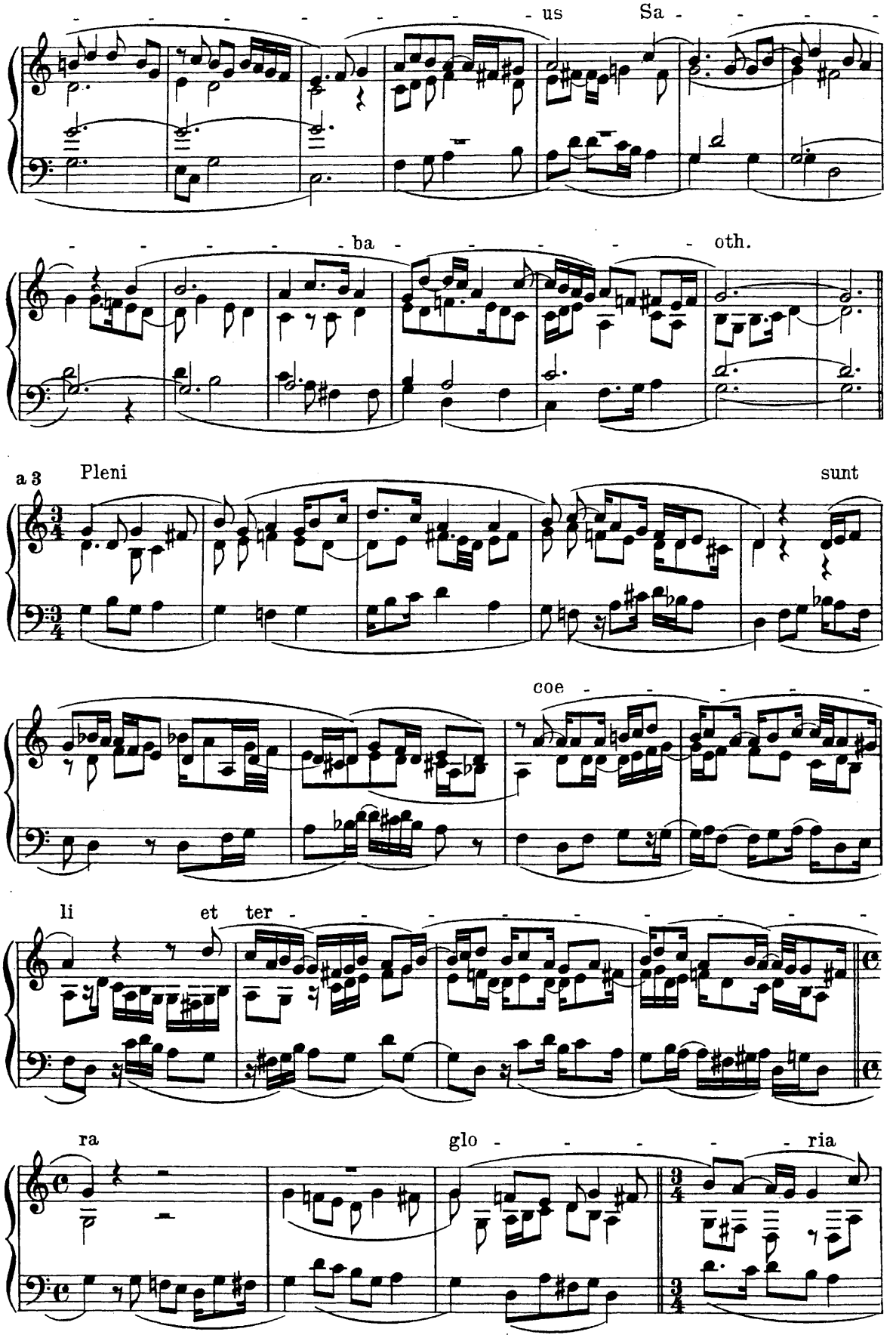
Chanson „Chi dit: Benedicite“ (mit Instrumentalbegleitung.)

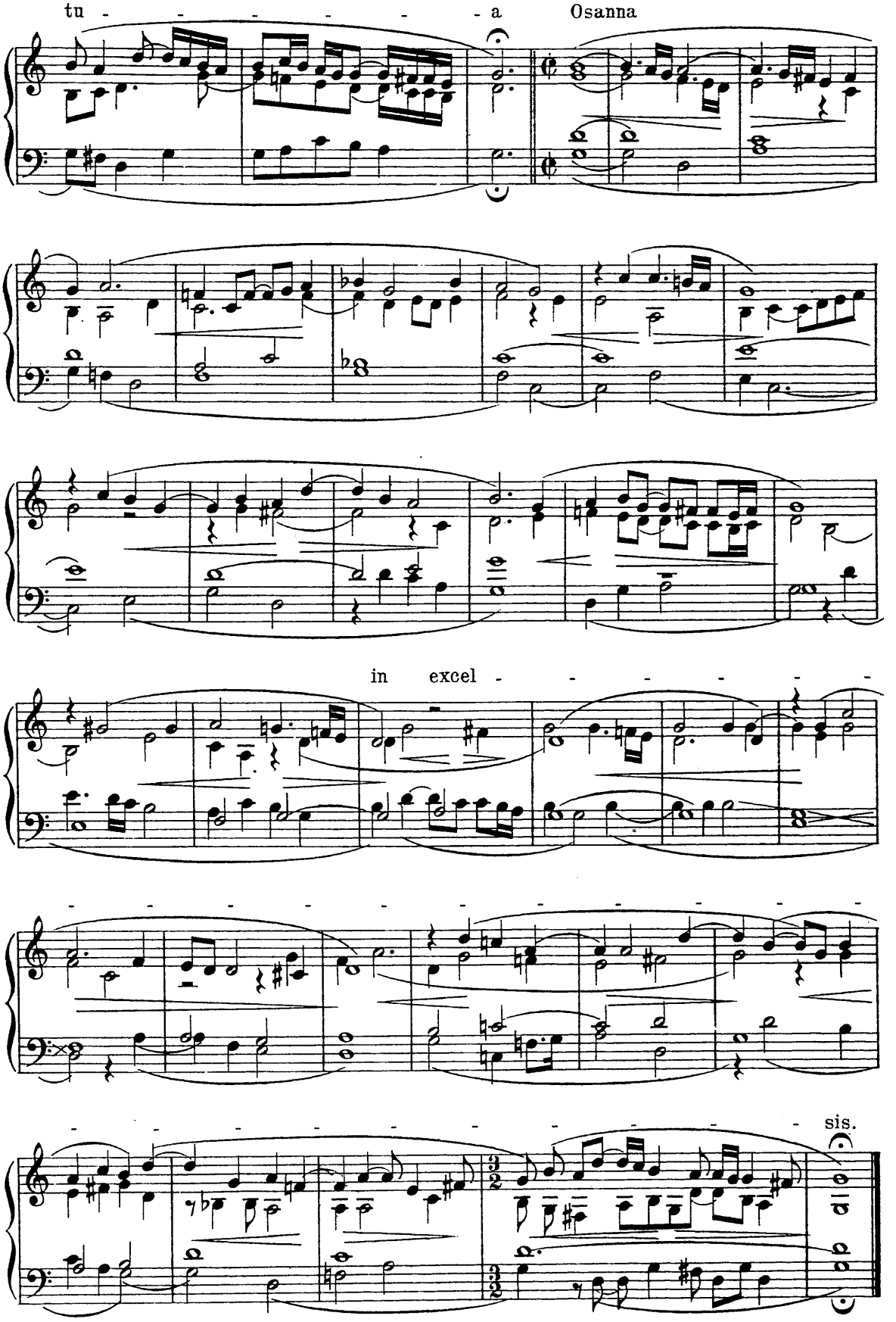


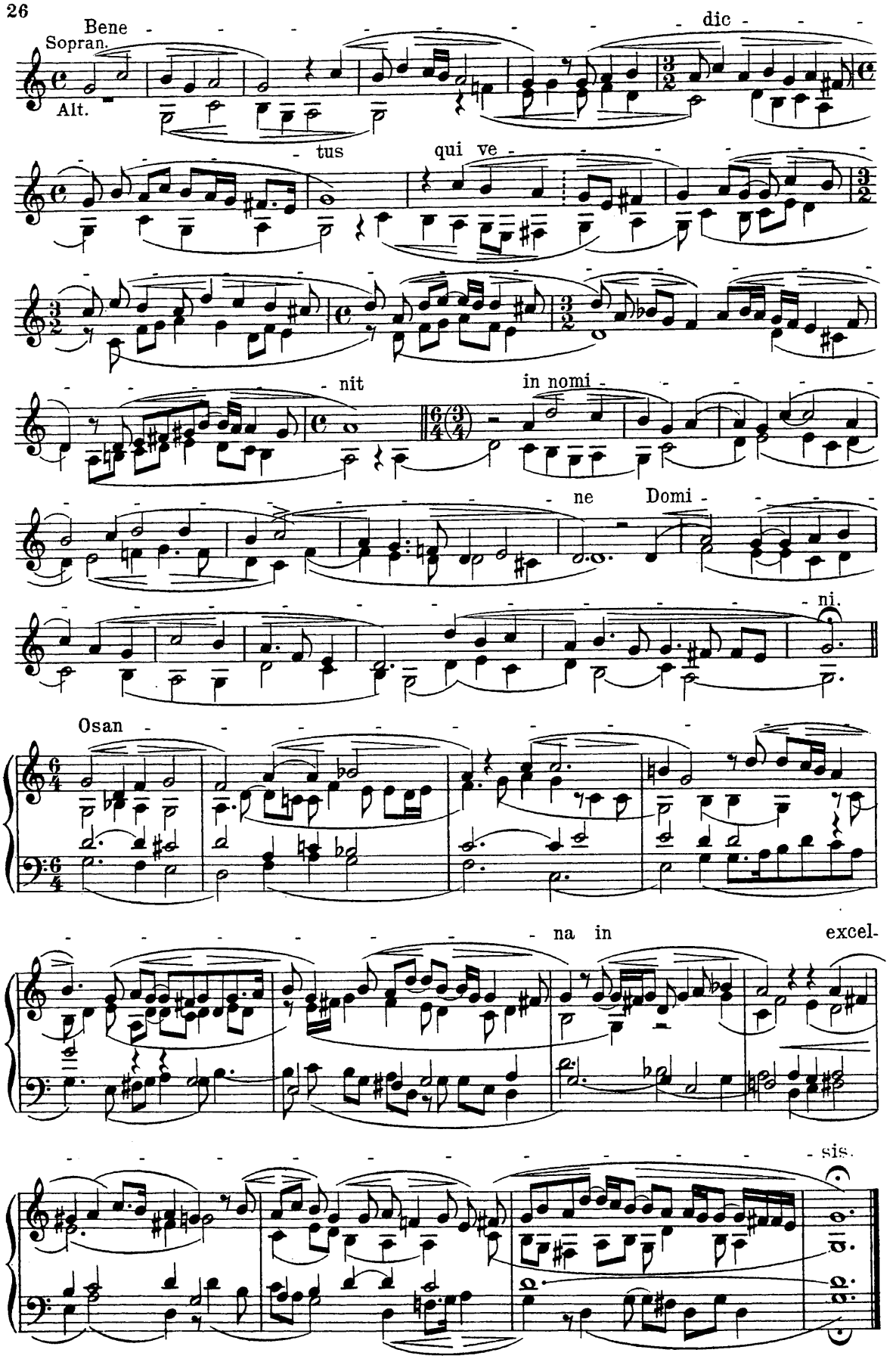
16. Jean d'Okeghem (c.1430-95)

Sanctus und Benedictus der Messe „Pour quelque peyne" (M S. in Brüssel)



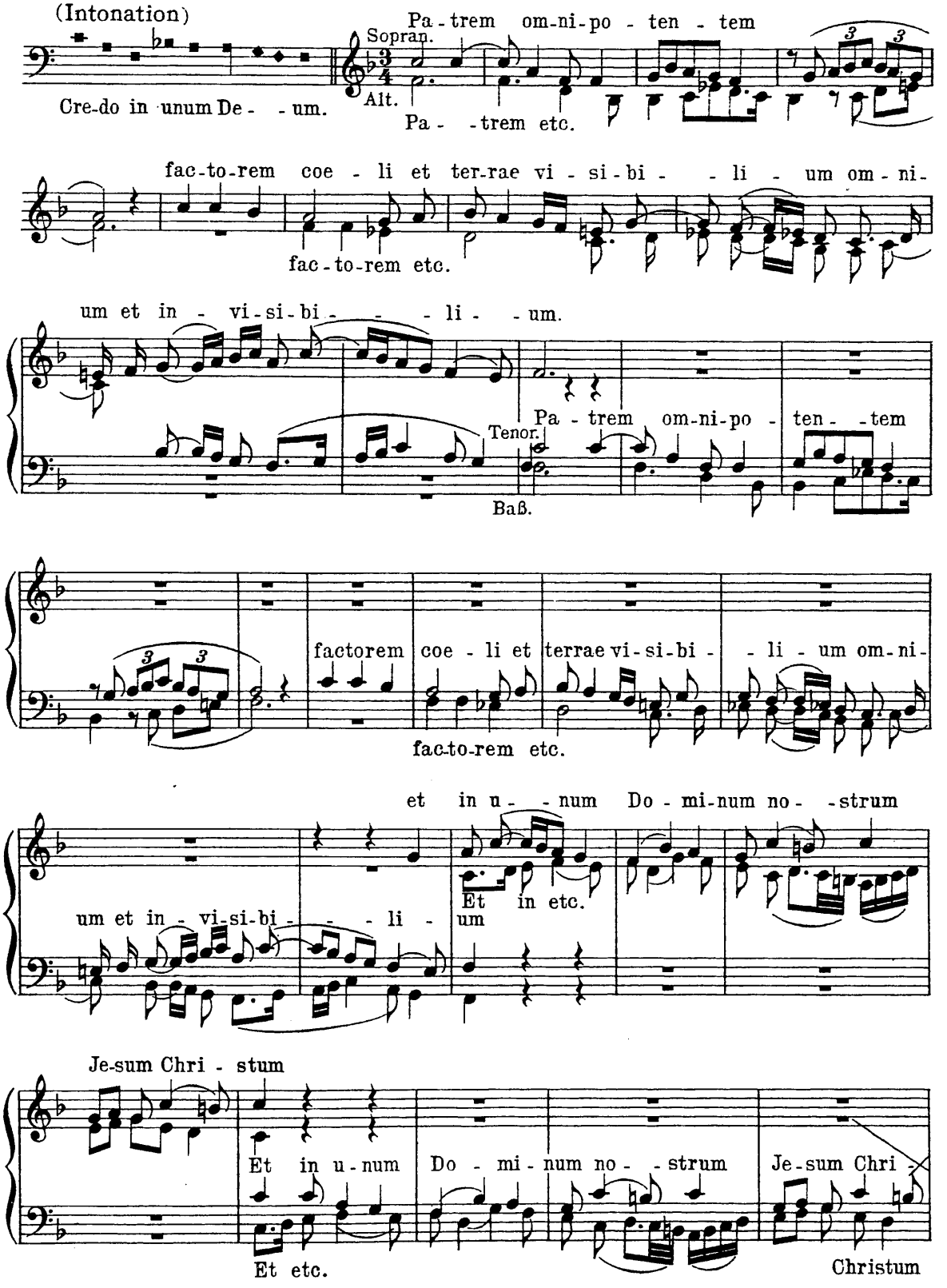

us Sa
ba oth.
a 3
Pleni
sunt
coe
li et ter
ra glo ria

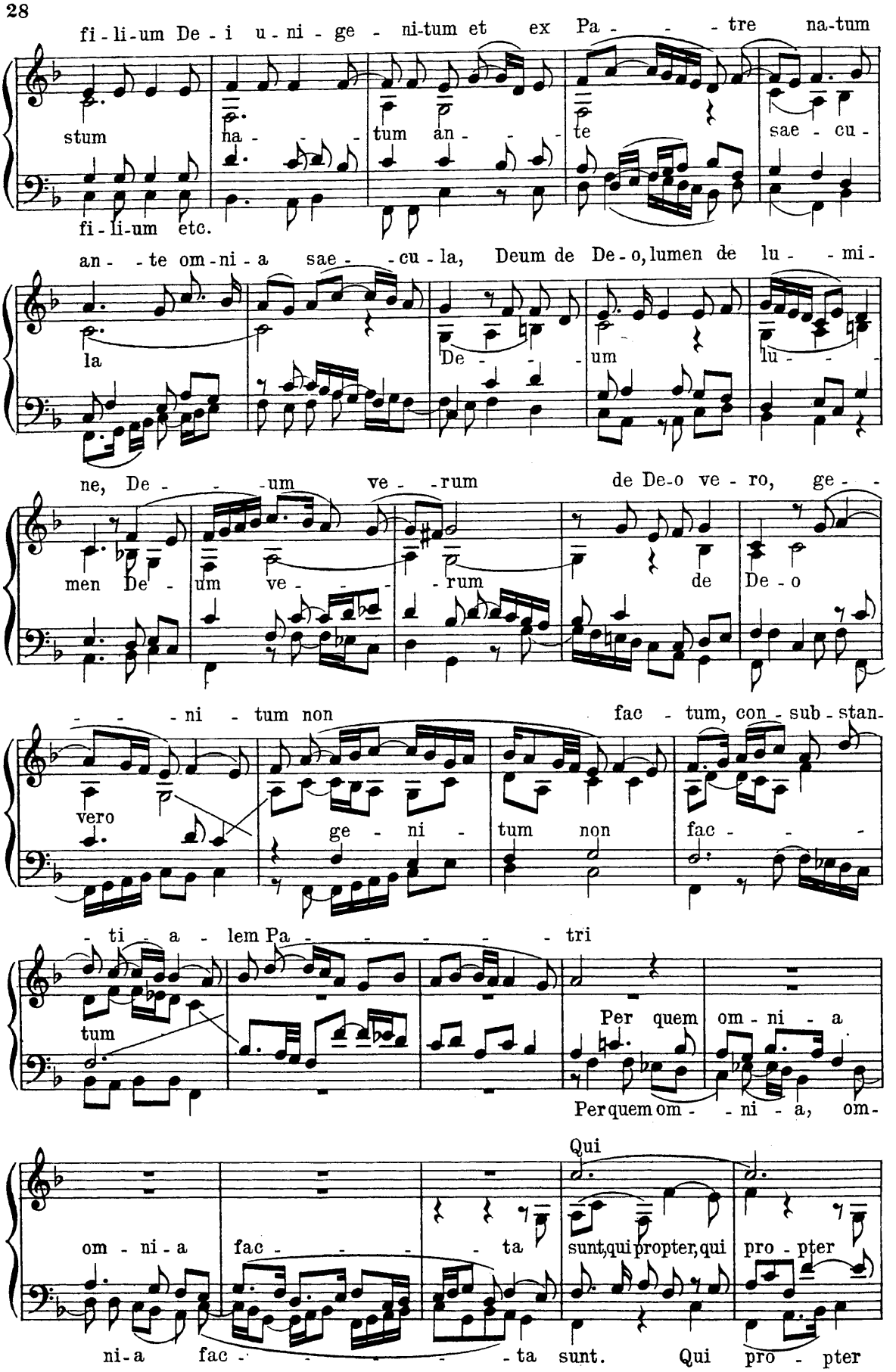

tu - - - - - - - a
Osanna
in excel - - - - - - -
sis.

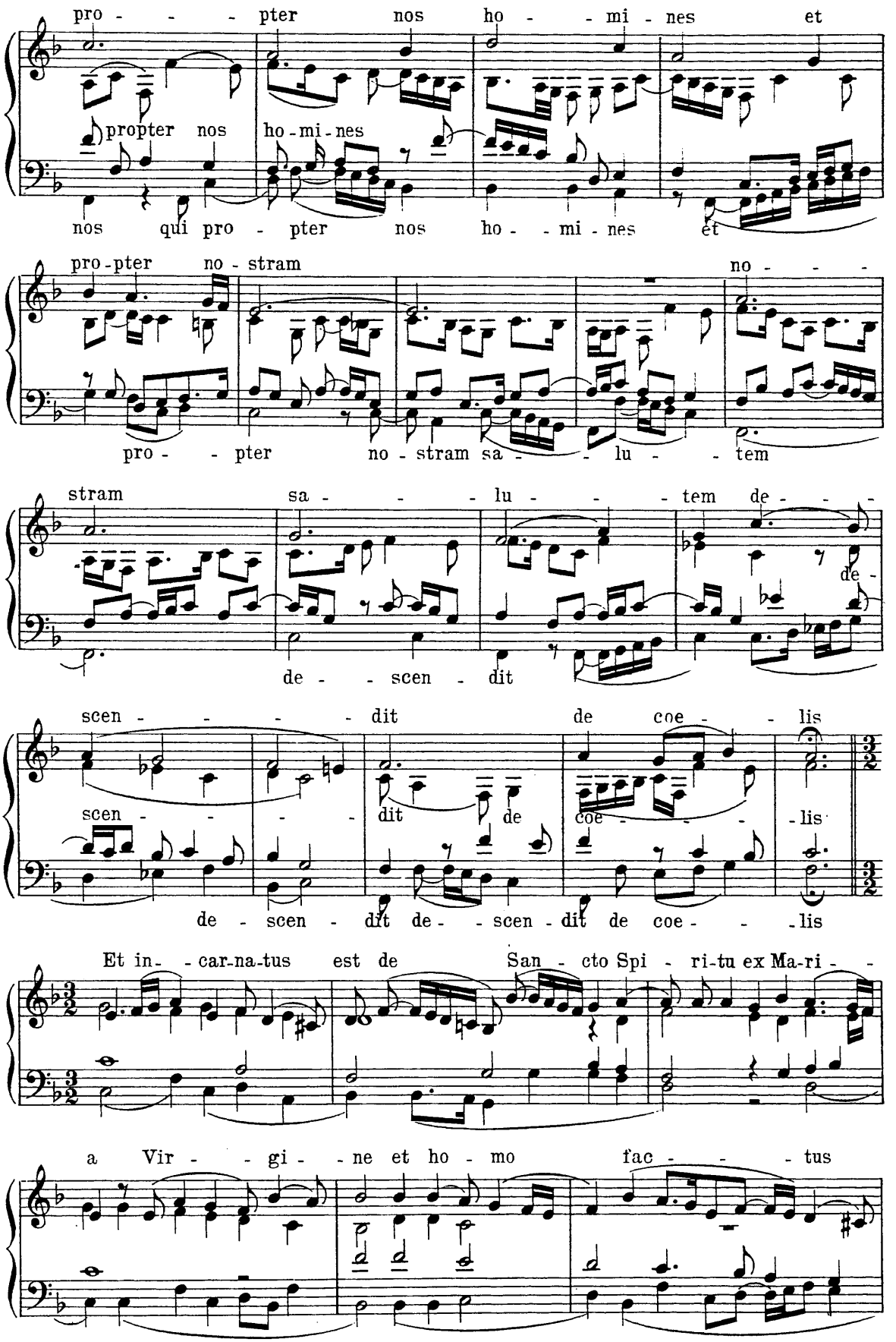

Bene
dic
Sopran.
Alt.
tus
qui ve
nit
in nomi
ne
Domi
ni.
Osan
na in
excel-
sis.

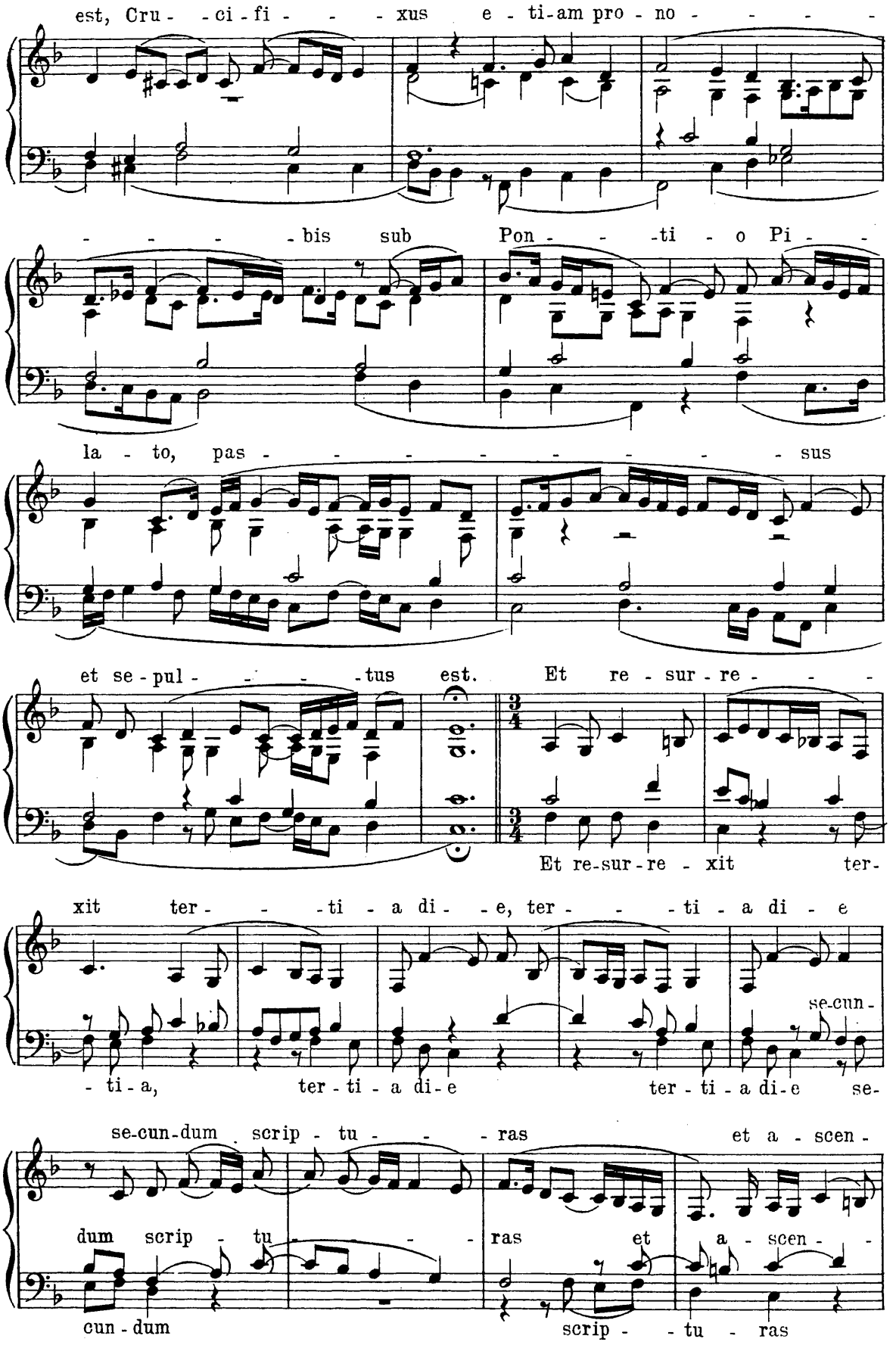
17. Jakob Obrecht (c 1450-1505)

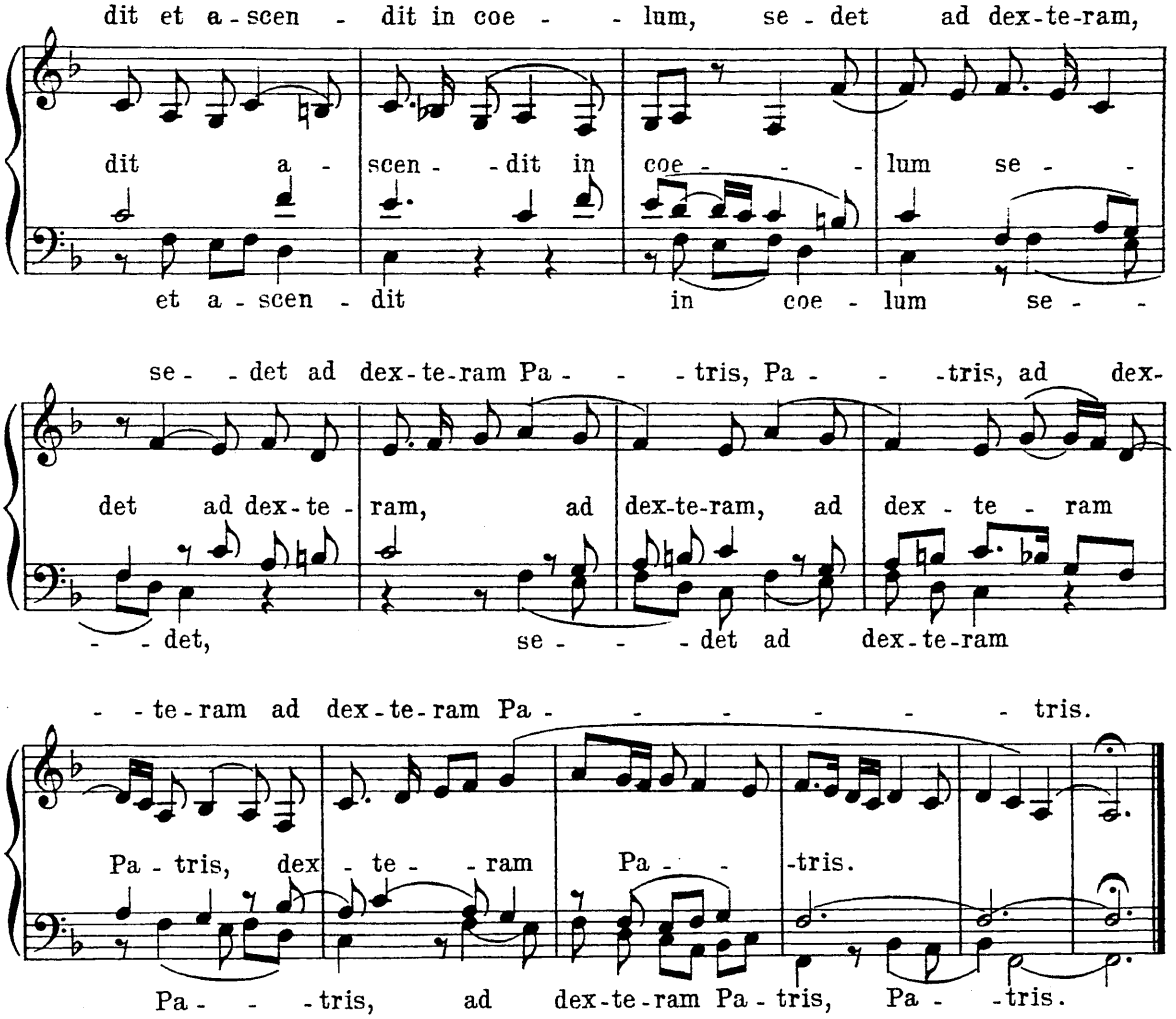
1. Teil des Credo der Messe „Ave regina coelorum."




fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum et ex Pa-tre na-tum
stum na-tum an-te sae-cu-
fi-li-um etc.
an-te om-ni-a sae-cu-la, Deum de De-o, lumen de lu-mi-
la De-um lu-
ne, De-um ve-rum de De-o ve-ro, ge-
men De-um ve-rum de De-o
-ni-tum non fac-tum, con-sub-stan-
vero ge-ni-tum non fac-
-ti-a-lem Pa-tri
tum Per quem om-ni-a
Per quem om-ni-a, om-
Qui
om-ni-a fac-ta sunt, qui propter, qui pro-pter
ni-a fac-ta sunt. Qui pro-pter

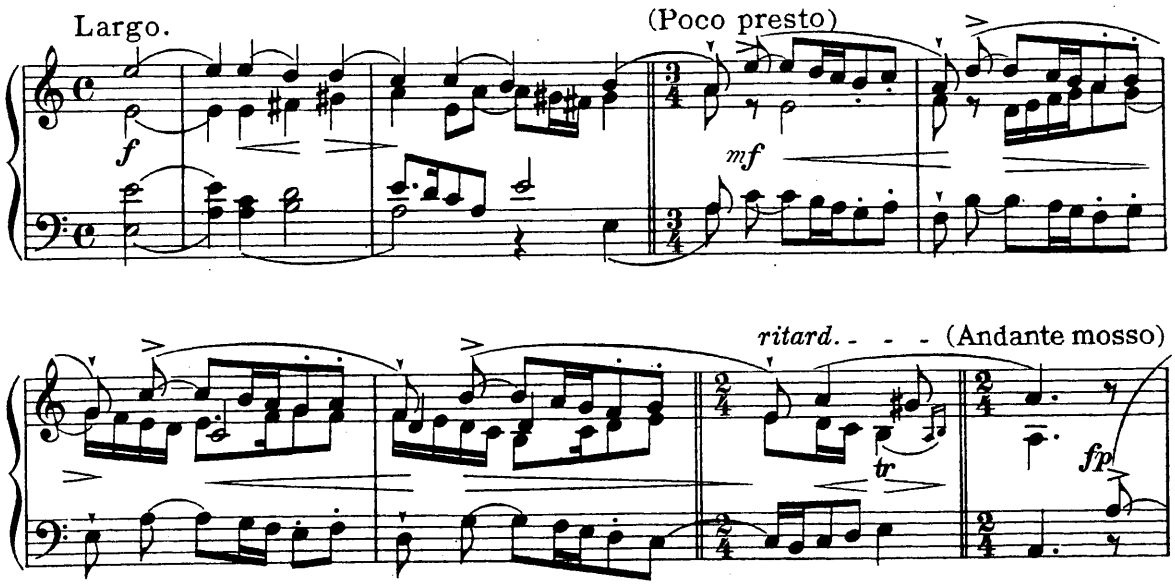

pro - - - pter nos ho - - mi - nes et
propter nos ho-mi-nes
nos qui pro - pter nos ho - - mi - nes et
pro-pter no-stram no - - - -
pro - - pter no - stram sa - - lu - - tem
stram sa - - - lu - - - tem de - - -
de -
de - - scen - dit
scen - - - - dit de coe - - lis
scen - - - - dit de coe - - - lis
de - scen - dit de - - scen - dit de coe - - - lis
Et in - car-na-tus est de San - cto Spi - ri-tu ex Ma-ri - -
a Vir - - gi - ne et ho - mo fac - - - tus

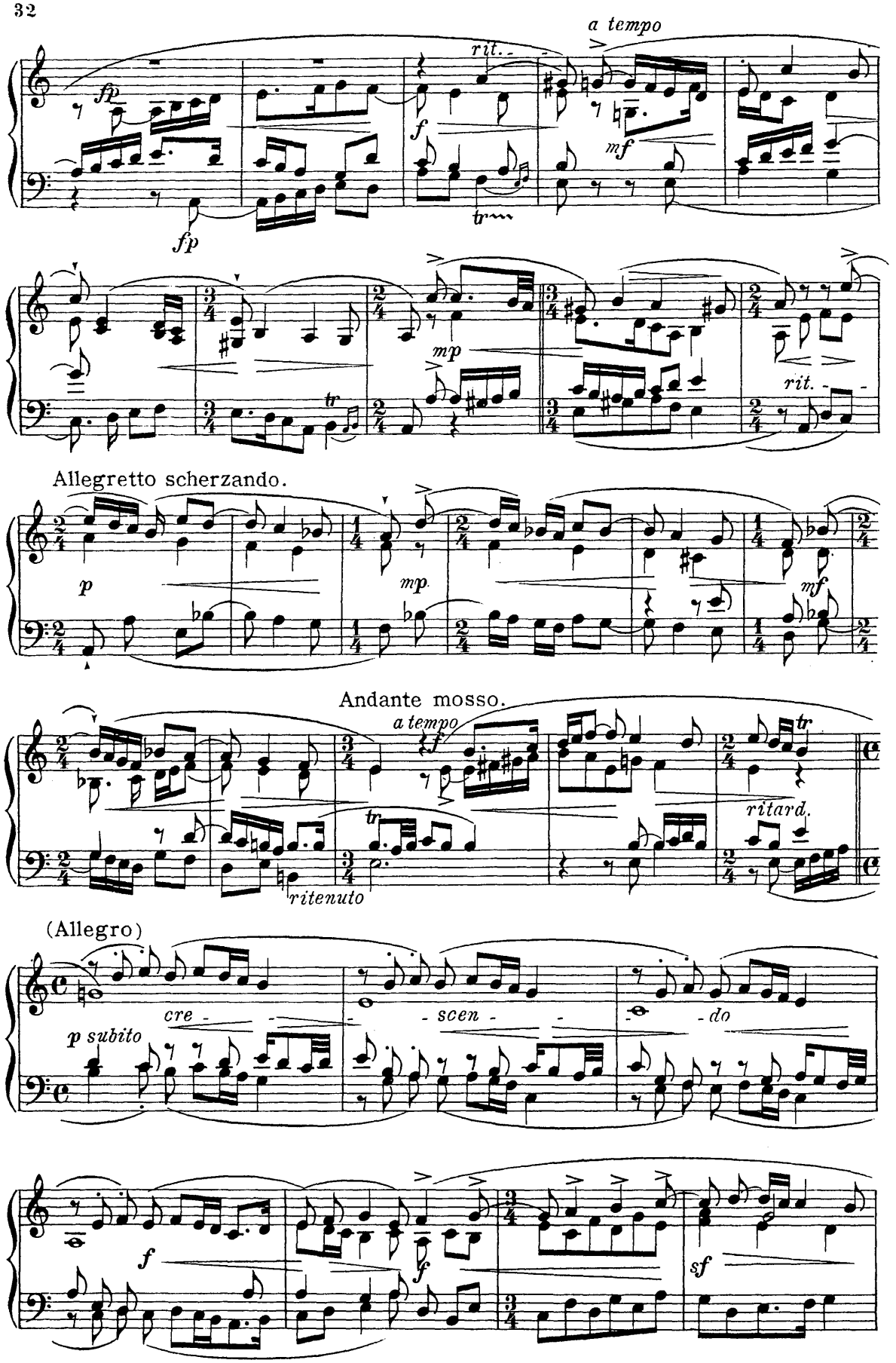

est, Cru - ci - fi - xus e - ti-am pro - no -
- bis sub Pon - ti - o Pi -
la - to, pas - sus
et se - pul - tus est. Et re - sur - re -
Et re-sur-re - xit ter-
xit ter - ti - a di - e, ter - ti - a di - e
- ti - a, ter - ti - a di - e ter - ti - a di - e se-
se-cun-dum scrip - tu - ras et a - scen -
dum scrip - tu - ras et a - scen -
cun - dum scrip - tu - ras

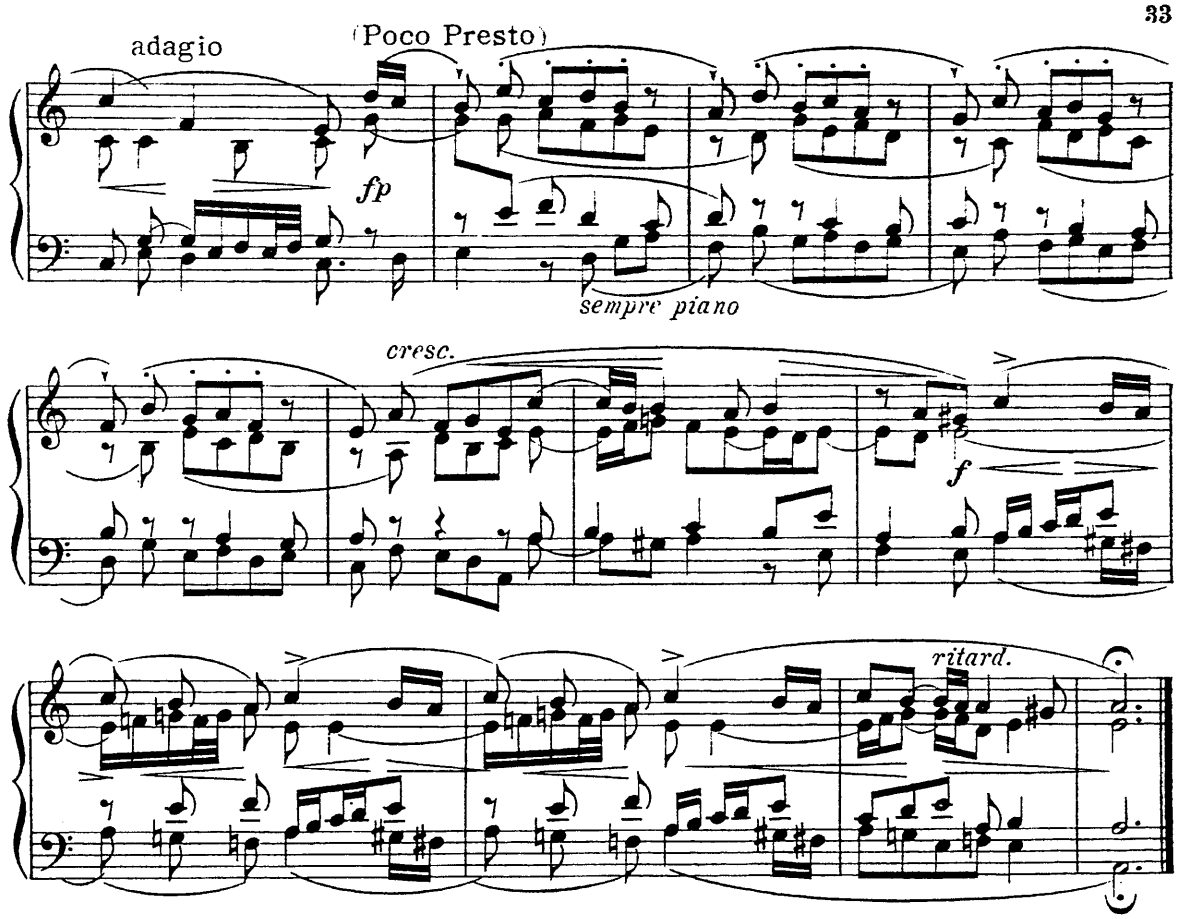


18. Heinrich Isaak (c. 1440 - 1517)

Sinfonia „La Morra."

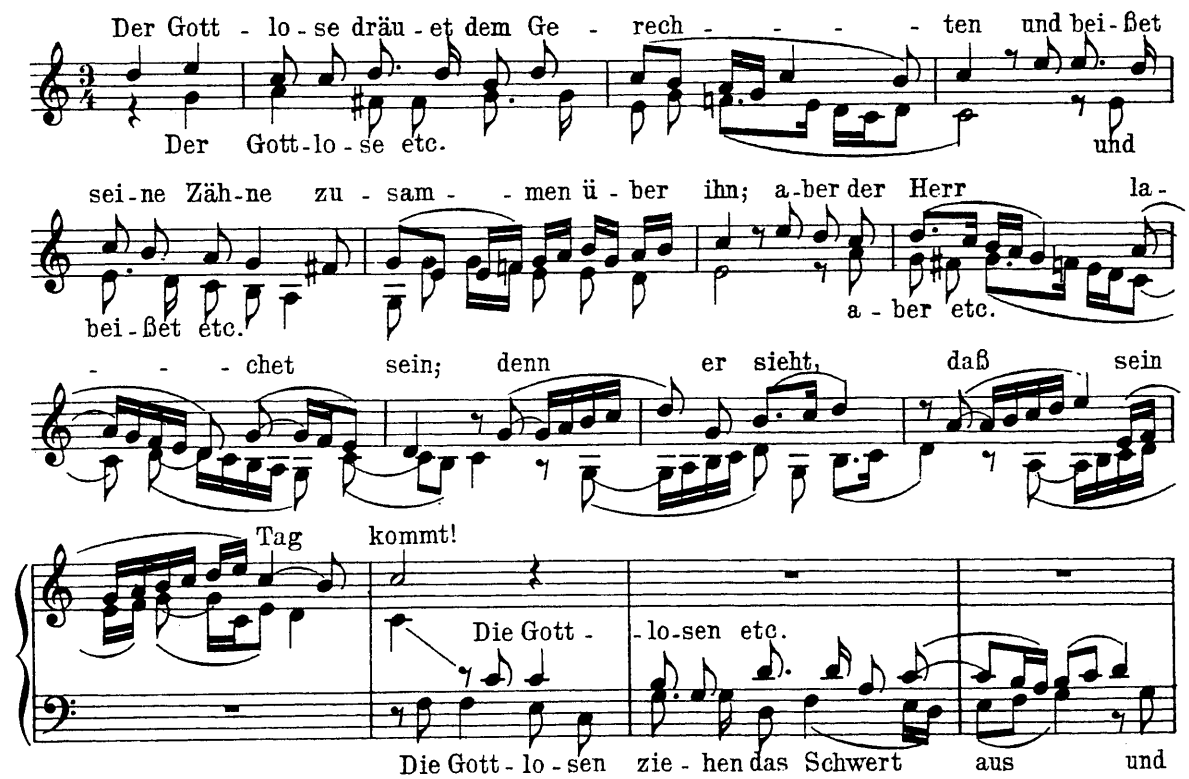


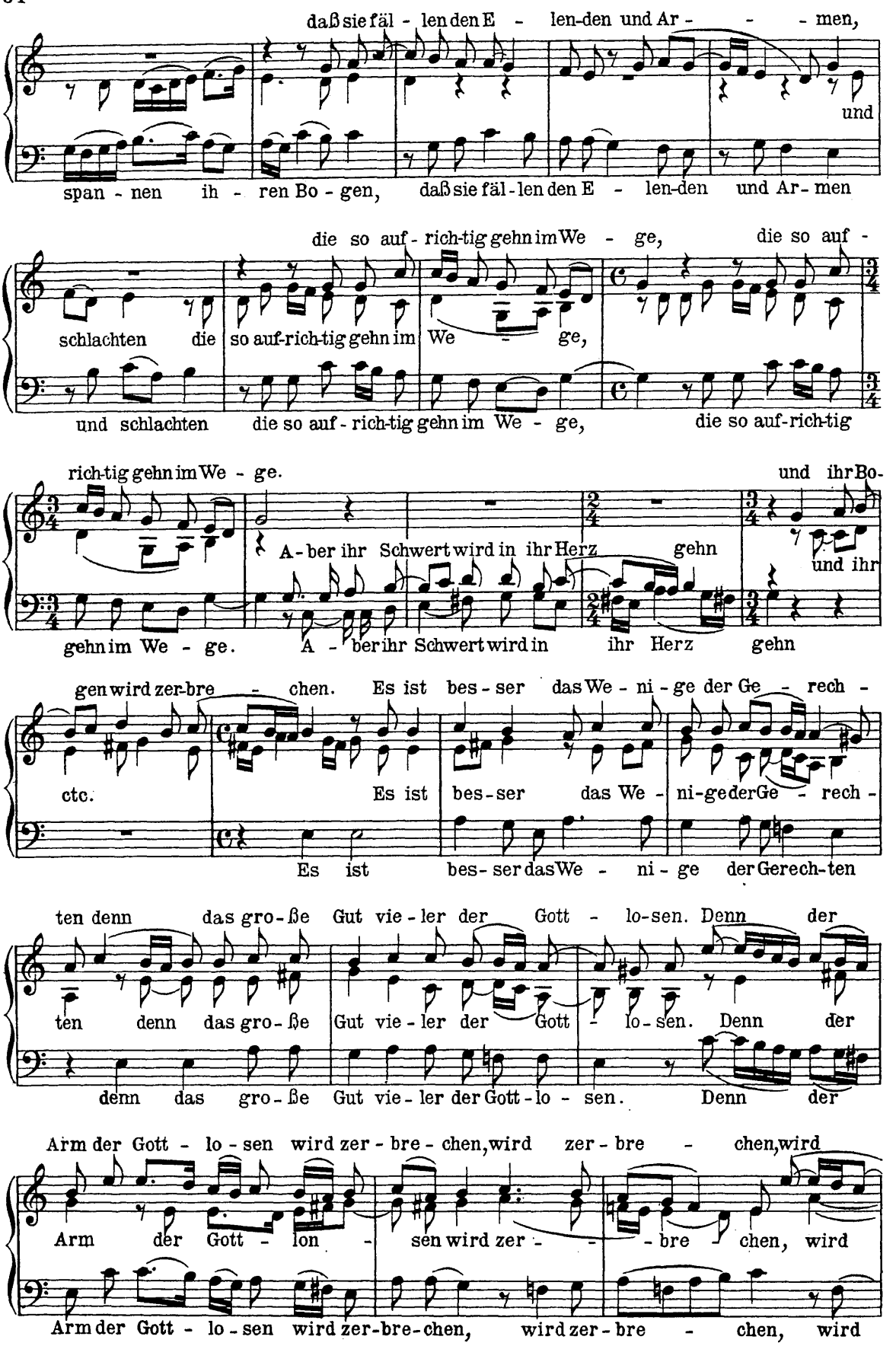

a tempo
rit.
fp
f
mf
fp
mp
rit.
Allegretto scherzando.
p
mp.
mf
Andante mosso.
a tempo
f
ritard.
ritenuto
(Allegro)
p subito
cre - scen - do
f
f
sf

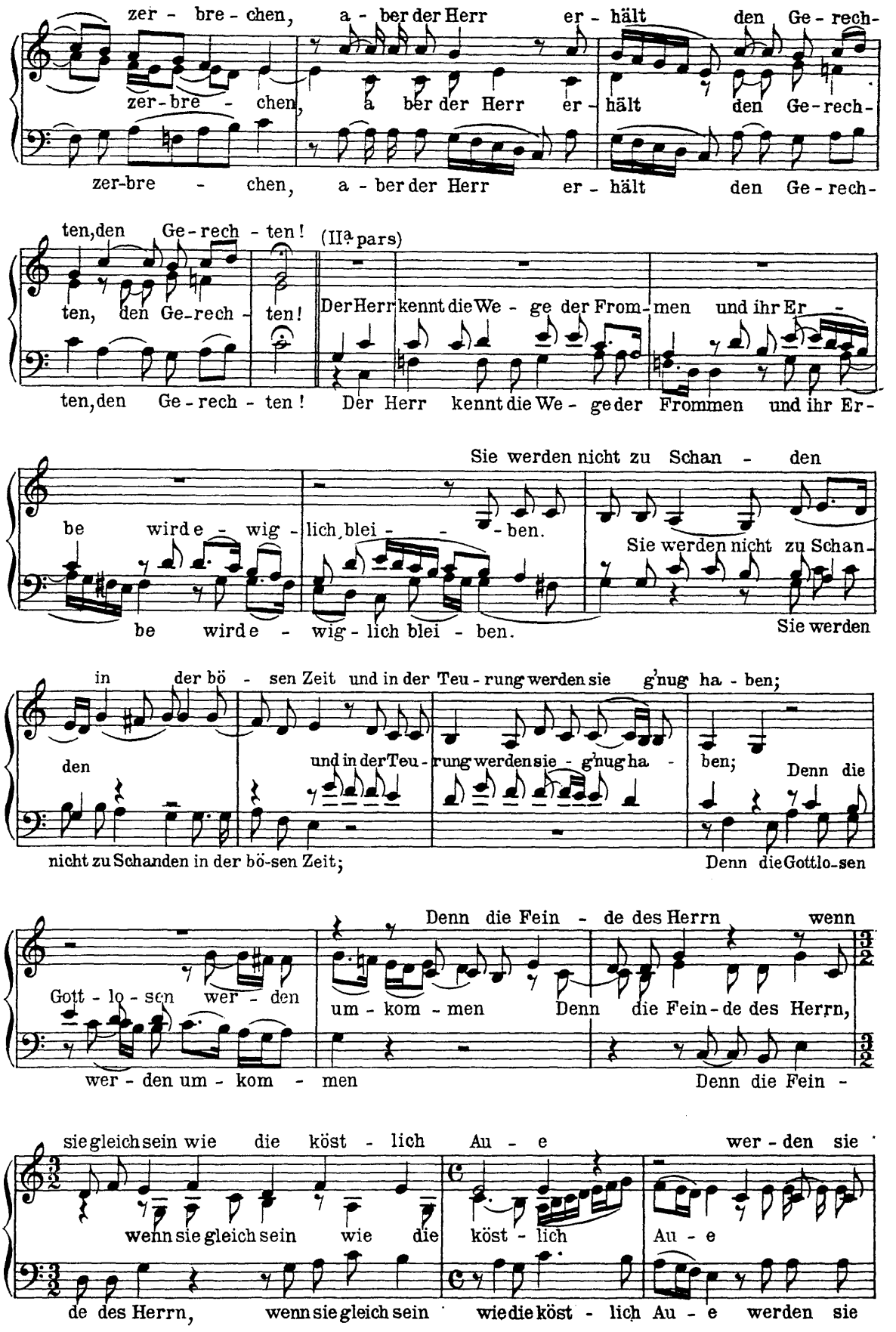


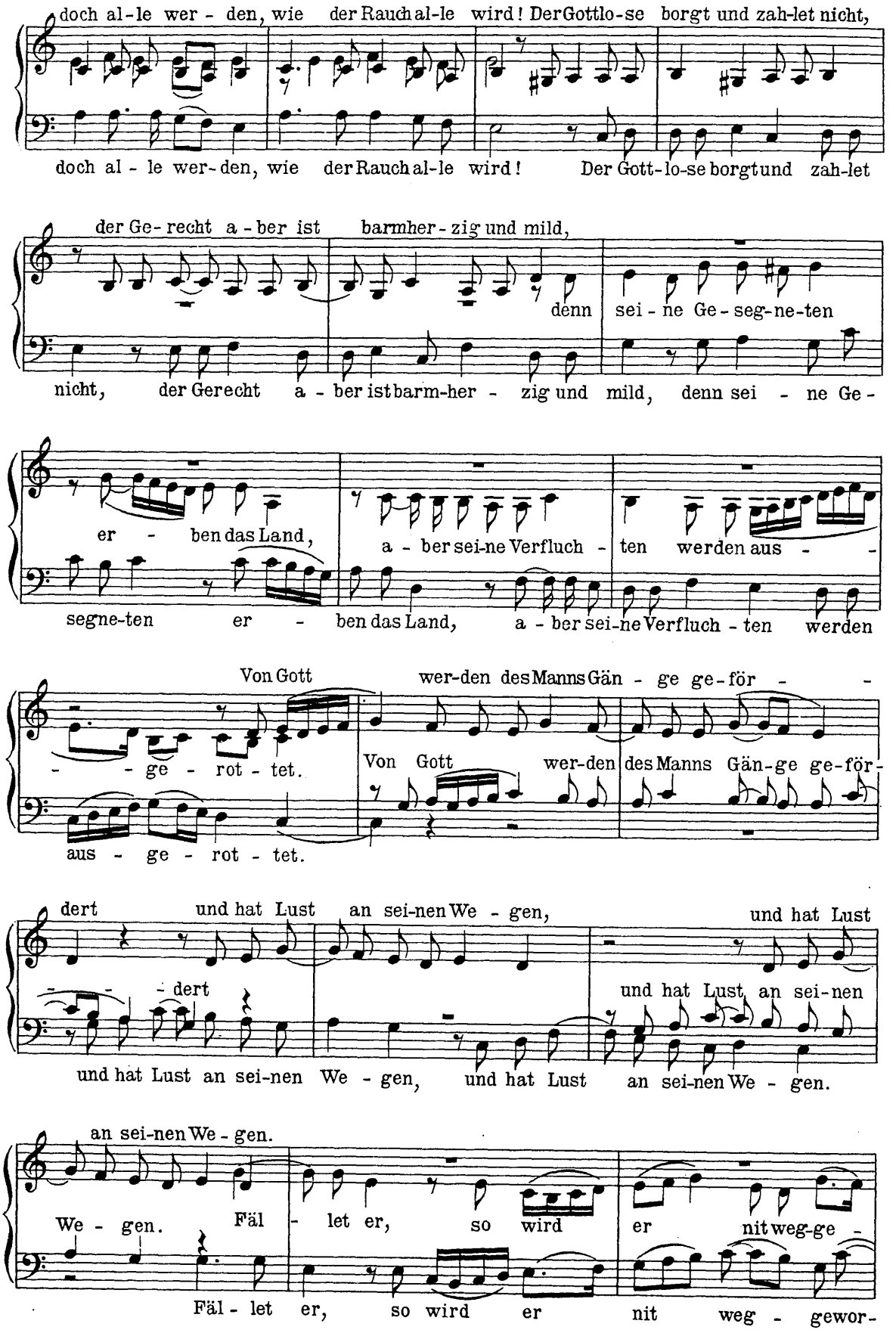
19. Thomas Stoltzer (c. 1440-1526)

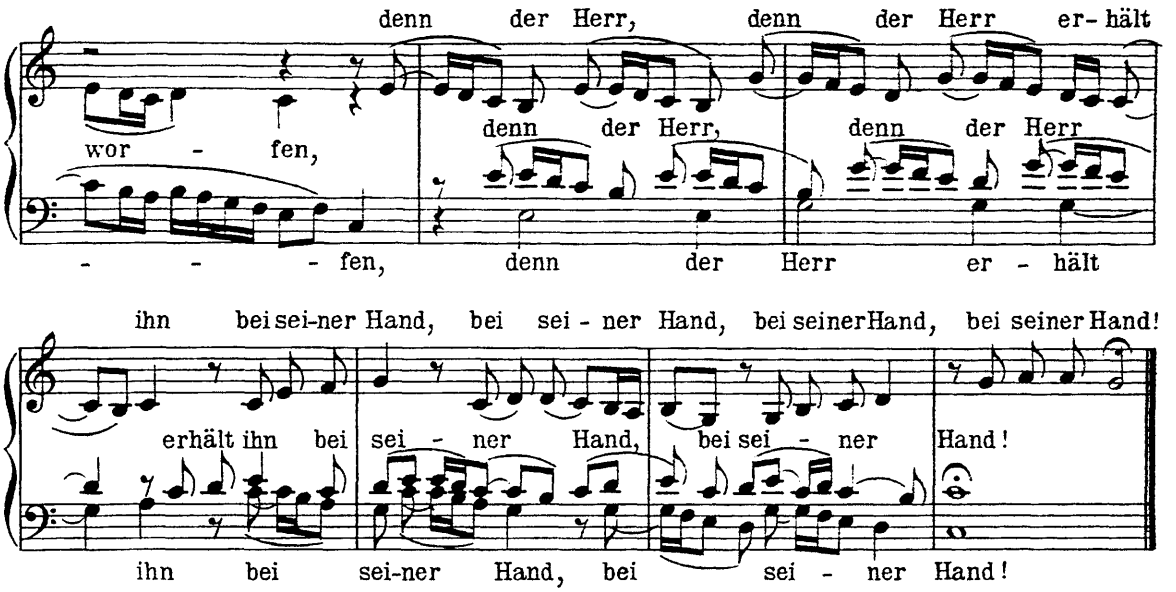
Dreistimmige Motette (a capella)




daß sie fäl - len den E - len-den und Ar - - - men,
und
span - nen ih - ren Bo - gen, daß sie fäl - len den E - len-den und Ar - men
die so auf - rich-tig gehn im We - ge, die so auf -
schlachten die so auf-rich-tig gehn im We - ge,
und schlachten die so auf - rich-tig gehn im We - ge, die so auf-rich-tig
rich-tig gehn im We - ge.
und ihr Bo-
A - ber ihr Schwert wird in ihr Herz gehn
und ihr
gehn im We - ge. A - ber ihr Schwert wird in ihr Herz gehn
gen wird zer-bre - chen. Es ist bes - ser das We - ni - ge der Ge - rech -
ctc.
Es ist bes-ser das We - ni-ge der Ge - rech -
Es ist bes - ser das We - ni - ge der Ge rech-ten
ten denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo-sen. Denn der
ten denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo - sen. Denn der
denn das gro - ße Gut vie - ler der Gott - lo - sen. Denn der
Arm der Gott - lo - sen wird zer - bre - chen, wird zer - bre - chen, wird
Arm der Gott - lon - sen wird zer - - - bre - chen, wird
Arm der Gott - lo - sen wird zer-bre-chen, wird zer - bre - chen, wird

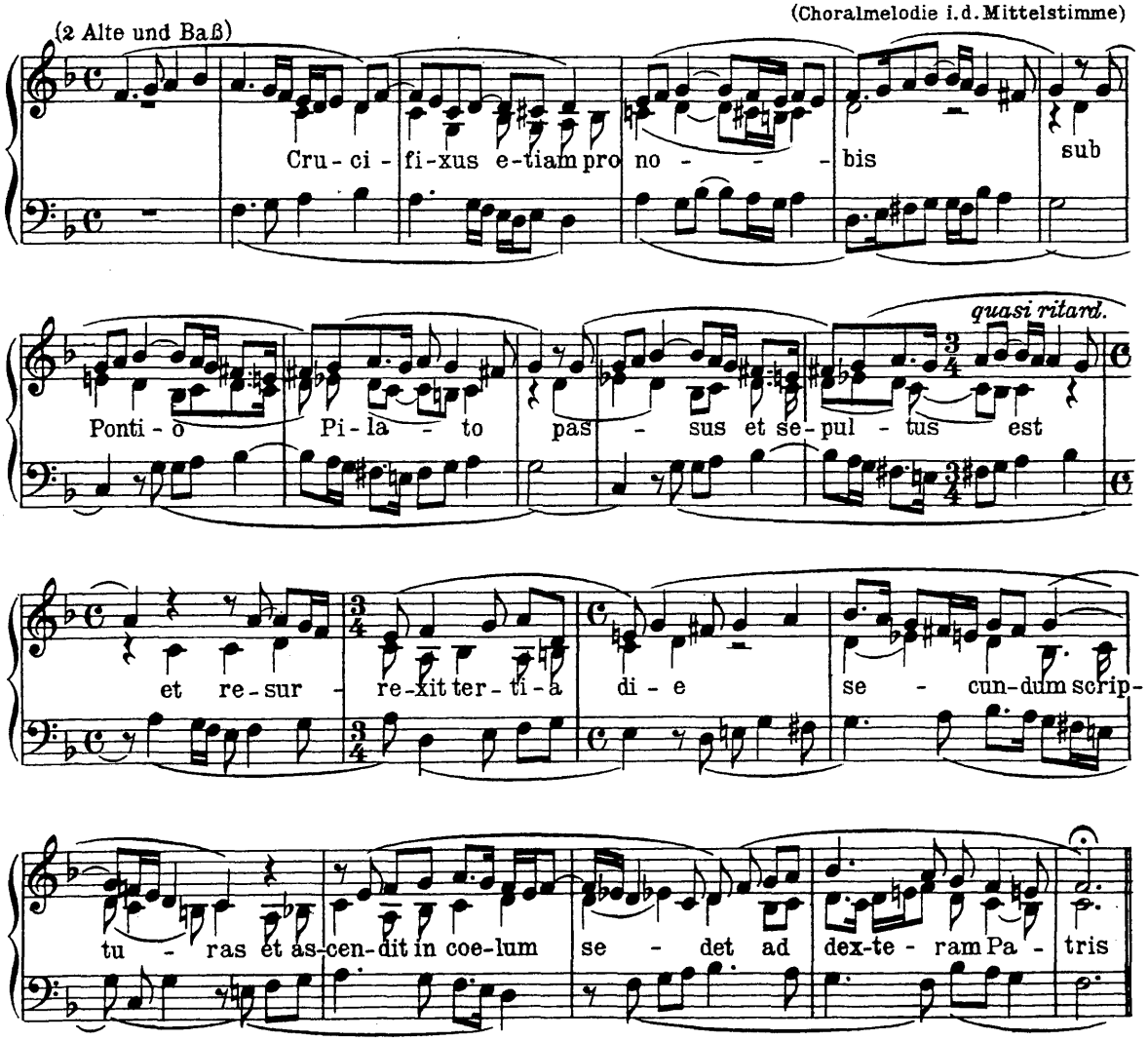

zer - bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech-
zer-bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech-
zer-bre - chen, a - ber der Herr er - hält den Ge - rech-
ten, den Ge-rech - ten! (IIa pars)
ten, den Ge-rech - ten!
Der Herr kennt die We - ge der From-men und ihr Er -
ten, den Ge - rech - ten! Der Herr kennt die We - ge der Frommen und ihr Er-
Sie werden nicht zu Schan - den
be wird e - wig - lich blei - - - ben.
Sie werden nicht zu Schan-
be wird e - wig - lich blei - ben.
Sie werden
in der bö - sen Zeit und in der Teu - rung werden sie g'nug ha - ben;
den
und in der Teu - rung werden sie - g'nug ha - ben;
Denn die
nicht zu Schanden in der bö-sen Zeit;
Denn die Gottlo-sen
Denn die Fein - de des Herrn wenn
Gott - lo - sen wer - den
um - kom - men Denn die Fein - de des Herrn,
wer - den um - kom - men
Denn die Fein -
sie gleich sein wie die köst - lich Au - e wer - den sie
wenn sie gleich sein wie die köst - lich
Au - e
de des Herrn, wenn sie gleich sein wie die köst - lich Au - e werden sie

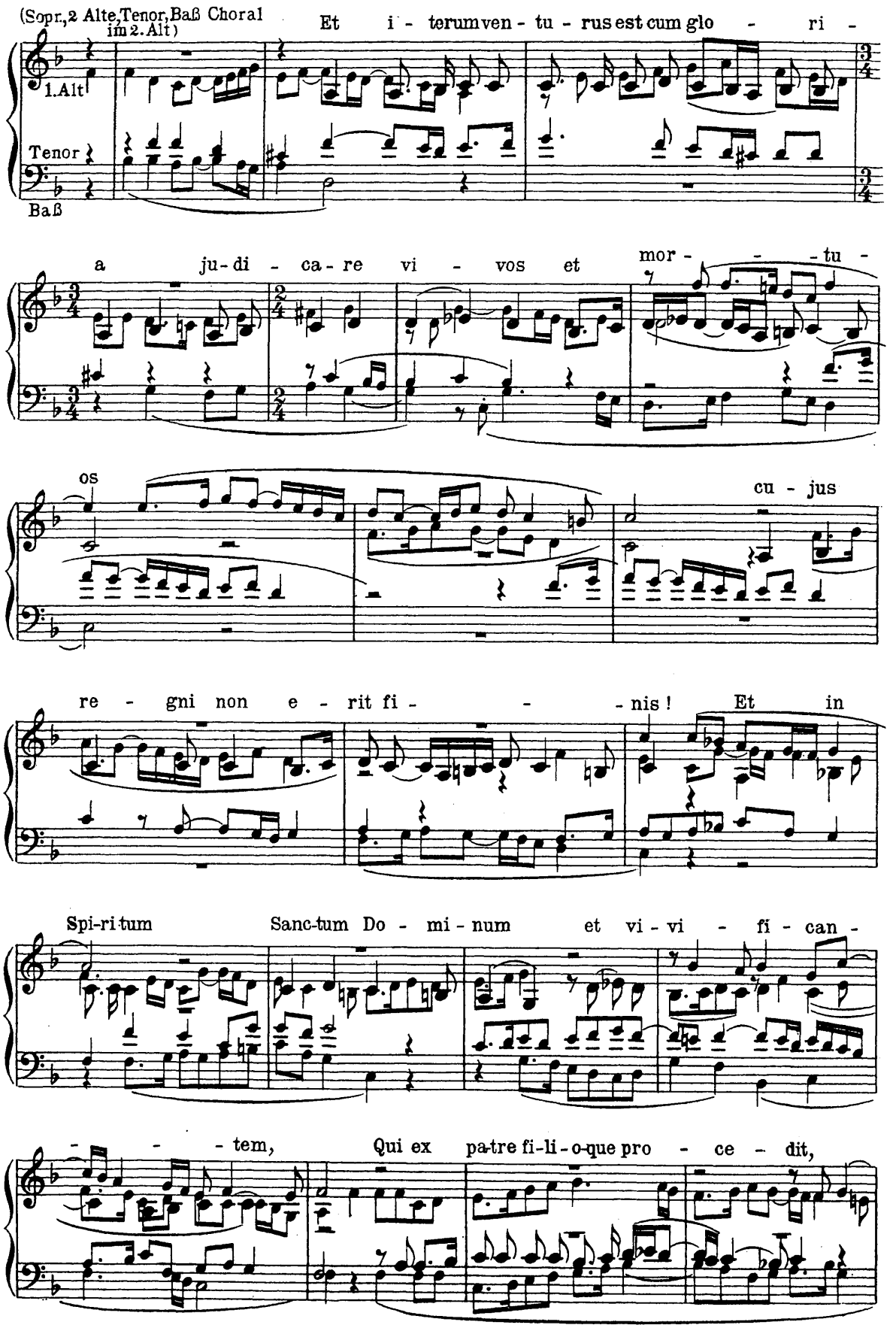

doch al-le wer-den, wie der Rauch al-le wird! Der Gottlo-se borgt und zah-let nicht,
doch al-le wer-den, wie der Rauch al-le wird! Der Gott-lo-se borgt und zah-let
der Ge-recht a-ber ist barmher-zig und mild,
denn sei-ne Ge-seg-ne-ten
nicht, der Ge-recht a-ber ist barm-her-zig und mild, denn sei-ne Ge-
er-ben das Land,
a-ber sei-ne Verfluch-ten werden aus-
segne-ten er-ben das Land, a-ber sei-ne Verfluch-ten werden
Von Gott wer-den des Manns Gän-ge ge-för-
-ge-rot-tet.
Von Gott wer-den des Manns Gän-ge ge-för-
aus-ge-rot-tet.
dert und hat Lust an sei-nen We-gen,
und hat Lust
dert
und hat Lust an sei-nen
und hat Lust an sei-nen We-gen, und hat Lust an sei-nen We-gen.
an sei-nen We-gen.
We-gen.
Fäl-let er, so wird er nit weg-ge-
Fäl-let er, so wird er nit weg-gewor-

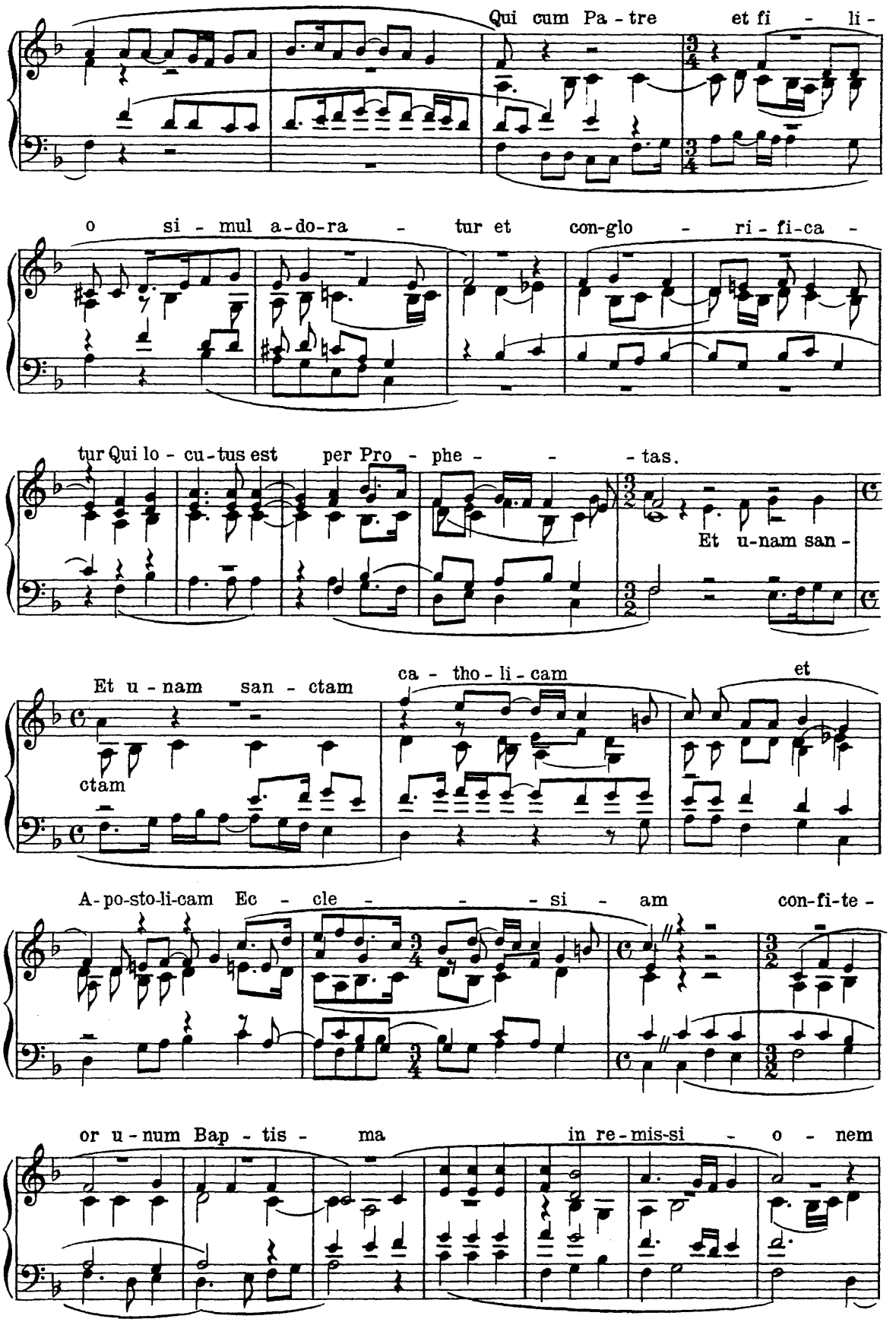


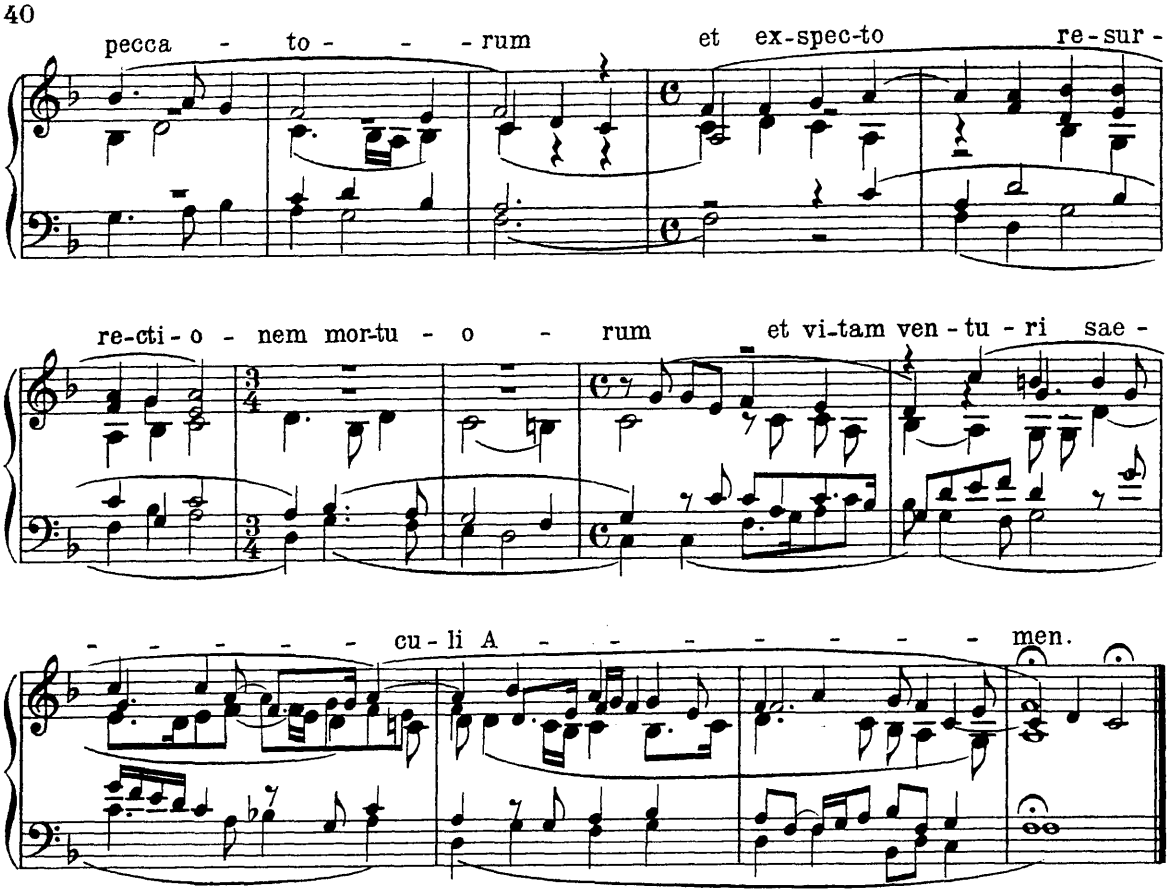
20. Jean Mouton (gest. 1522)

(Crucifixus der Messe „Alma redemptoris mater," gedruckt 1516).



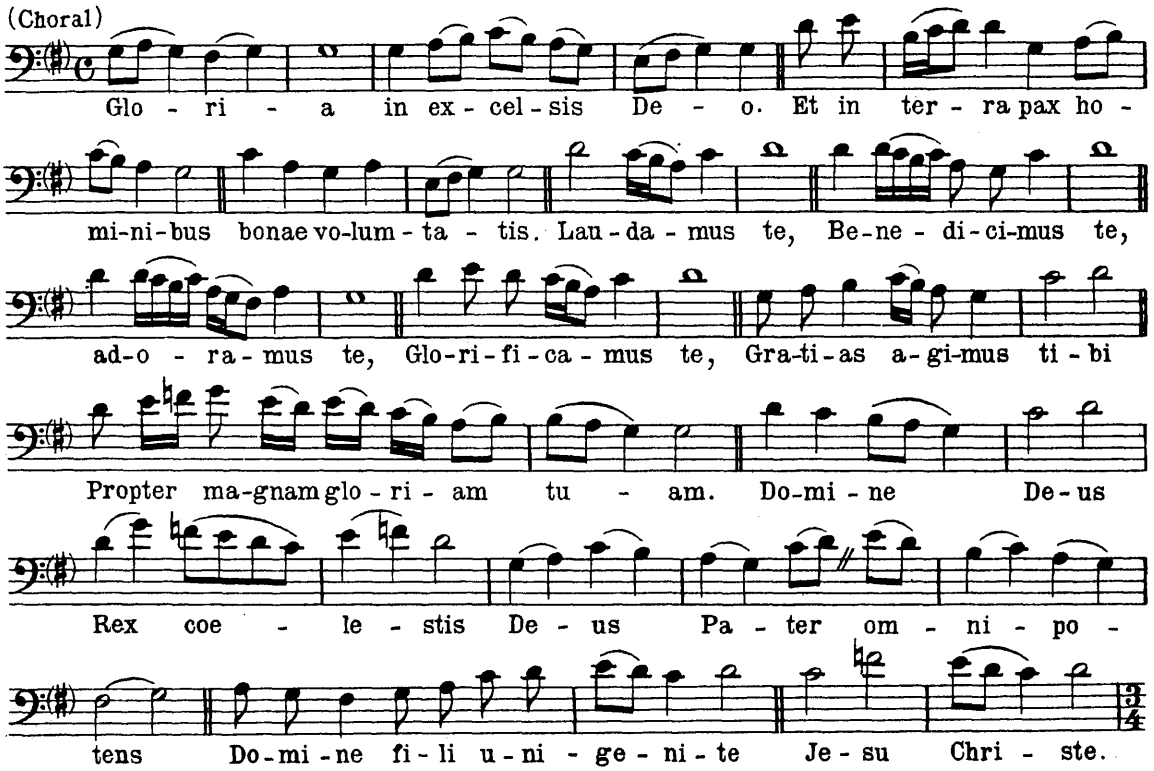

(Sopr.,2 Alte,Tenor,Baß Choral im 2.Alt)
Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri -
1.Alt
Tenor
Baß
a ju-di - ca - re vi - vos et mor - - - tu -
os
cu - jus
re - gni non e - rit fi - - - nis! Et in
Spi-ri-tum Sanc-tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can -
- - - tem, Qui ex pa-tre fi-li-o-que pro - ce - dit,

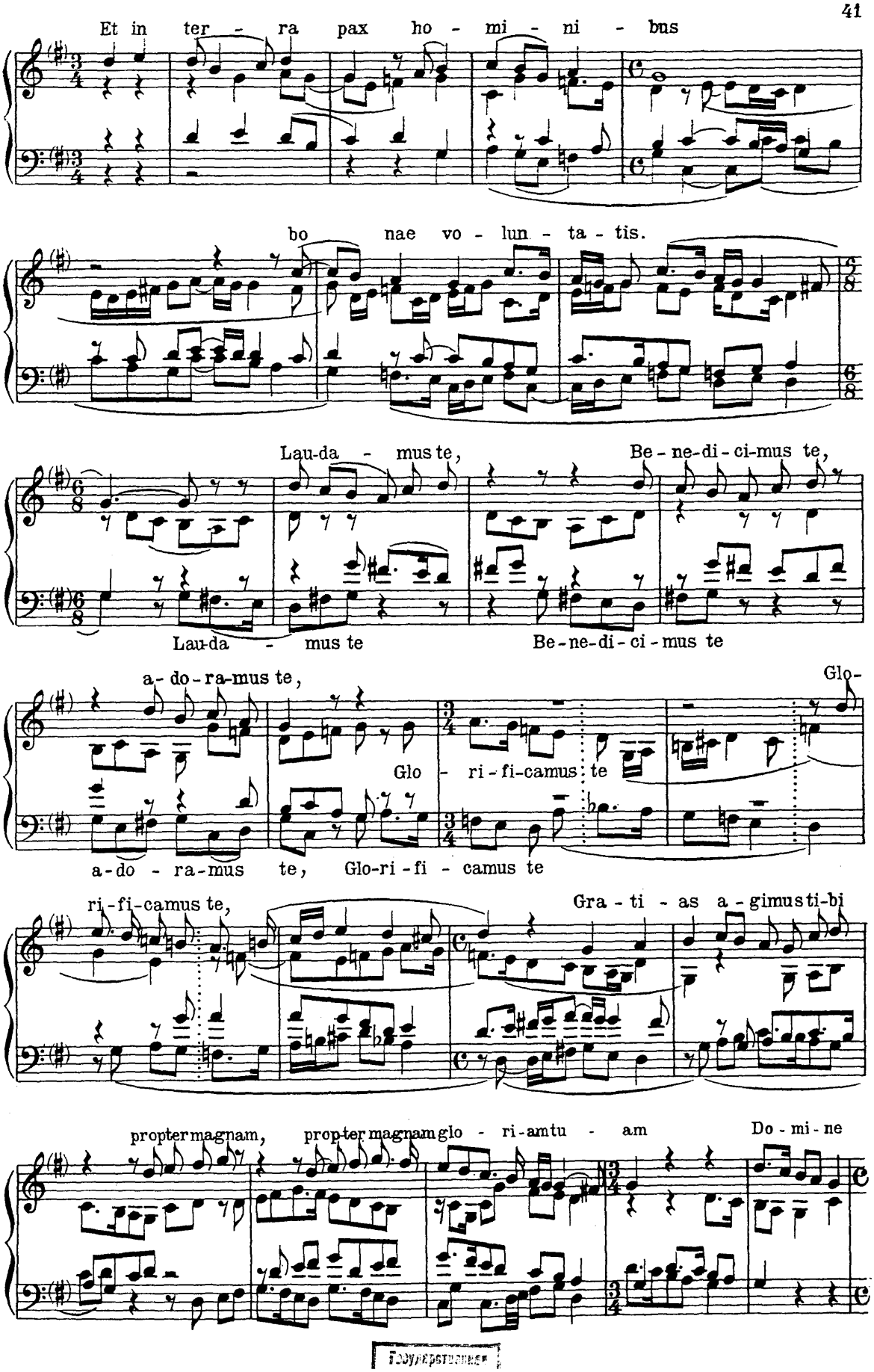

Qui cum Pa - tre et fi - li -
o si - mul a-do-ra - tur et con-glo - ri - fi-ca -
tur Qui lo - cu-tus est per Pro - phe - - - tas.
Et u-nam san -
Et u - nam san - ctam
ca - tho - li - cam et
ctam
A-po-sto-li-cam Ec - cle - - - si - am con-fi-te -
or u - num Bap - tis - ma in re-mis-si - o - nem

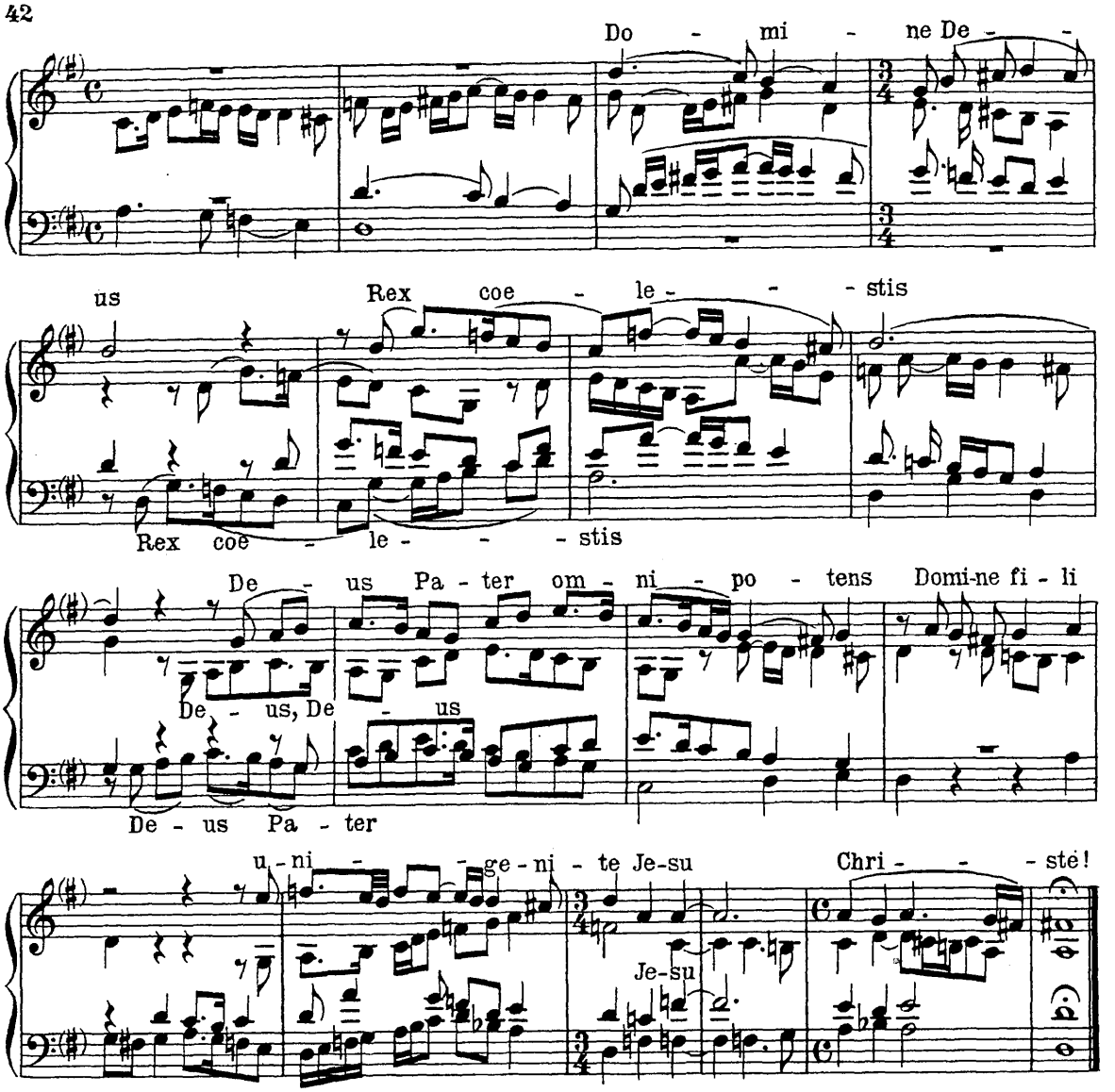


21. Anton Brumel (um 1500)

1. Teil des Gloria der Messe De Beata Virgine (gedruckt 1516)
(Mit fortgesetzter Benutzung der Choral-Melodie). (mixolydisch)

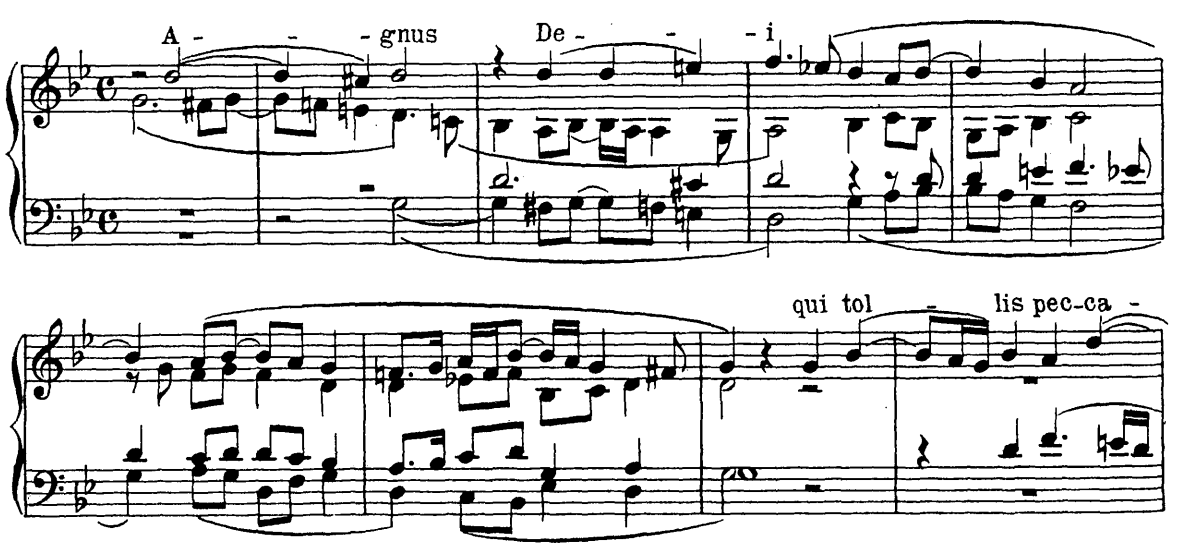


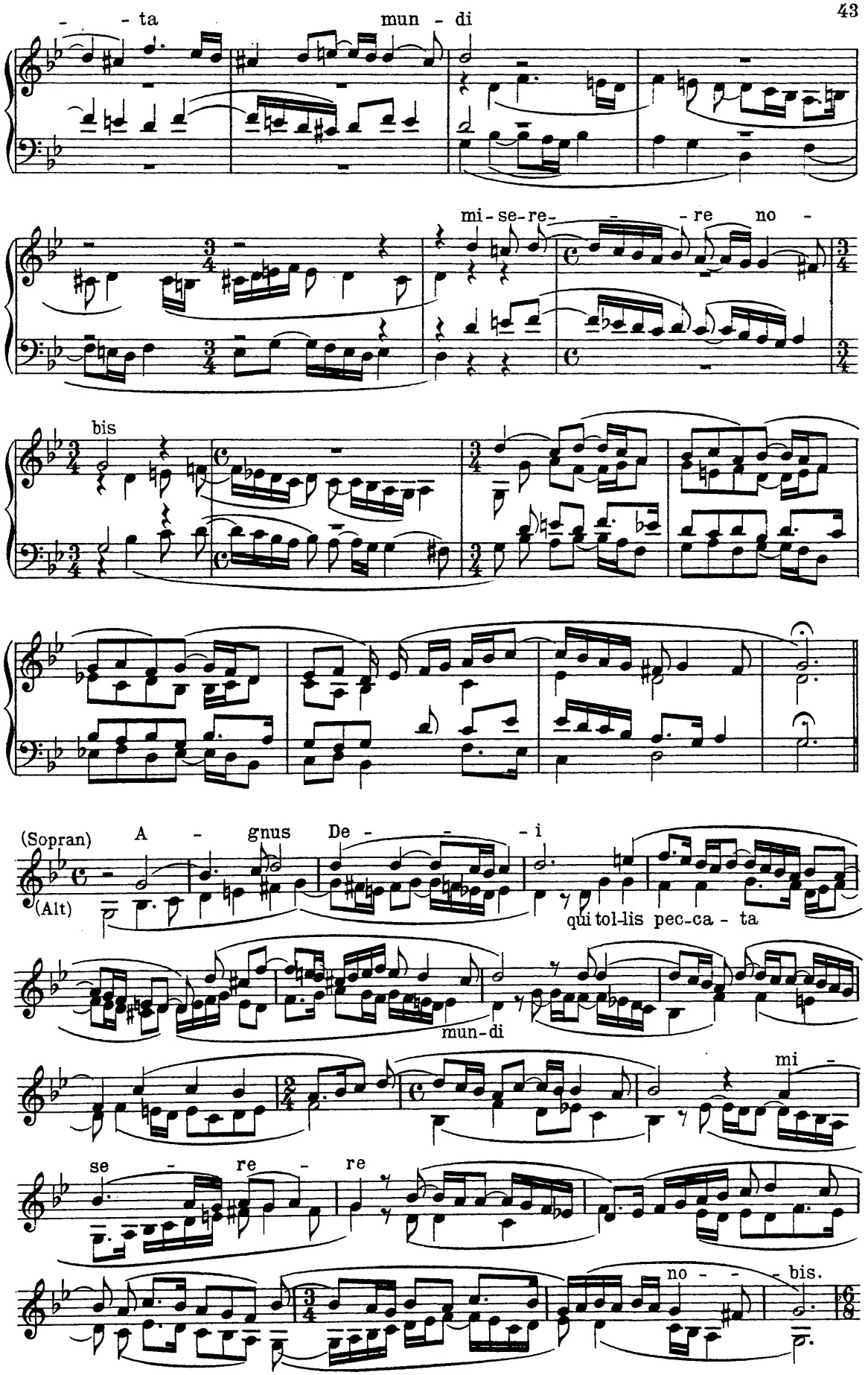

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus
bo nae vo - lun - ta - tis.
Lau-da - mus te,
Be - ne-di - ci-mus te,
Lau-da - mus te
Be-ne-di - ci - mus te
a-do-ra-mus te,
Glo-
Glo - ri-fi-camus te
a-do - ra-mus te, Glo-ri-fi - camus te
ri-fi-camus te,
Gra - ti - as a - gimus ti-bi
propter magnam,
propter magnam glo - ri-am tu - am
Do - mi - ne

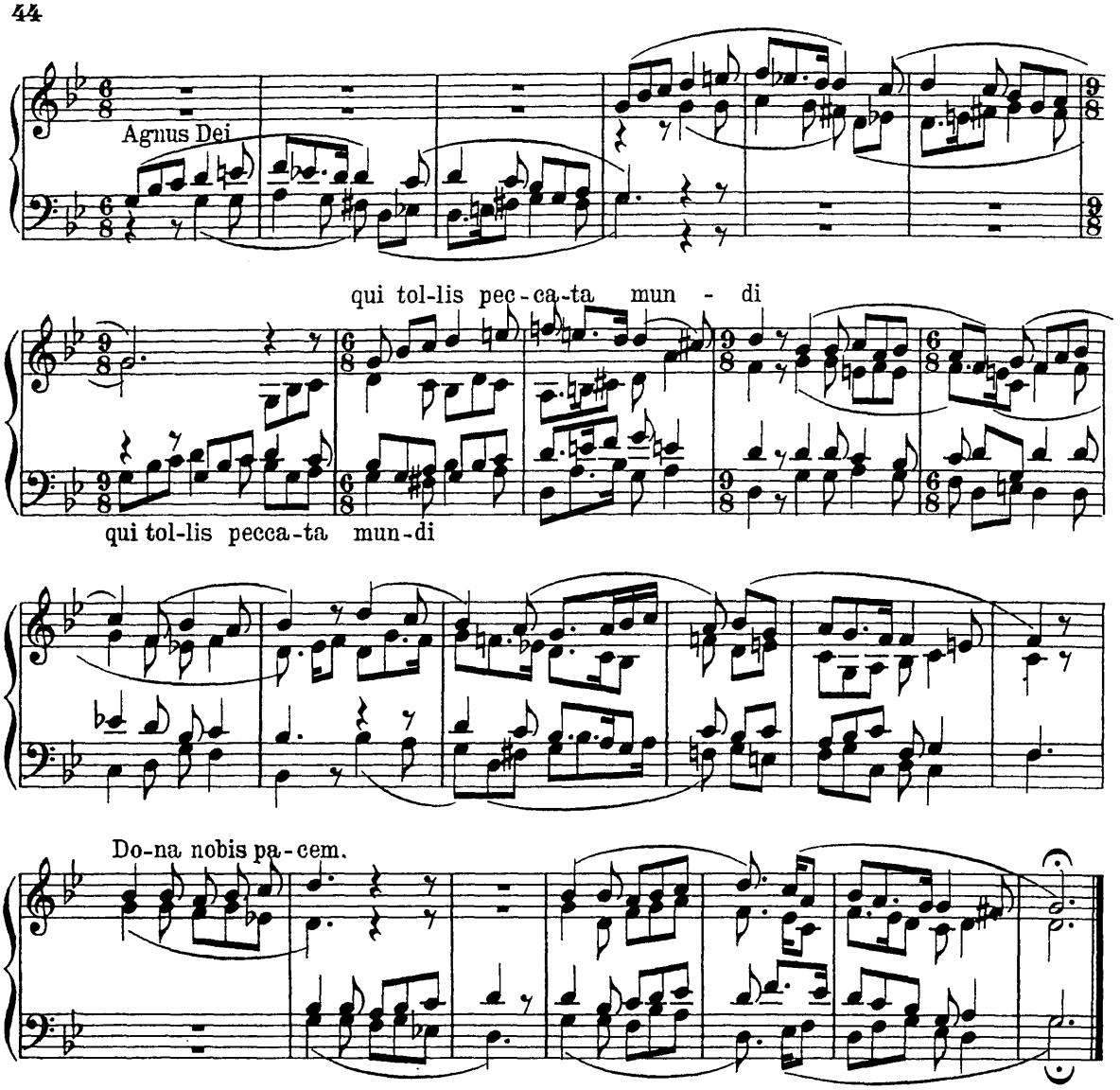


22. Antonius Fevim (1473-1515)

(Agnus der Messe „Mente tota," gedruckt 1516)



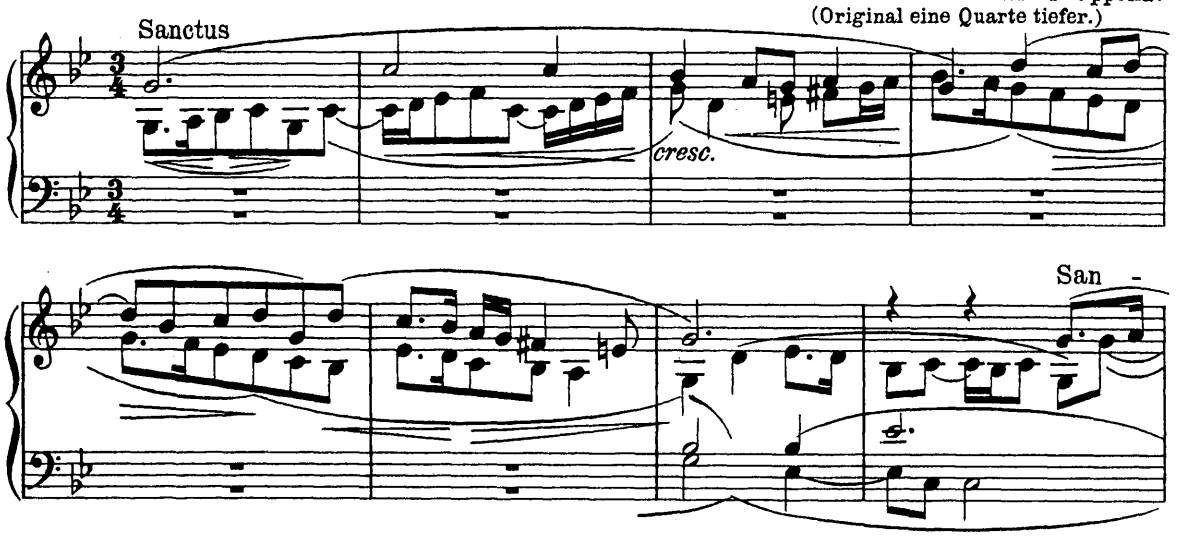

- - ta
mun - di
mi - se - re - - - re no -
bis
(Sopran)
(Alt)
A - gnus De - - - - i
qui tol-lis pec-ca - ta
mun-di
mi -
se - re - re
no - - - bis.

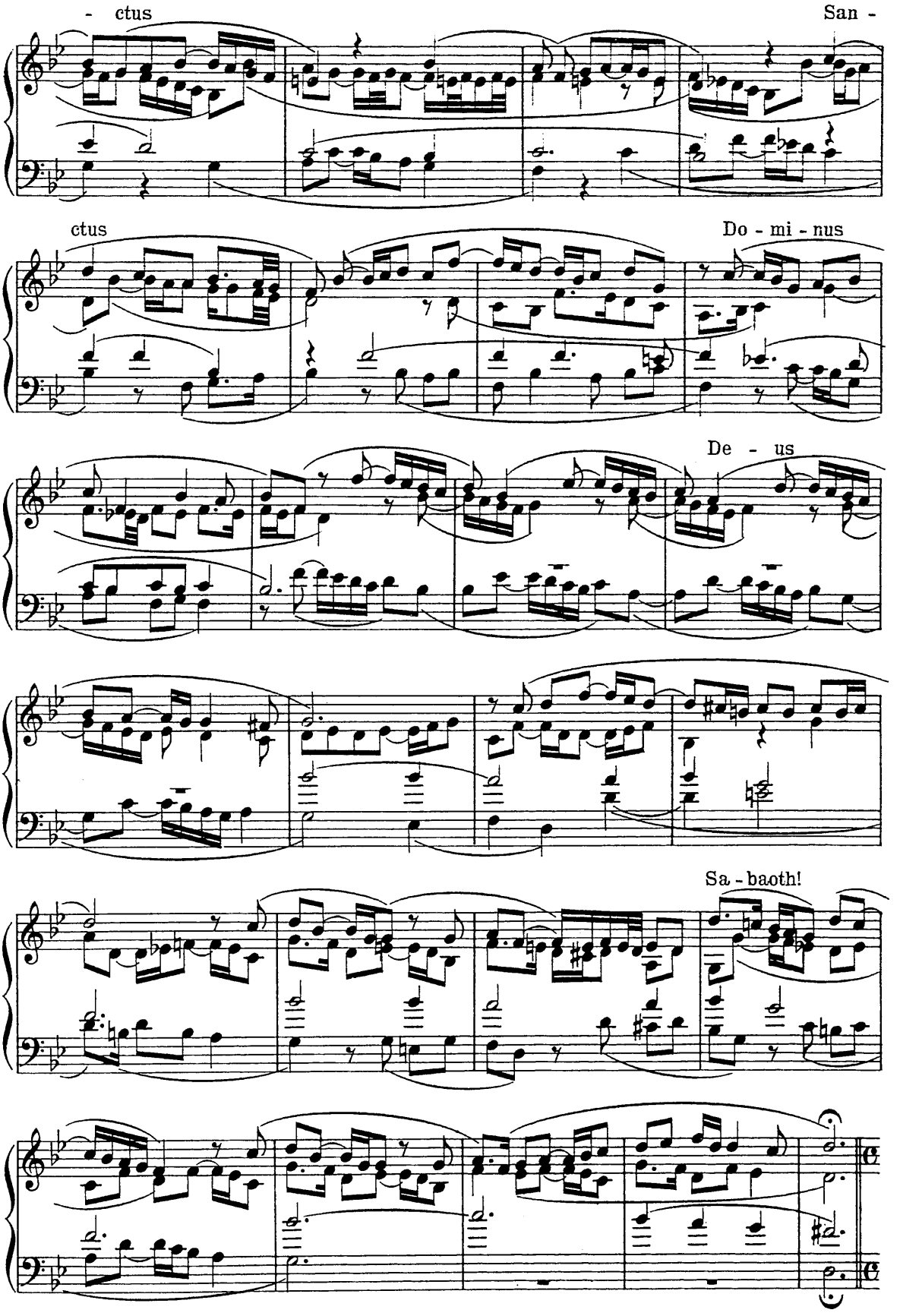


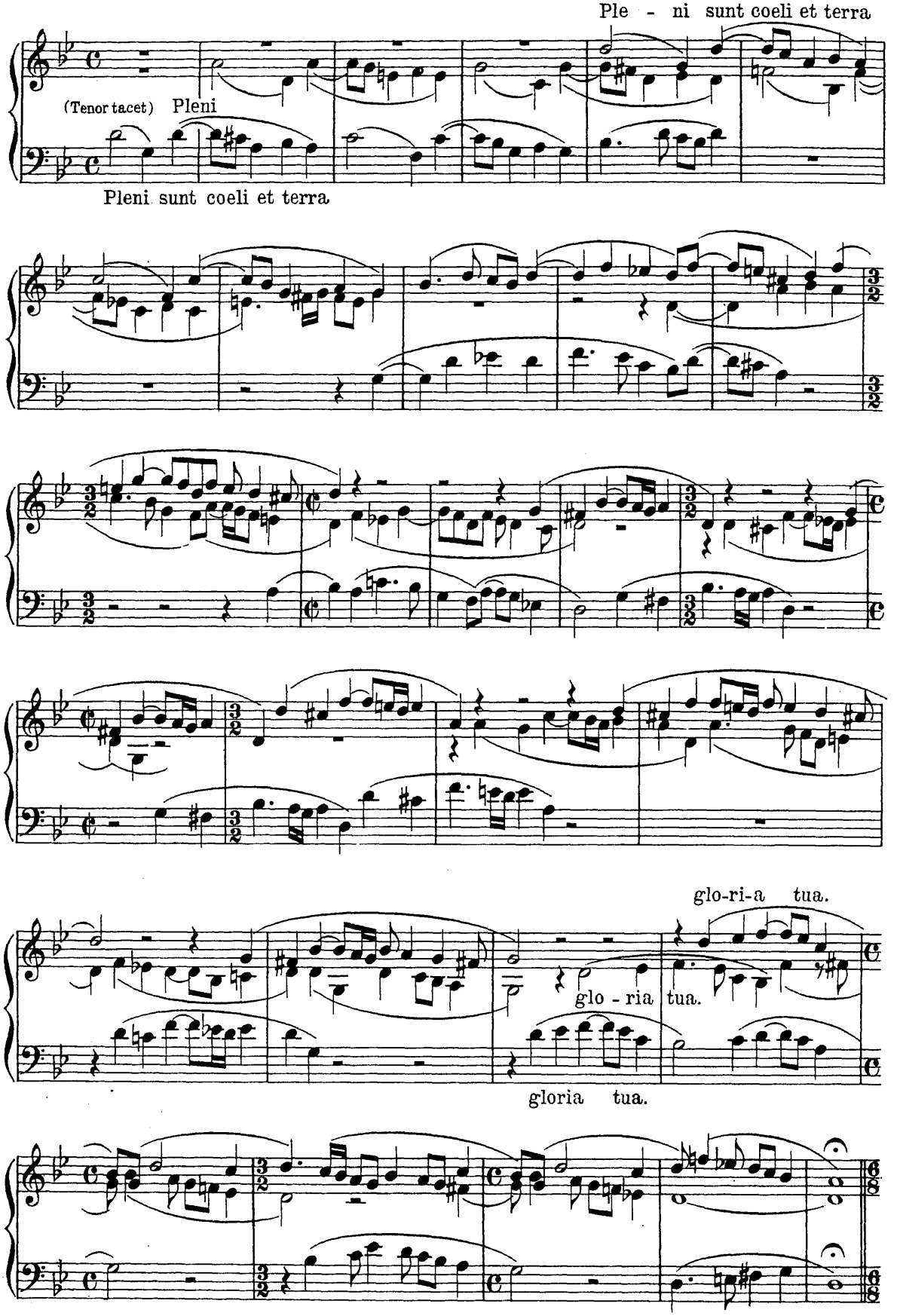
23. Josquin Despres (c. 1450-1521)

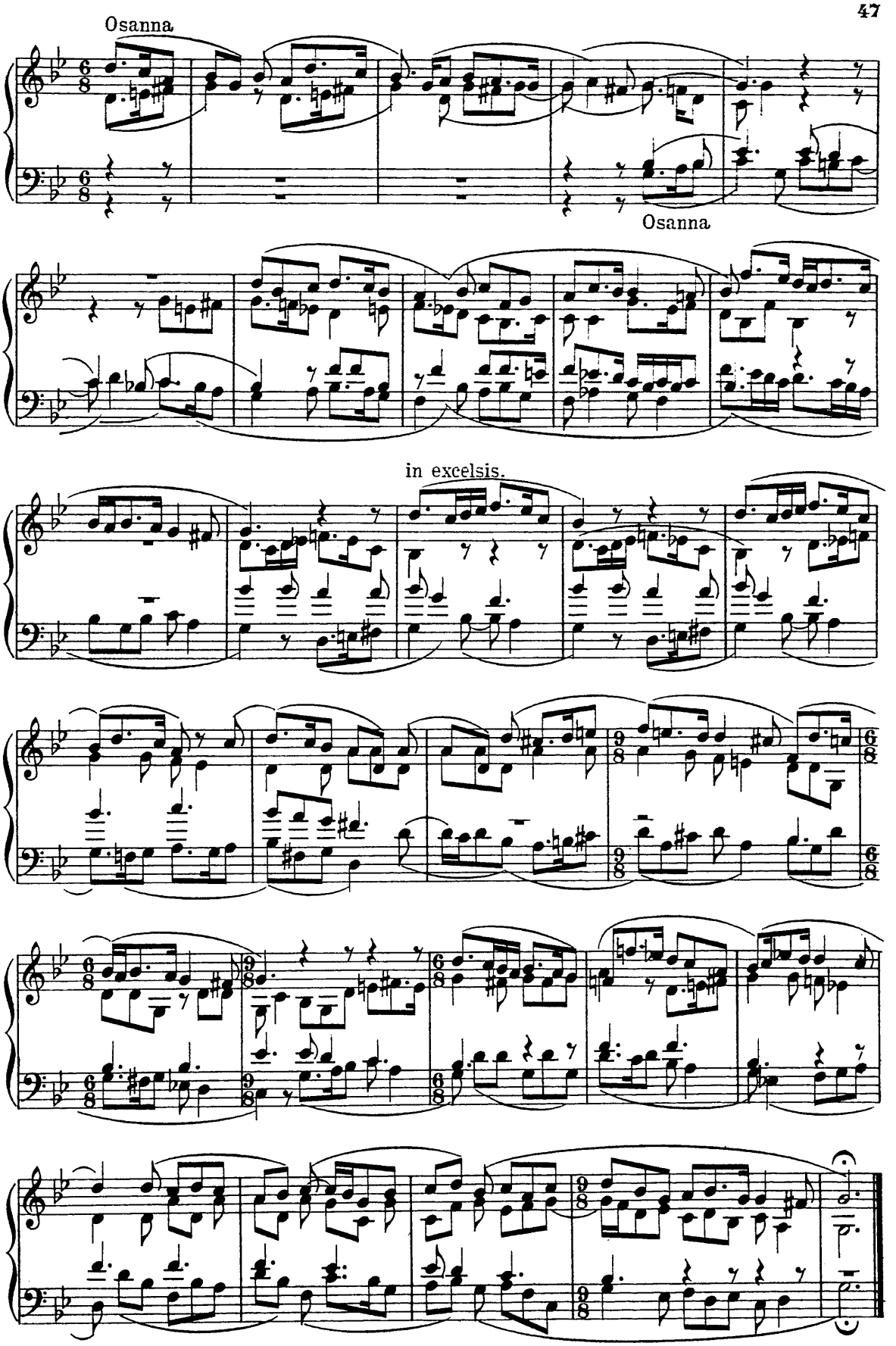
Sanctus der Messe ‚L'homme armé' super voces musicales.

Die Volksmelodie im Tenor. A cappella?
(Original eine Quarte tiefer.)

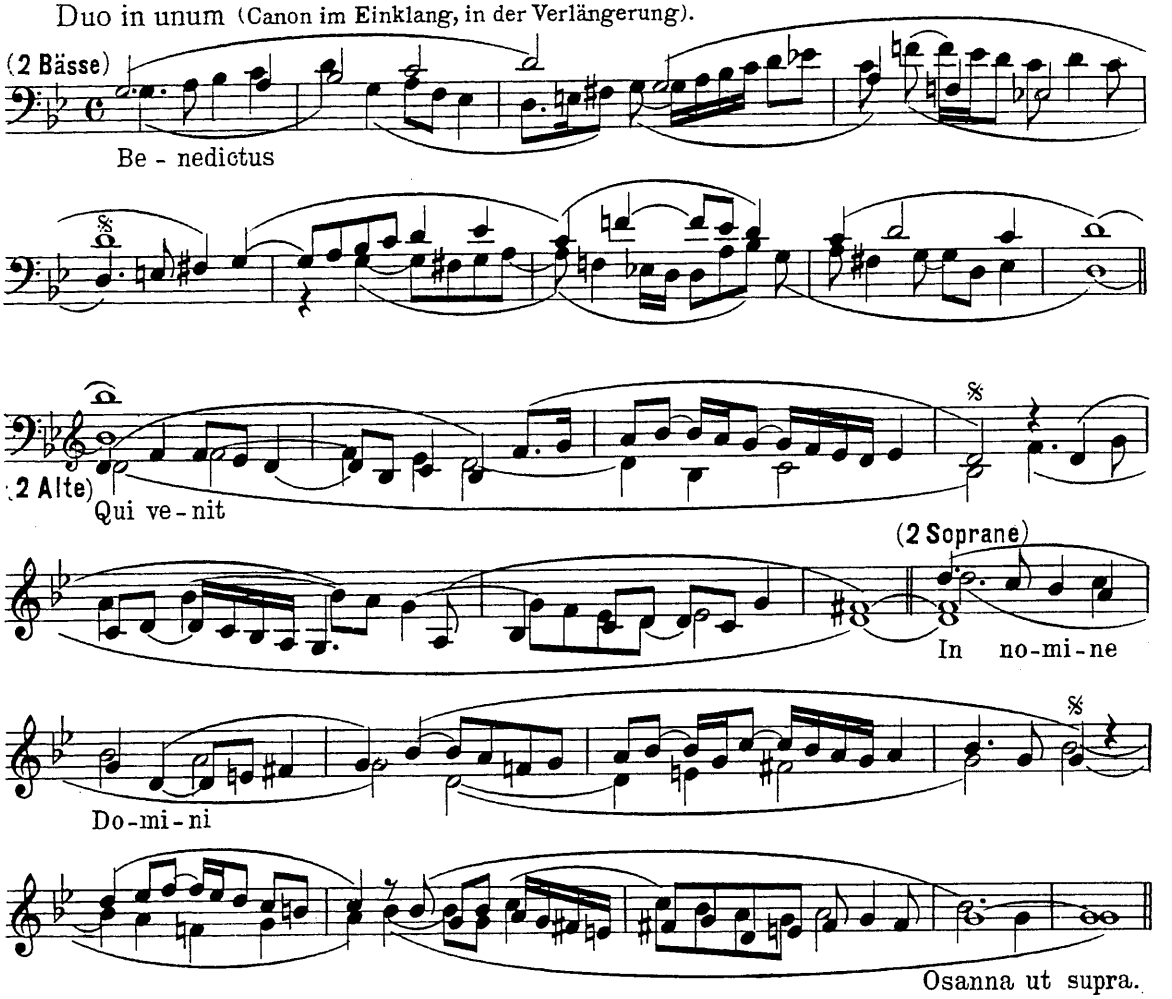



- ctus
San -
ctus
Do - mi - nus
De - us
Sa - baoth!


Ple - ni sunt coeli et terra
(Tenor tacet) Pleni
Pleni sunt coeli et terra
glo-ri-a tua.
glo - ria tua.
gloria tua.


Osanna
Osanna
in excelsis.

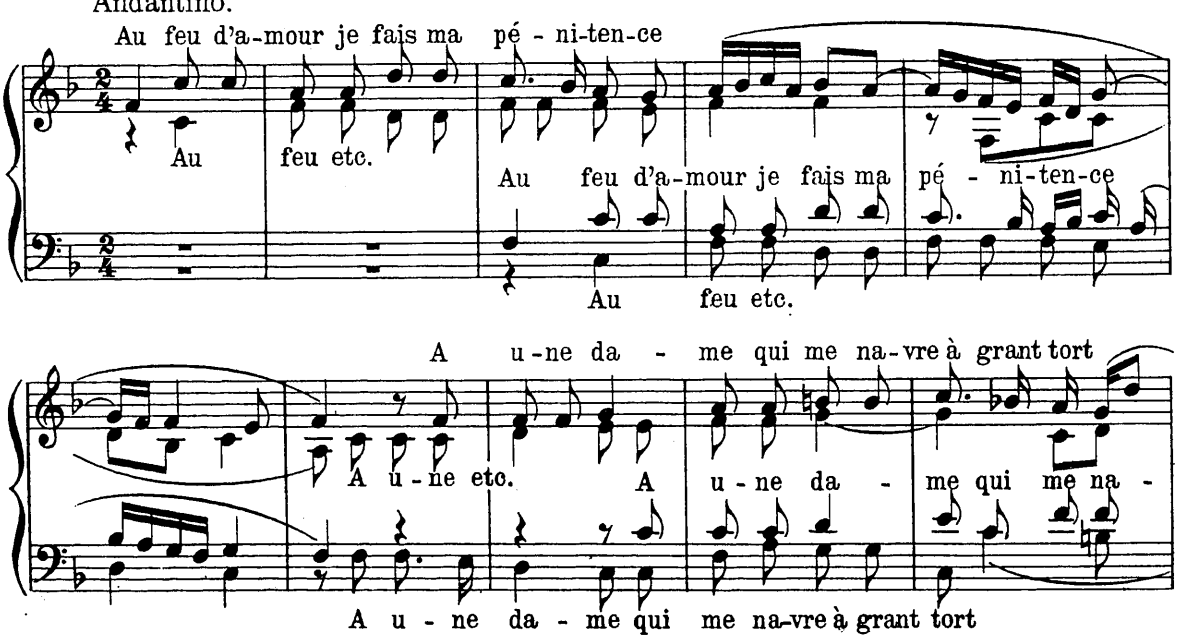
Duo in unum (Canon im Einklang, in der Verlängerung).

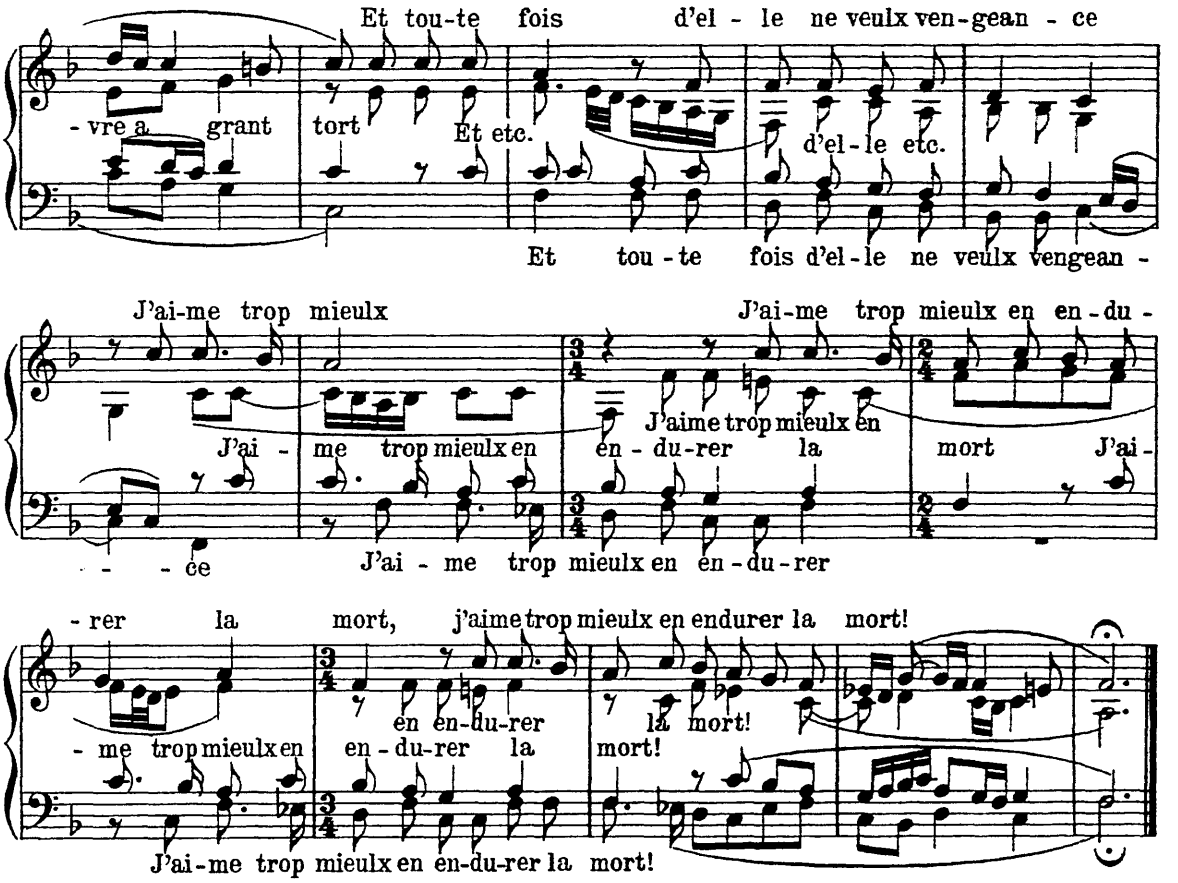


24. Pierre de La Rue. (gest. 1518)

Vierstimmige Chanson.

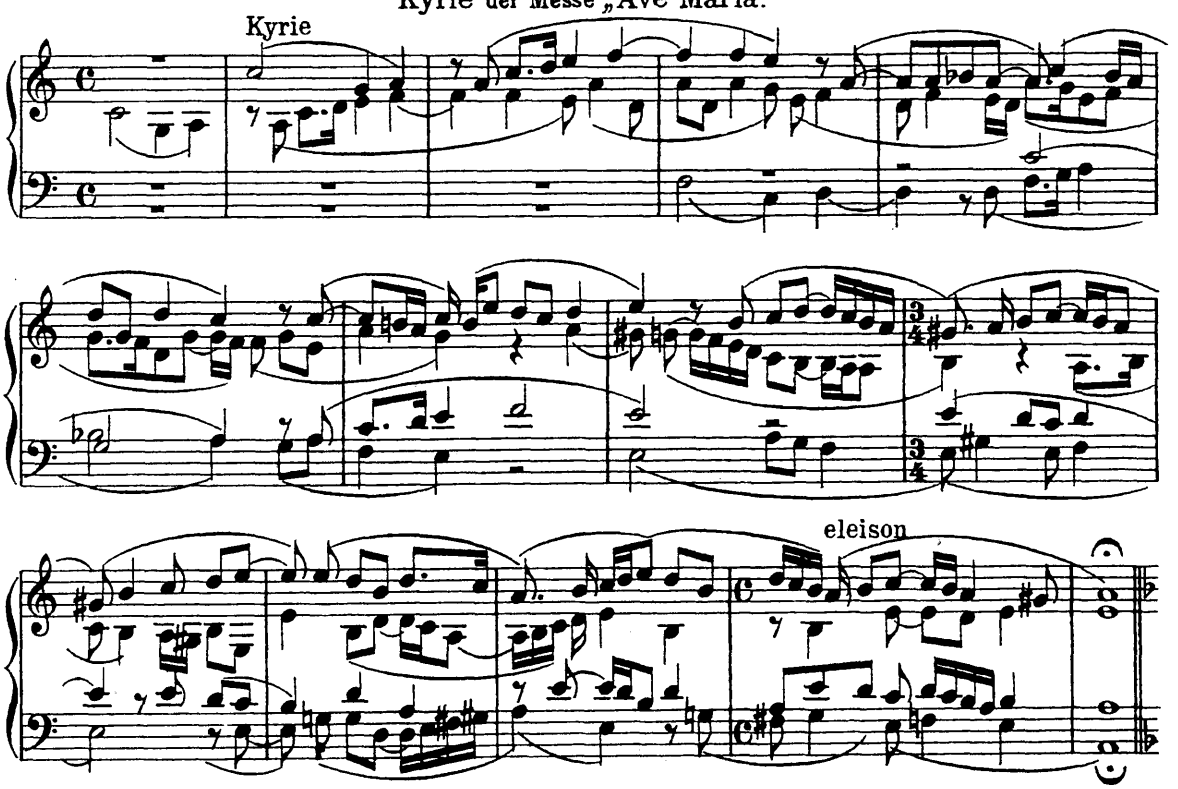
Andantino.

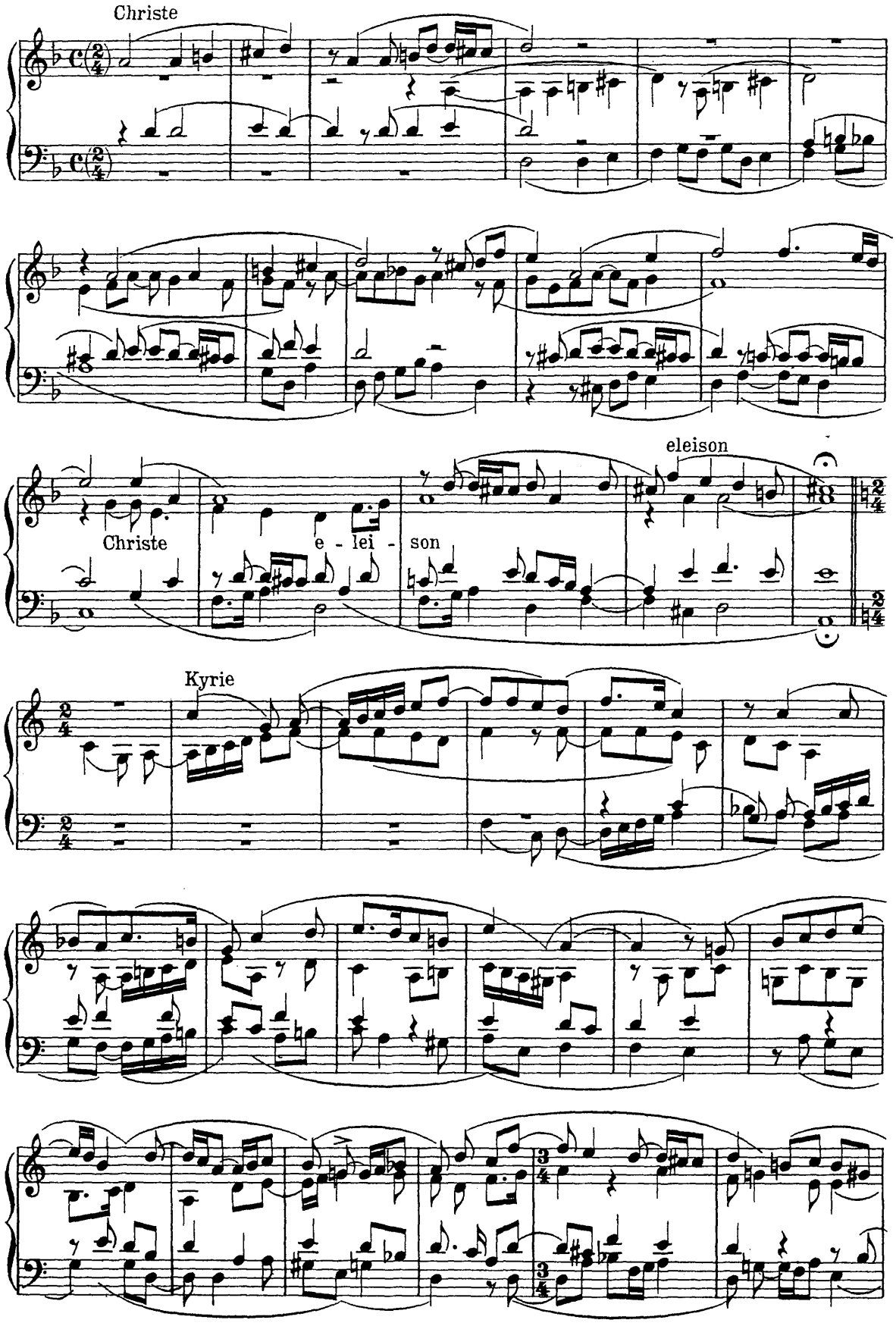


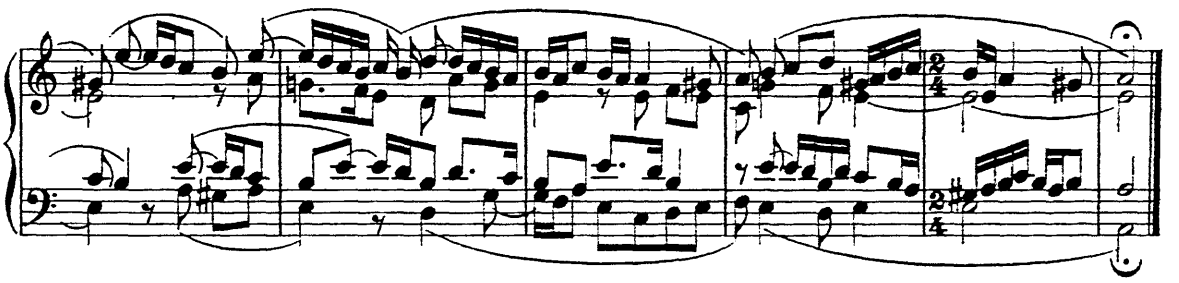


25. Pierre de La Rue.

Kyrie der Messe „Ave Maria."




Christe
Christe
e - lei - son
eleison
Kyrie

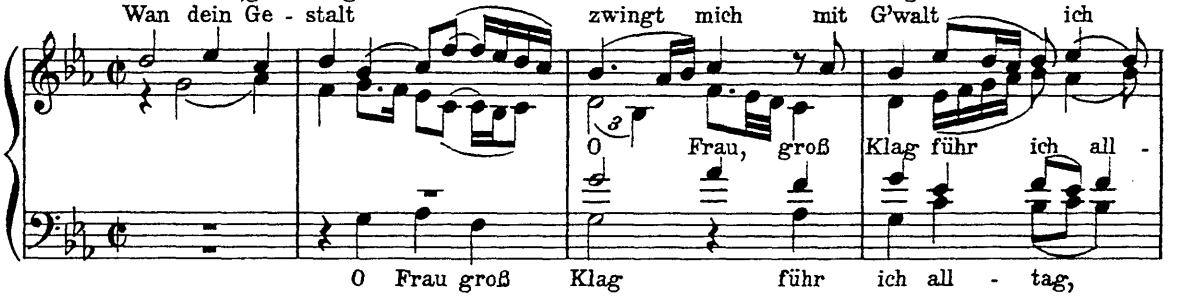


26. Heinrich Finck. (c.1450-1527)

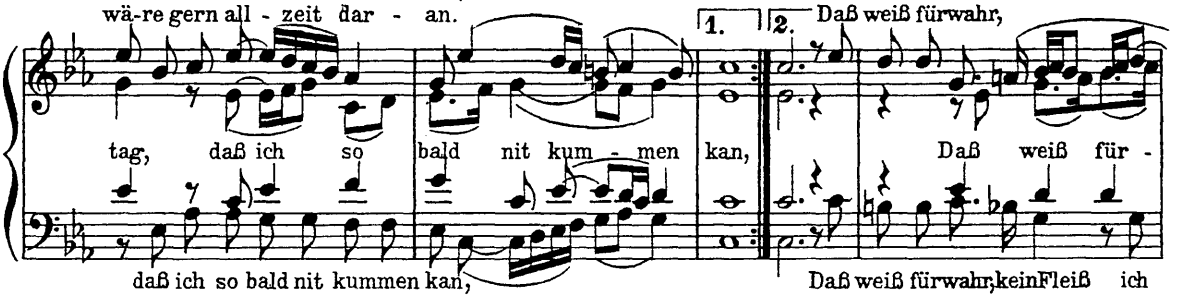
Vierstimmiges deutsches Lied. (1536 gedruckt)

Sostenuto.

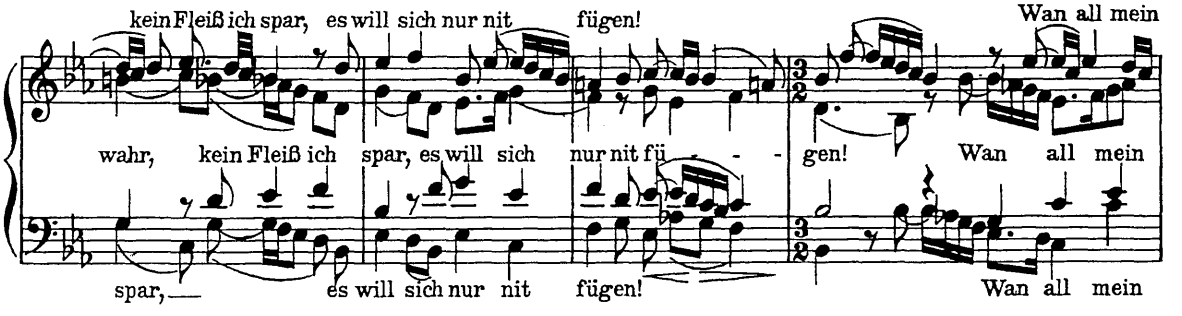
O Frau, groß Klag führ ich all - tag daß
Wan dein Ge - stalt zwingt mich mit G'walt ich



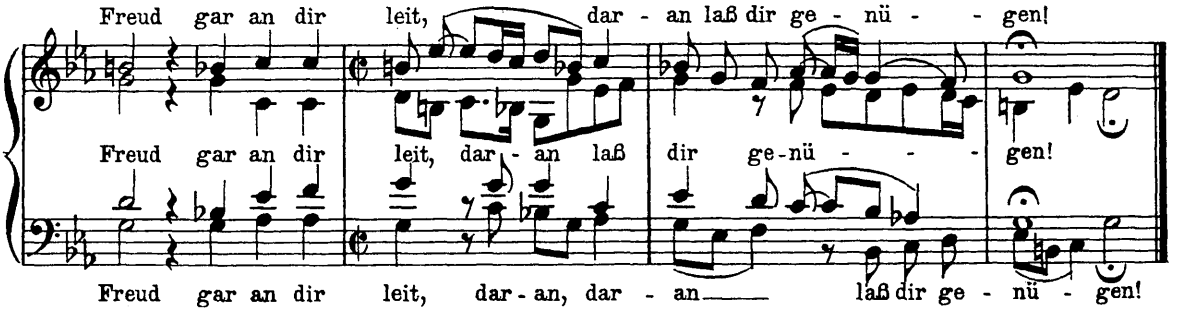
ich so bald nit kum-men kan,
wä-re gern all - zeit dar - an.



kein Fleiß ich spar, es will sich nur nit fügen!
Wan all mein

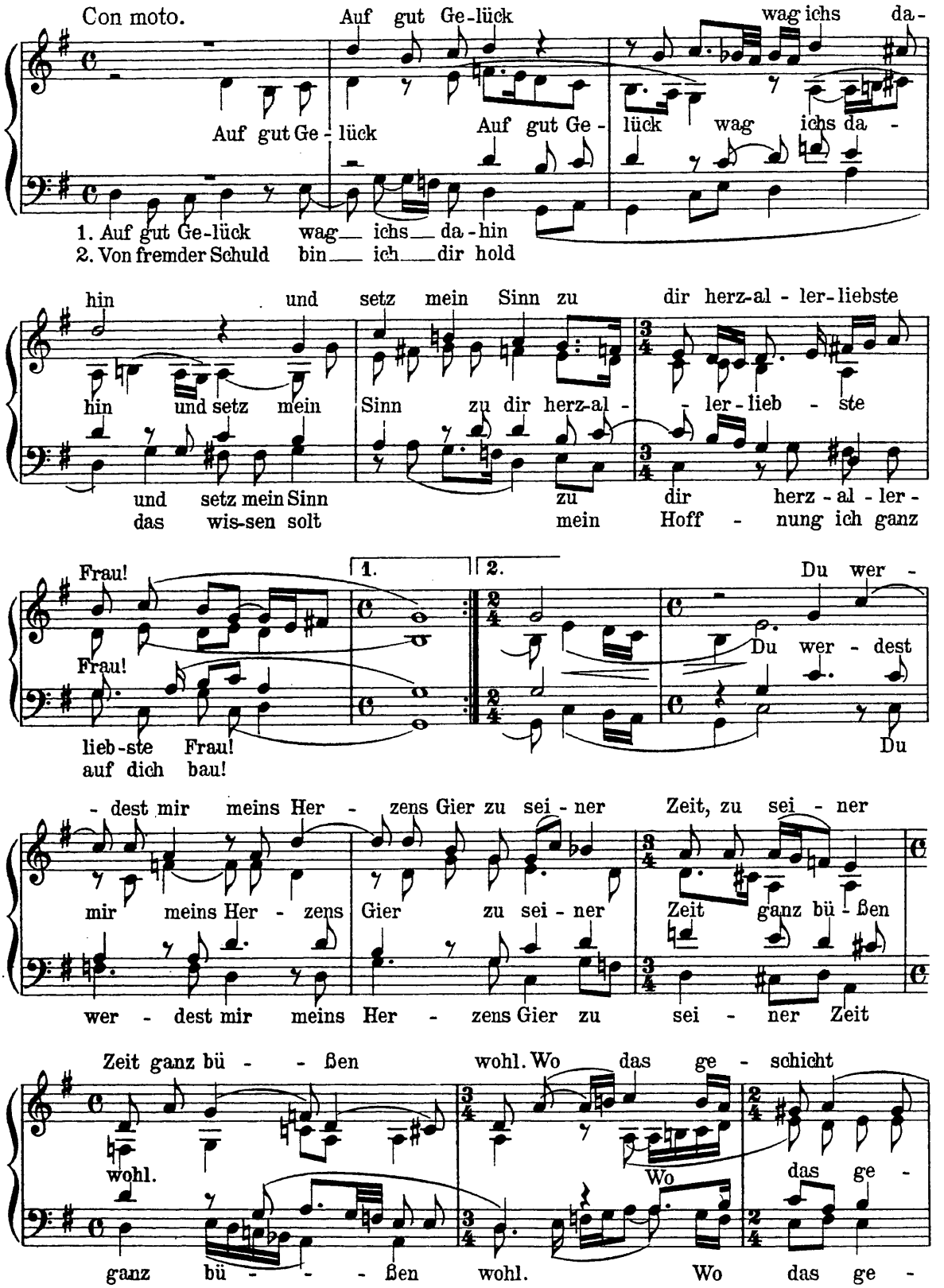


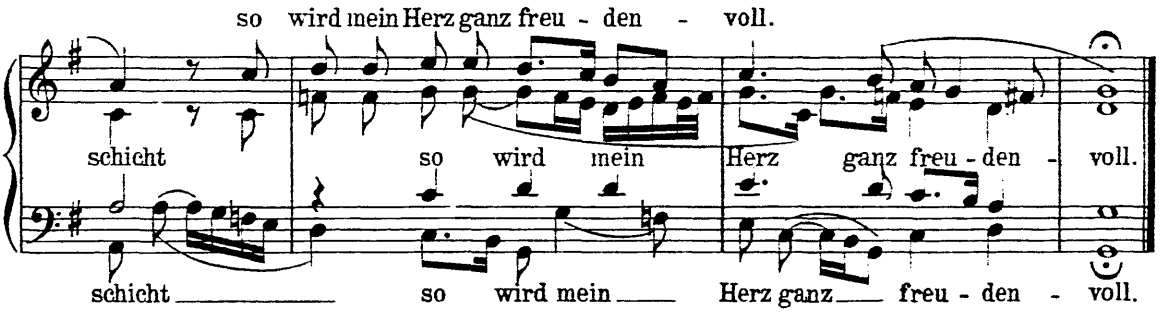
Freud gar an dir leit, dar - an laß dir ge - nü - - gen!



27. Heinrich Fink.

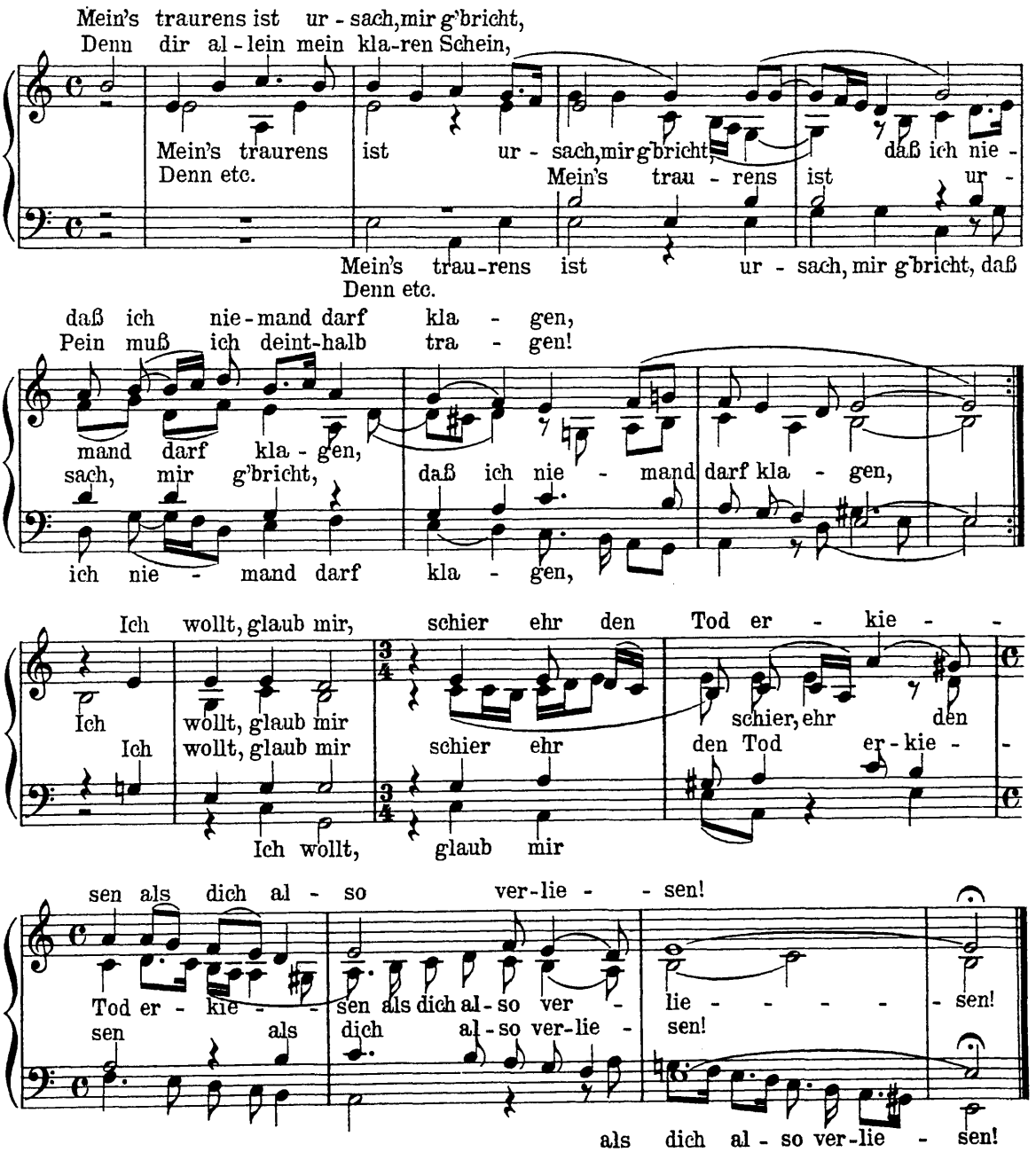
Vierstimmiges deutsches Lied. (gedruckt 1536)





28. Paulus Hofhaimer. (1459-1537)

Deutsches Lied.

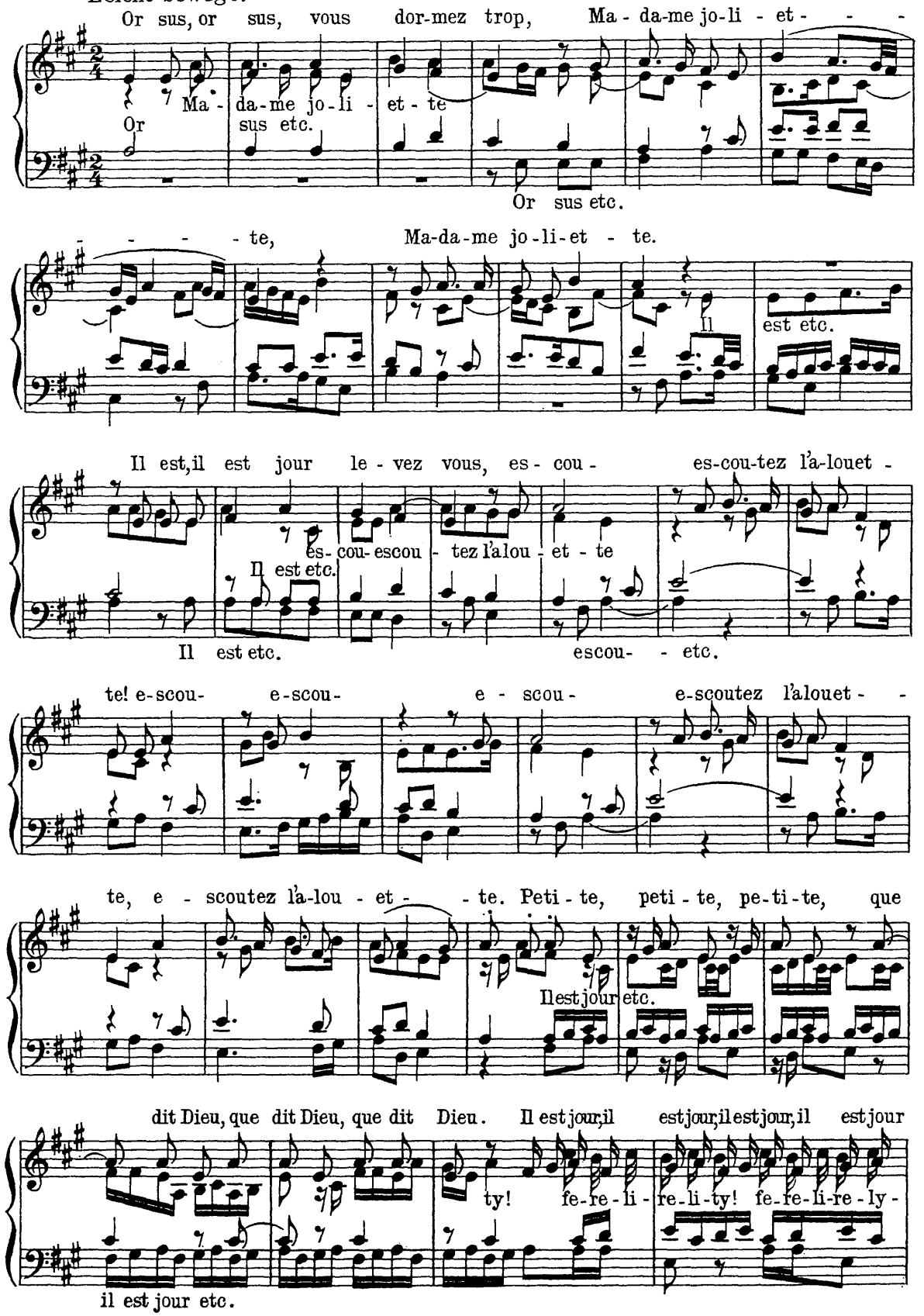


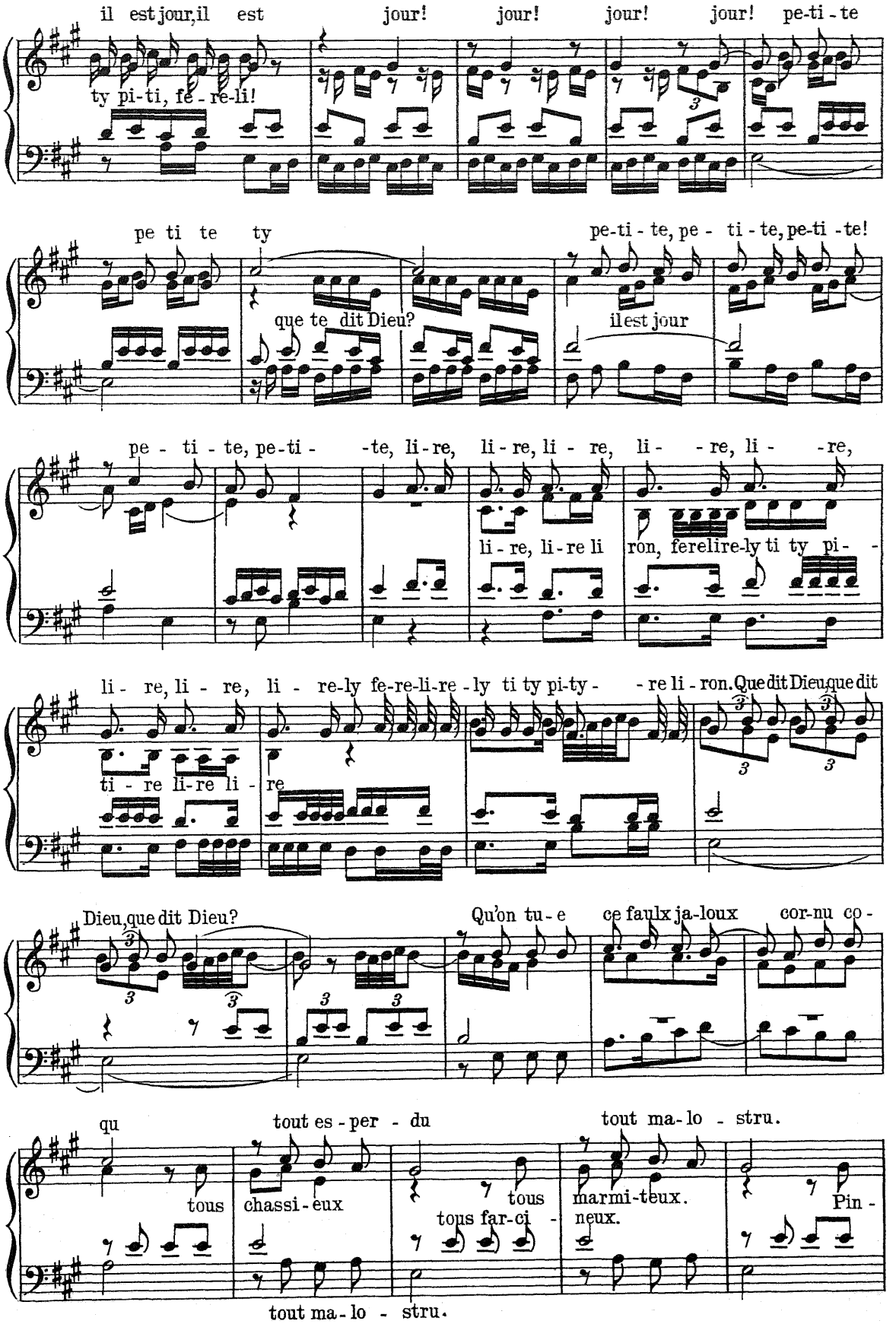
29. Clement Jannequin.

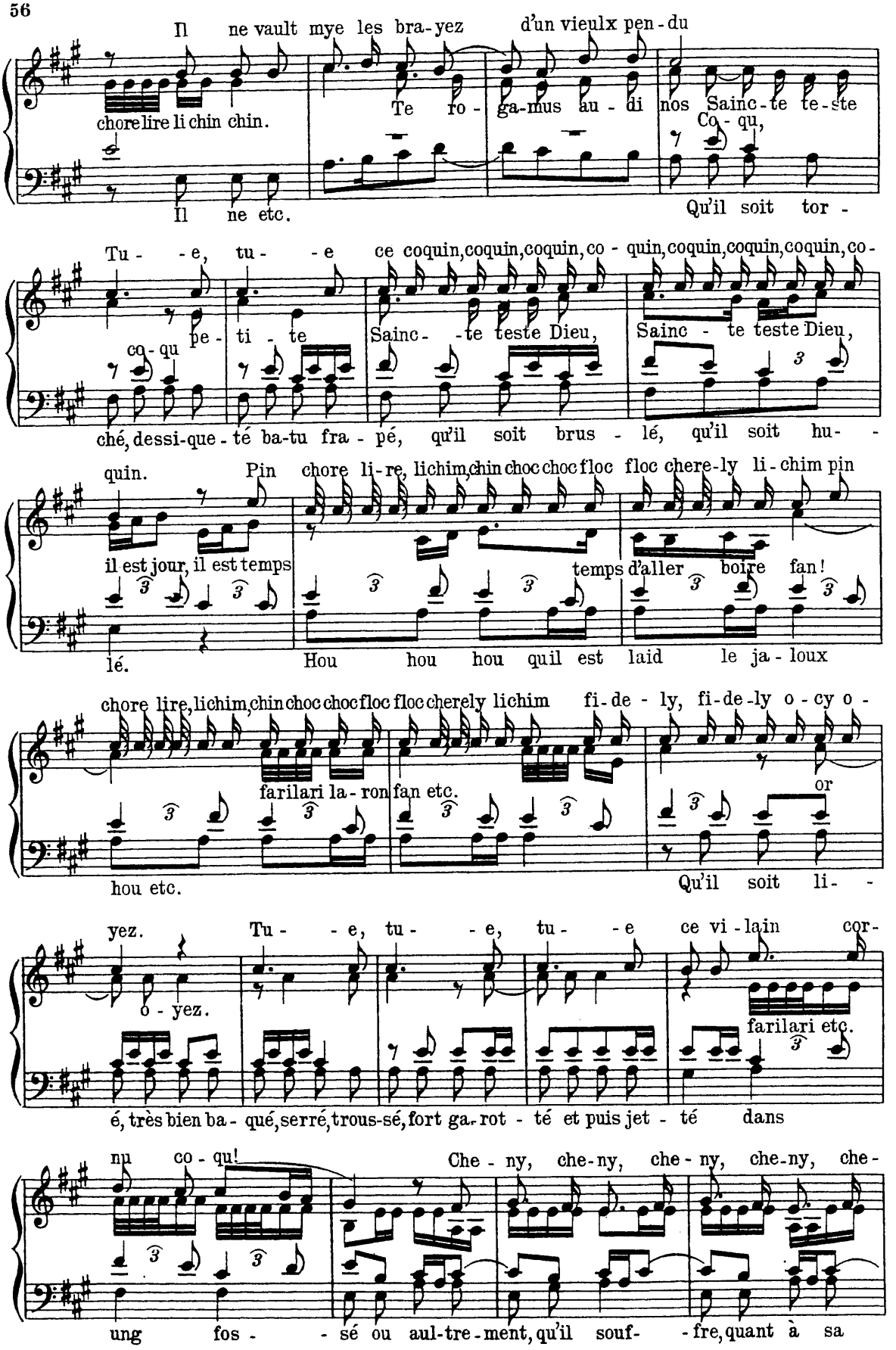
Chanson „L'Alouette" (1529)

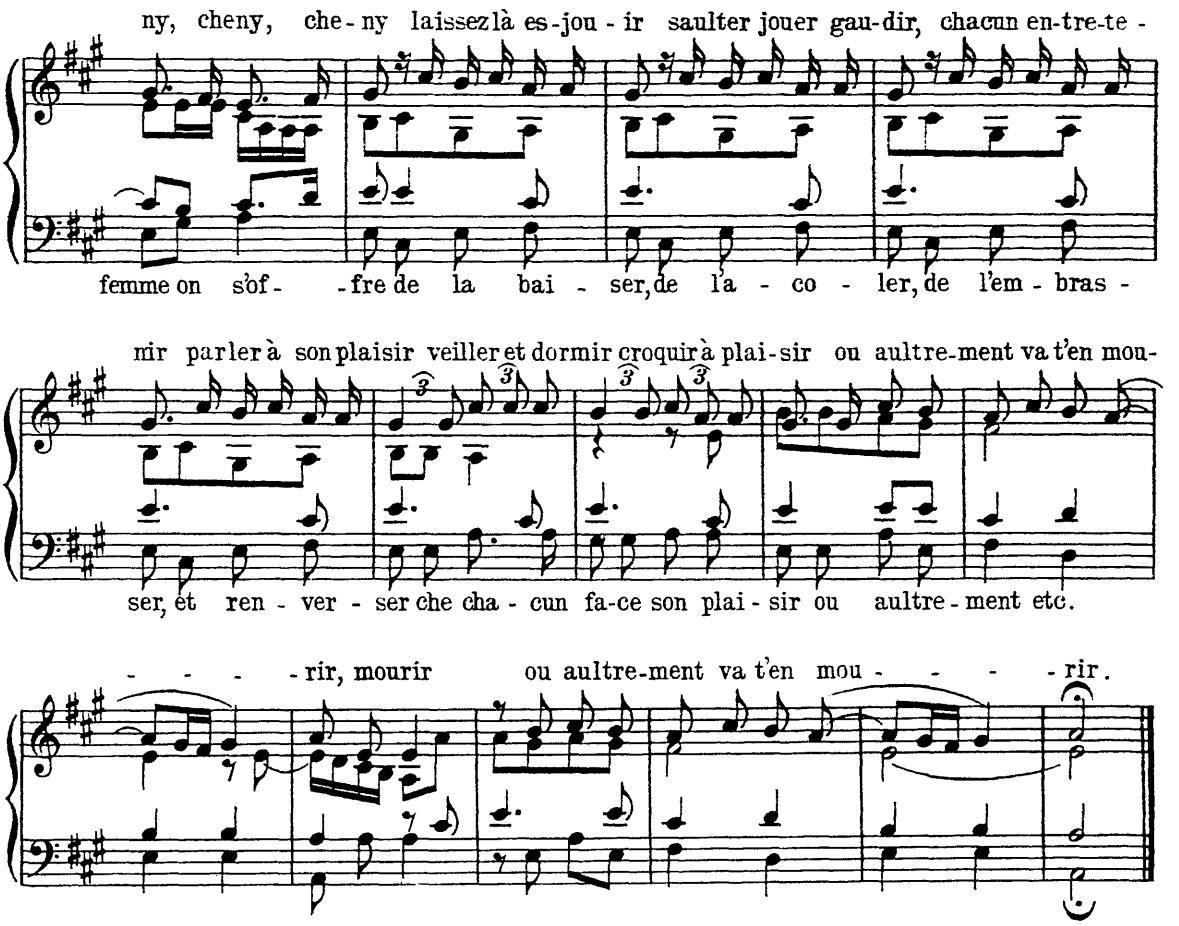
(Original in Fdur) Acappella.

Leicht bewegt.




il est jour, il est jour! jour! jour! jour! pe-ti-te
ty pi-ti, fe-re-li!
pe ti te ty
que te dit Dieu?
pe-ti-te, pe-ti-te, pe-ti-te!
il est jour
pe-ti-te, pe-ti-te, pe-ti-te, li-re, li-re, li-re, li-re, li-re,
li-re, li-re li-ron, ferelire-ly ti ty pi-
li-re, li-re, li-re-ly fe-re-li-re-ly ti ty pi-ty-re li-ron. Que dit Dieu que dit
ti-re li-re li-re
Dieu, que dit Dieu?
Qu'on tu-e ce faulx ja-loux cor-nu co-
qu
tous
tout es-per-du
chassi-eux
tous
tous far-ci-
tout ma-lo-stru.
marmi-teux.
neux.
Pin-
tout ma-lo-stru.

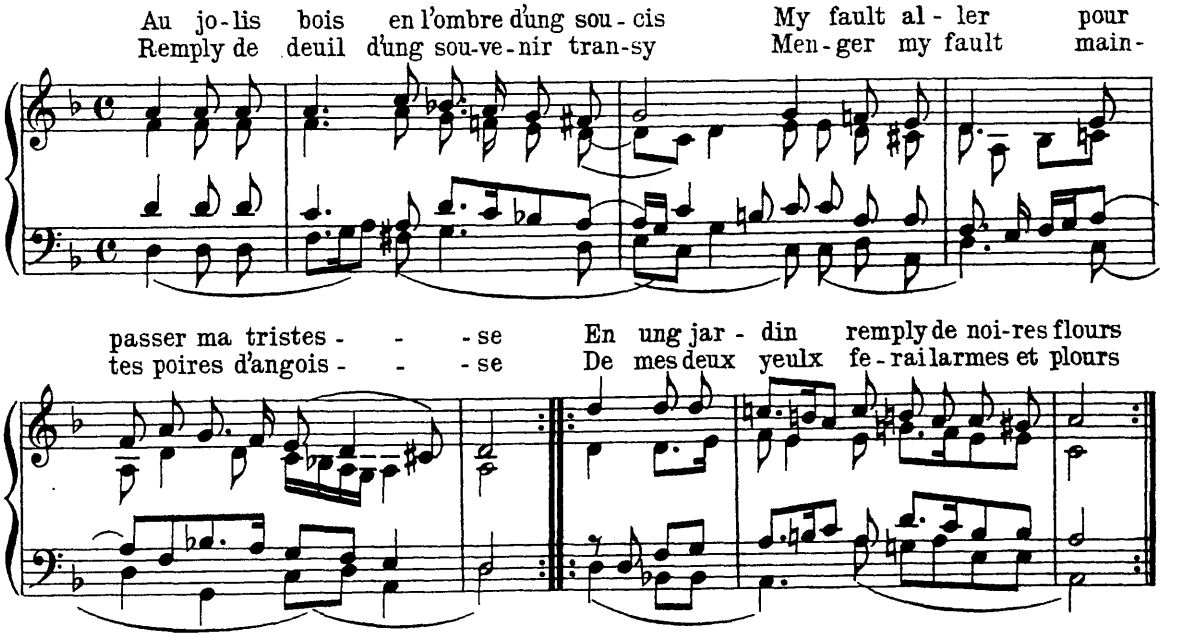

Il ne vault mye les bra-yez d'un vieulx pen-du
chorelire li chin chin.
Te ro - ga-mus au - di nos Sainc-te te-ste
Co - qu,
Il ne etc.
Qu'il soit tor -
Tu - - e, tu - - e ce coquin,coquin,coquin, co - quin,coquin,coquin,coquin,co-
co - qu
pe - ti - te
Sainc - -te teste Dieu,
Sainc - te teste Dieu,
ché, dessi-que - té ba-tu fra - pé, qu'il soit brus - lé, qu'il soit hu -
quin.
Pin chore li-re, lichim,chin choc choc floc floc chere-ly li-chim pin
il est jour, il est temps
temps d'aller boire fan!
lé.
Hou hou hou quil est laid le ja - loux
chore lire,lichim,chin choc choc floc floc cherely lichim fi-de - ly, fi-de-ly o - cy o -
farilari la - ron fan etc.
or
hou etc.
Qu'il soit li -
yez.
Tu - - e, tu - - e, tu - - e ce vi - lain cor-
o - yez.
farilari etc.
é, très bien ba - qué, serré, trous-sé, fort ga - rot - té et puis jet - té dans
nu co - qu!
Che - ny, che - ny, che - ny, che - ny, che -
ung fos - - sé ou aul-tre - ment, qu'il souf - - fre, quant à sa



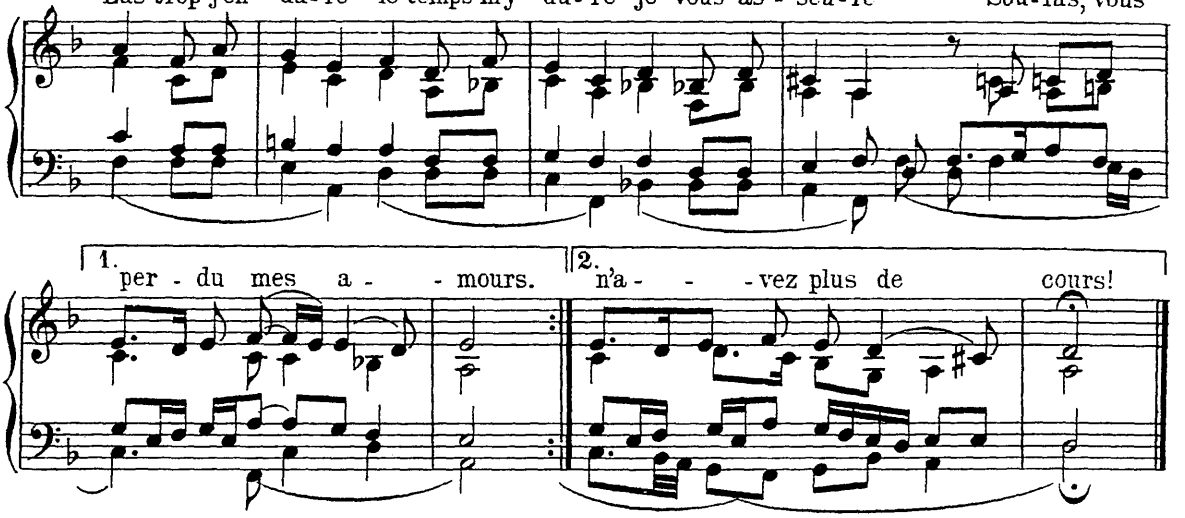
30. Claudin de Sermisy. (1490–1562)

4stimmige Chanson (1529 gedruckt)

(a cappella)



Fy de ly - es - se et har - di - es - se re-gret m'op - presse, Puis que j'ai
Las trop j'en - du - re le temps m'y du - re je vous as - seu - re Sou-las, vous

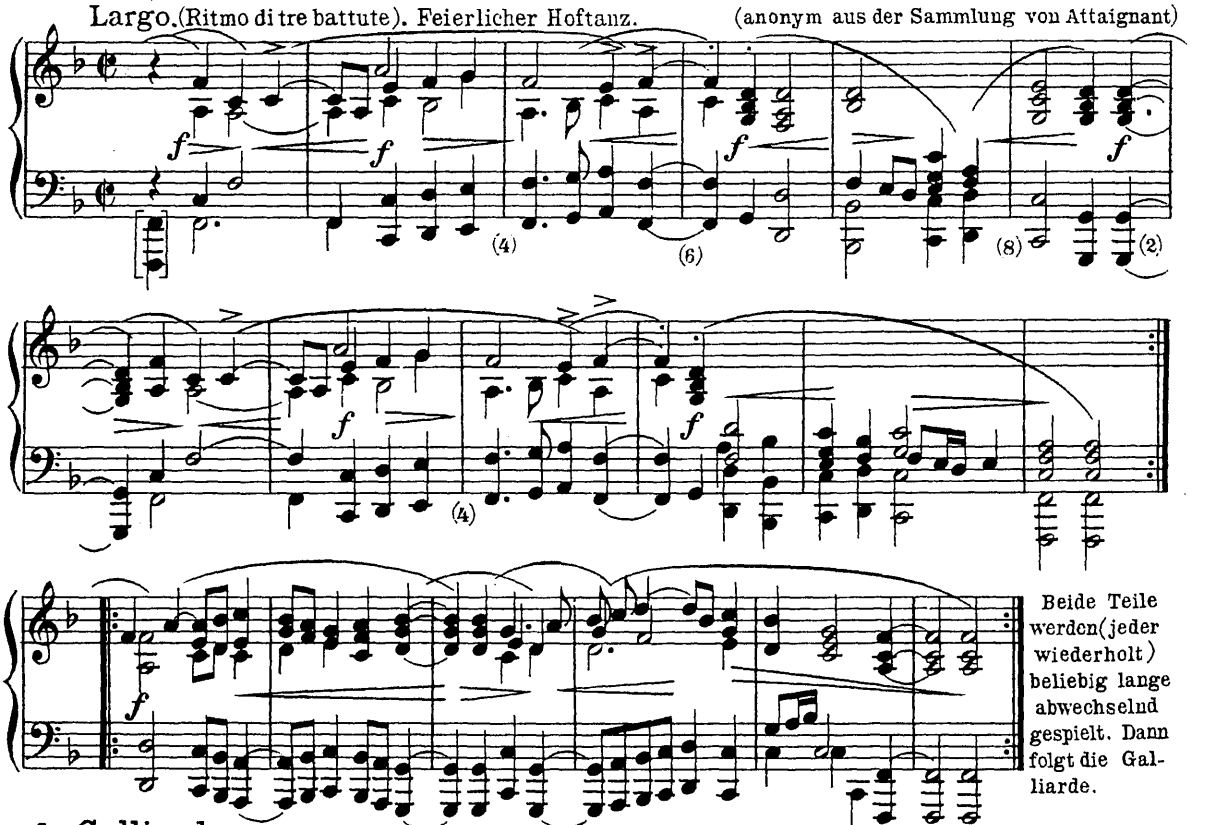


31. Pavane und Galliarde.

In einer Notierung (a double emploi) (1530)

a. Pavane.

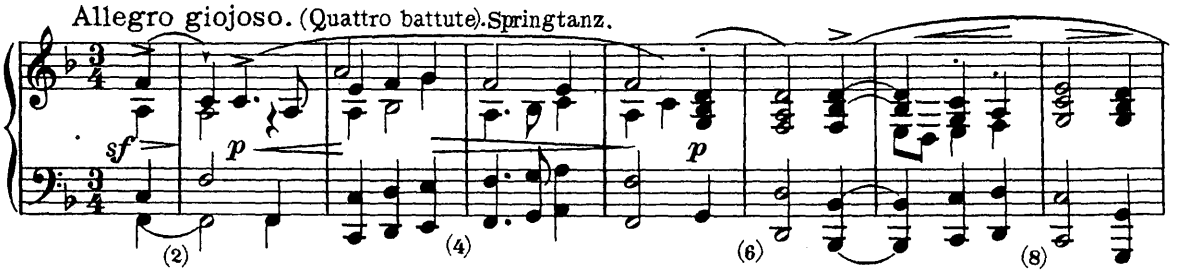
Largo. (Ritmo di tre battute). Feierlicher Hoftanz. (anonym aus der Sammlung von Attaignant)

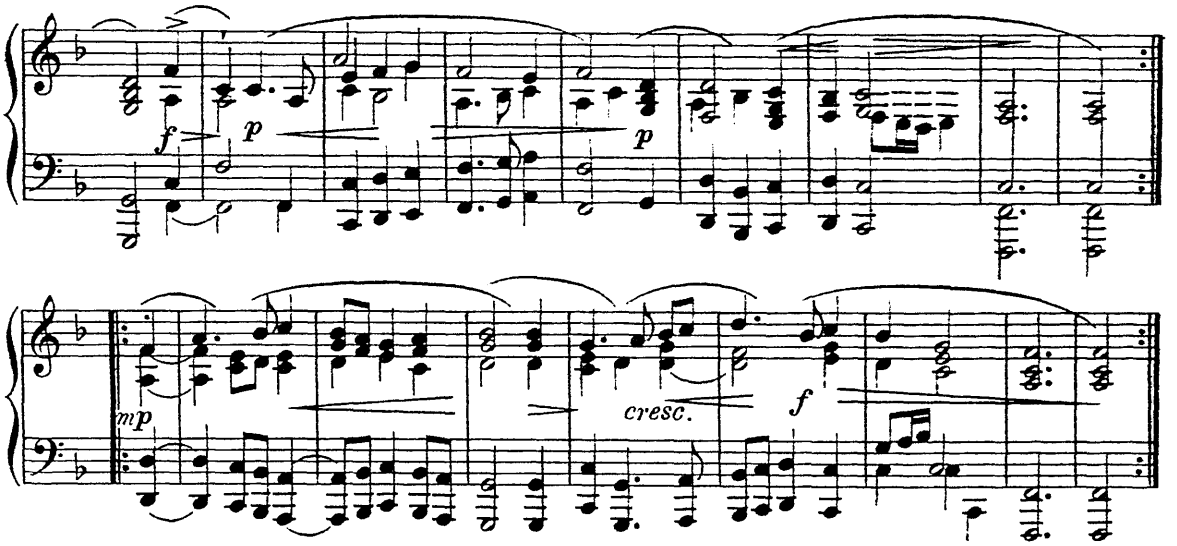


Beide Teile werden (jeder wiederholt) beliebig lange abwechselnd gespielt. Dann folgt die Galliarde.

b. Galliarde.

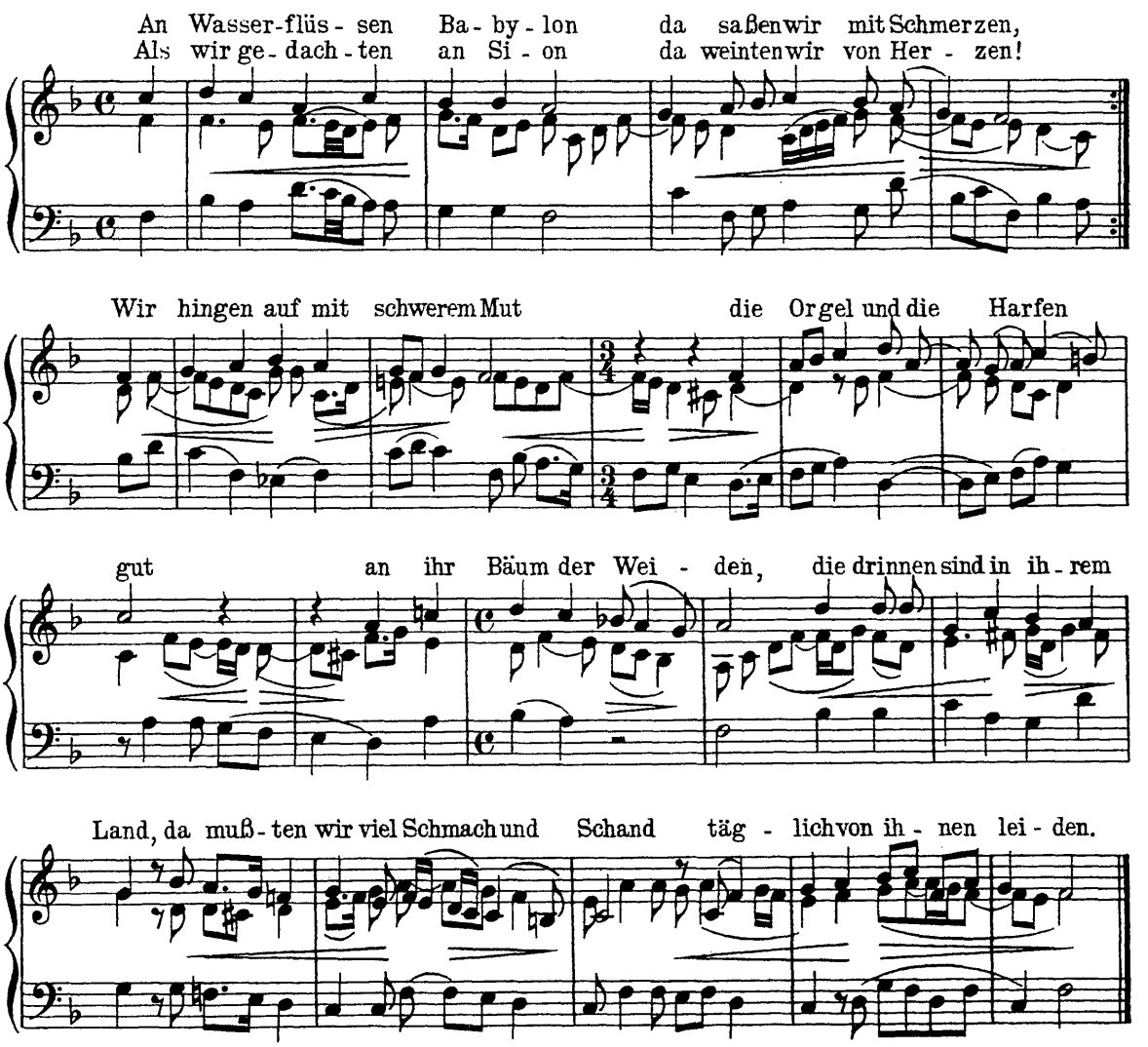
Allegro giojoso. (Quattro battute). Springtanz.





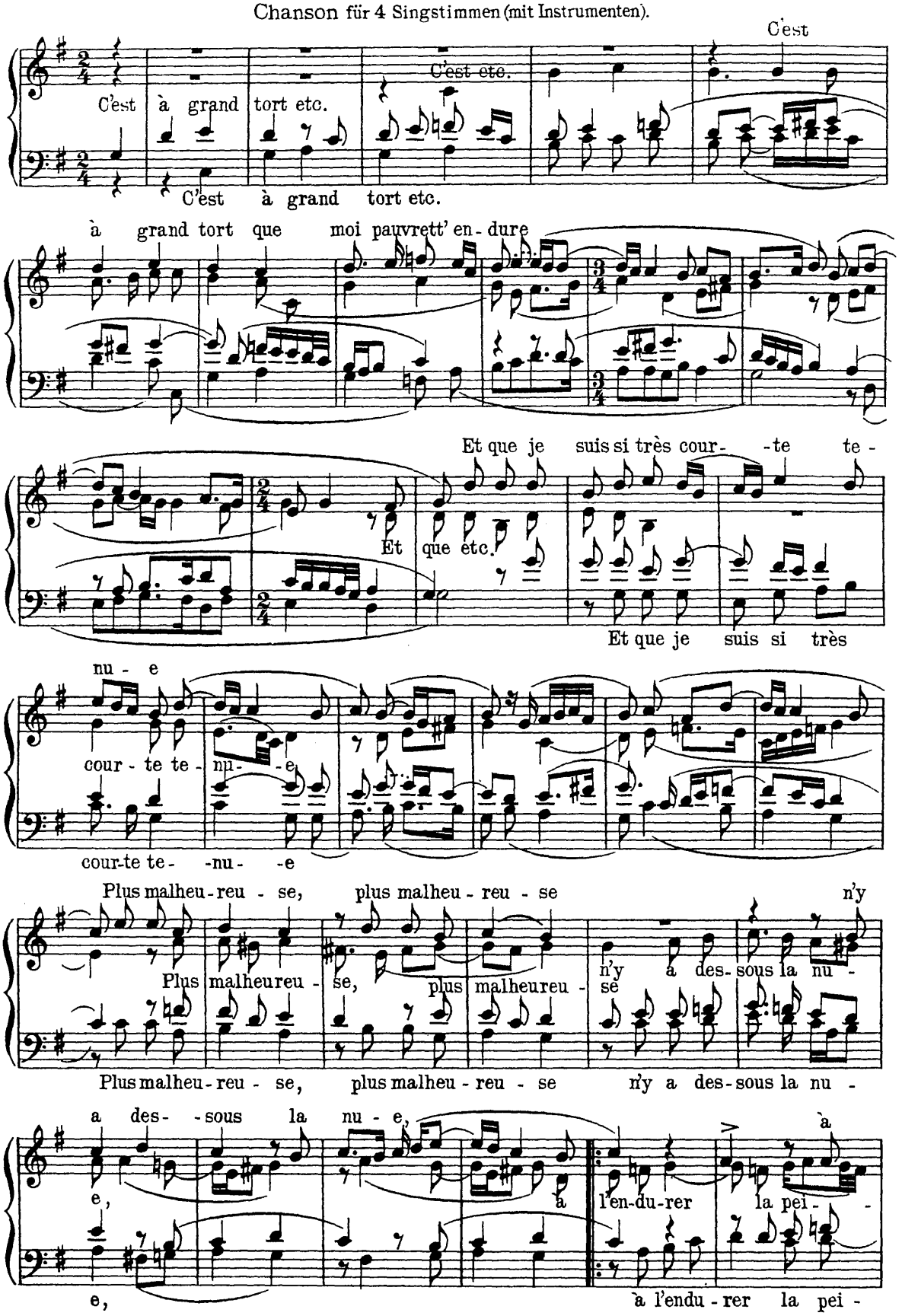
32. Benedict Ducis (1480-1530)

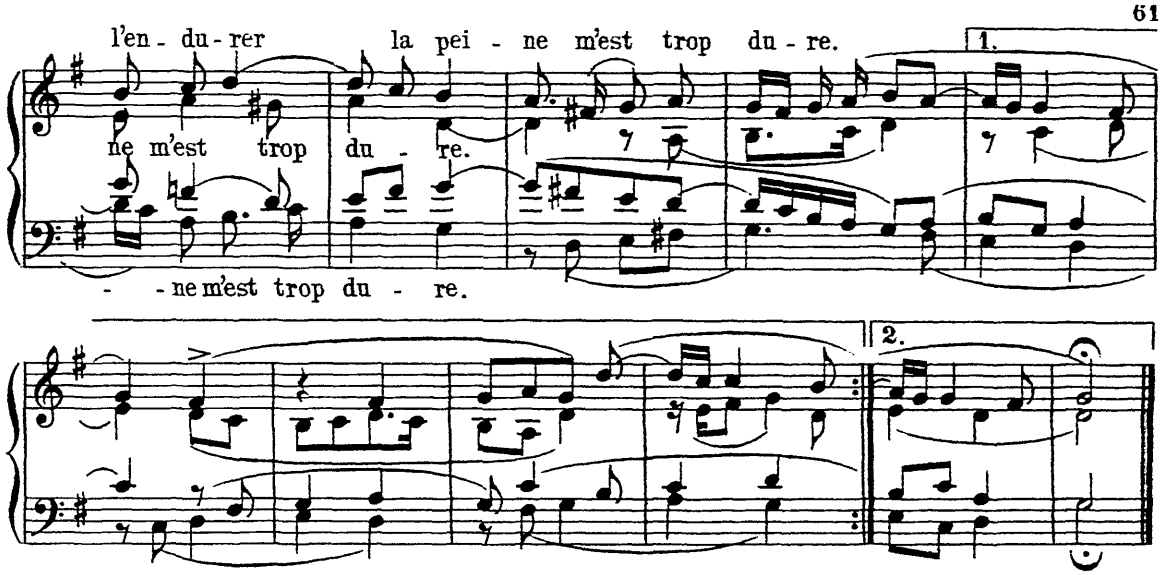
Geistliches Lied (a cappella)



33. Nicolas Gombert. (c. 1530).

Chanson für 4 Singstimmen (mit Instrumenten).

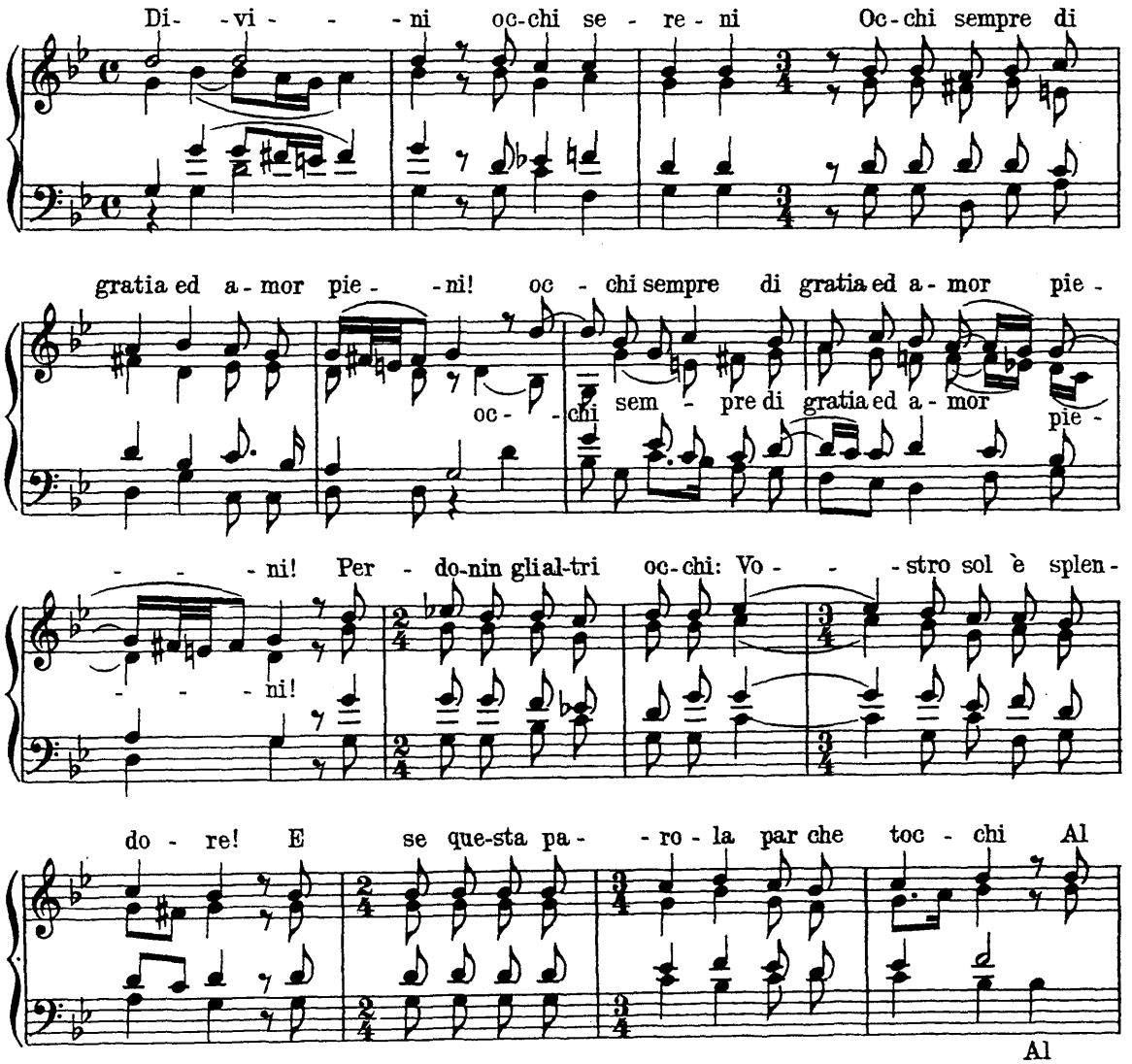


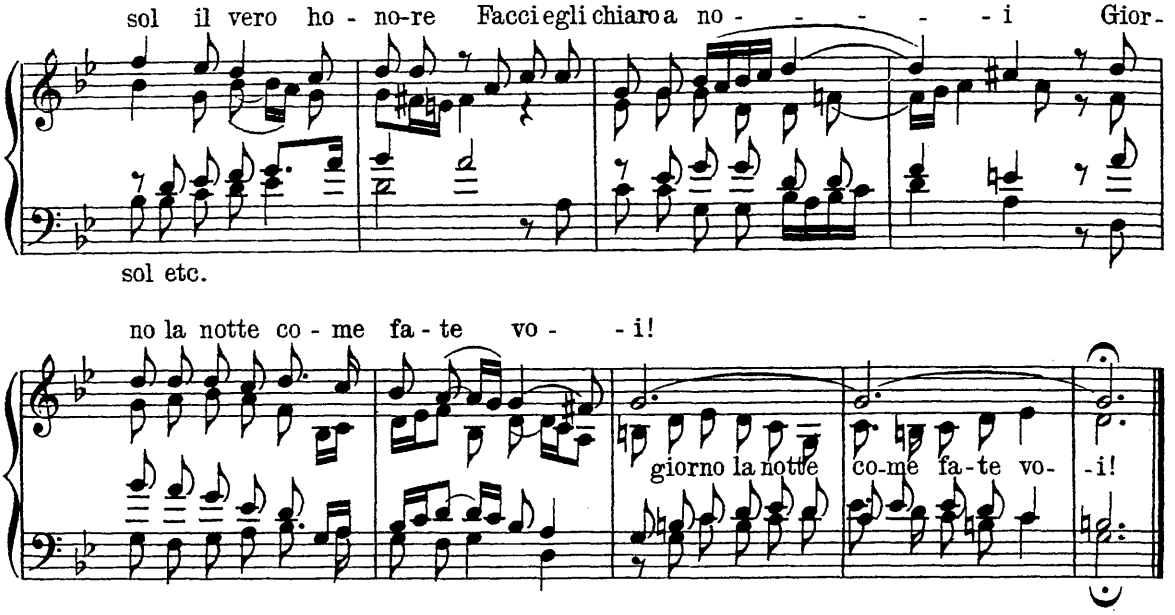


34. Philipp Verdelot (c. 1510 - 1565)

Madrigal (c. 1535)

(a cappella)

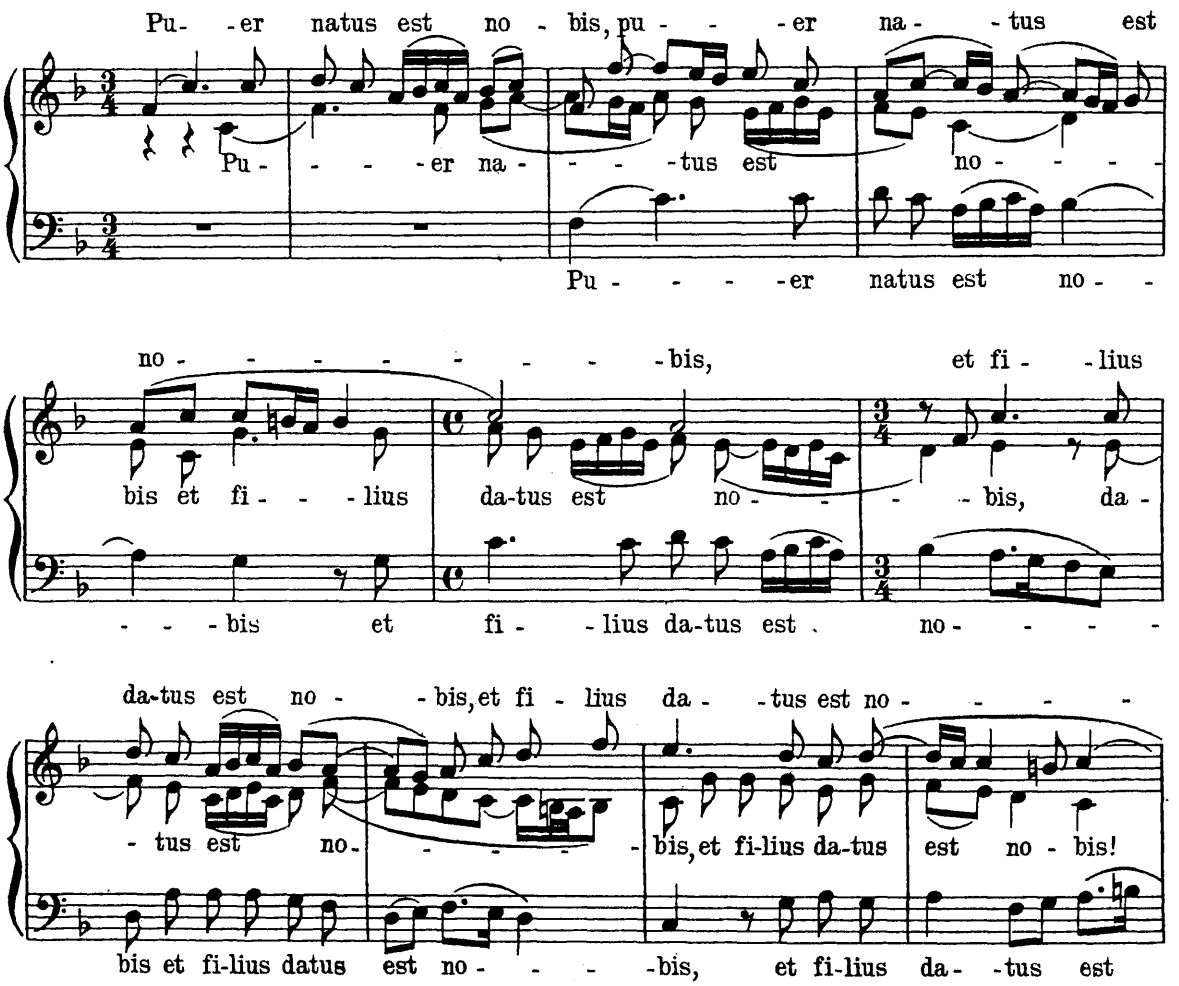


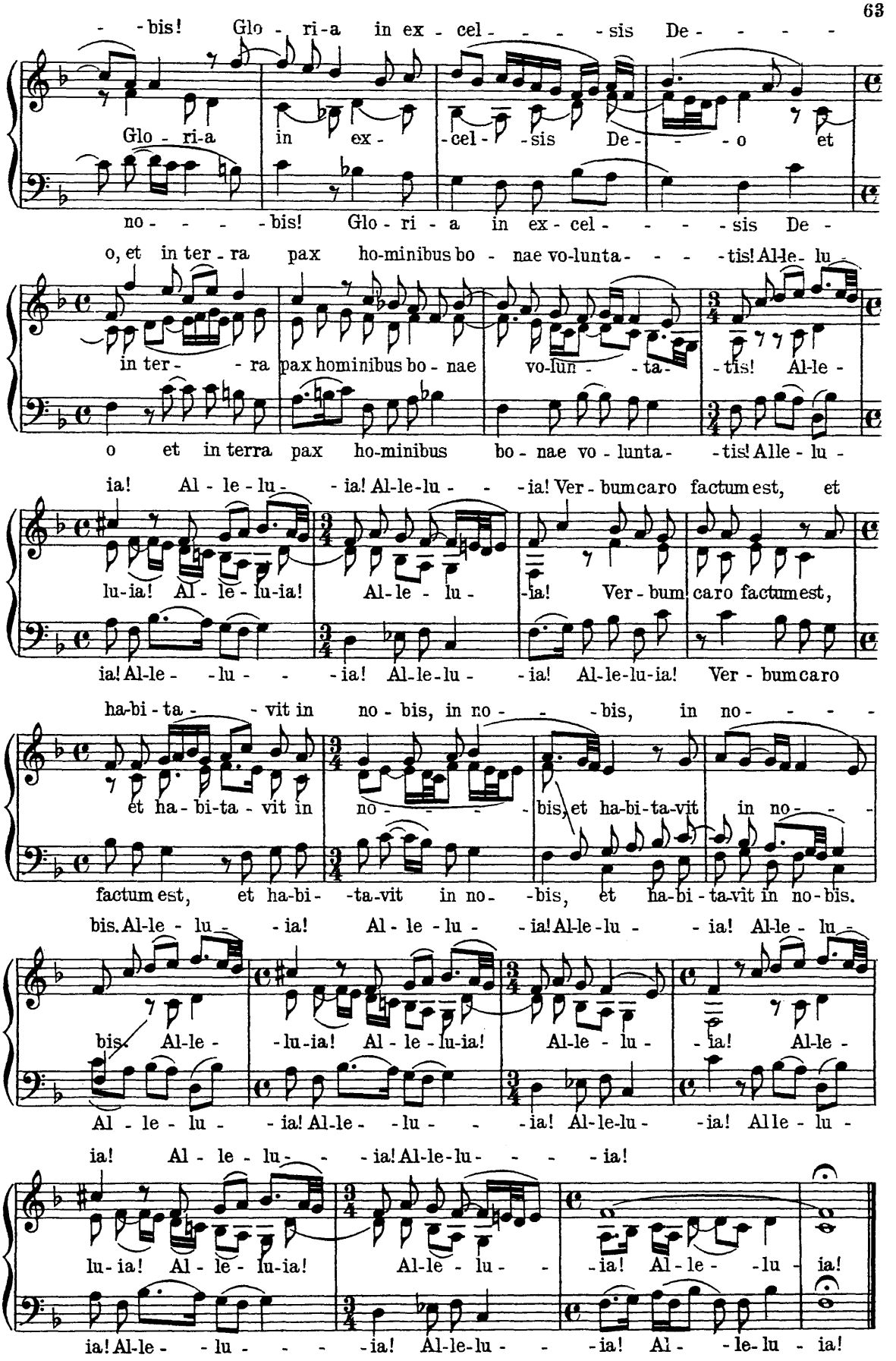


35. Christobal Morales (1512-1553)

Weihnachtsmotette.

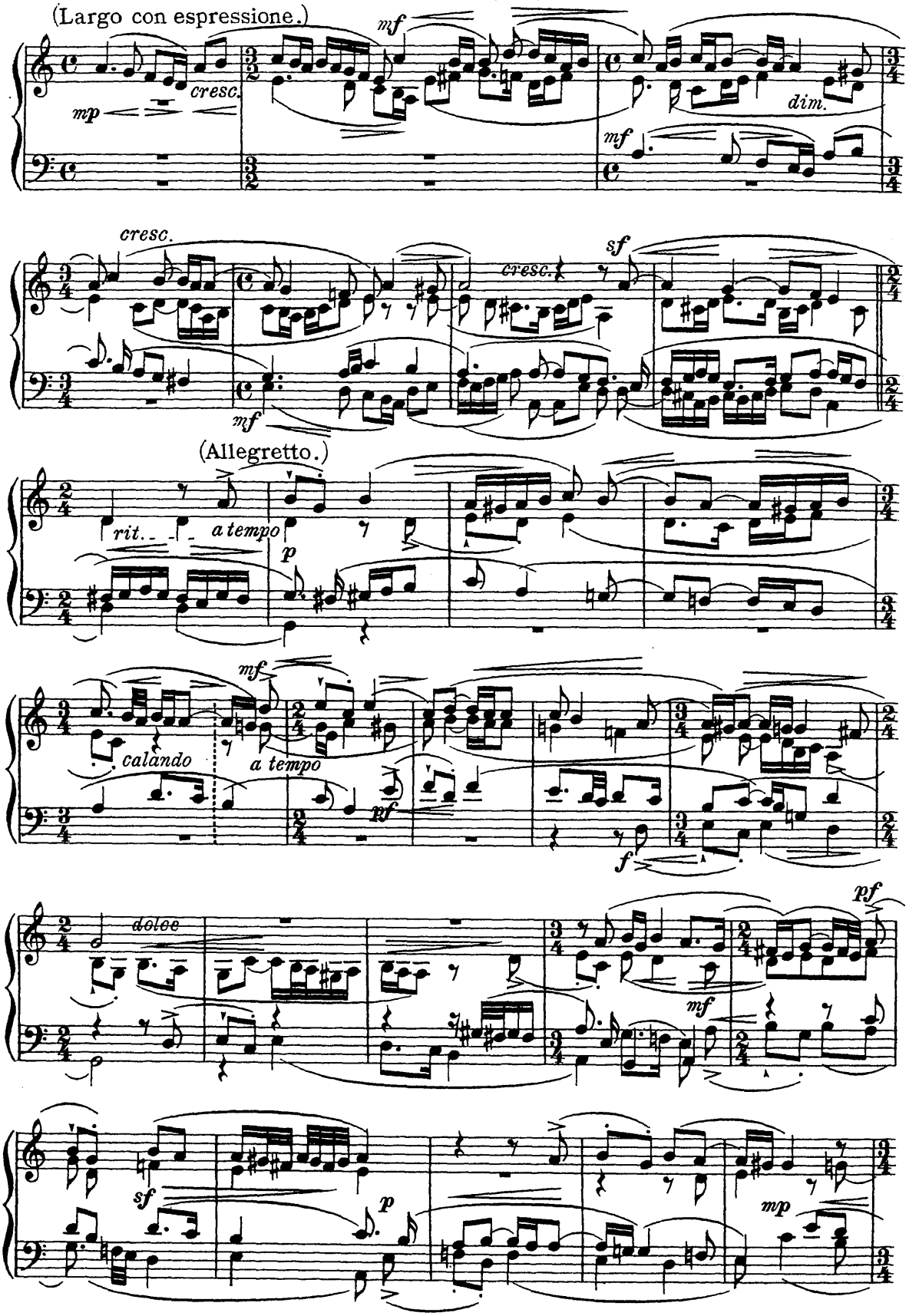
(a cappella)

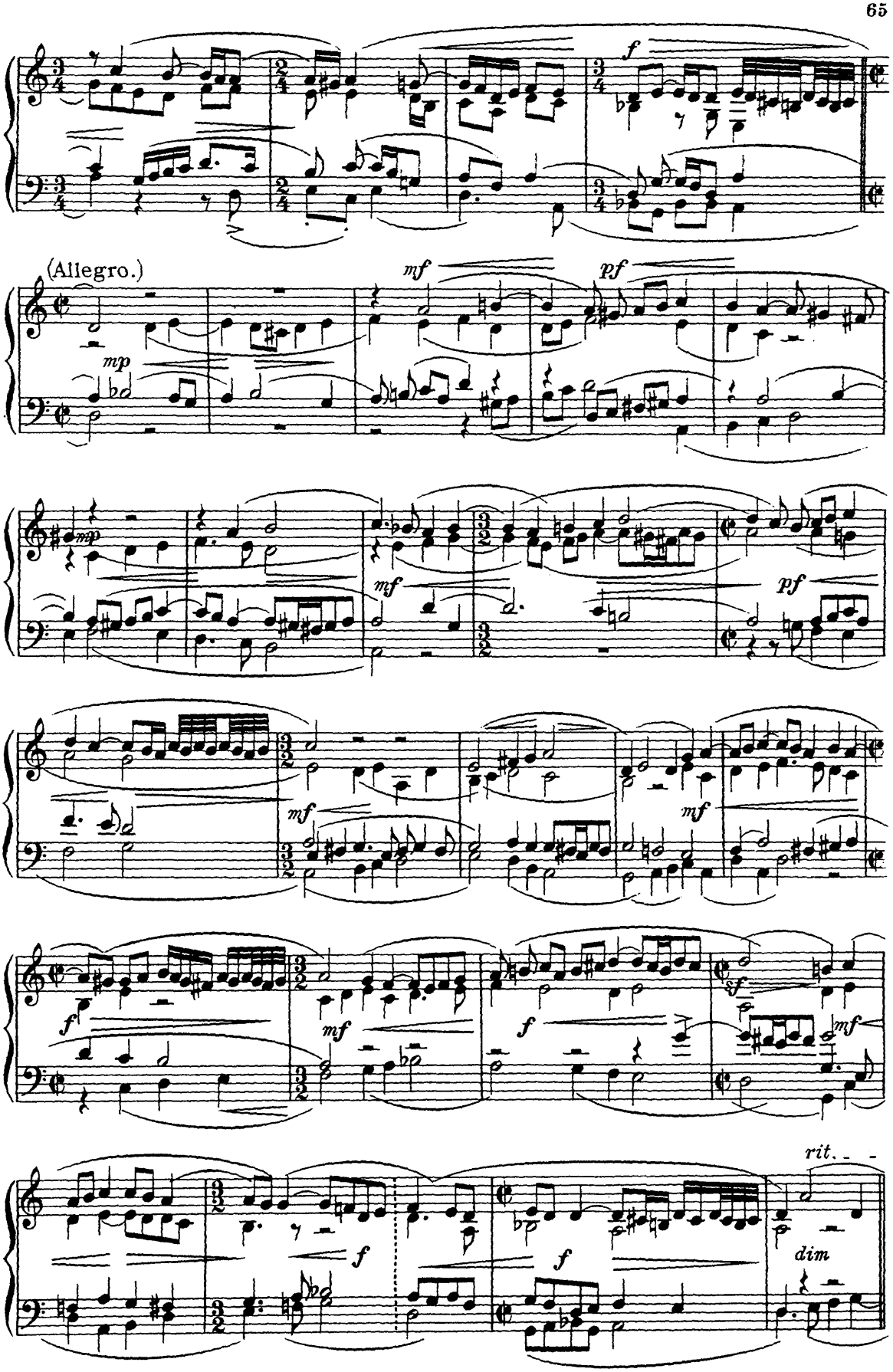


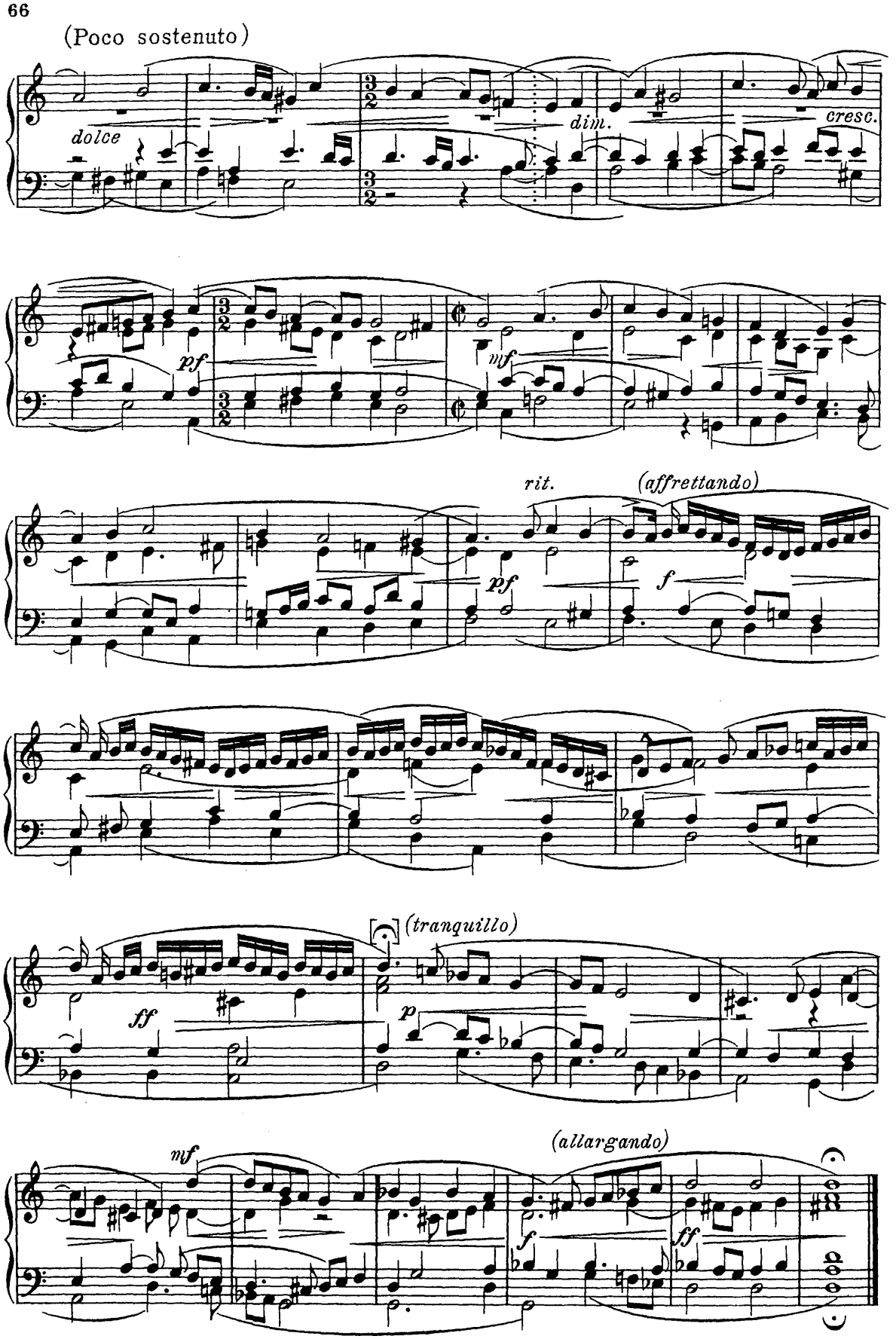

- - bis! Glo - ri-a in ex - cel - - - - sis De - - - - -
Glo - ri-a in ex - cel - sis De - - - o et
no - - - - bis! Glo - ri - a in ex - cel - - - - sis De -
o, et in ter - ra pax ho-minibus bo - nae vo-lunta- - - - tis! Al-le- lu -
in ter - - ra pax hominibus bo - nae vo-lun - - ta- - tis! Al-le -
o et in terra pax ho-minibus bo - nae vo - lunta- - tis! Alle - lu -
ia! Al - le - lu - - ia! Al-le-lu - - - ia! Ver - bum caro factum est, et
lu-ia! Al - le - lu-ia! Al-le - lu - ia! Ver - bum caro factum est,
ia! Al-le - - lu - - - ia! Al-le-lu - ia! Al-le-lu-ia! Ver - bum caro
ha-bi - ta - - - vit in no - bis, in no - - - bis, in no - - - - -
et ha - bi-ta - vit in no - - - - bis, et ha-bi-ta-vit in no - - -
factum est, et ha-bi- - ta-vit in no- - bis, et ha-bi - ta-vit in no-bis.
bis. Al-le - lu - - ia! Al - le - lu - - ia! Al-le-lu - - ia! Al-le - lu -
bis. Al-le - - lu-ia! Al - le - lu-ia! Al-le - lu - - ia! Al-le -
Al - le - lu - - ia! Al-le - - lu - - - ia! Al-le-lu - - ia! Alle - lu -
ia! Al - le - lu - - - ia! Al-le-lu - - - - ia!
lu-ia! Al - le - lu-ia! Al-le - lu - - ia! Al-le - - lu - ia!
ia! Al-le - - lu - - - ia! Al-le-lu - - - ia! Al - - le-lu - ia!

36. Girolamo Cavazzoni.

Ricercar a 4 (1542)

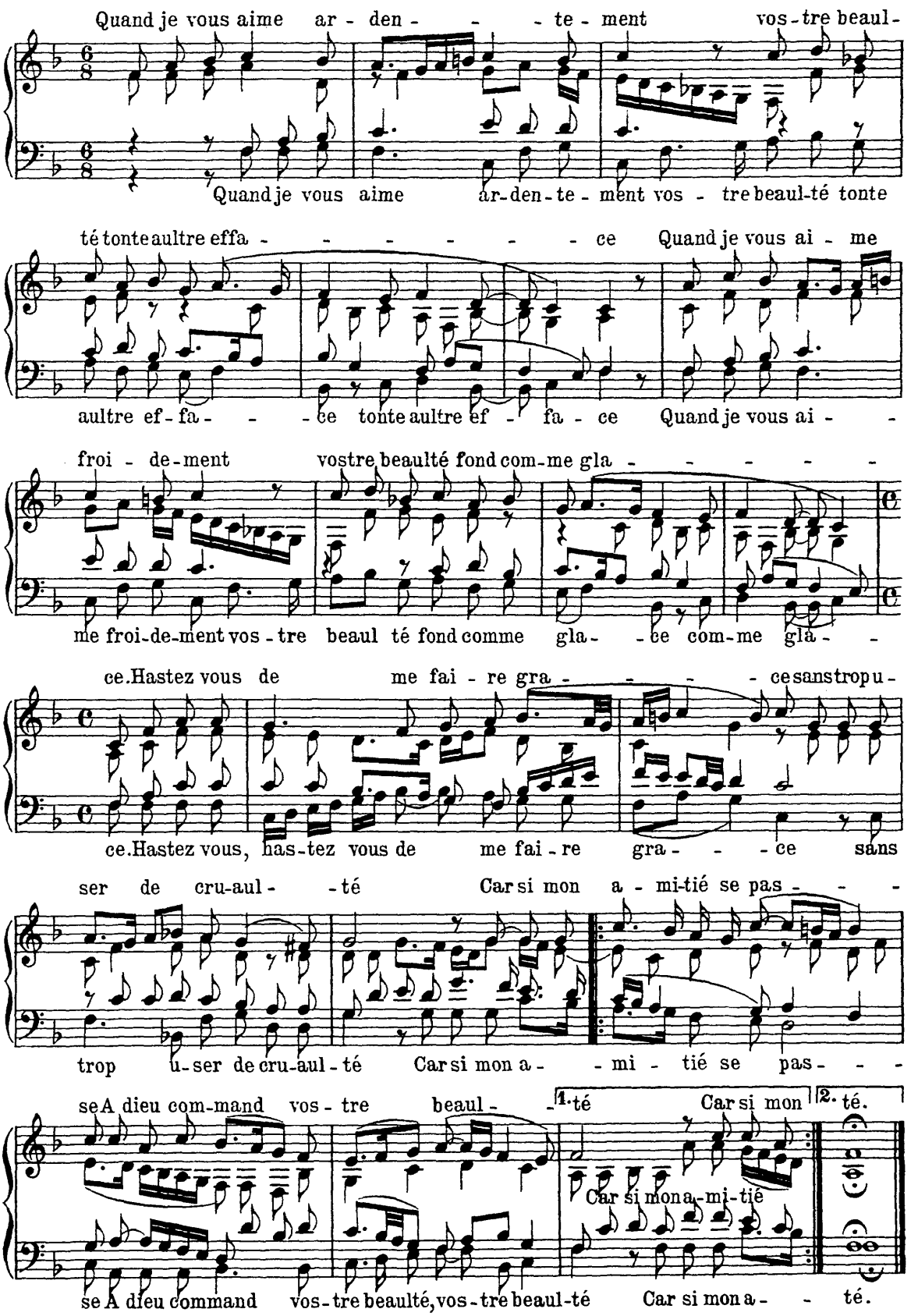



(Allegro.)
mp
mf
pf
mp
mf
pf
mf
mf
f
mf
f
f
mf
f
f
rit.
dim


(Poco sostenuto)
dolce
dim.
cresc.
pf
mf
rit.
(affrettando)
pf
f
(tranquillo)
ff
p
mf
(allargando)
f
ff

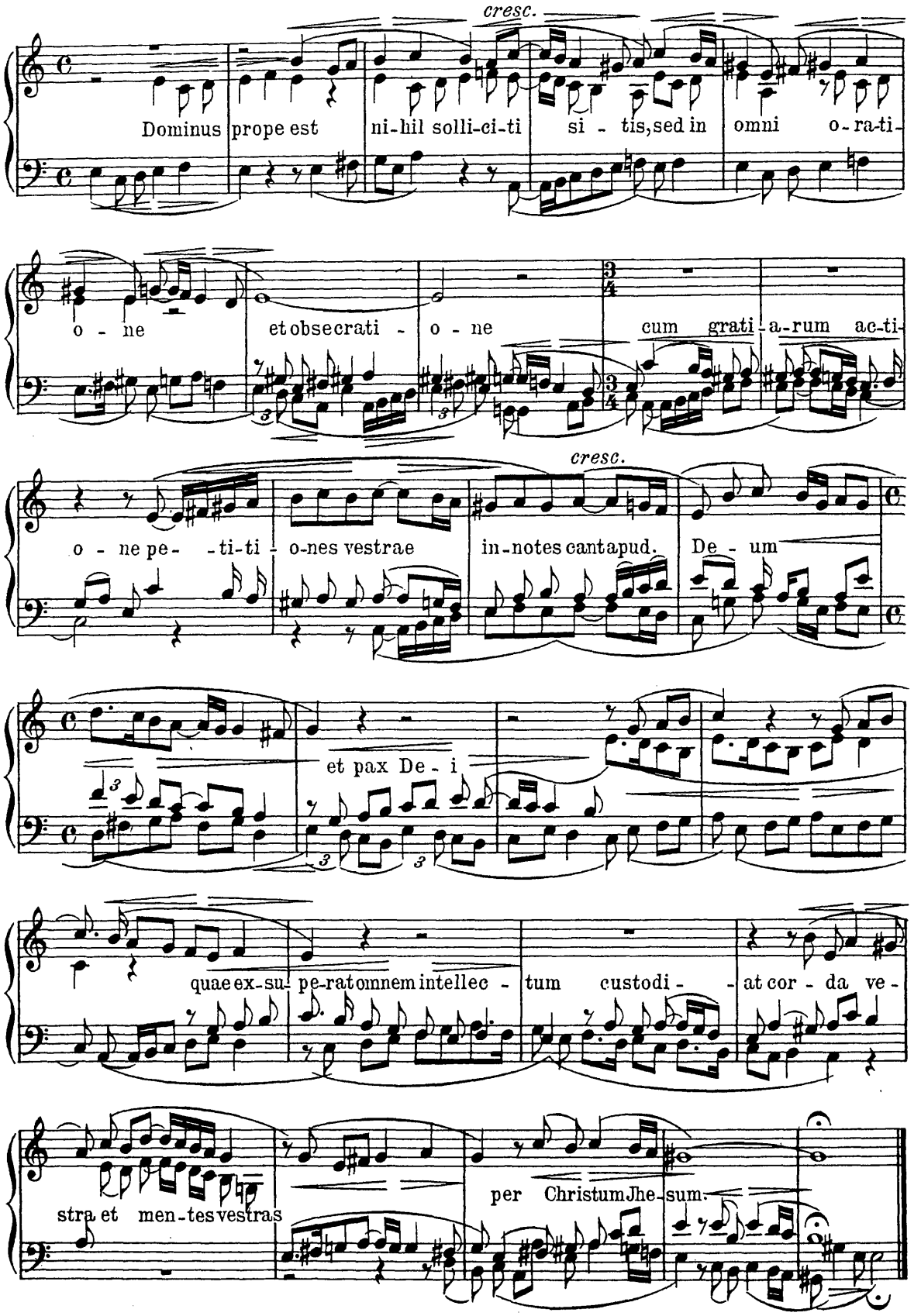
37. Jacques Arcadelt (1514-c. 1560)

Vierstimmige Chanson (Text von Cl. Marot) a cappella



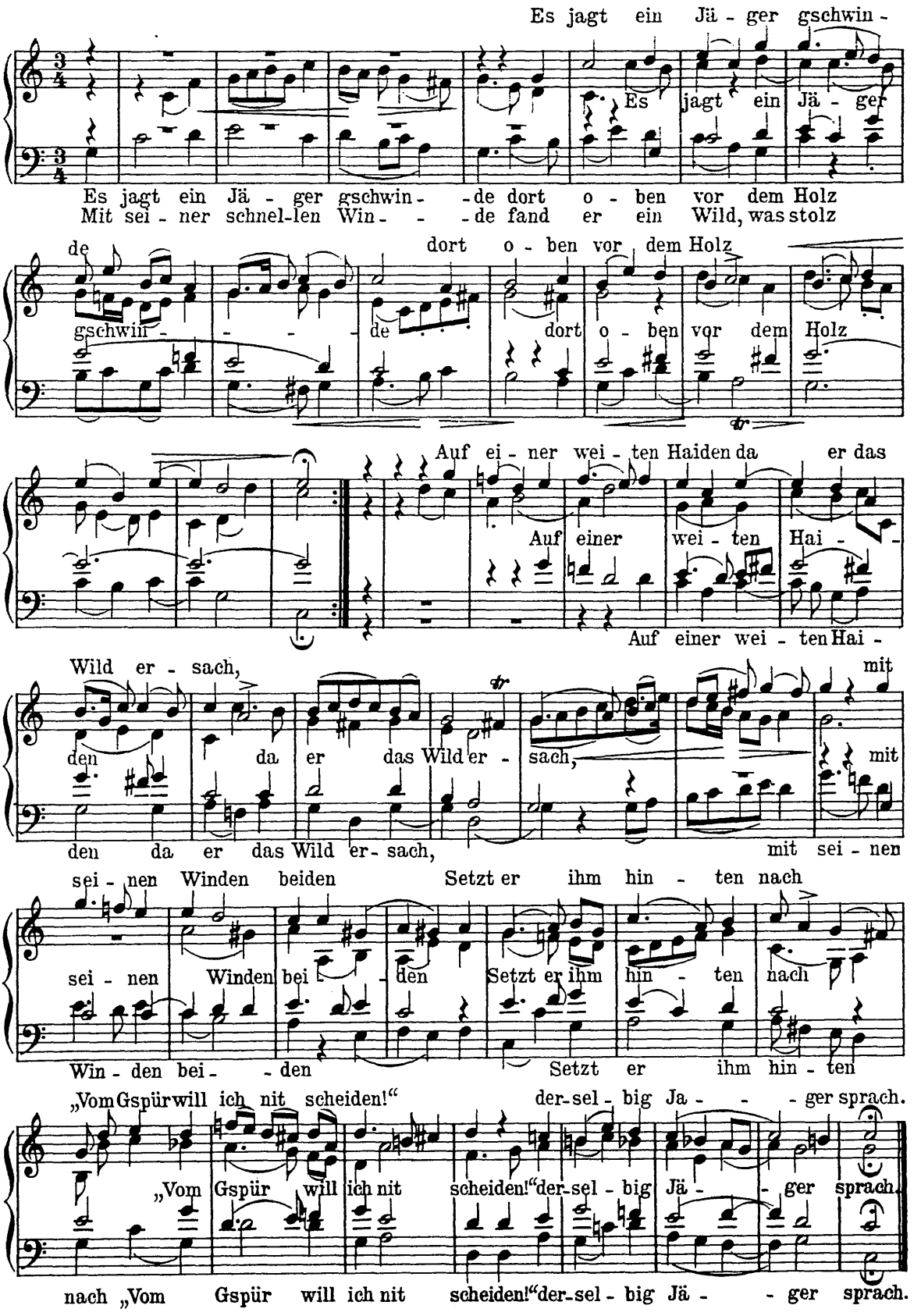
38. Sixtus Dietrich (c. 1490 - 1548)

Dreistimmiges geistliches Lied (1542 gedruckt)



39. Ludwig Senfl (1492 - 1555)

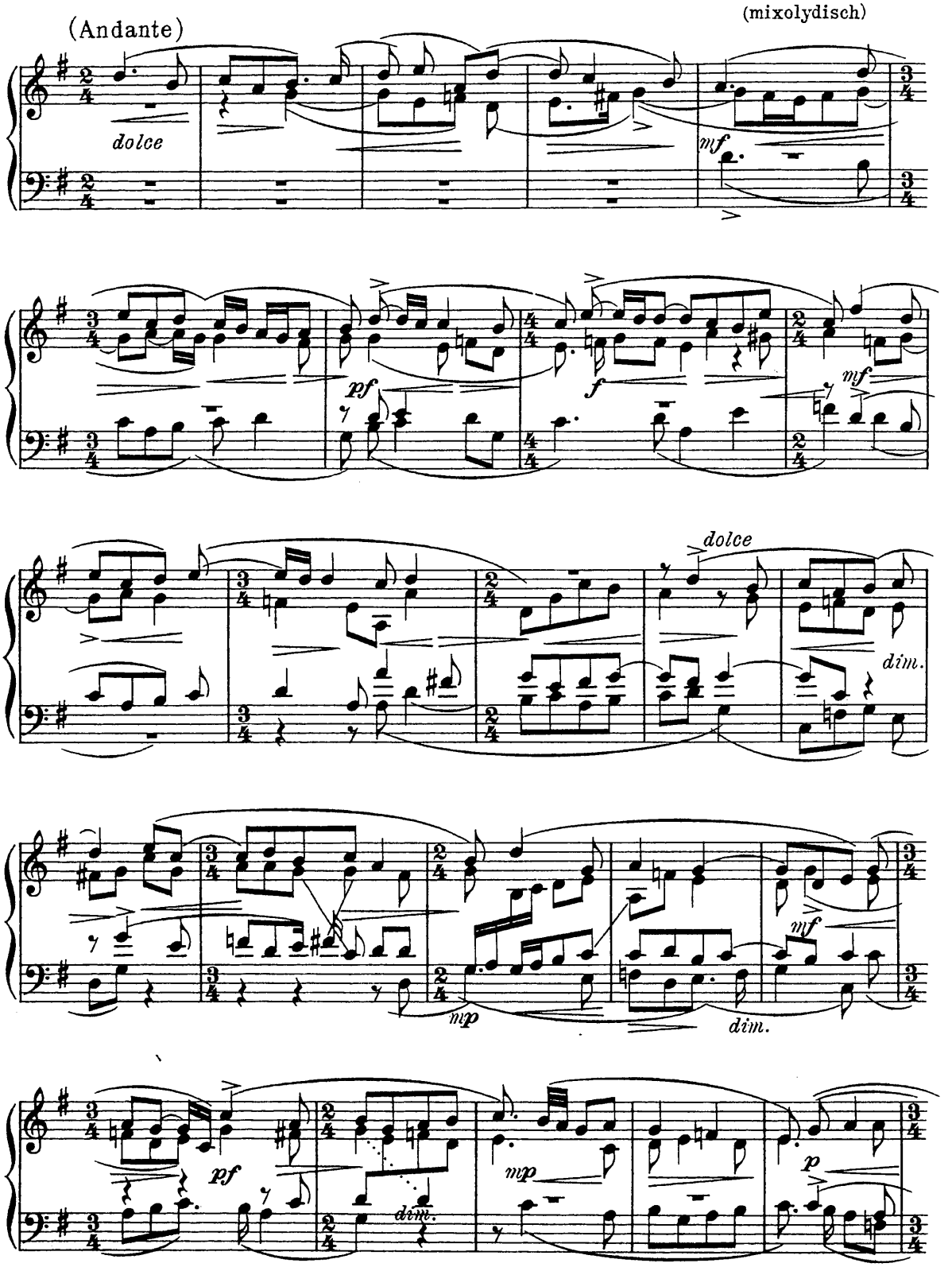
Vierstimmiges deutsches Lied (1544 gedruckt)

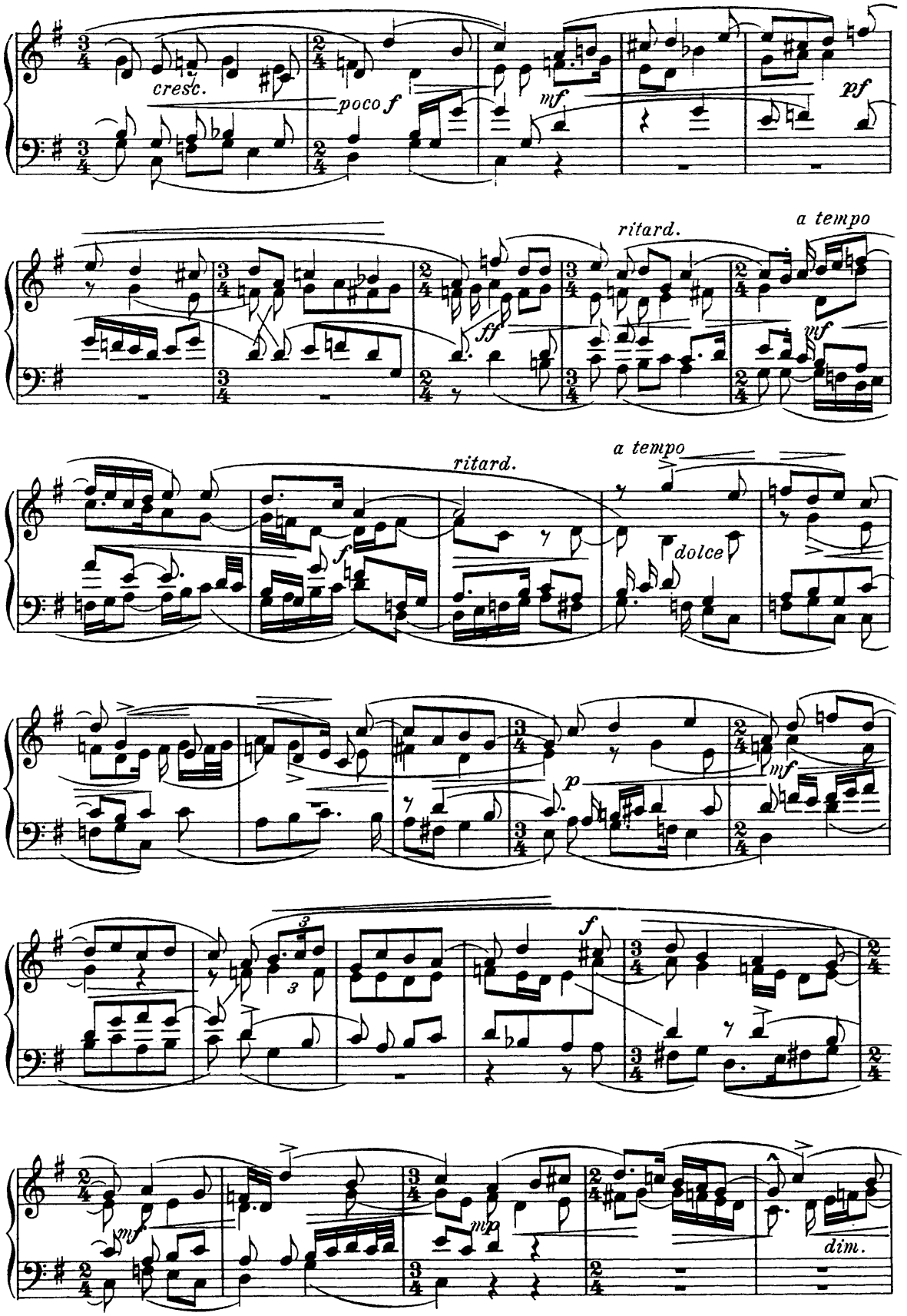


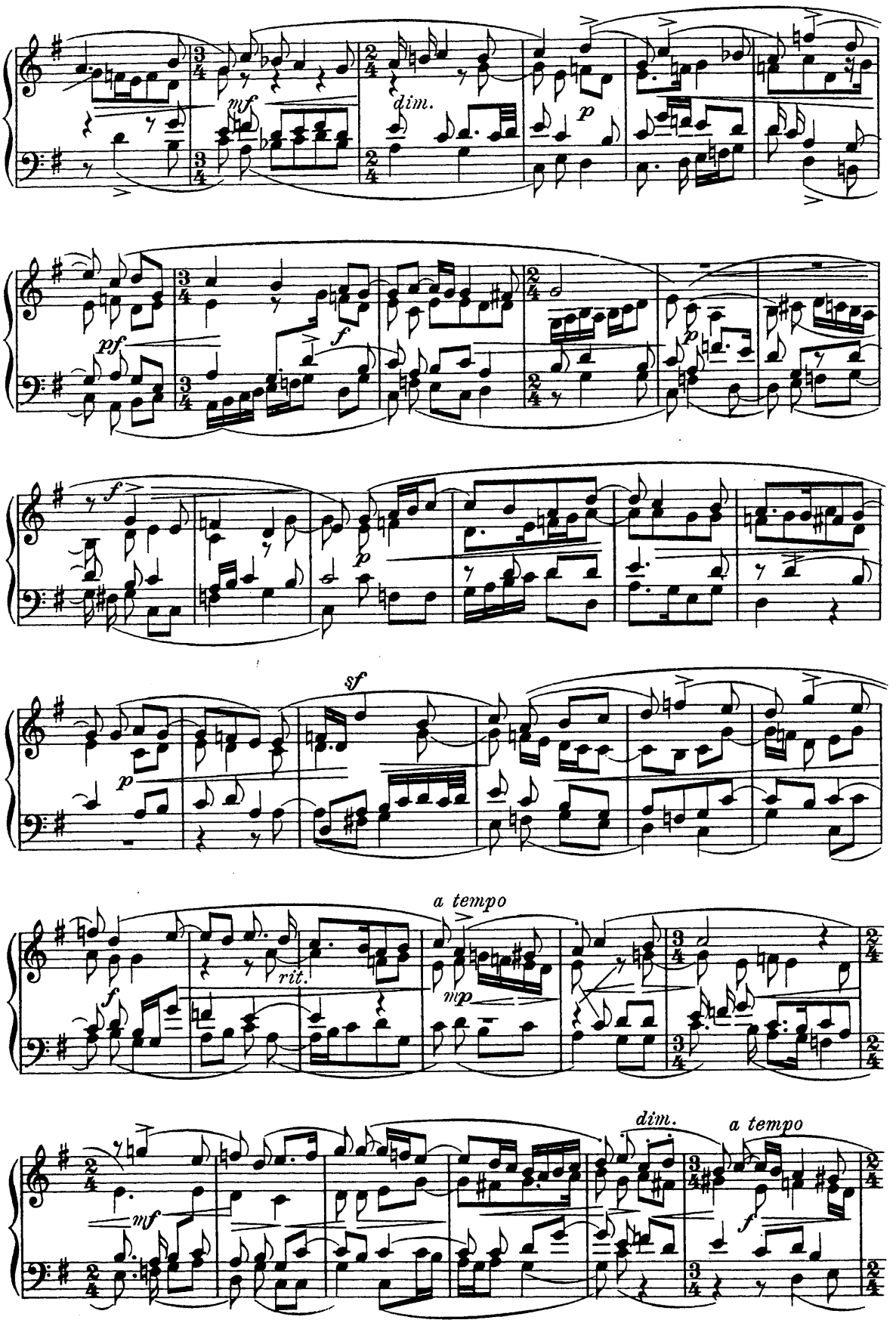
40. Jachet Buus

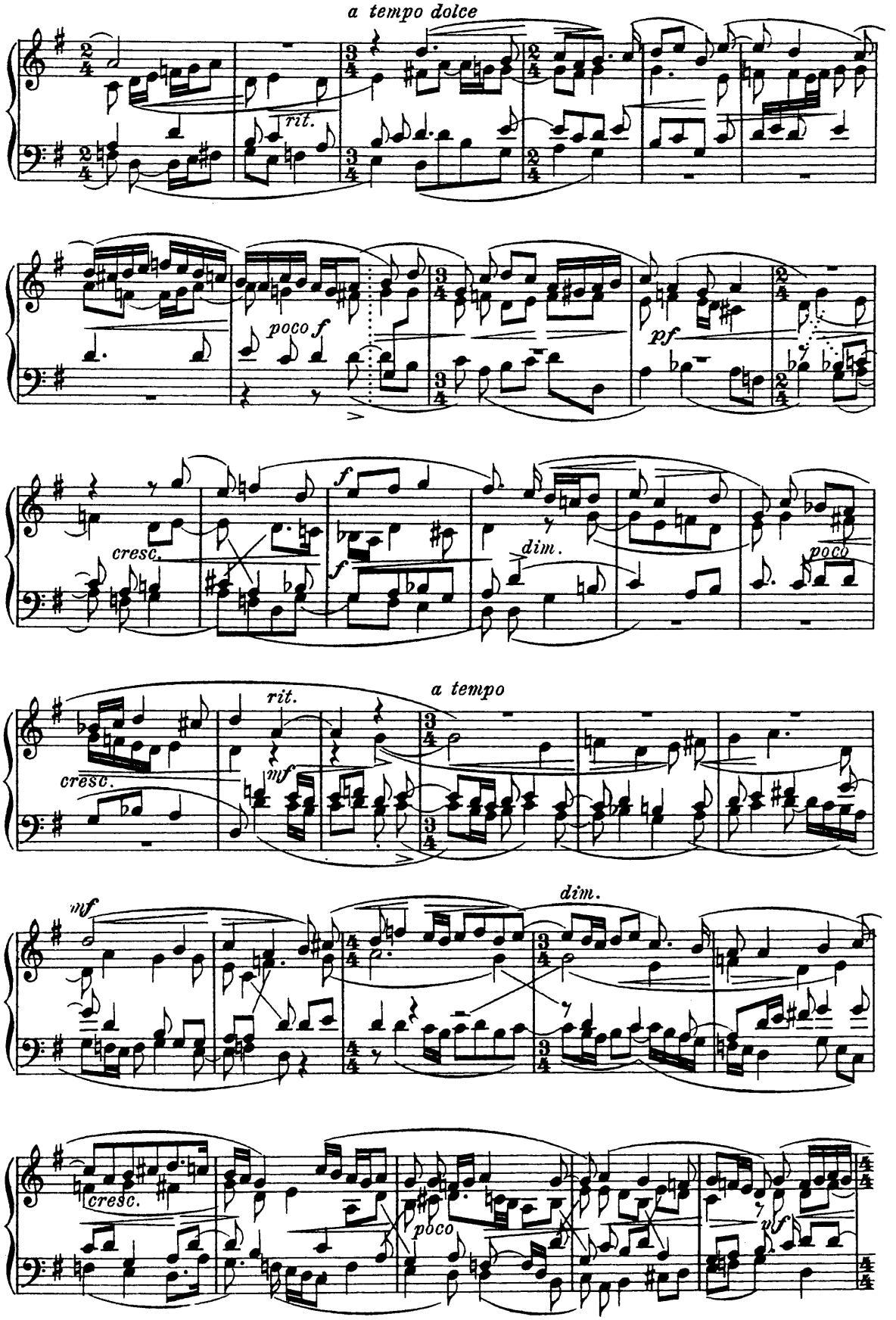
Ricercar a 4 (1547)

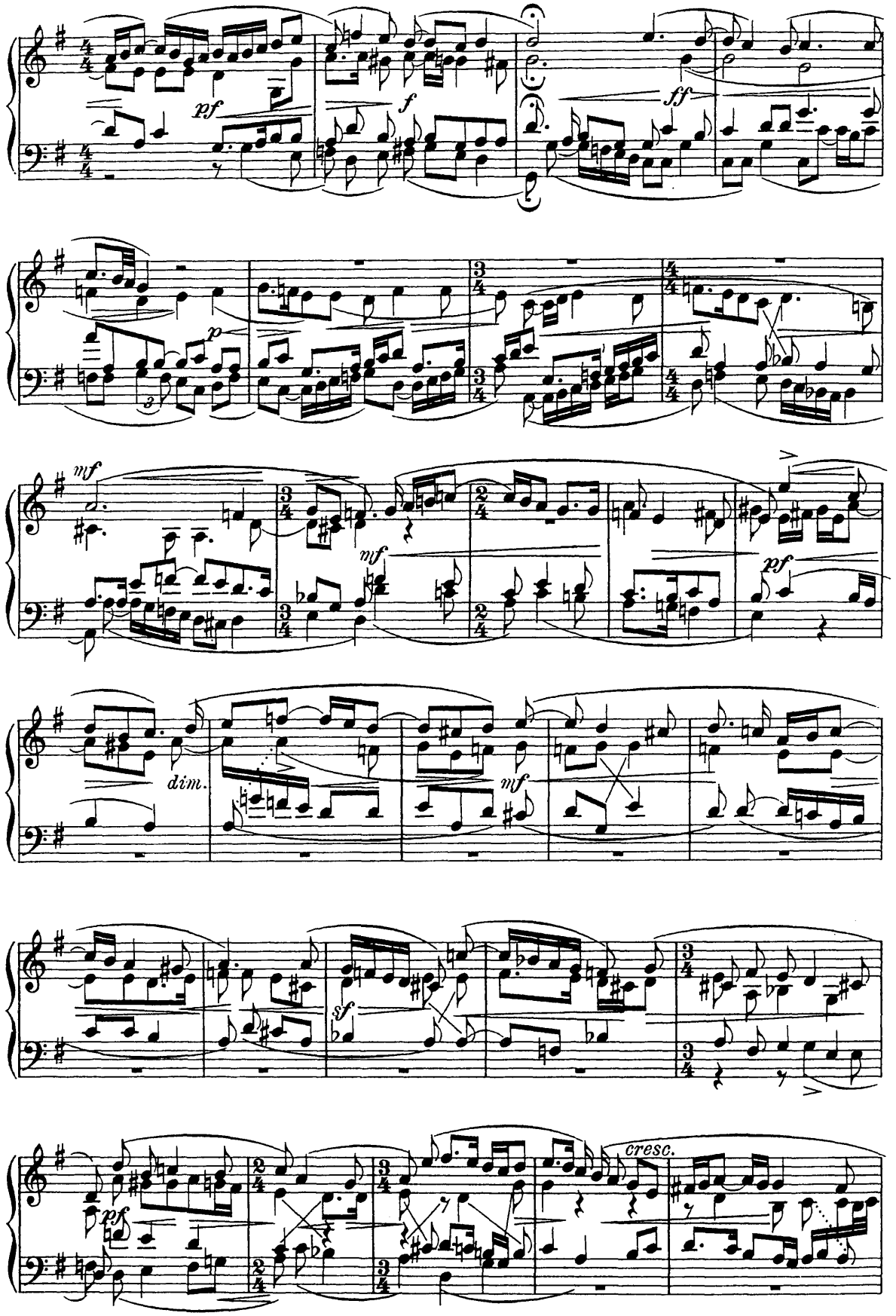
(mixolydisch)

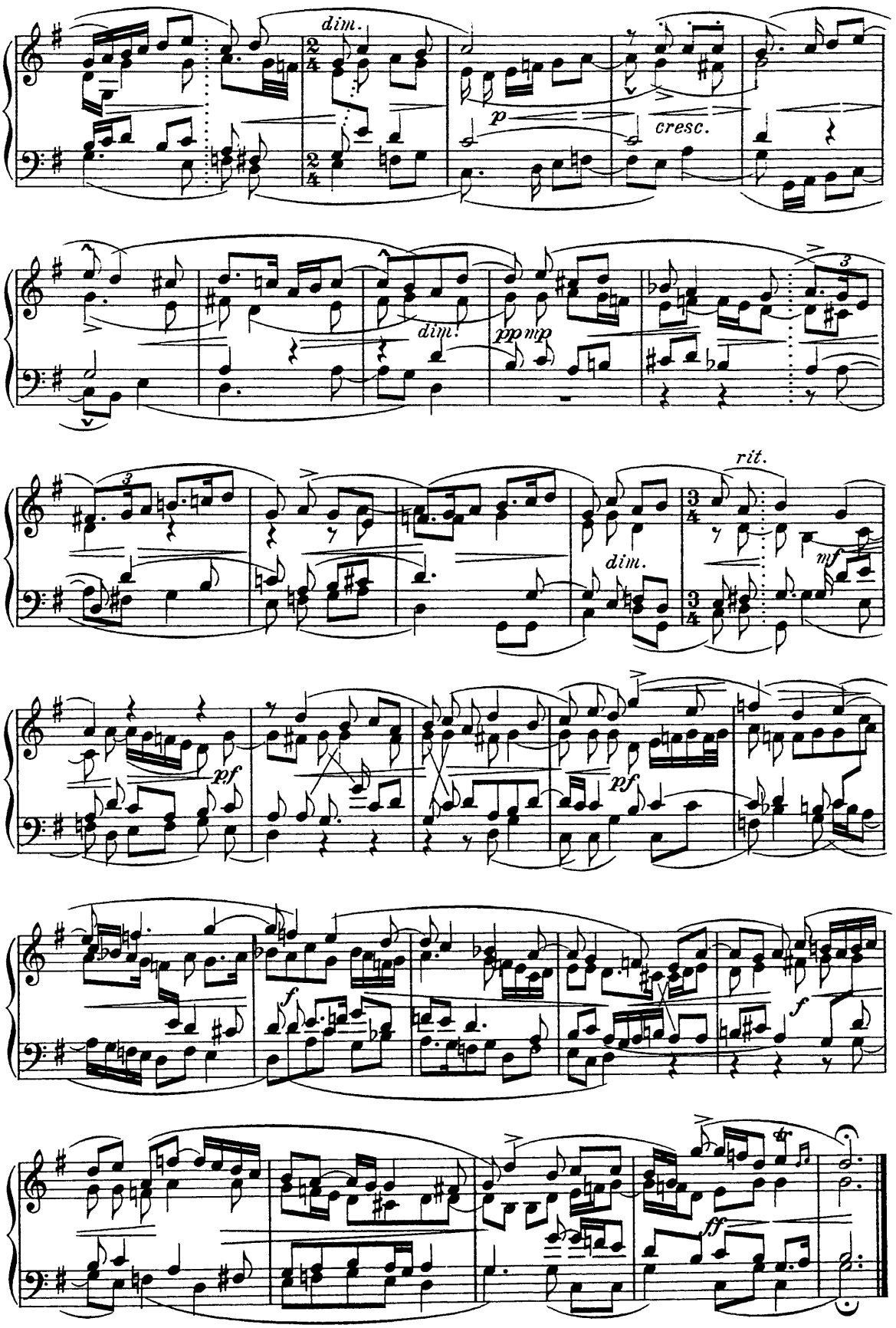



cresc.
poco f
mf
pf
ritard.
a tempo
ff
mf
ritard.
a tempo
f
dolce
p
mf
f
mf
mp
dim.


mf
dim.
p
pf
f
p
f
p
sf
p
a tempo
f
rit.
mp
dim.
a tempo
mf
f

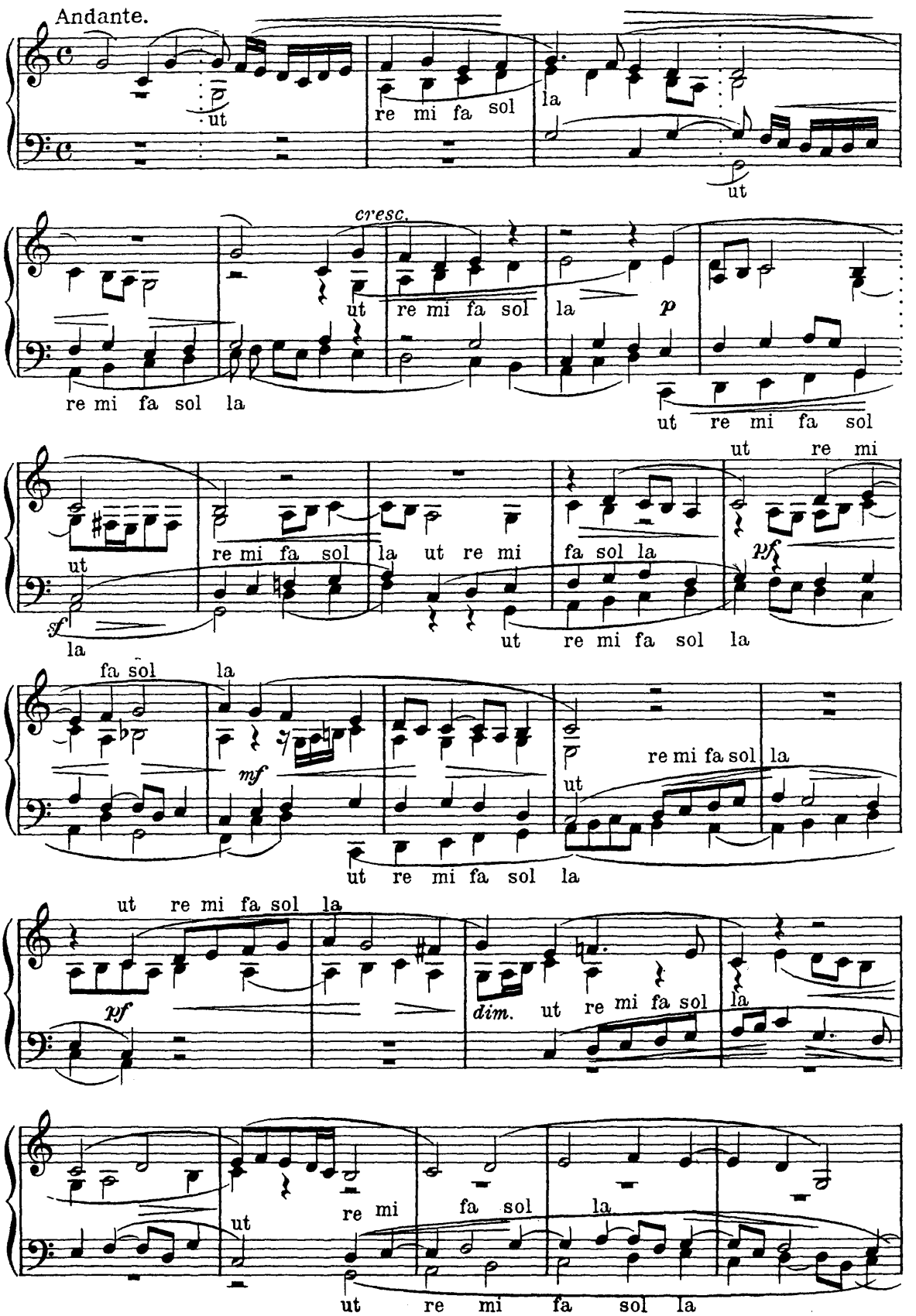

a tempo dolce
rit.
poco f
pf
cresc.
f
dim.
poco
rit.
a tempo
cresc.
mf
mf
dim.
cresc.
poco
pf

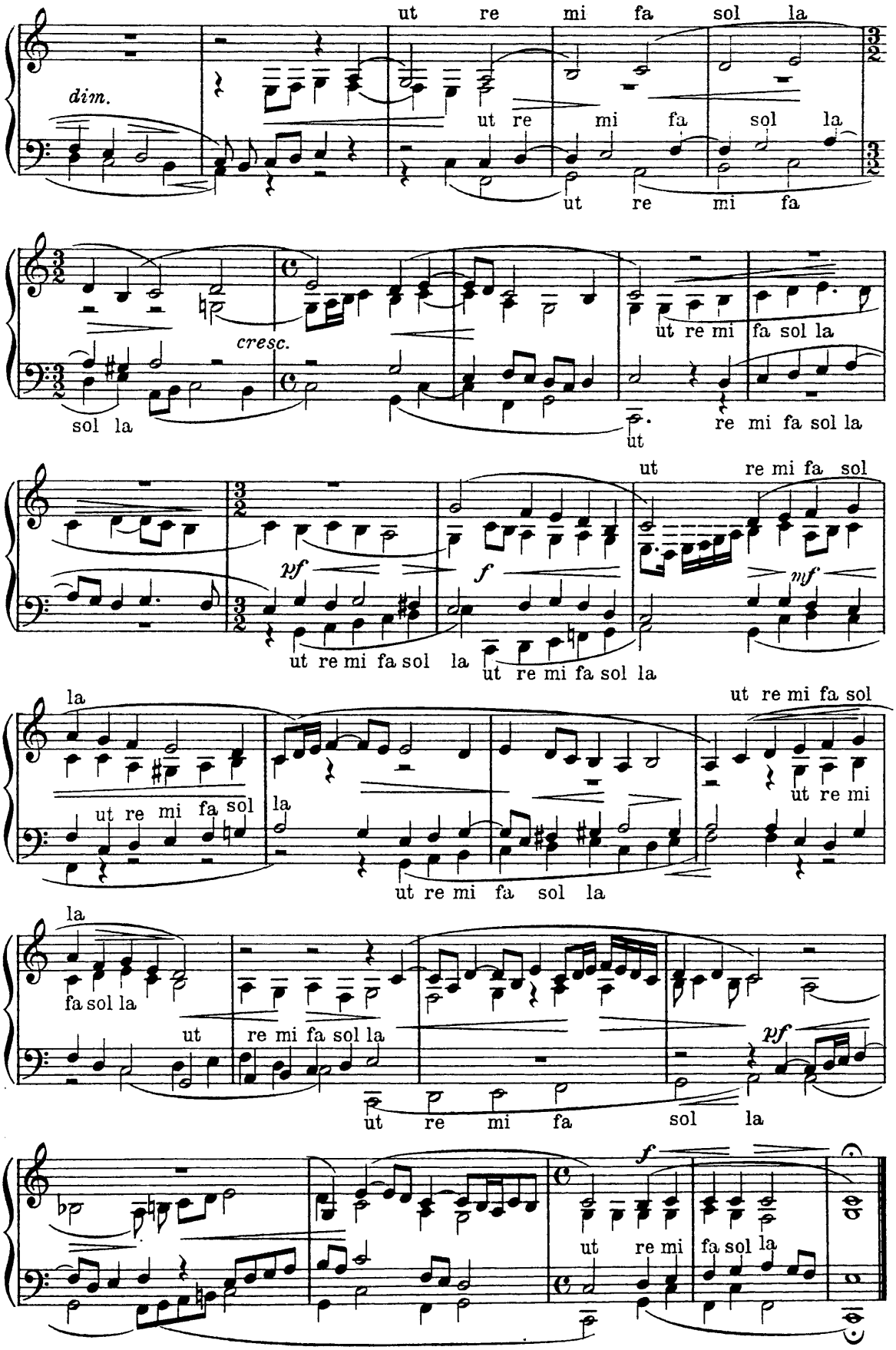

pf
f
ff
p
mf
mf
pf
dim.
mf
sf
pf
cresc.


dim.
p
cresc.
dim.
ppmp
rit.
mf
dim.
pf
pf
f
f
ff

41. Miguel de Fuenllana (1554)

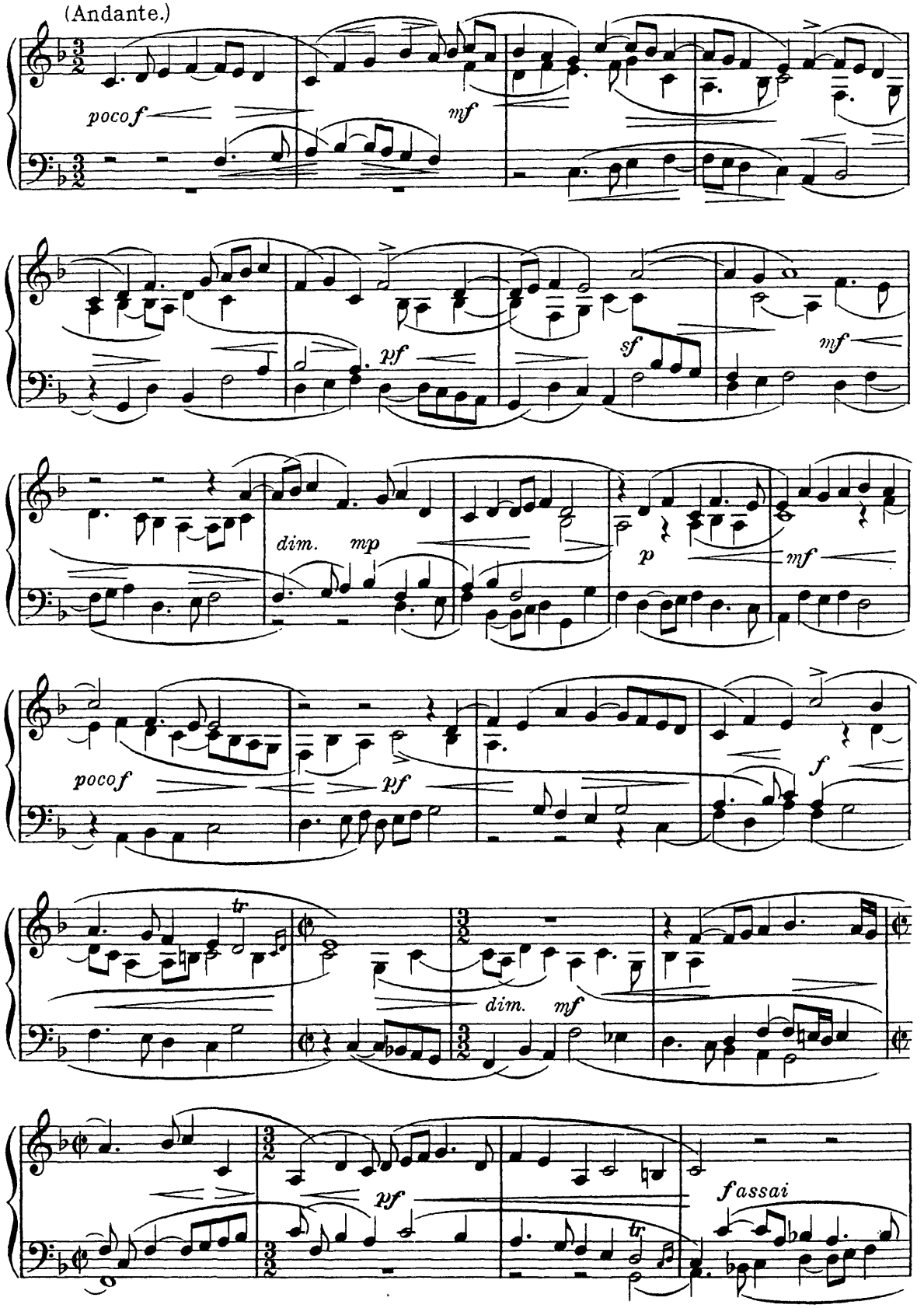
Fantasia sopra un passo forçado ut re mi fa sol la (für Laute)

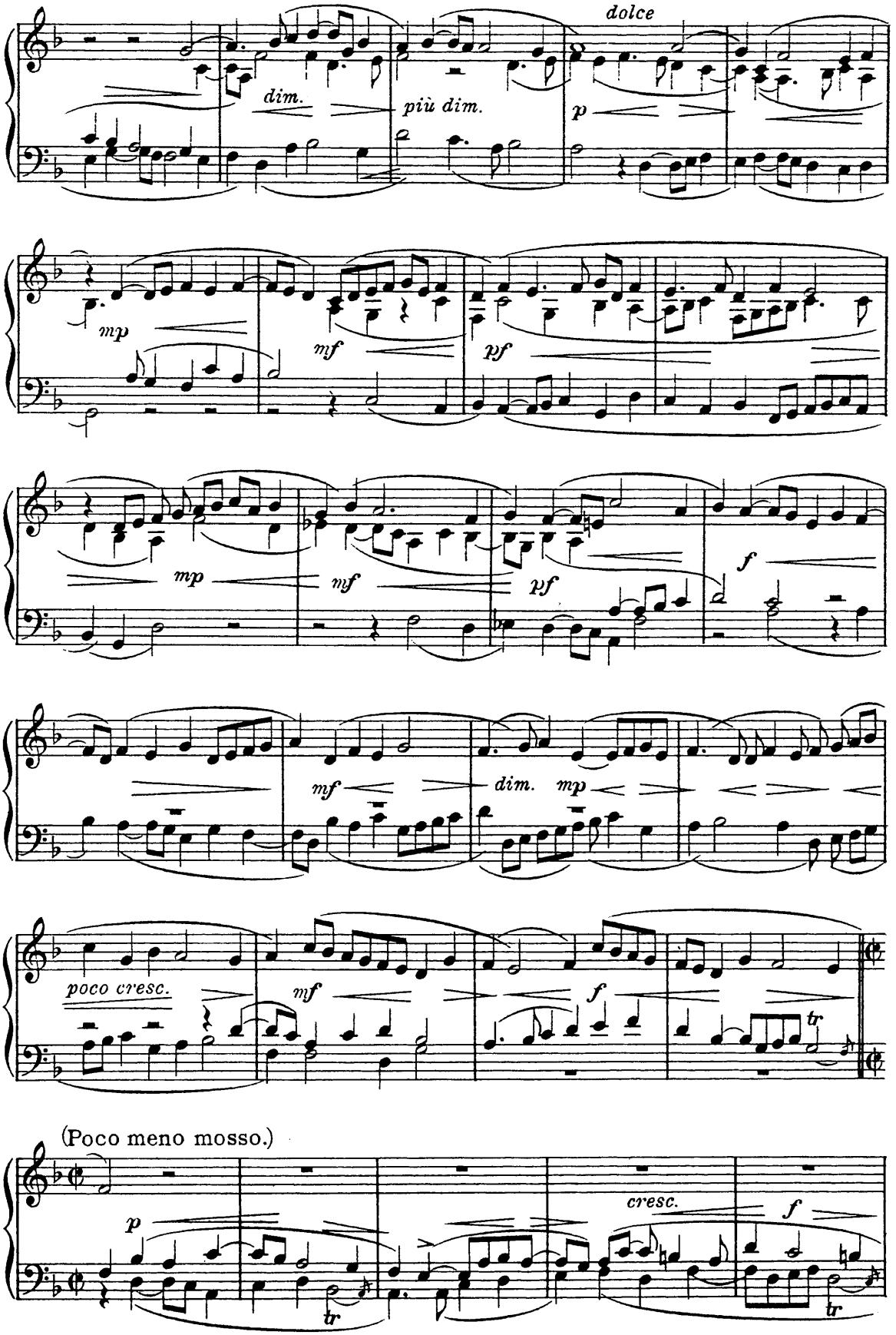


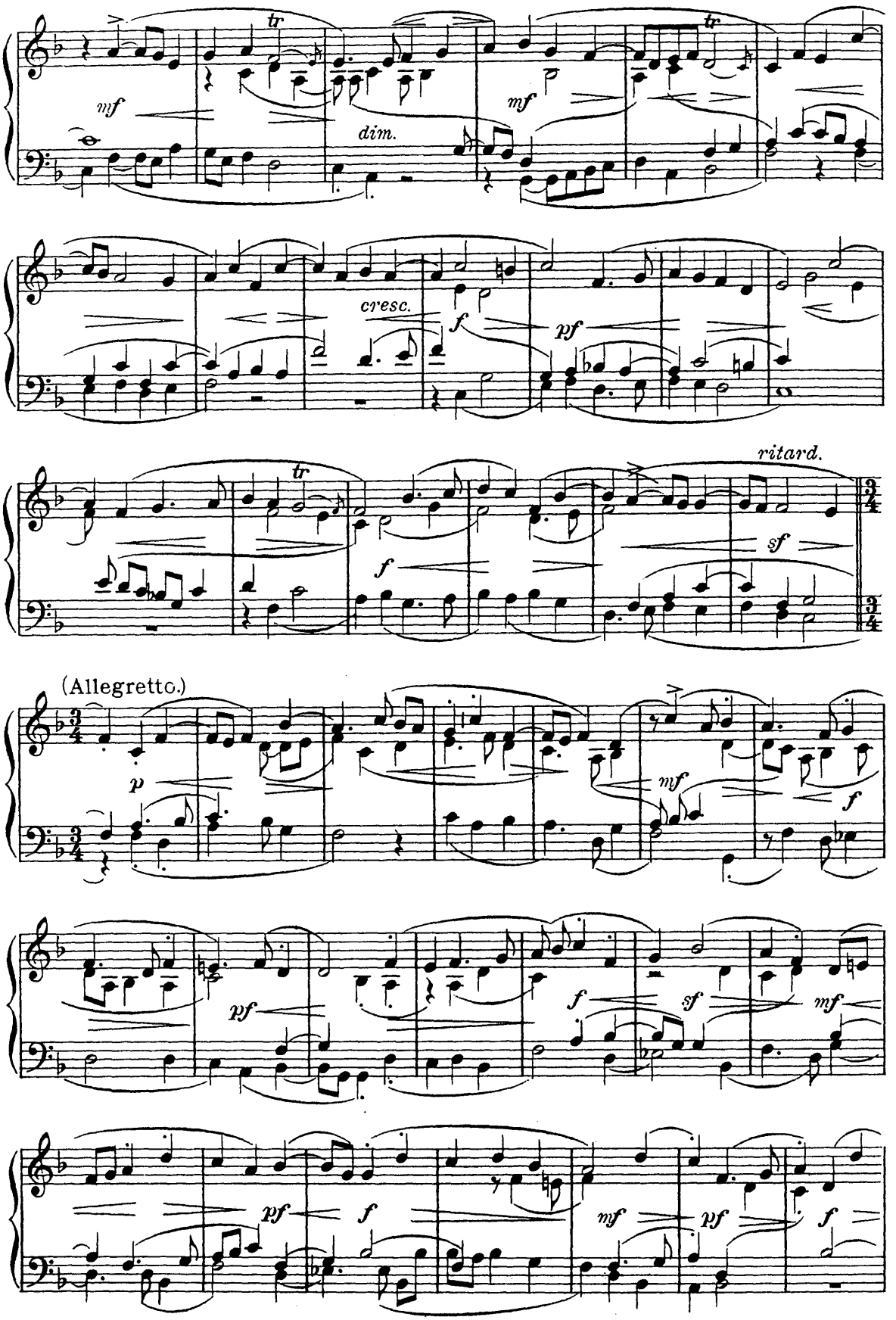

ut re mi fa sol la
dim.
ut re mi fa sol la
ut re mi fa
cresc.
sol la
ut re mi fa sol la
ut
re mi fa sol la
ut re mi fa sol
pf
f
mf
ut re mi fa sol la
ut re mi fa sol la
la
ut re mi fa sol
la
ut re mi fa sol
ut re mi
ut re mi fa sol la
la
fa sol la
ut re mi fa sol la
pf
ut re mi fa sol la
f
ut re mi
fa sol la

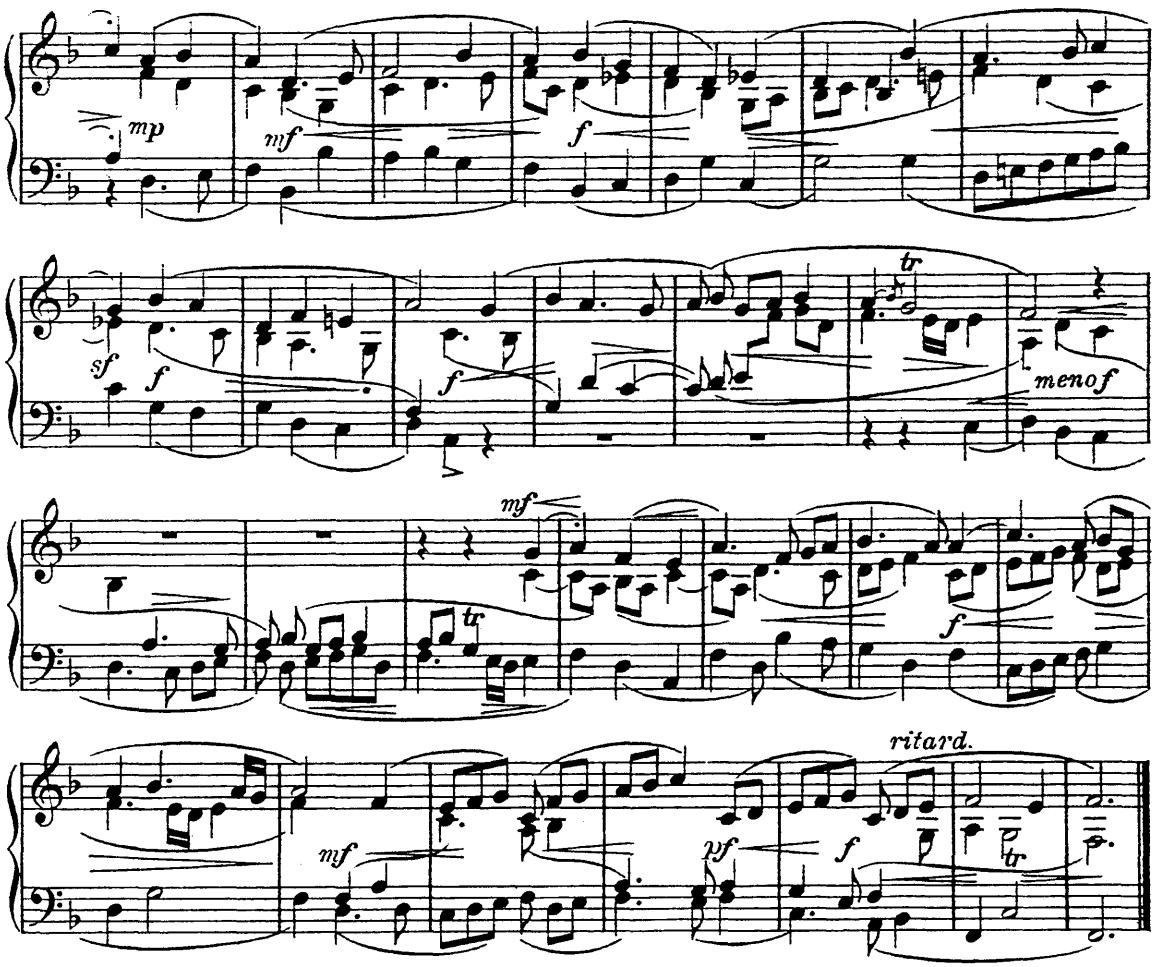
42. Adrian Willaert (c.1490-1562)

Ricercar a 3 (1559)



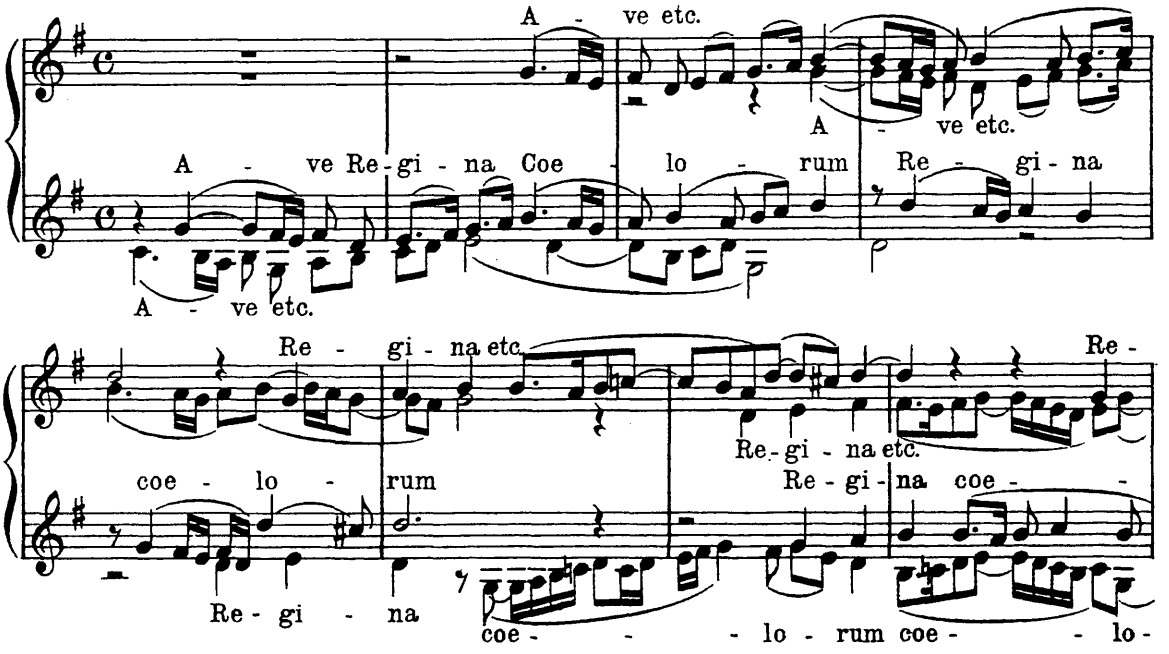

dolce
dim.
più dim.
p
mp
mf
pf
mp
mf
pf
f
mf
dim.
mp
poco cresc.
mf
f
tr
(Poco meno mosso.)
p
cresc.
f
tr
tr

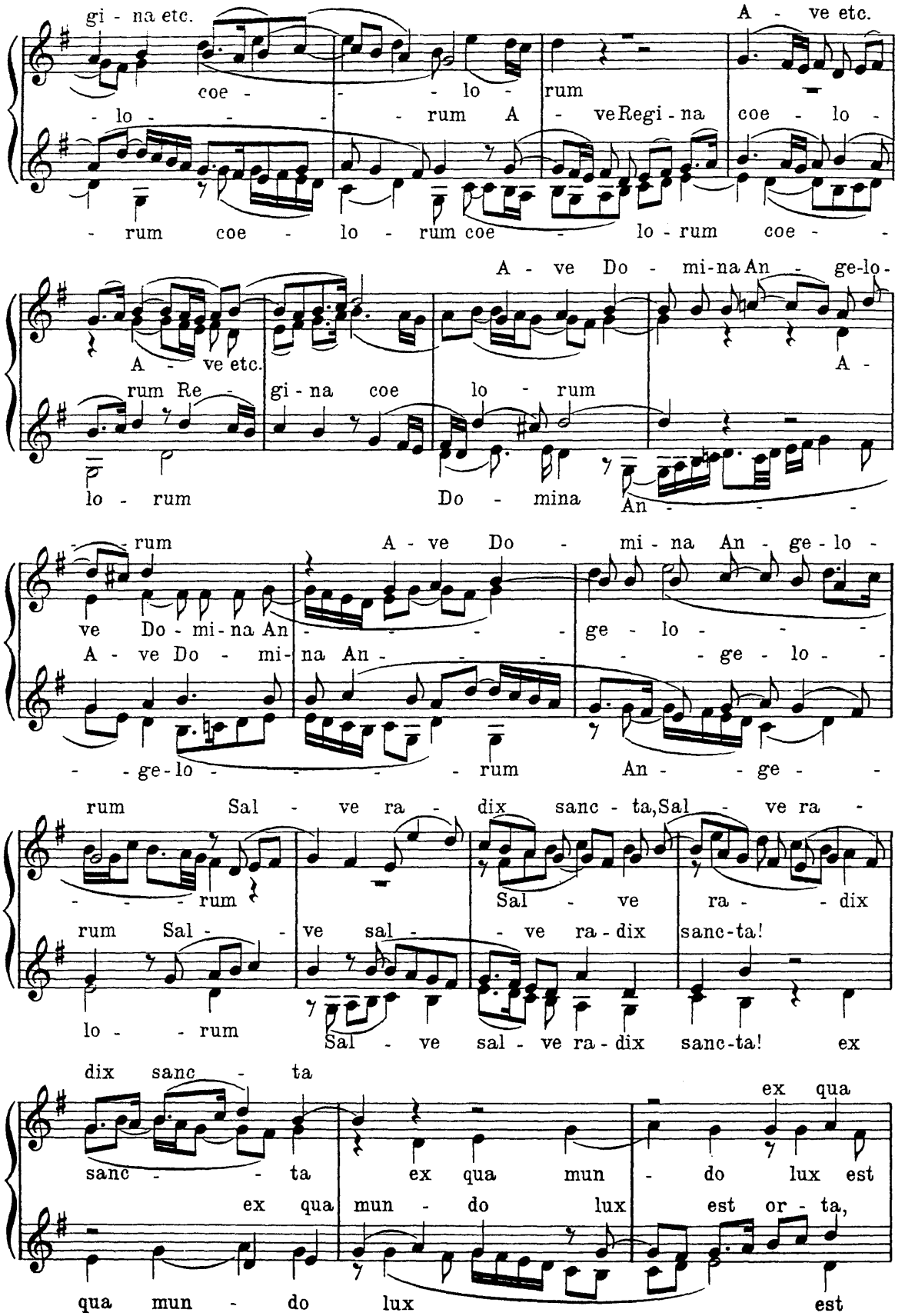

tr
mf
dim.
mf
tr
cresc.
f
pf
ritard.
tr
f
sf
(Allegretto.)
p
mf
f
pf
f
sf
mf
pf
f
mf
pf
f

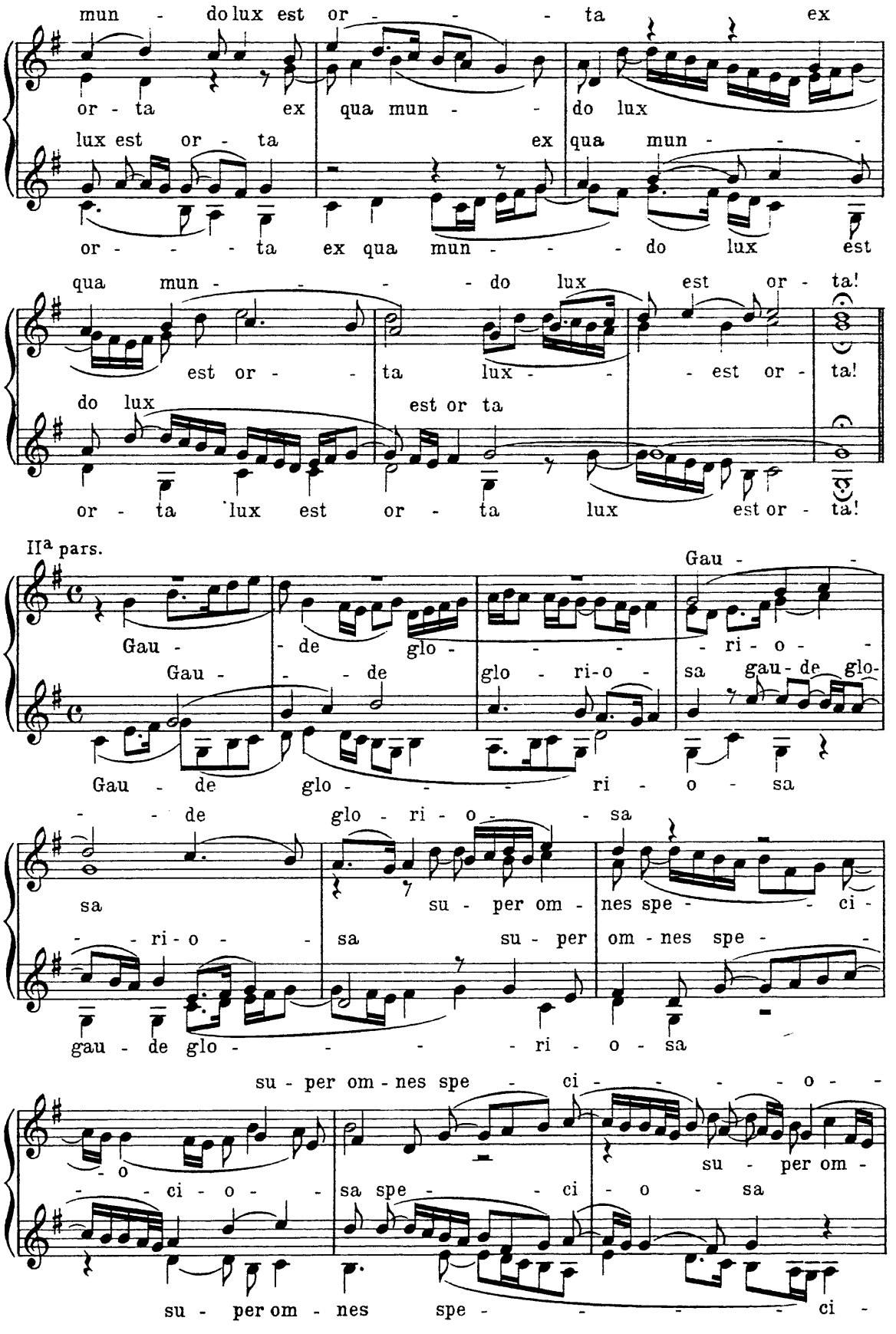


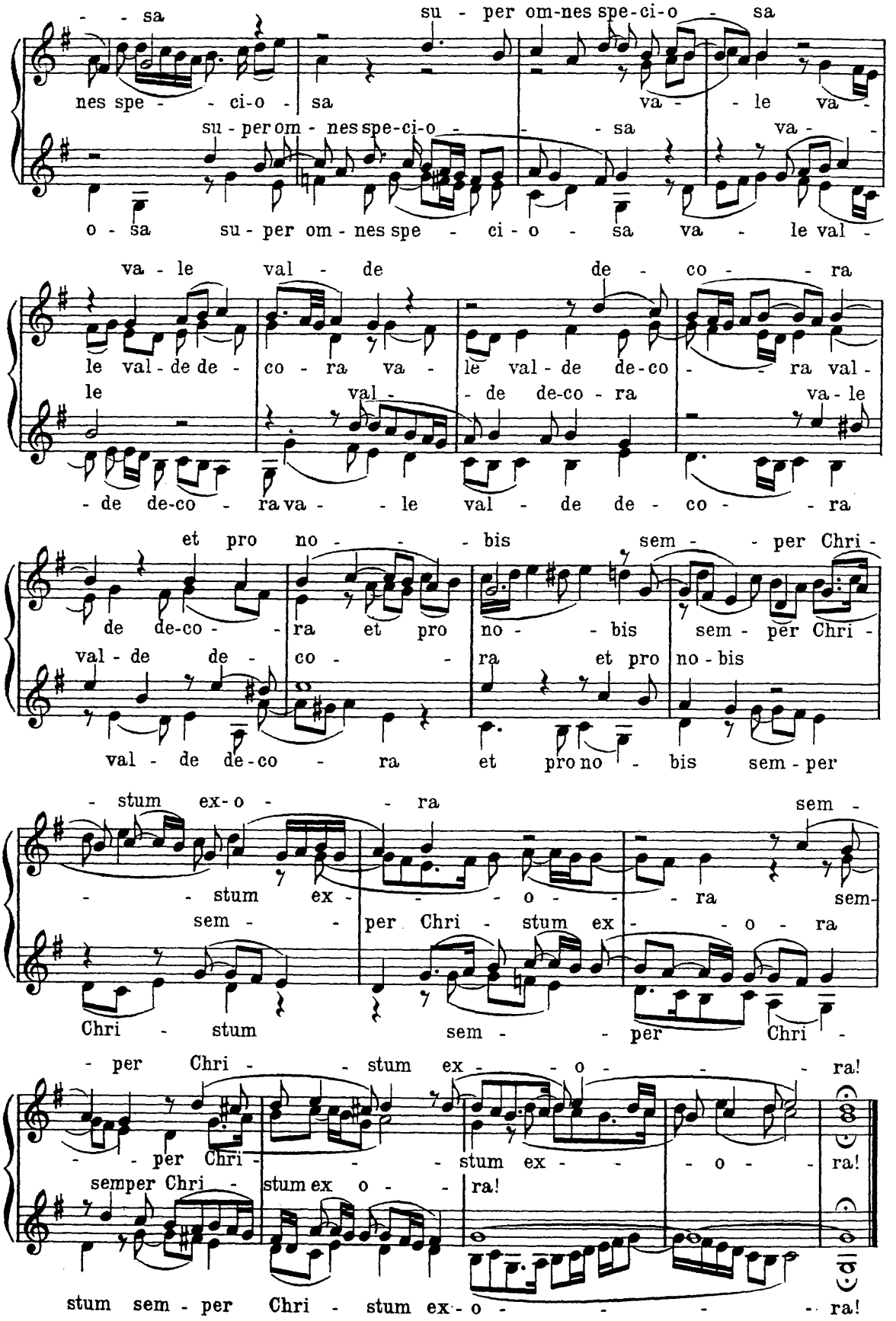
43. Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-94)

Ave Regina Coelorum für 4 Frauenstimmen.




gi - na etc.
coe - - - lo - rum
- lo - - - - rum A - ve Regi - na coe - lo -
- rum coe - lo - rum coe - lo - rum coe - -
A - ve etc.
A - ve Do - mi - na An - ge - lo -
A - ve etc.
rum Re - gi - na coe lo - rum
lo - rum Do - mina An - - -
A -
- rum A - ve Do - mi - na An - ge - lo -
ve Do - mi - na An - - - - ge - lo - - -
A - ve Do - mi - na An - - - - ge - lo -
- ge - lo - - - - - rum An - ge - -
rum Sal - ve ra - dix sanc - ta, Sal - ve ra -
- - - - rum
Sal - ve ra - - dix
rum Sal - - ve sal - - ve ra - dix sanc - ta!
lo - - rum
Sal - ve sal - ve ra - dix sanc - ta! ex
dix sanc - ta
ex qua
sanc - - ta ex qua mun - do lux est
ex qua mun - do lux est or - ta,
qua mun - do lux est

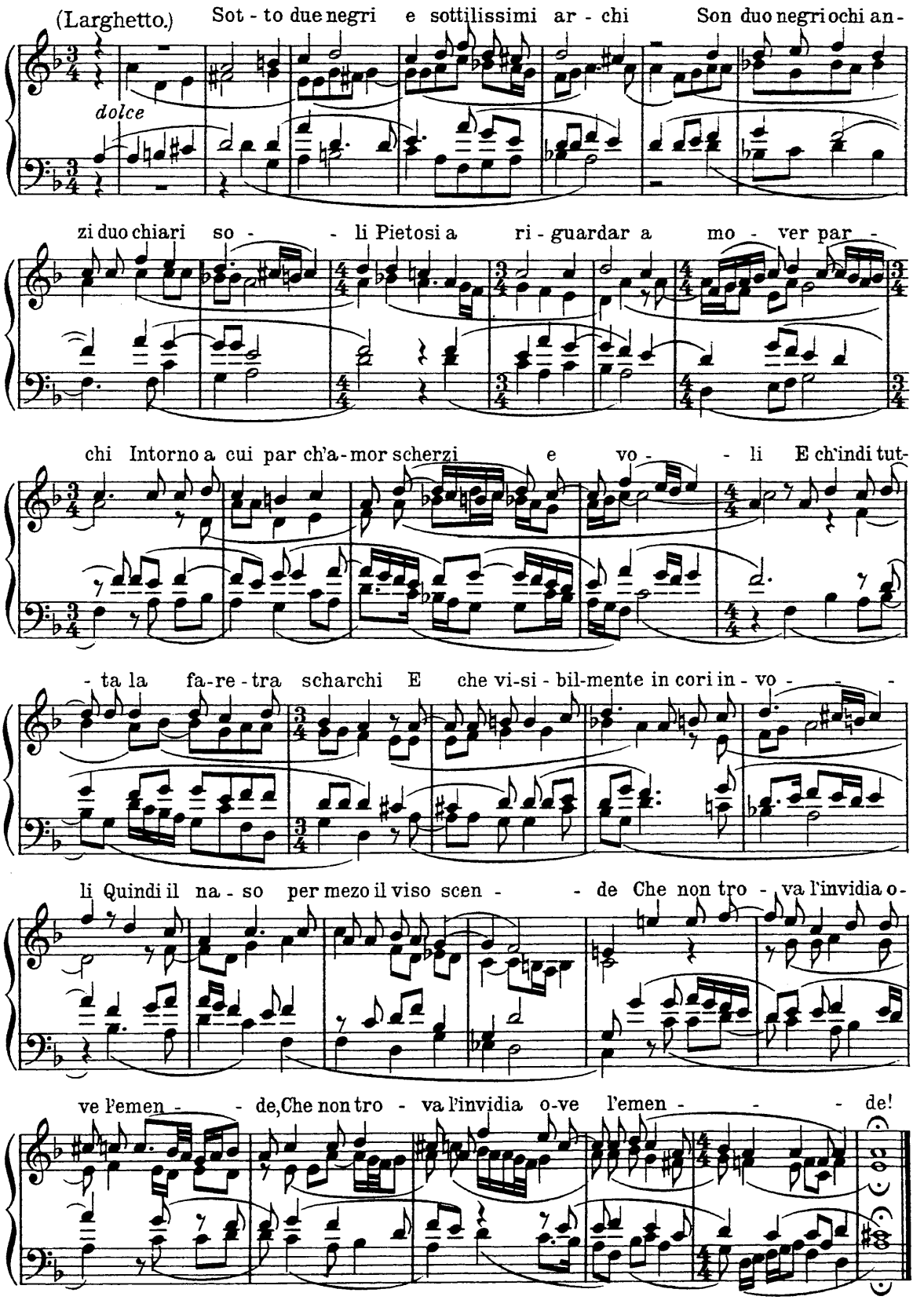

mun - do lux est or - - - - ta ex
or - ta ex qua mun - - do lux
lux est or - ta ex qua mun - - -
or - - - - ta ex qua mun - - - do lux est
qua mun - - - - do lux est or - ta!
est or - - ta lux - - - est or - ta!
do lux est or ta
or - ta lux est or - ta lux est or - ta!
IIa pars.
Gau - - -
Gau - de glo - - - - ri - o - -
Gau - - - de glo - ri - o - sa gau - de glo-
Gau - de glo - - - - ri - o - sa
- - de glo - ri - o - - sa
sa su - per om - nes spe - - ci -
- - ri - o - - sa su - per om - nes spe - -
gau - de glo - - - - ri - o - sa
su - per om - nes spe - ci - - - - o - -
- o su - per om -
- - ci - o - - sa spe - - ci - o - sa
su - per om - nes spe - - - - - ci -


- - sa su - per om-nes spe-ci-o - sa
nes spe - - ci-o - sa va - le va -
su - per om - nes spe-ci-o - - - sa va - -
o - sa su - per om - nes spe - ci - o - sa va - le val -
va - le val - de de - co - - ra
le val - de de - co - ra va - le val - de de-co - - ra val -
le val - - de de-co - ra va - le
- de de-co - ra va - - le val - de de - co - - ra
et pro no - - - bis sem - - per Chri -
de de-co - - ra et pro no - - bis sem - per Chri -
val - de de - co - - ra et pro no - bis
val - de de-co - ra et pro no - bis sem - per
- stum ex-o - - ra sem -
- - stum ex - - - o - - ra sem -
sem - - per Chri - stum ex - - o - ra
Chri - stum sem - - per Chri -
- per Chri - - stum ex - - o - - - ra!
- - per Chri - - - stum ex - - - o - - ra!
semper Chri - stum ex o - - ra!
stum sem - per Chri - stum ex - o - - - - - ra!

44. Orlando di Lasso (1532-94)

Vierstimmiges Madrigal (Text von Ariosto)

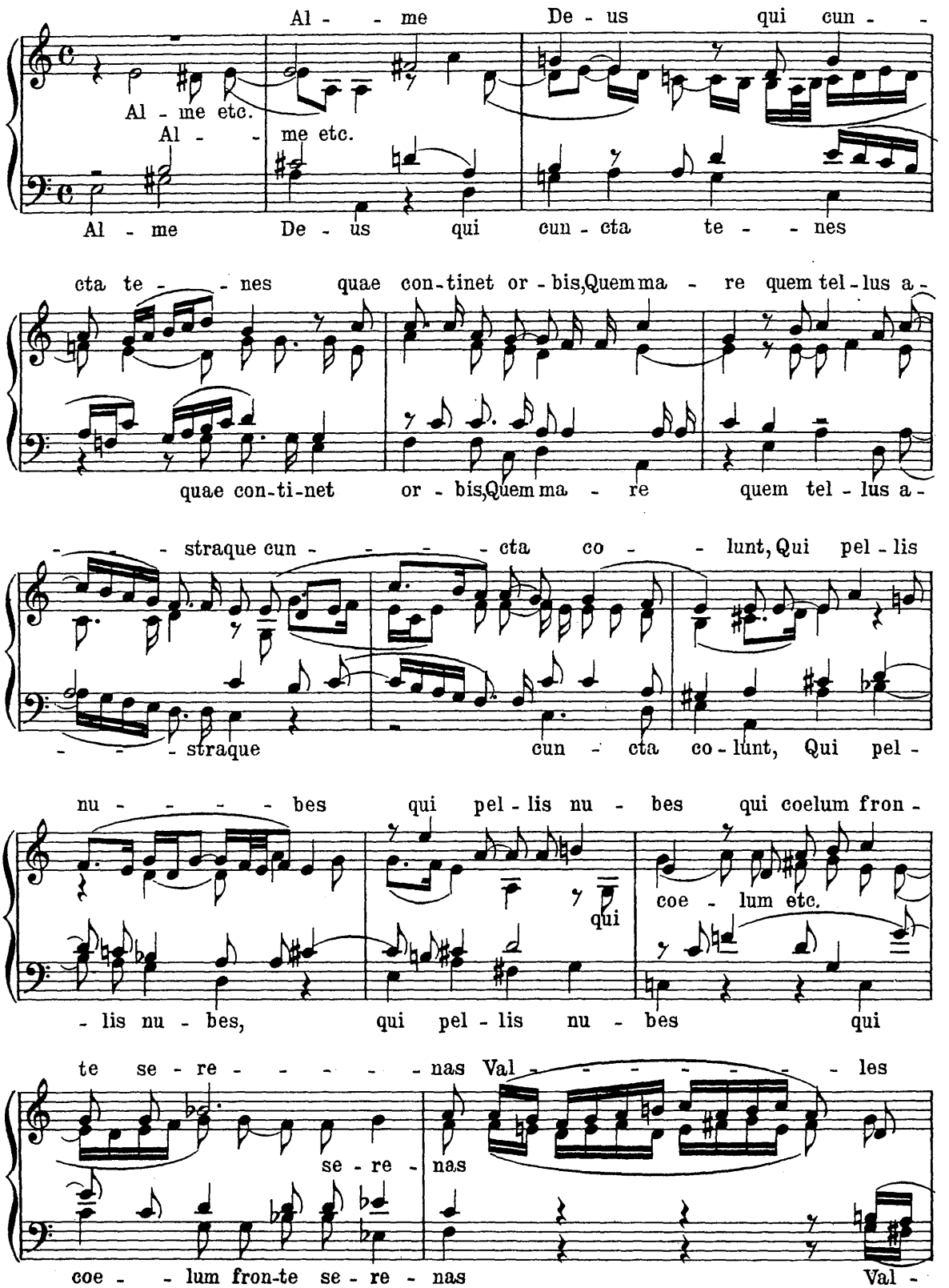
(a cappella)

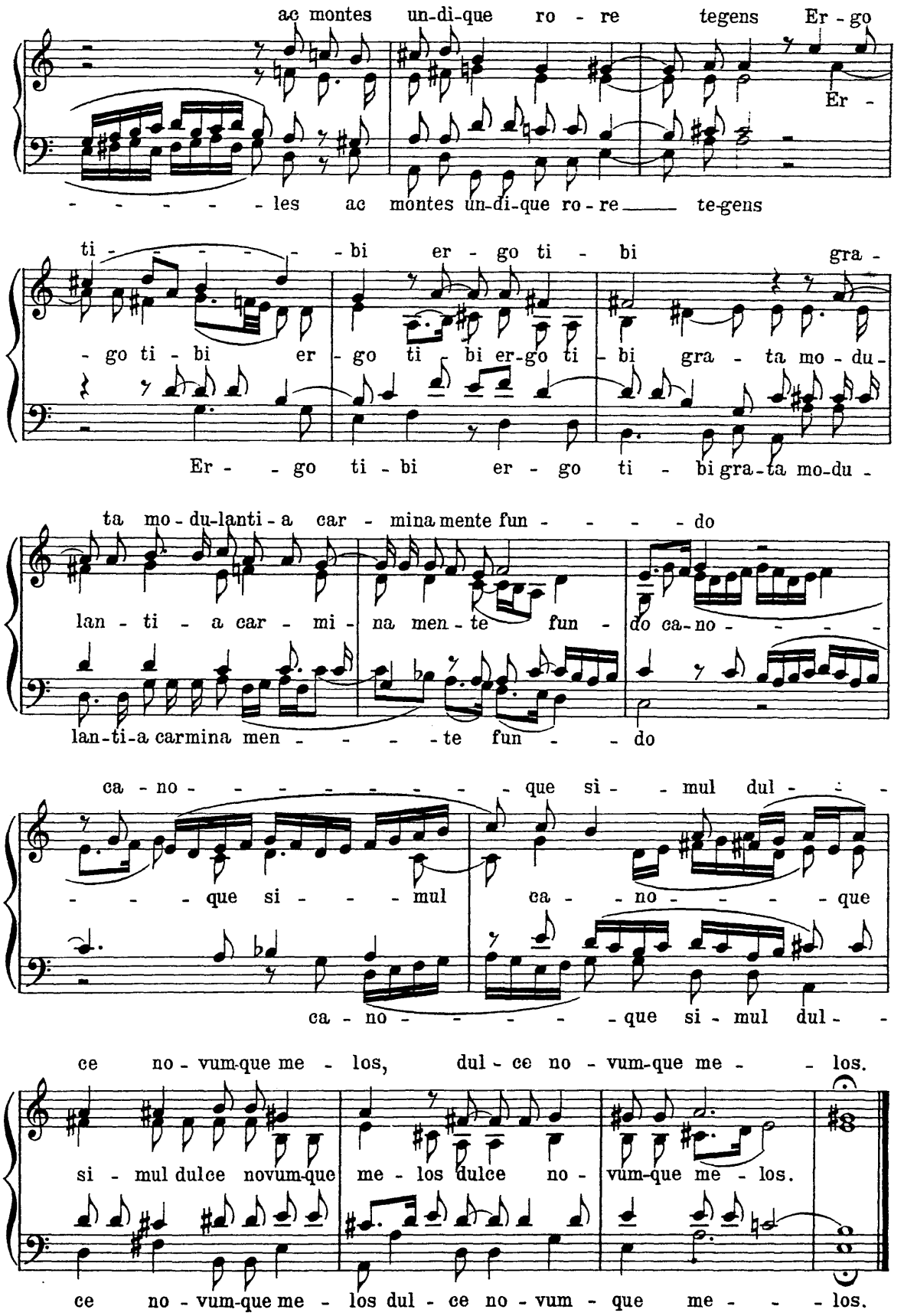


45. Orlando di Lasso.

Vierstimmige Hymne (in Distichen)

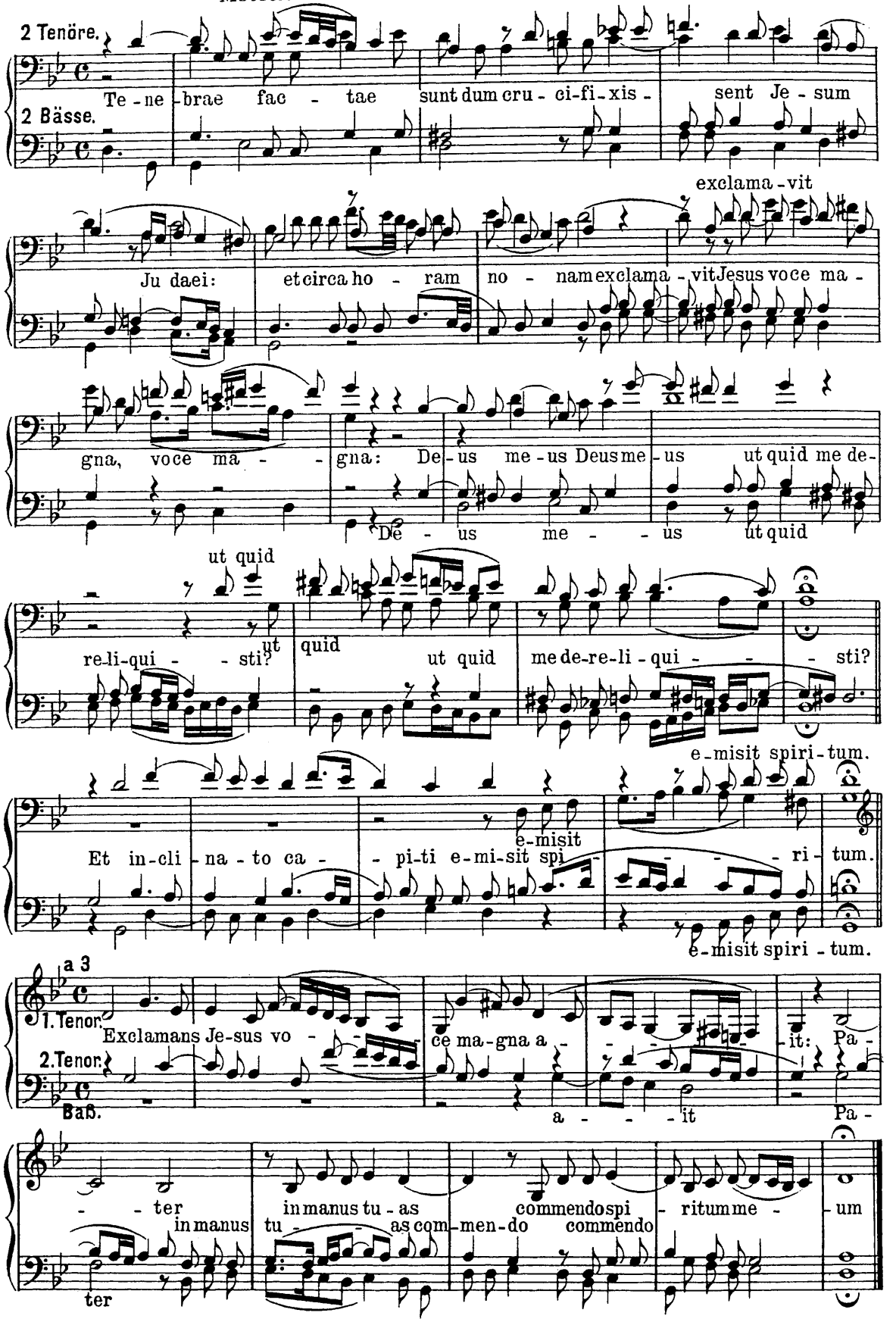
a cappella (phrygisch)




ac montes un-di-que ro - re tegens Er - go
Er -
- - - - - - les ac montes un-di-que ro - re te-gens
ti - - - - - - bi er - go ti - bi gra -
- go ti - bi er - go ti - bi er-go ti - bi gra - ta mo - du -
Er - - go ti - bi er - go ti - bi gra-ta mo-du -
ta mo - du-lanti - a car - mina mente fun - - - - do
lan - ti - a car - mi - na men - te fun - do ca-no - - - -
lan-ti-a carmina men - - - - te fun - - do
ca - no - - - - - - - - - que si - - mul dul - - -
- - - - que si - - - - mul ca - - no - - - - - que
ca - no - - - - - - - que si - mul dul - -
ce no - vum-que me - los, dul - ce no - vum-que me - - los.
si - mul dulce novum-que me - los dulce no - vum-que me - los.
ce no - vum-que me - los dul - ce no - vum - que me - - - los.

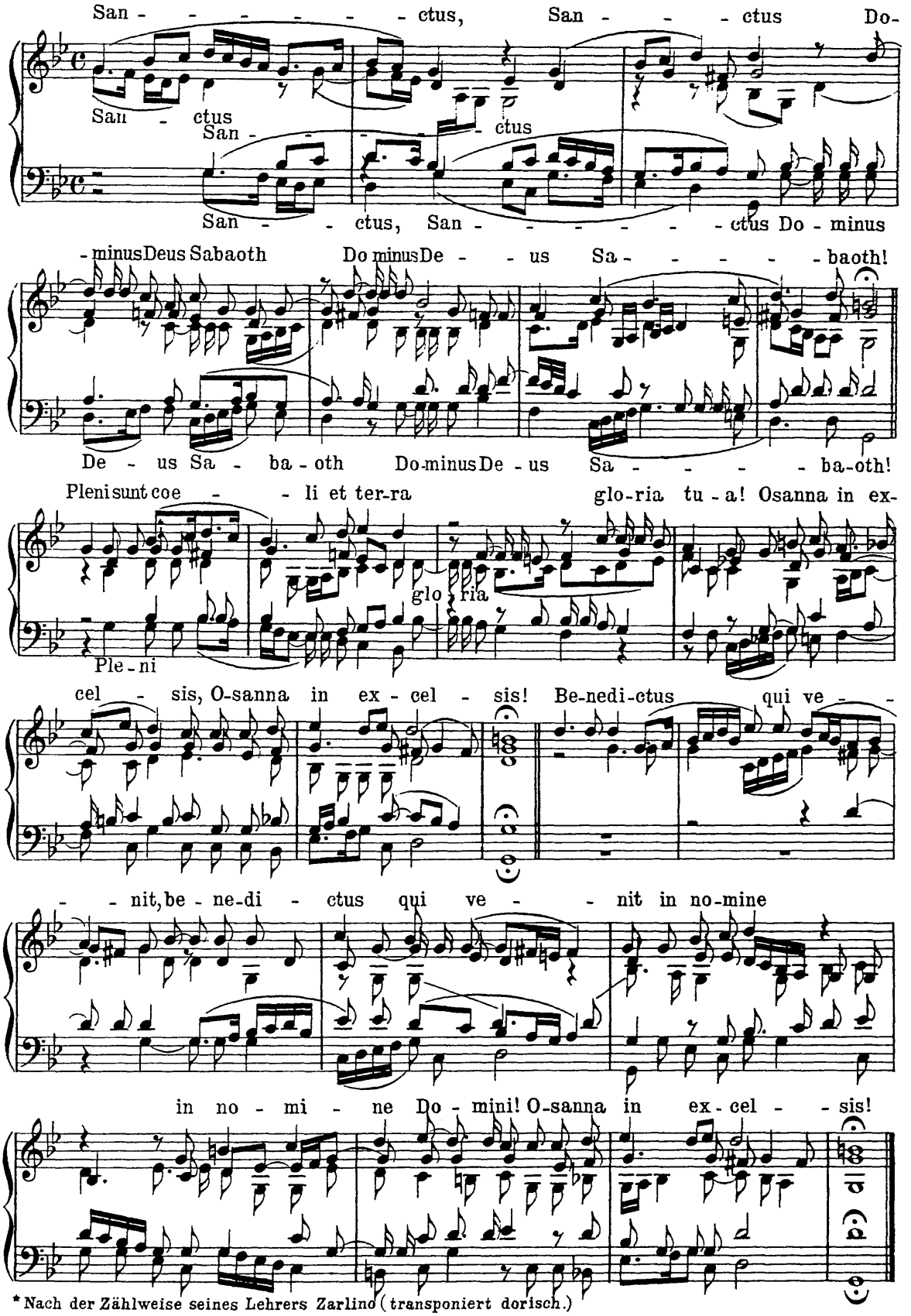
46. Tom. Lud. la Vittoria (1540–1613)

Motette aus dem Officium der Karwoche.



47. Giovanni Croce (1557 – 1609)

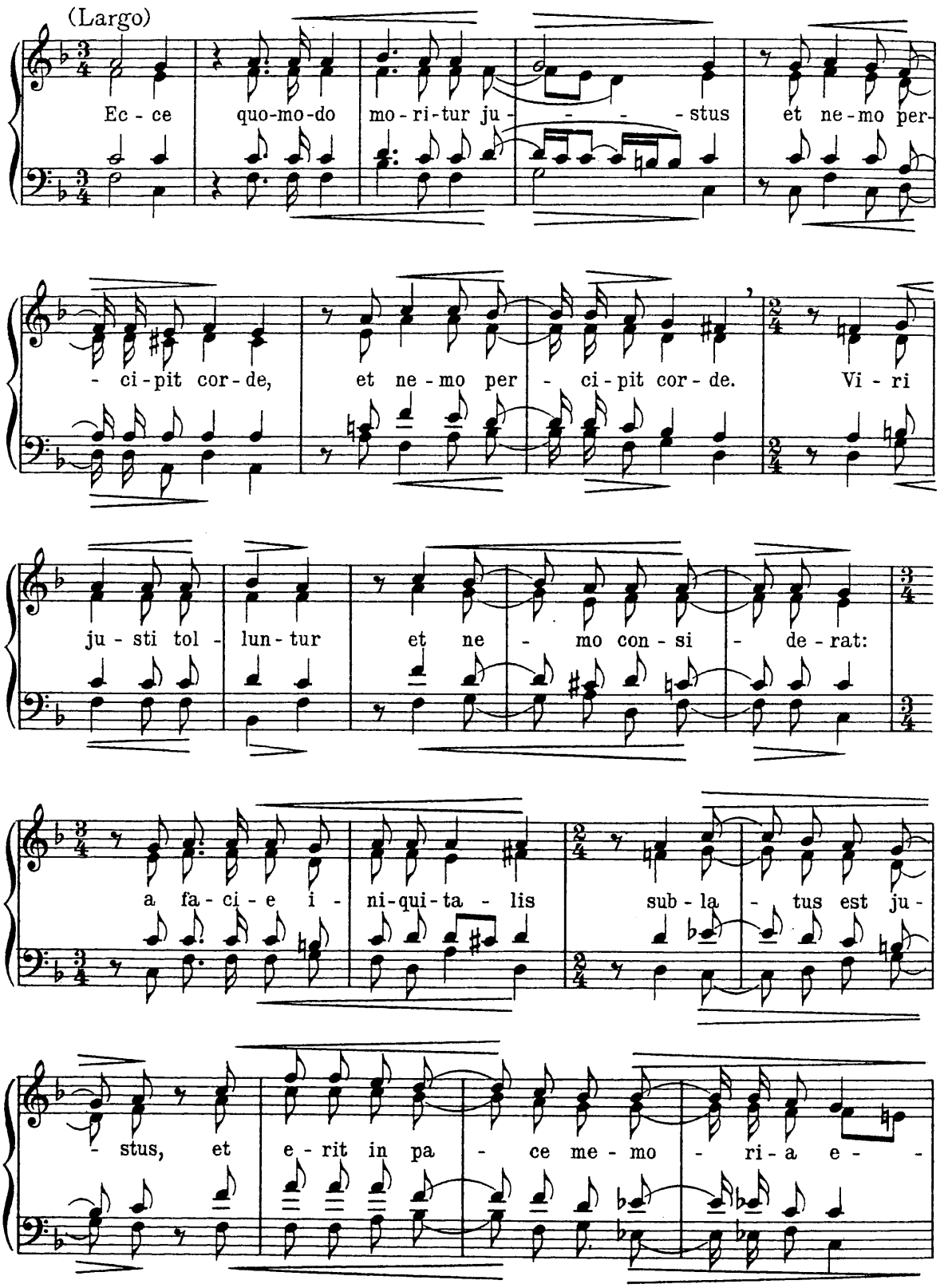
Sanctus der 5 stimmigen Messe im 3. Kirchenton.*

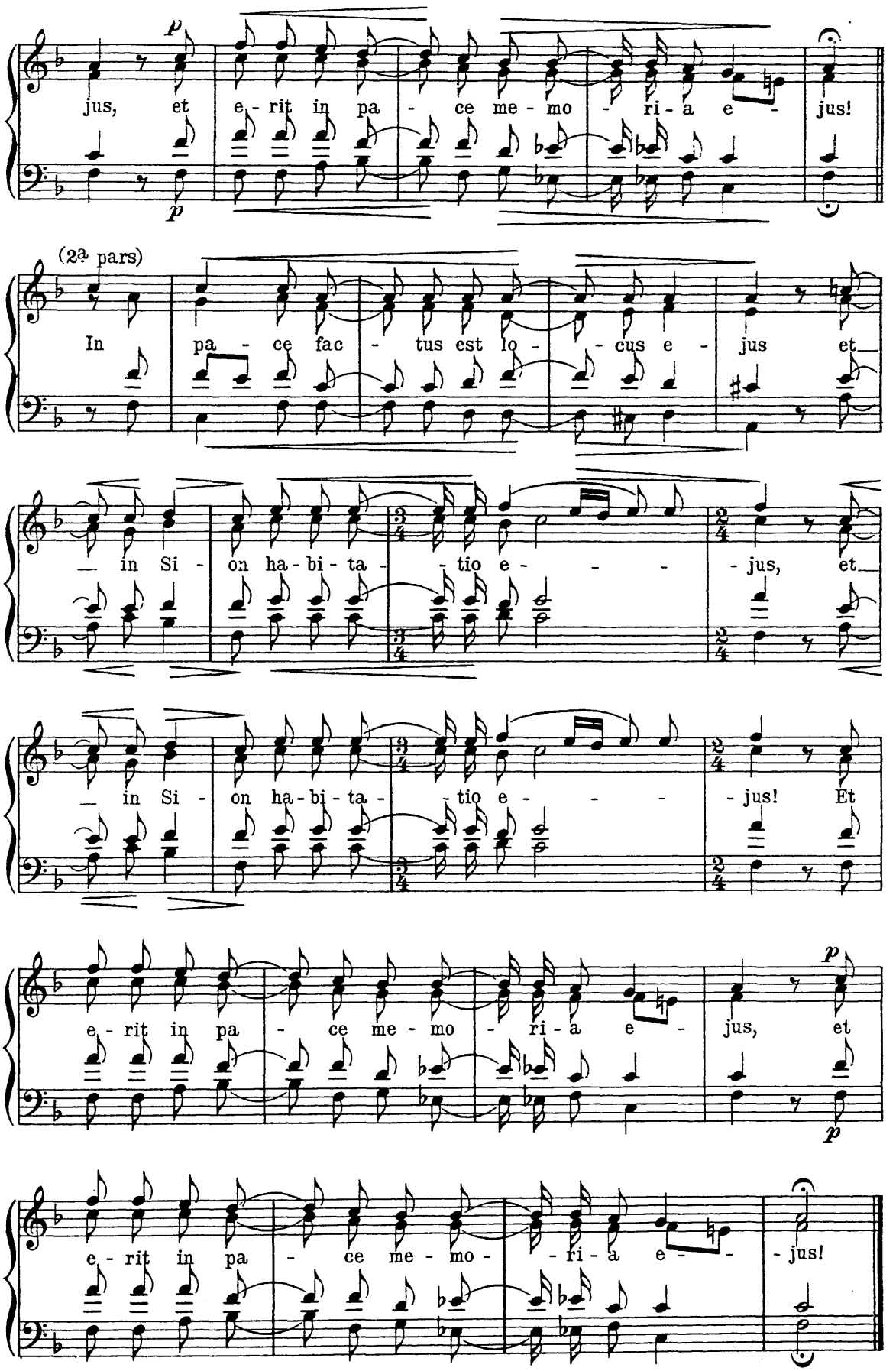


*Nach der Zählweise seines Lehrers Zarlino (transponiert dorisch.)

48. Jacobus Gallus (1550-1591).

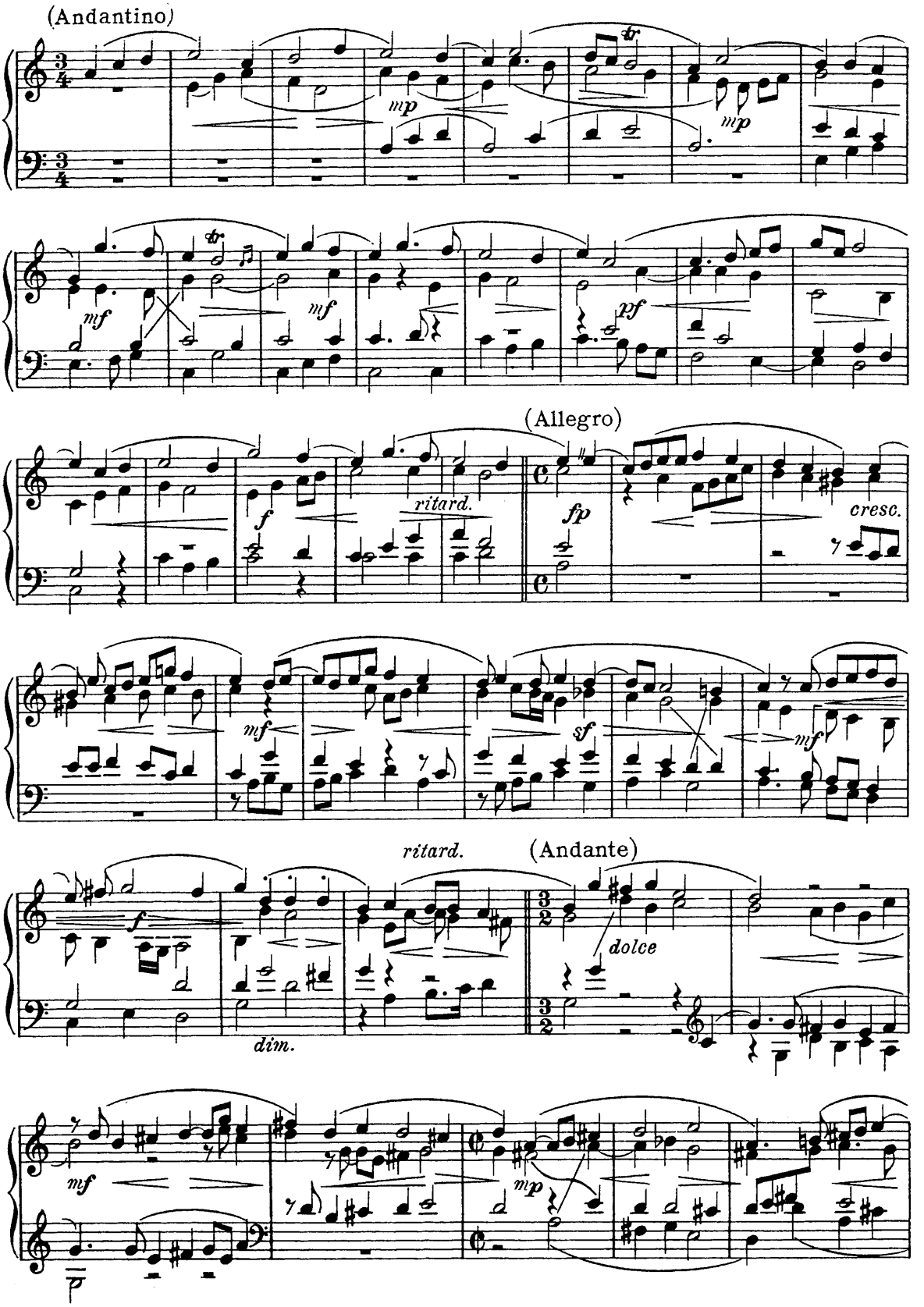
Motette.

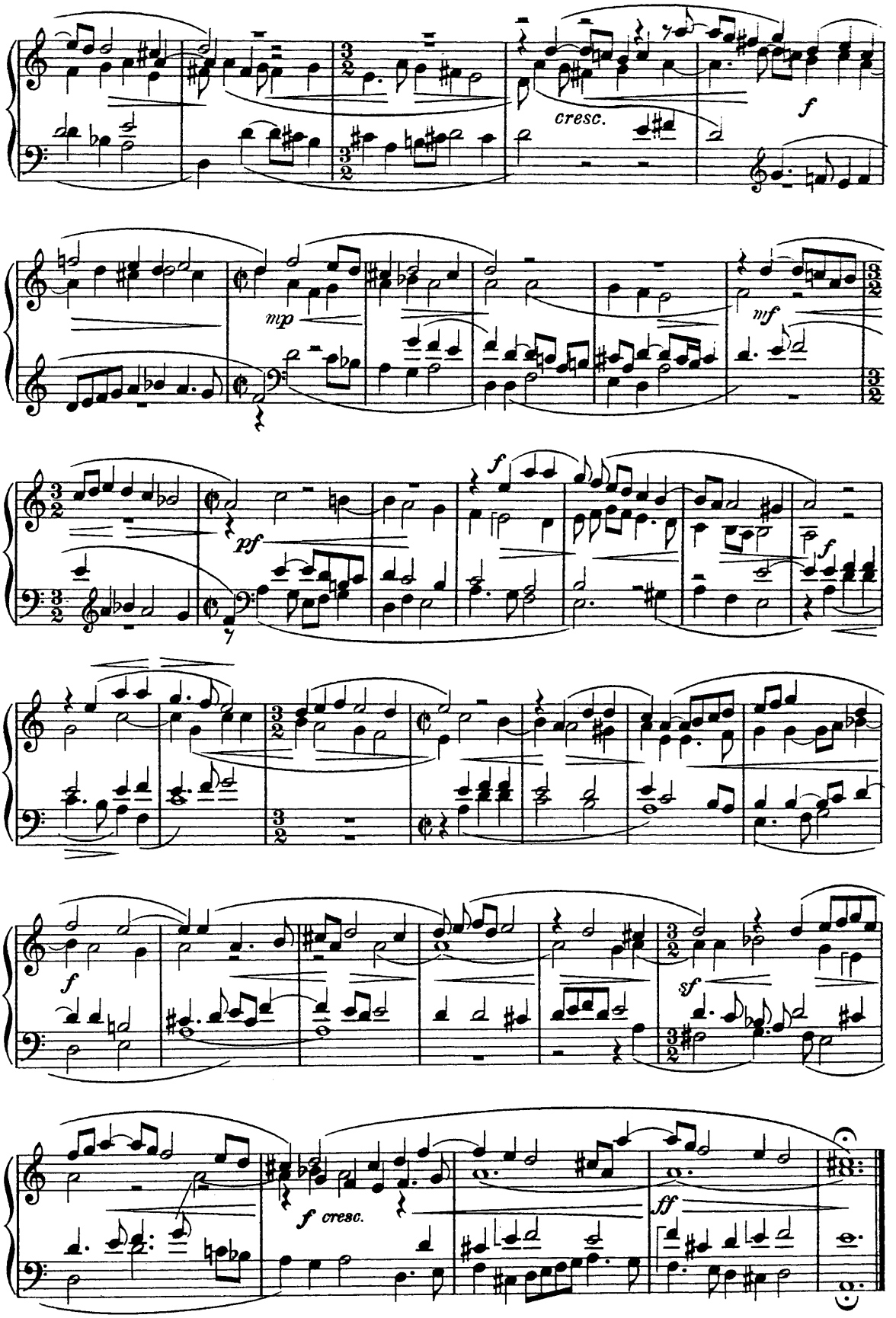



jus, et e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus!
(2ª pars)
In pa - ce fac - tus est lo - cus e - jus et
— in Si - on ha - bi - ta - tio e - jus, et
— in Si - on ha - bi - ta - tio e - jus! Et
e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus, et
e - rit in pa - ce me - mo - ri - a e - jus!

49. Florentio Maschera

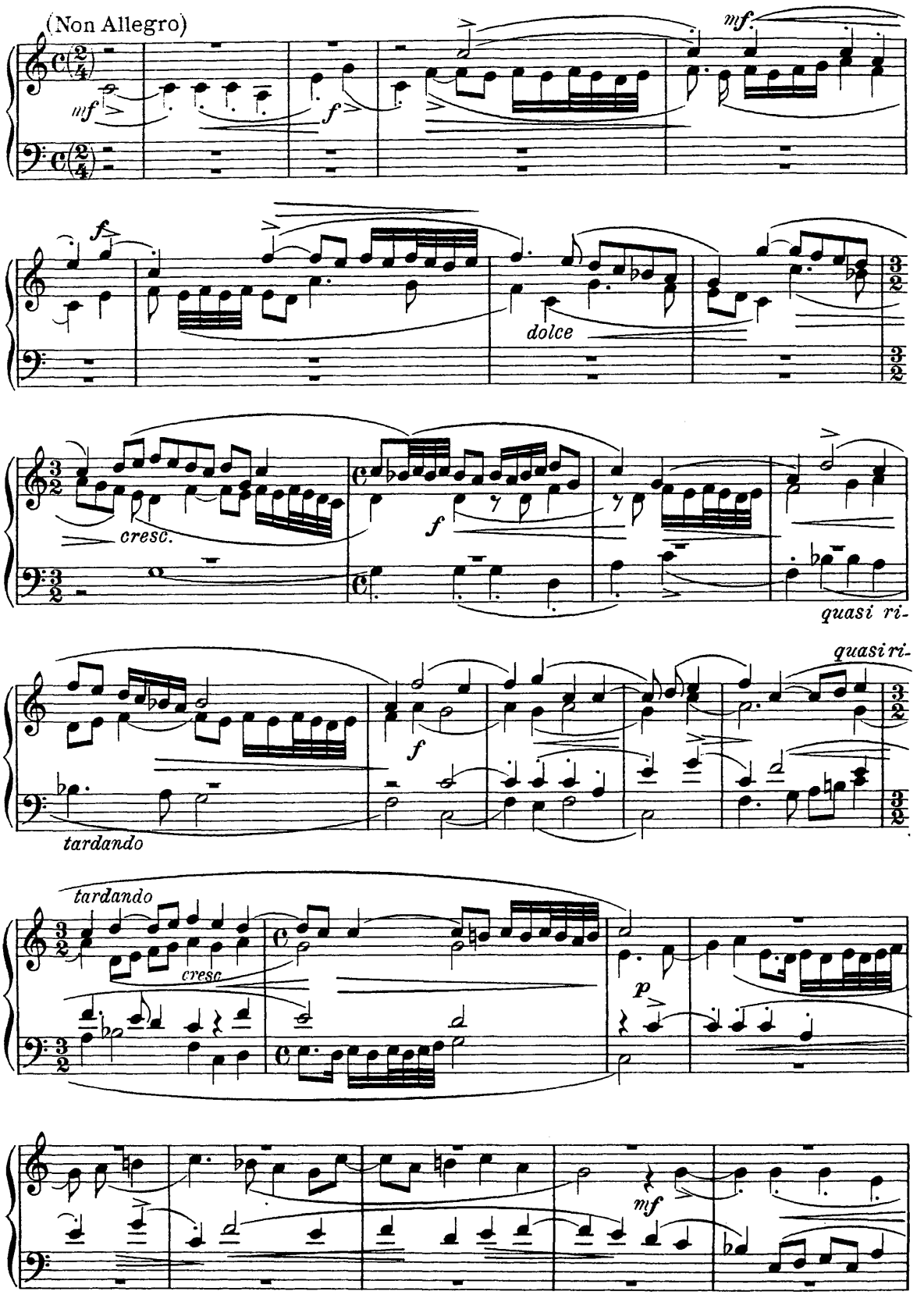
Canzon da sonare a 4 (1584 [1593]).

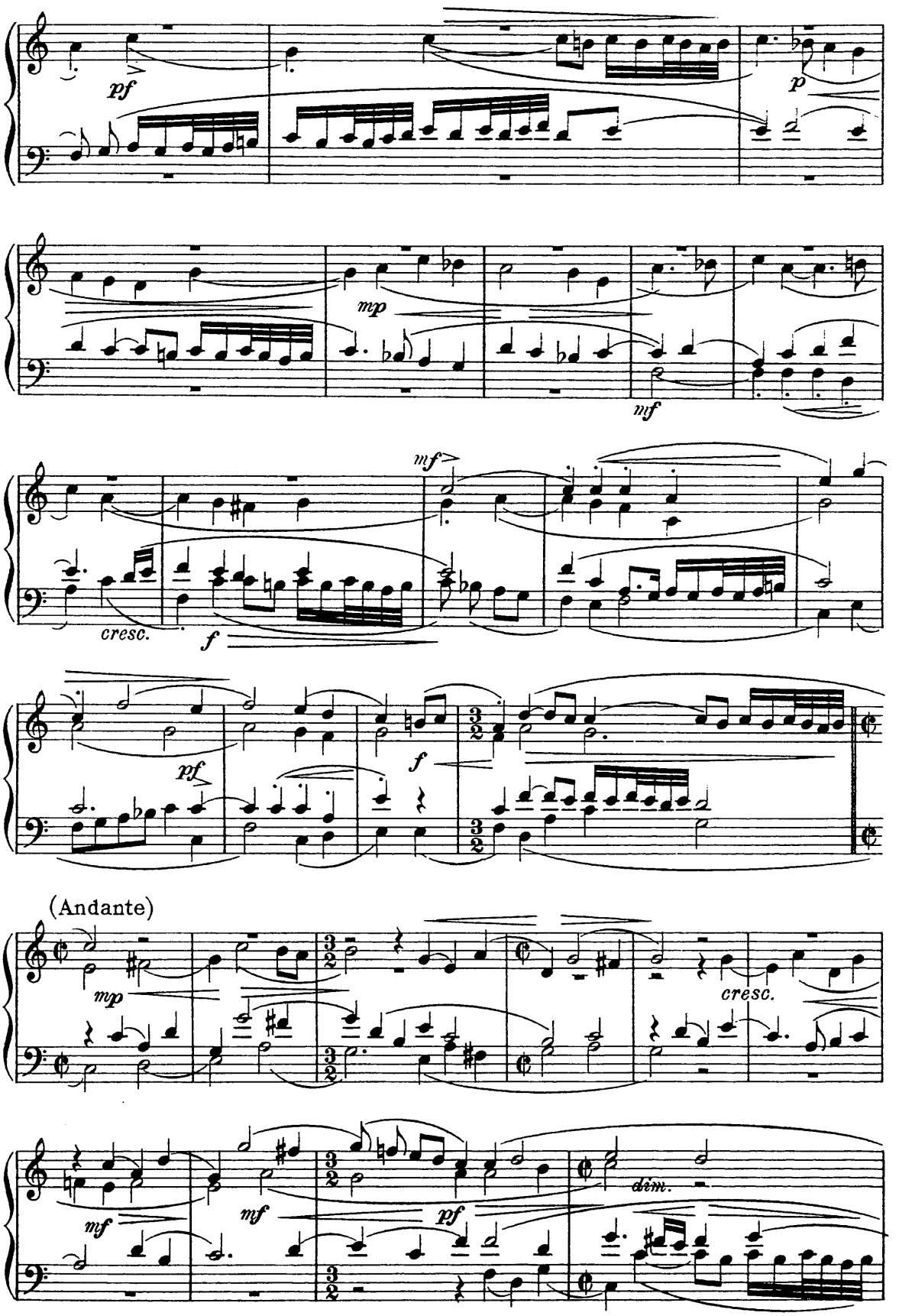


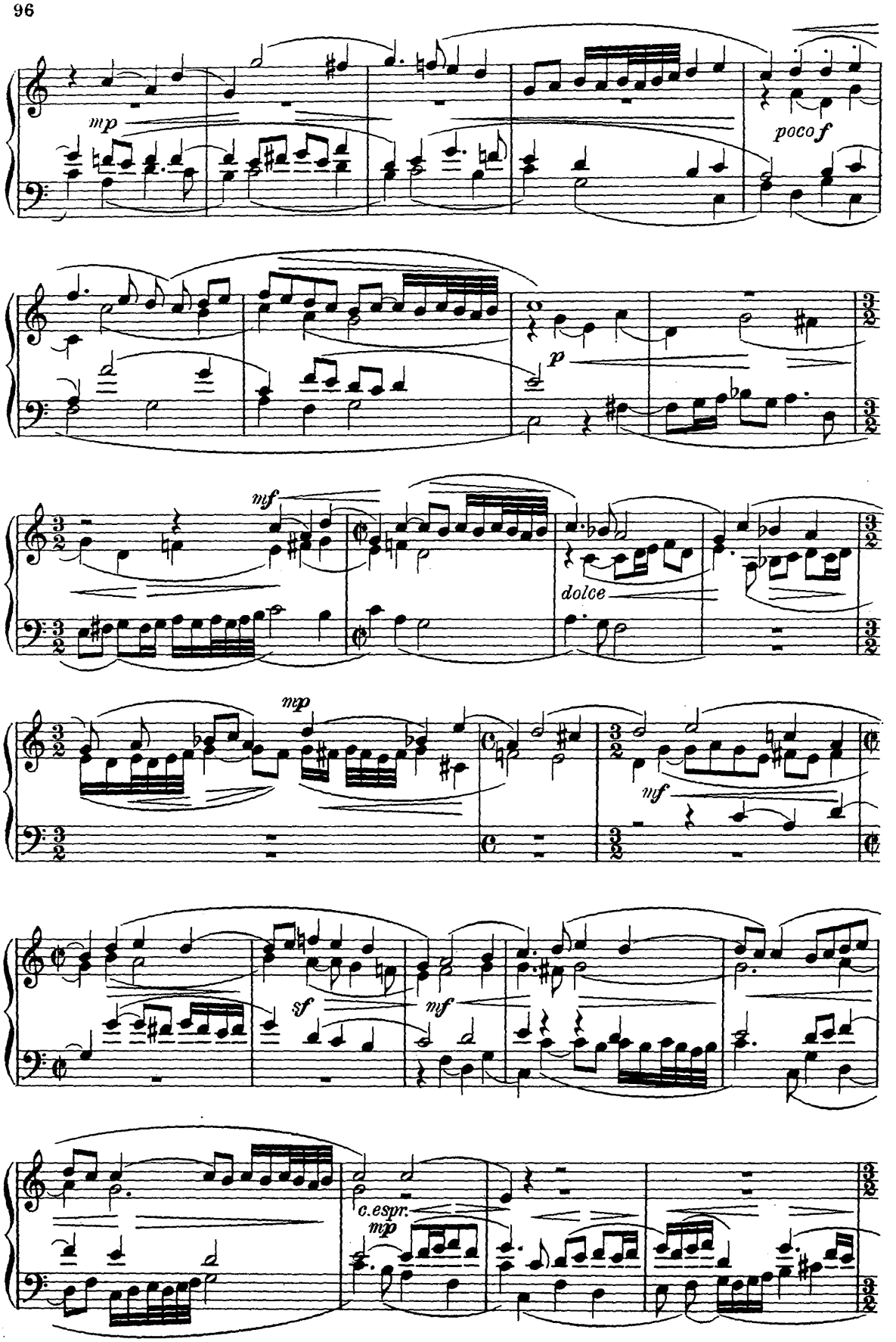

cresc.
f
mp
mf
pf
f
f
f
sf
f cresc.
ff

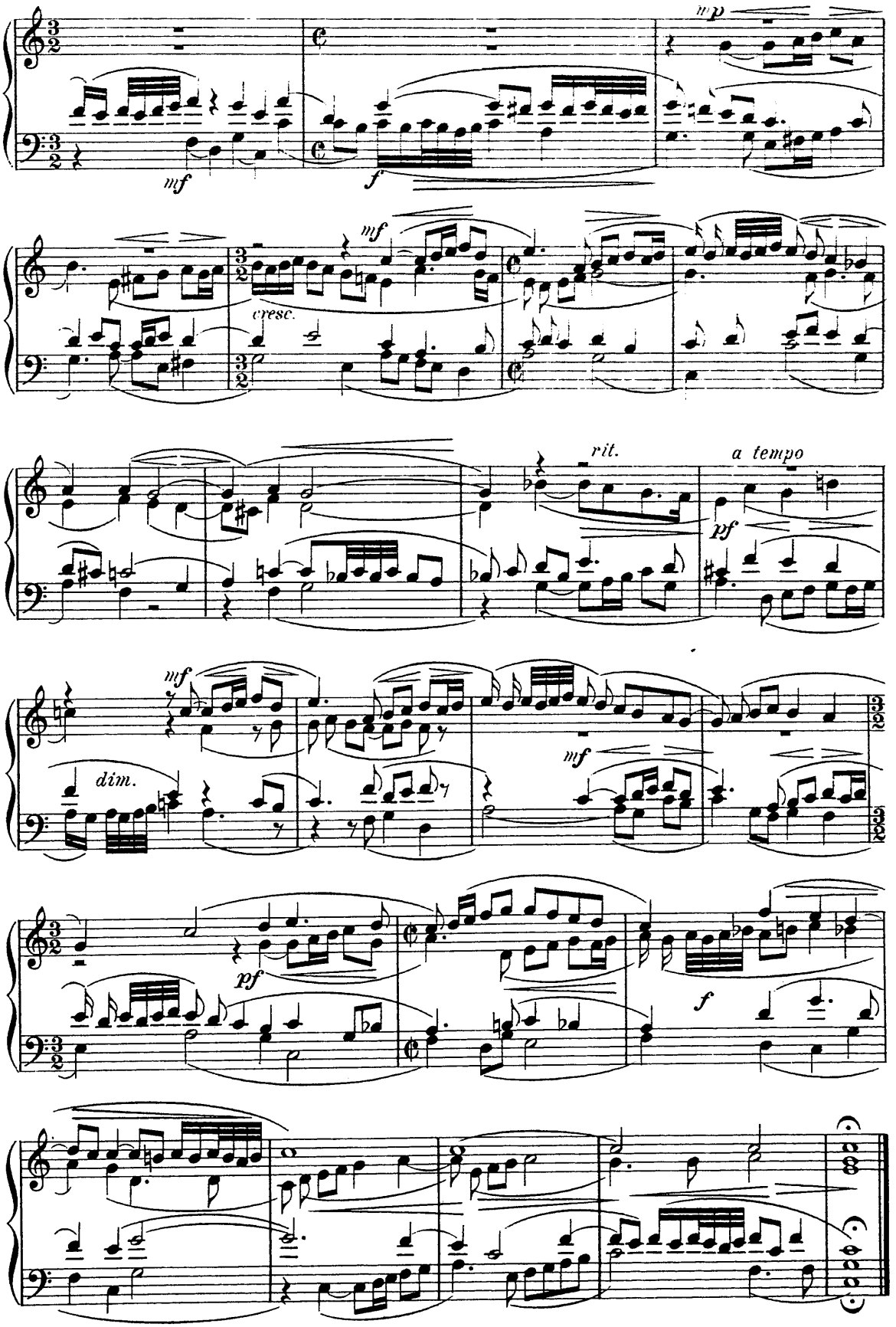
50. Annibale Padovano (1527 - c.1600)

Ricercar a 4 (gedruckt 1604)



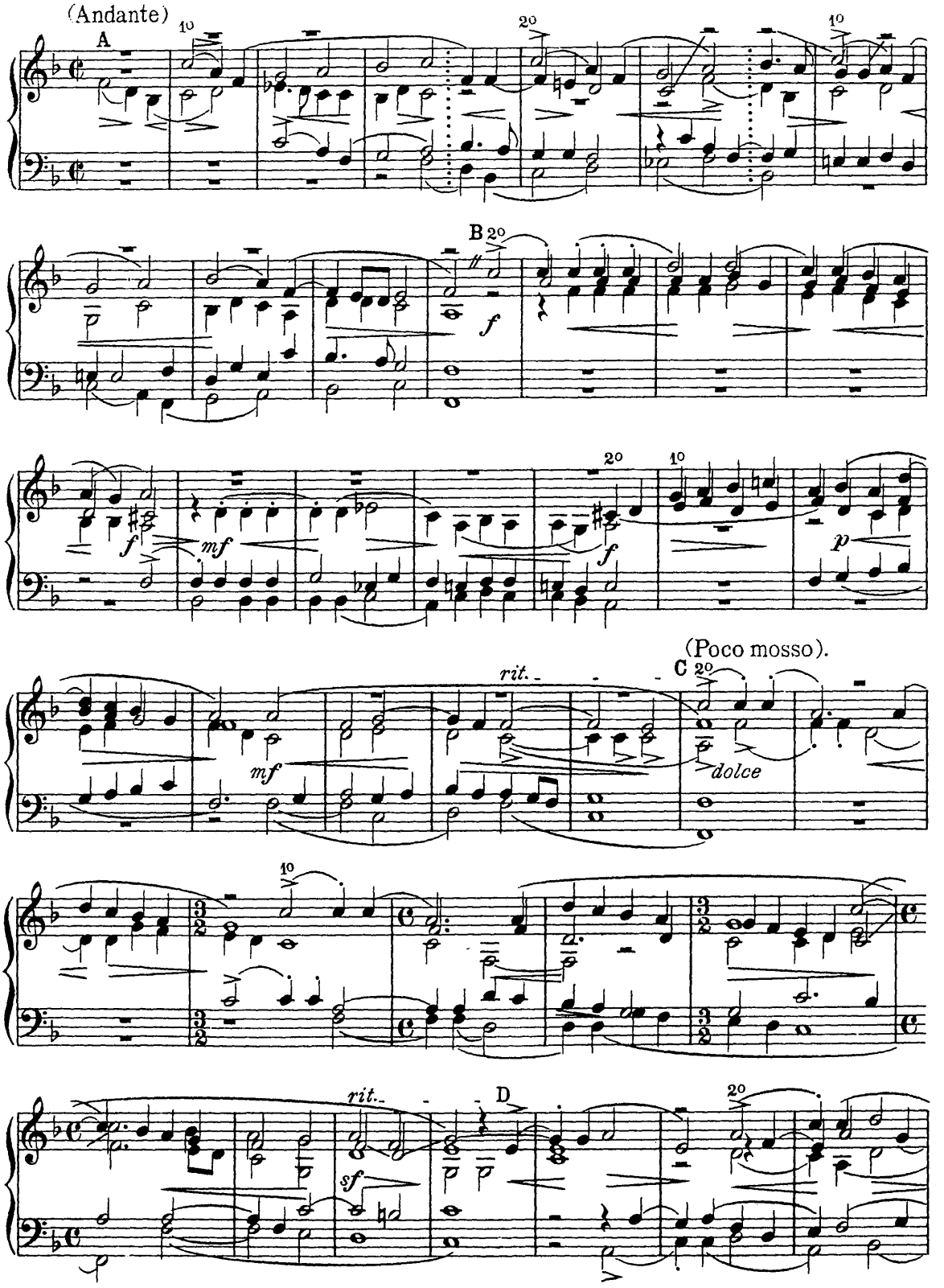

pf
p
mp
mf
mf
cresc.
f
pf
f
(Andante)
mp
cresc.
mf
mf
pf
dim.

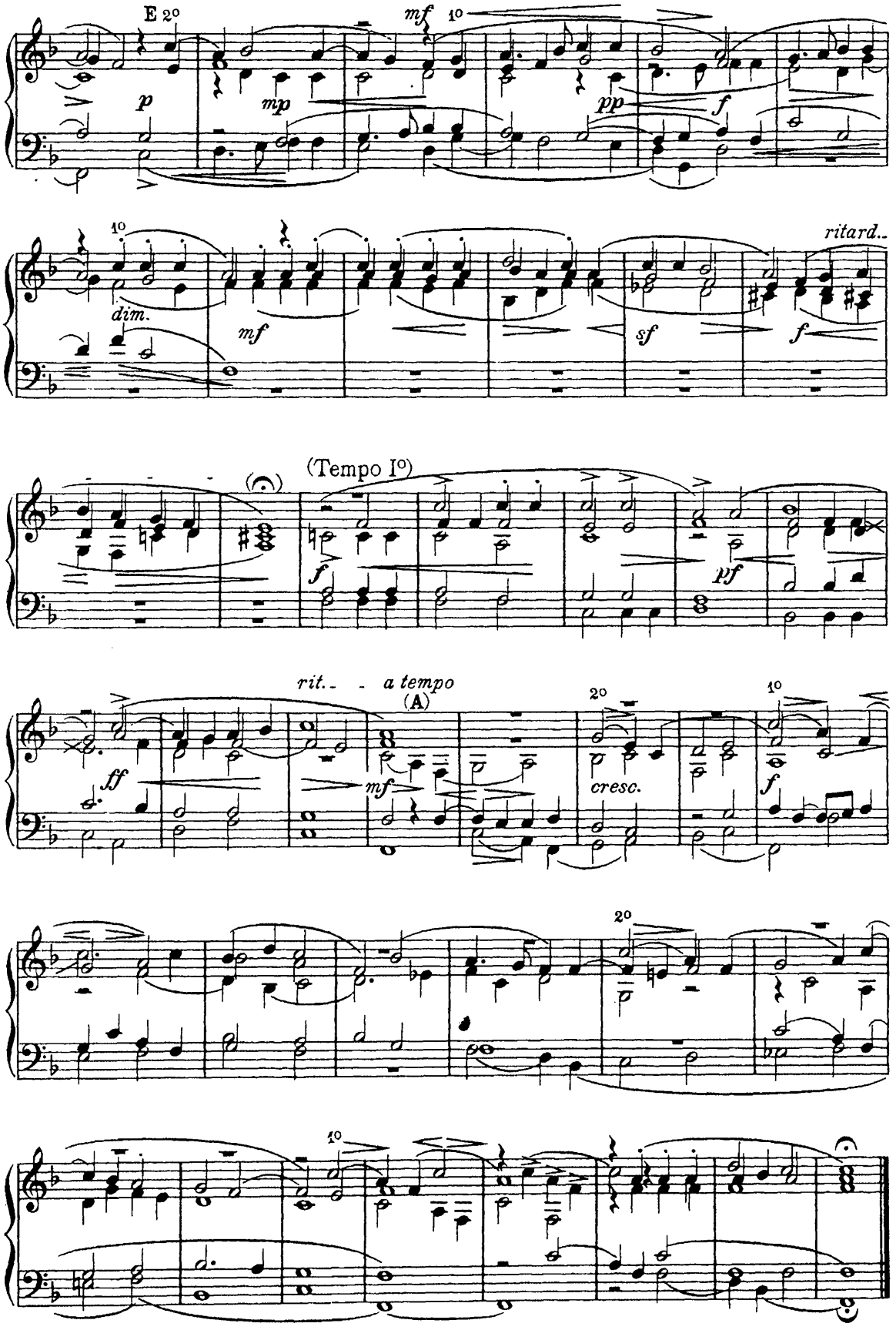

mp
poco f
p
mf
dolce
mp
mf
sf
mf
c.espr.
mp


mf
f
mp
mf
cresc.
rit.
a tempo
pf
mf
dim.
mf
pf
f

51. Claudio Merulo da Correggio (1533-1604)

Canzon da sonar a 5.



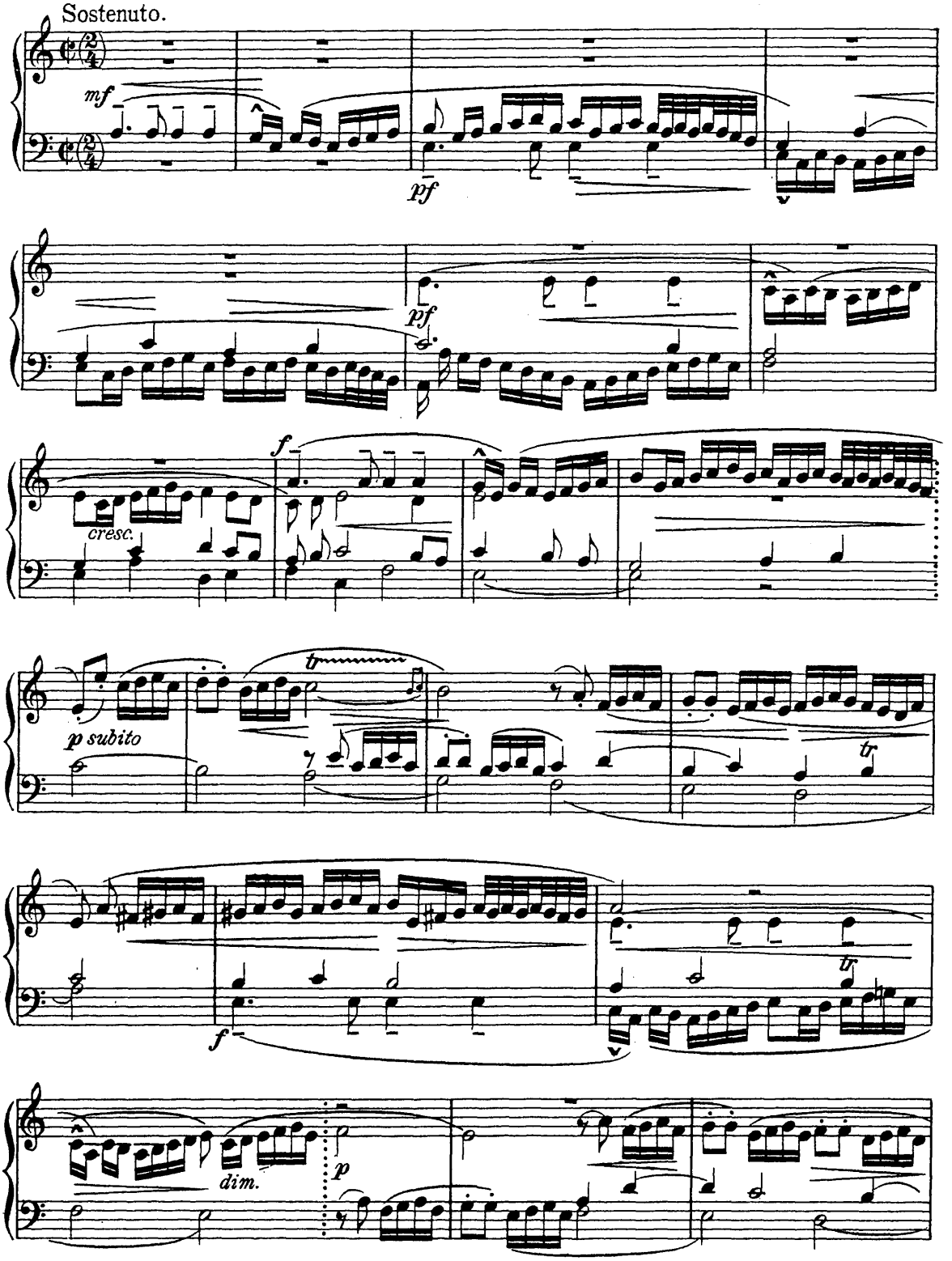

E 2o
mf
1o
p
mp
pp
f
1o
ritard..
dim.
mf
sf
f
(Tempo Io)
f
pf
rit. - - a tempo
(A)
2o
1o
ff
mf
cresc.
f
2o
1o

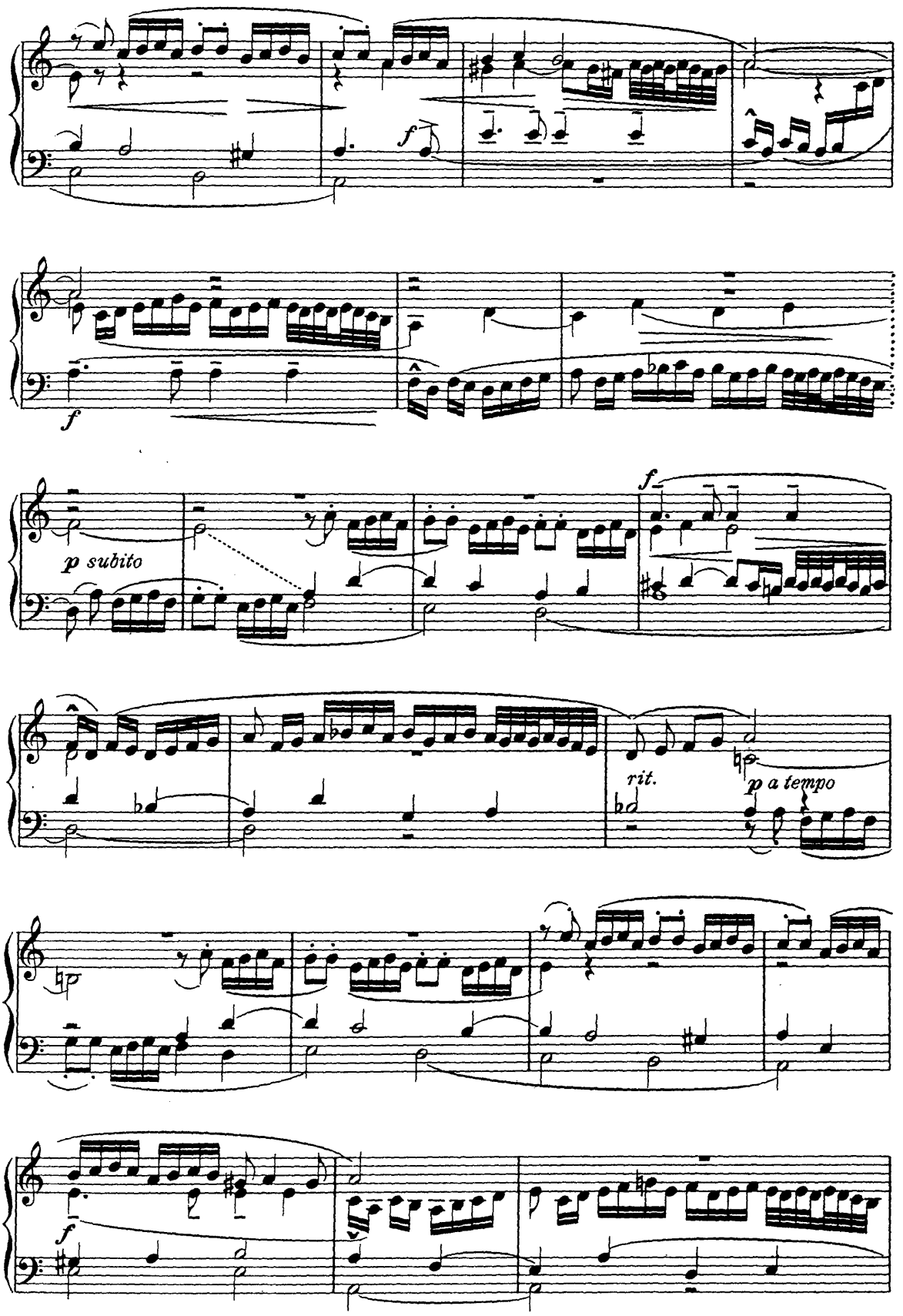
52. Giovanni Gabrieli.

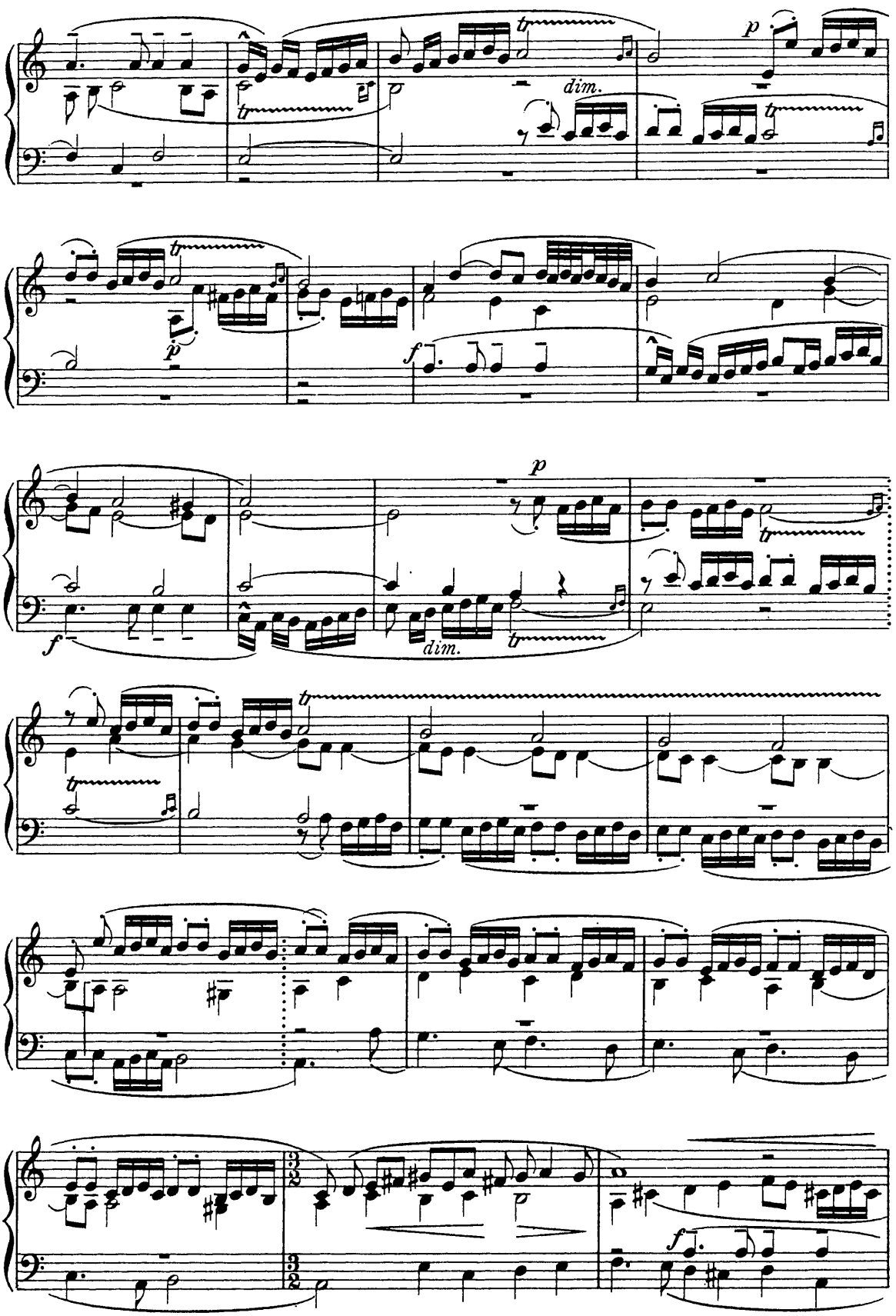
(geb. 1557 zu Venedig, gest. 12. Aug. 1612 daselbst)

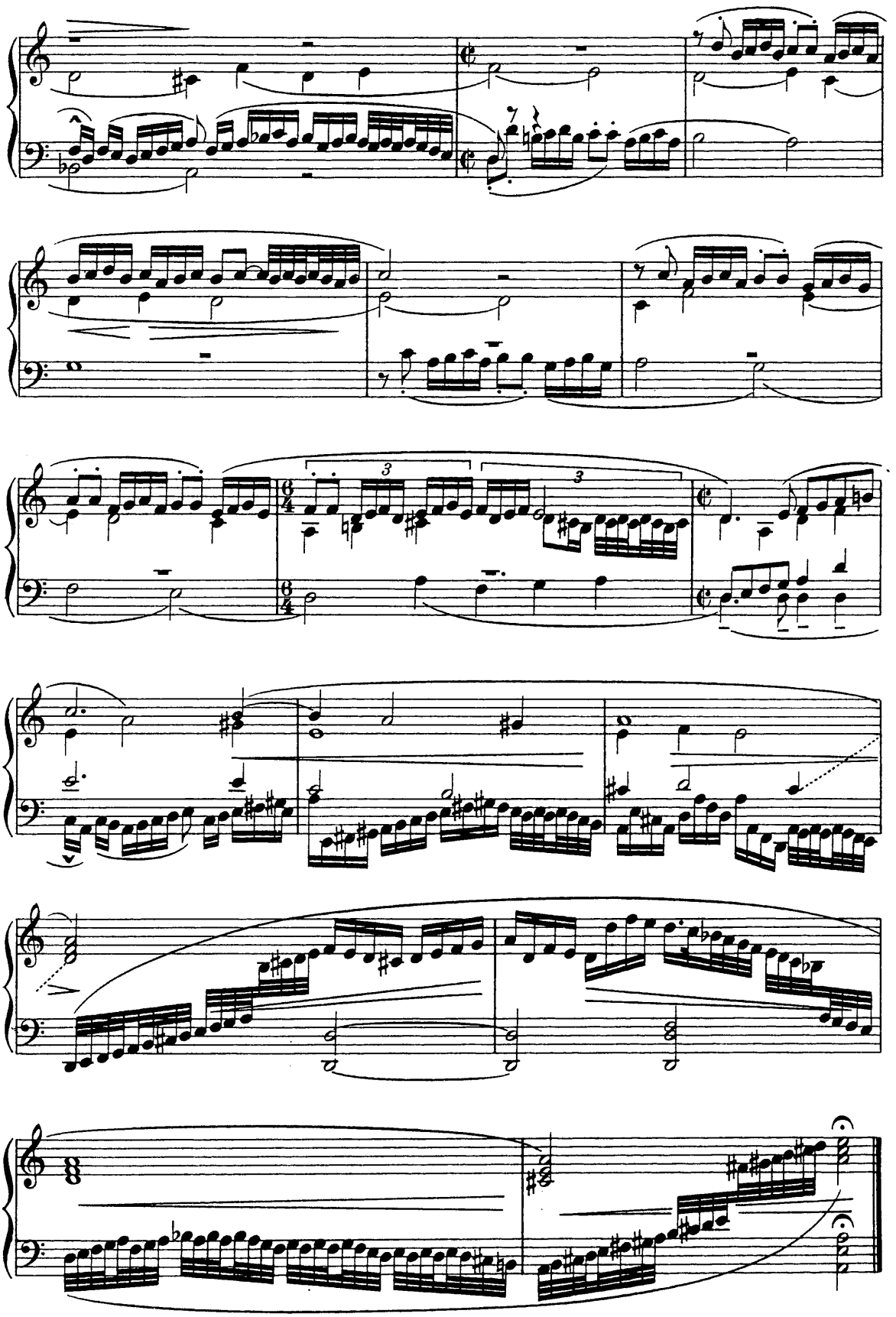
Ricercar a 4 voci, del X° tono (1595)

(Die älteste wirkliche Fuge mit Divertissements)



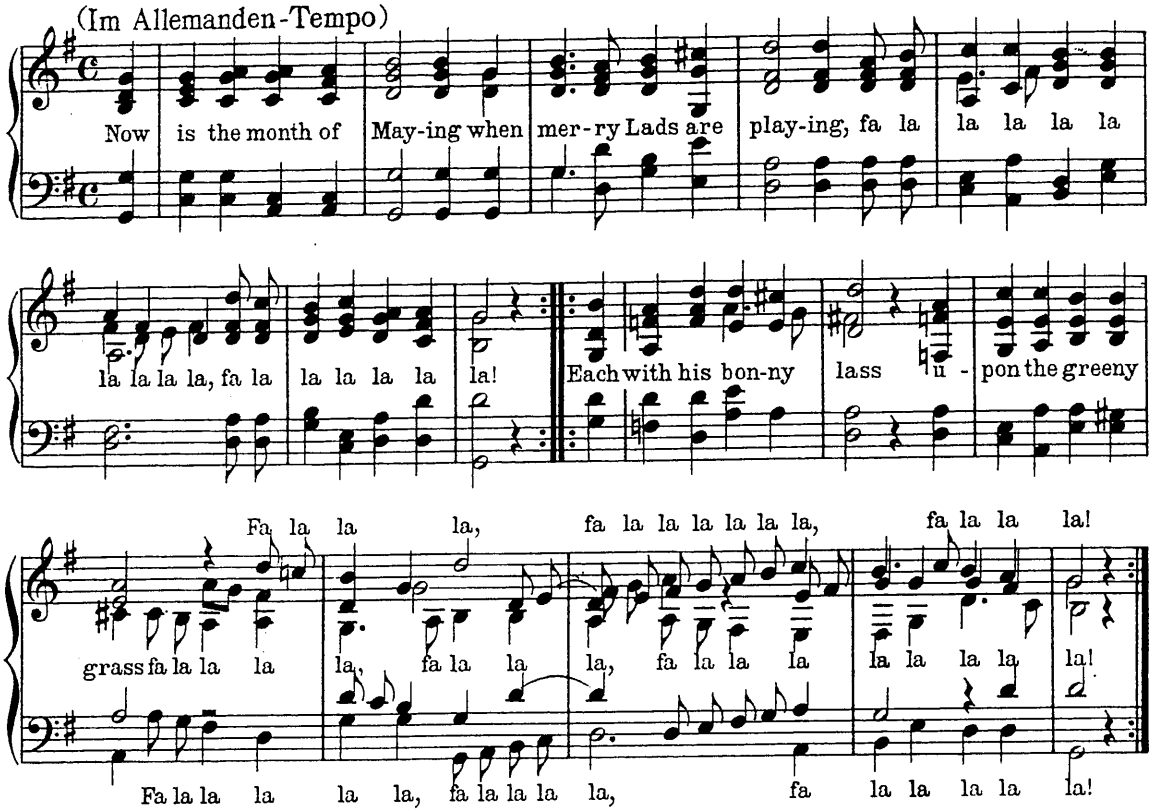

f
f
p subito
f
rit.
p a tempo
f


dim.
p
f
dim.
p
f



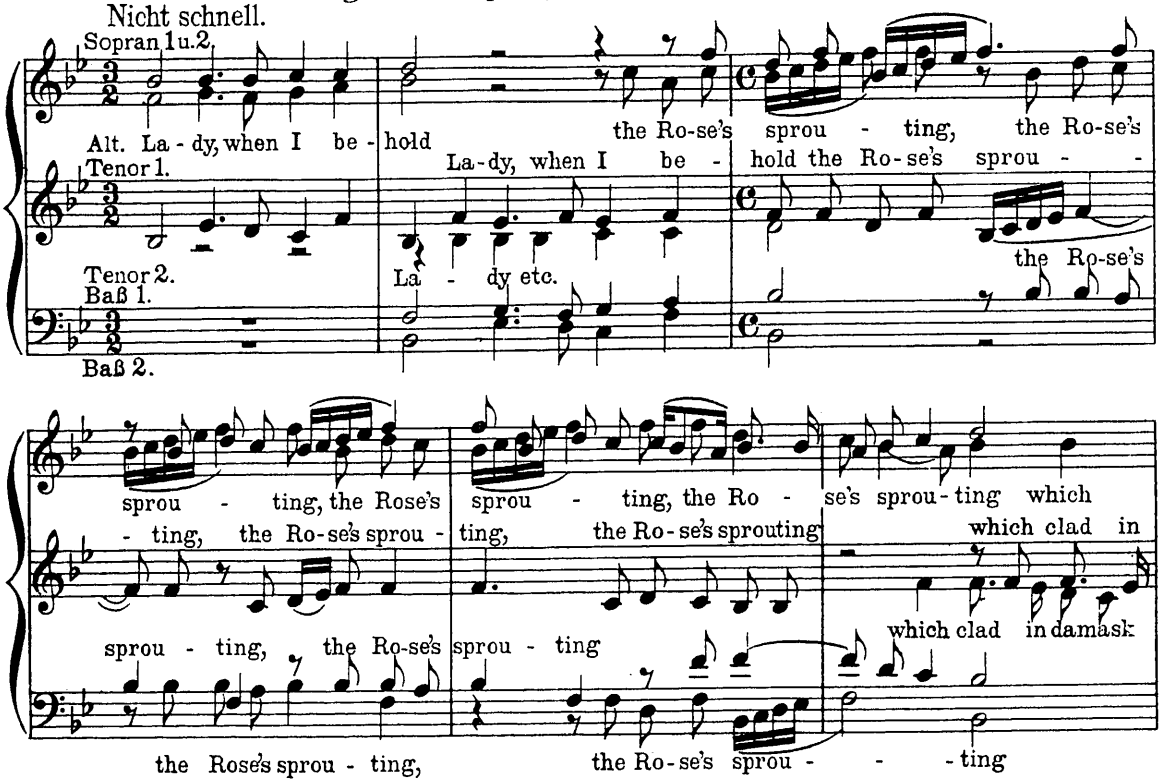
53. Thomas Morley (1557-1603)

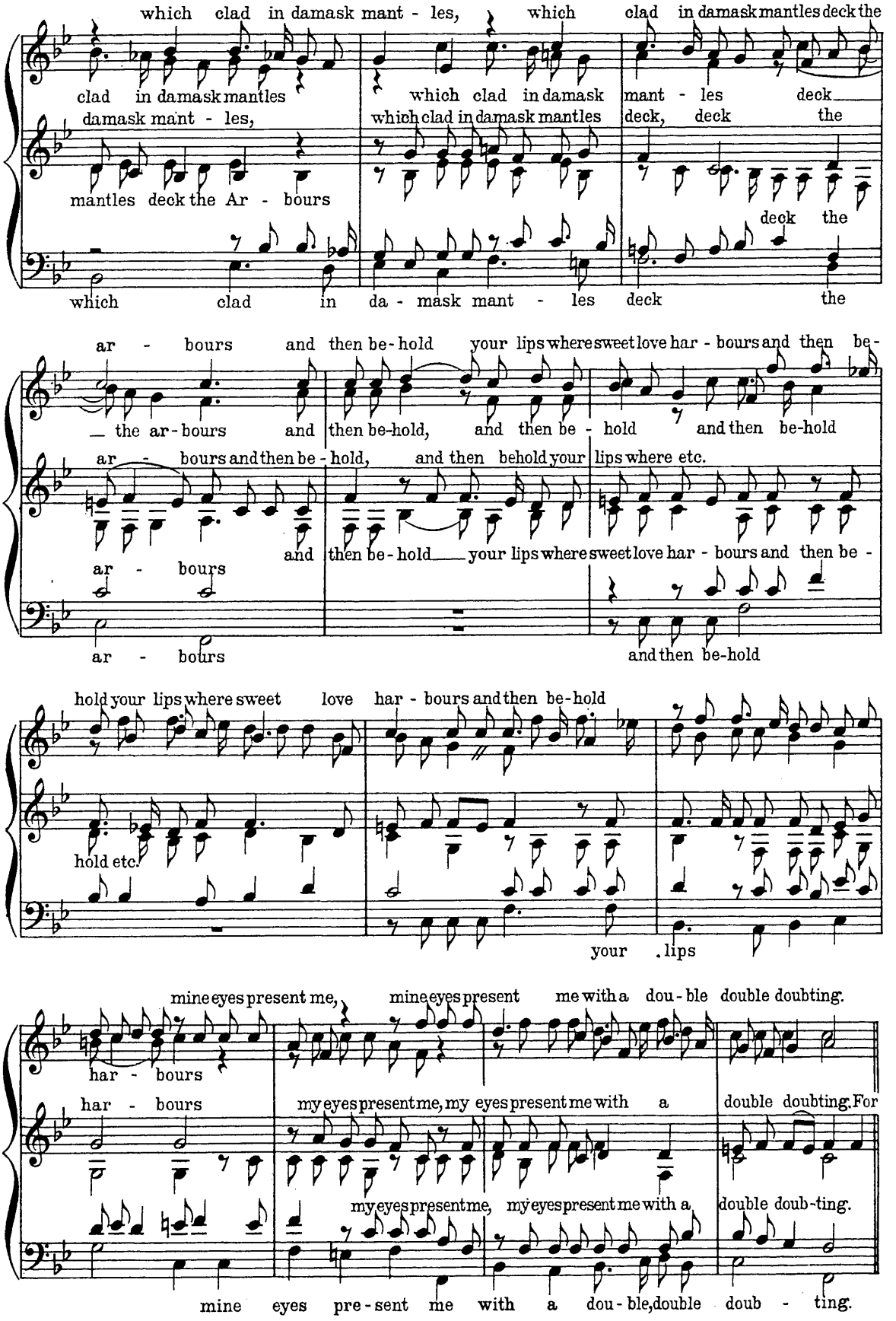
5st. Tanzlied (Fa-la) v. J. 1595.

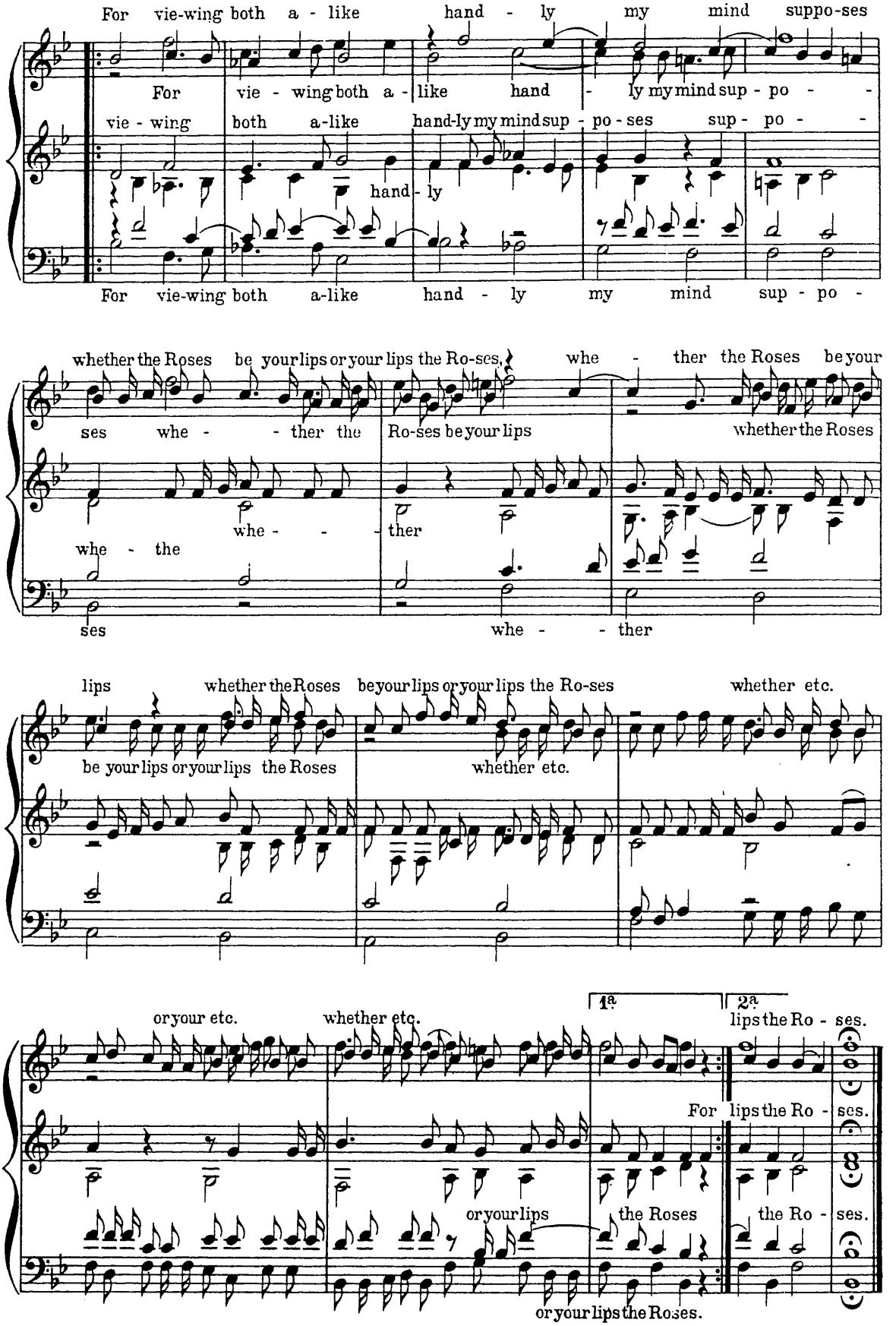


54. John Wilbye.

Madrigal für 2 Soprane, 2 Tenöre, Alt und Baß (1598)



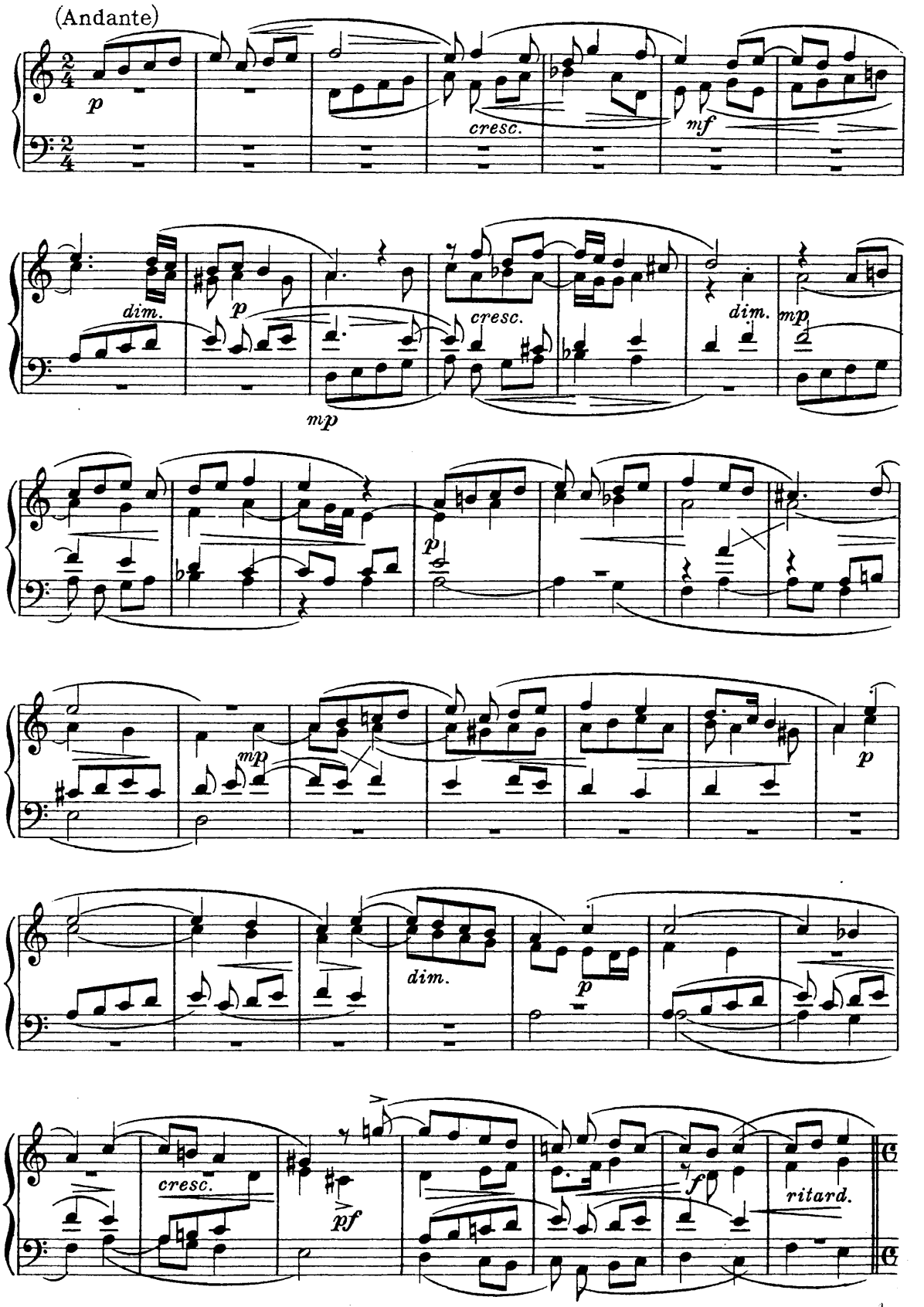

which clad in damask mant - les, which clad in damask mantles deck the
clad in damask mantles which clad in damask mant - les deck
damask mant - les, which clad in damask mantles deck, deck the
mantles deck the Ar - bours deck the
which clad in da - mask mant - les deck the
ar - bours and then be-hold your lips where sweet love har - bours and then be-
the ar-bours and then be-hold, and then be - hold and then be-hold
ar - bours and then be - hold, and then behold your lips where etc.
and then be-hold your lips where sweet love har - bours and then be -
ar - bours
ar - bours and then be-hold
hold your lips where sweet love har - bours and then be-hold
hold etc.
your lips
mine eyes present me, mine eyes present me with a dou - ble double doubting.
har - bours
har - bours my eyes present me, my eyes present me with a double doubting. For
my eyes present me, my eyes present me with a double doub-ting.
mine eyes pre - sent me with a dou - ble, double doub - ting.



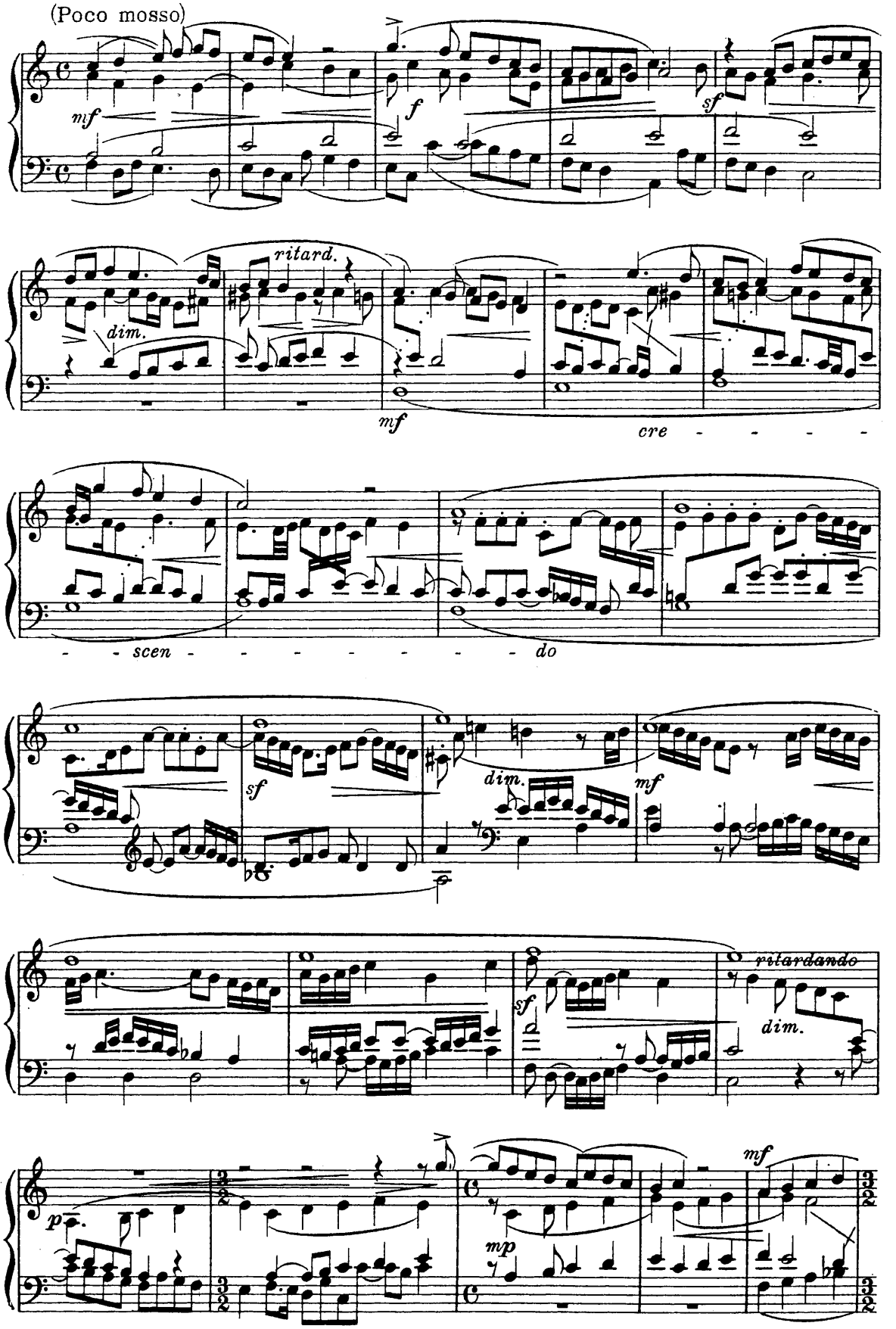
Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.

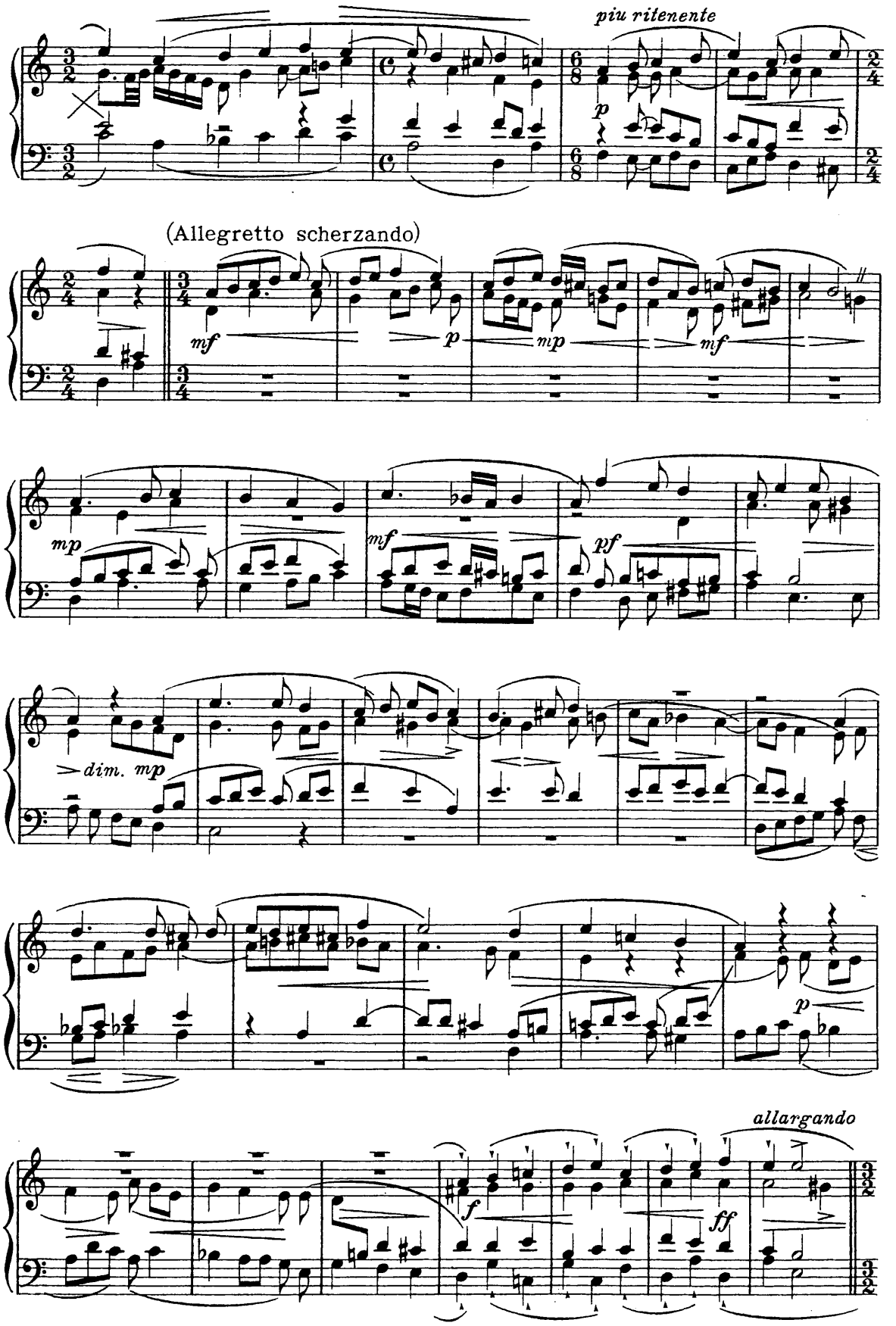
55. Orazio Vecchi (1550-1605)

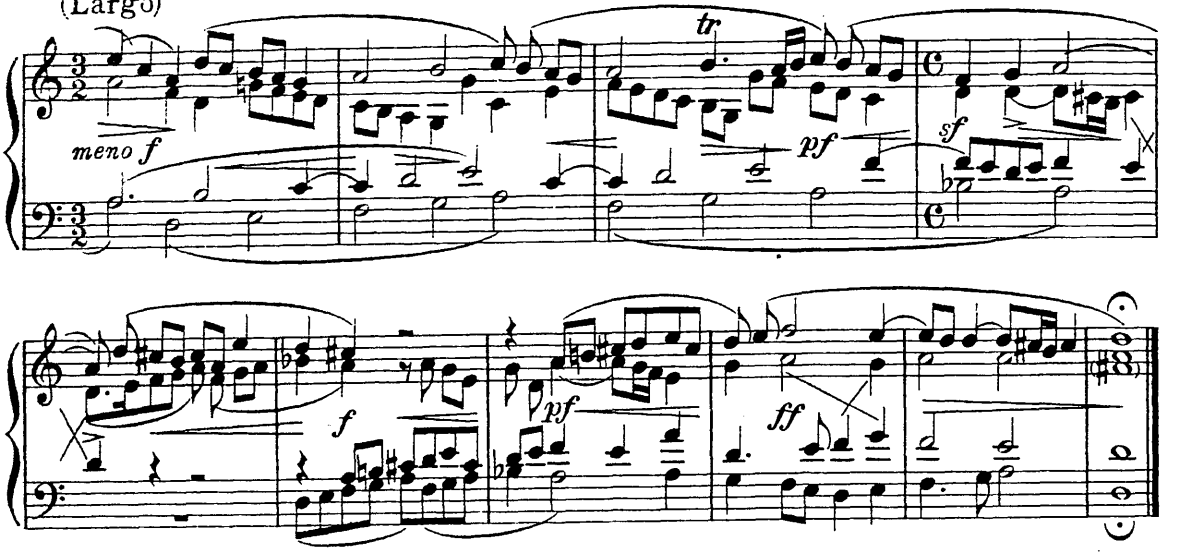
Fantasia a 4 (1600)



Copyright 1911 by E. A. Seemann, Leipzig.

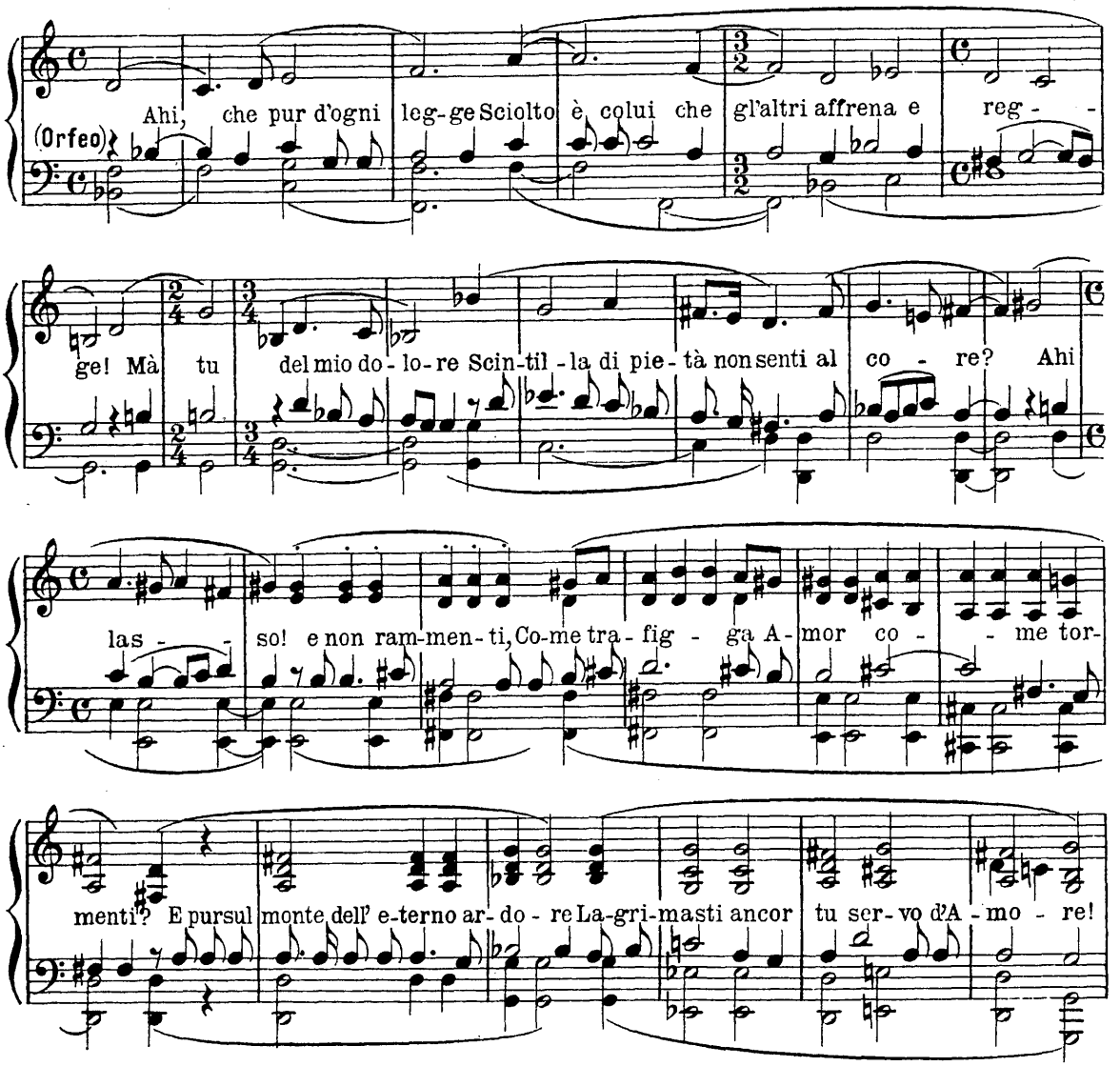

(Poco mosso)
mf
f
sf
ritard.
dim.
mf
cre - - - - -
- - scen - - - - - - - - - do
sf
dim.
mf
sf
ritardando
dim.
p
mp
mf

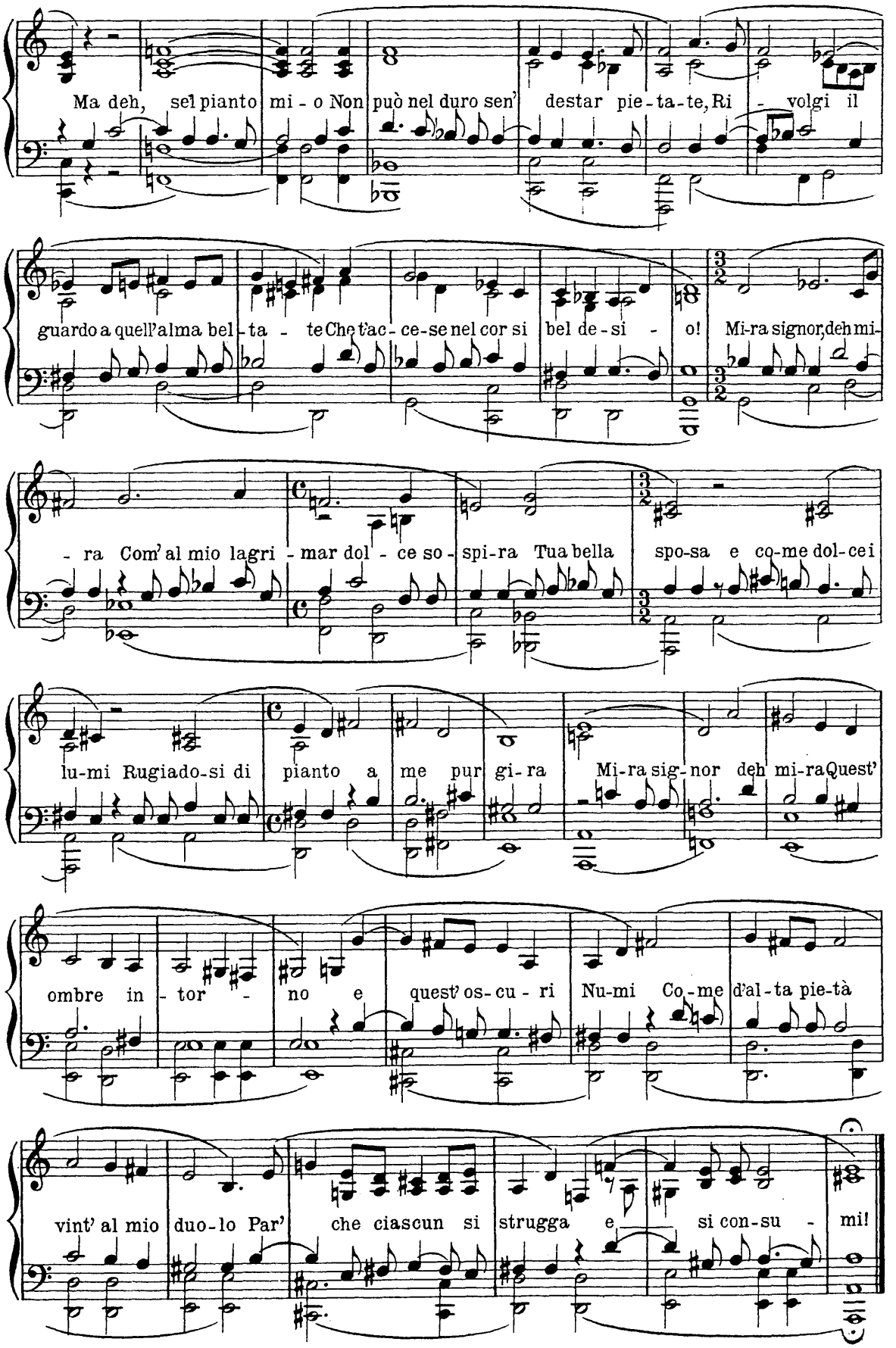

piu ritenente
p
(Allegretto scherzando)
mf
p
mp
mf
mp
mf
pf
dim. mp
p
allargando
f
ff



56. Jacopo Peri (1561-1633)

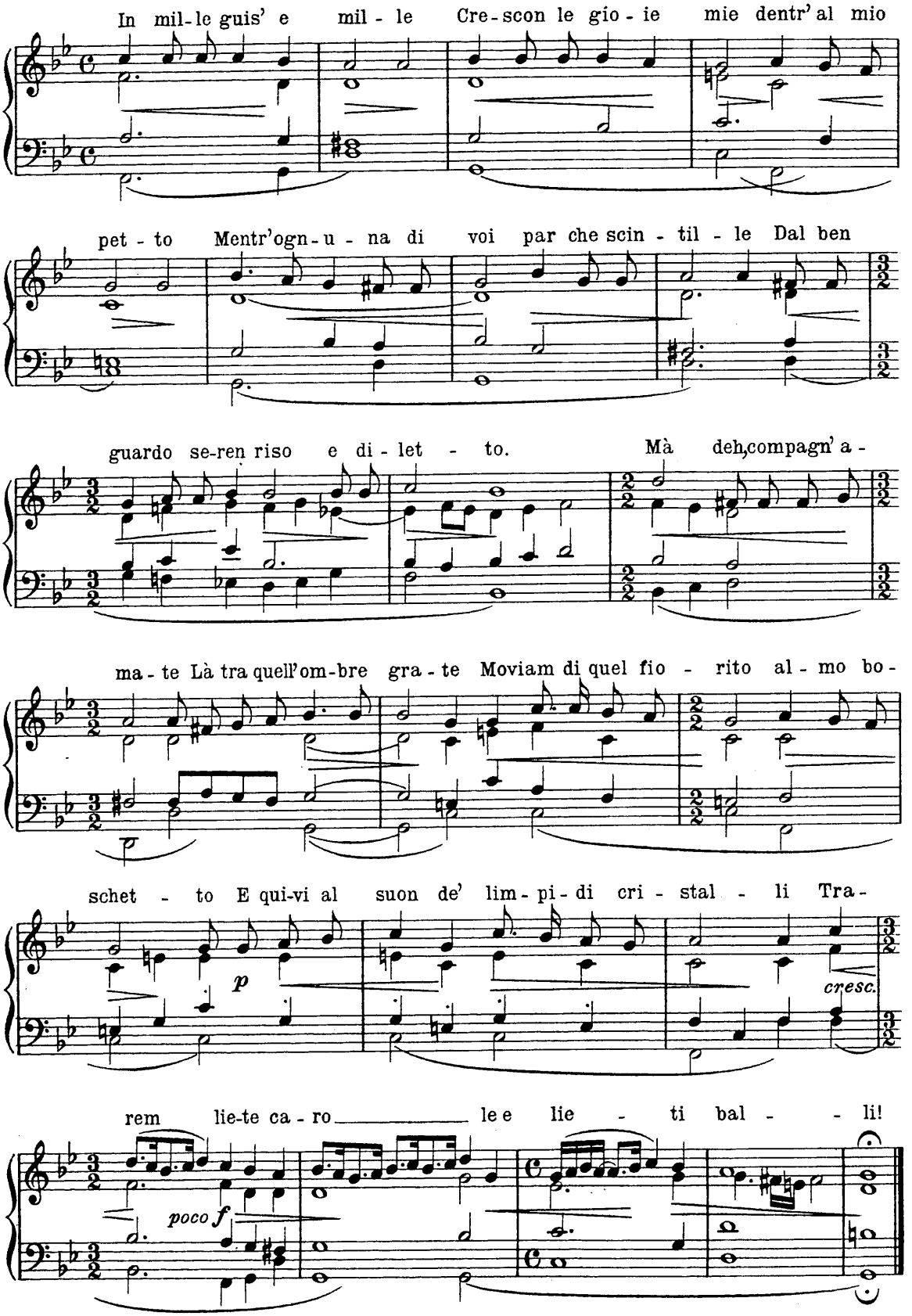
Gesang des Orpheus aus „Euridice“ (1600)




Ma deh, sel pianto mi - o Non può nel duro sen' destar pie - ta - te, Ri - volgi il
guardo a quell'alma bel - ta - te Che t'ac - ce - se nel cor si bel de - si - o! Mi-ra signor, deh mi-
- ra Com' al mio lagri - mar dol - ce so - spi-ra Tua bella spo-sa e co-me dol-cei
lu-mi Rugiado-si di pianto a me pur gi-ra Mi-ra sig-nor deh mi-ra Quest'
ombre in - tor - no e quest' os-cu - ri Nu-mi Co-me d'al-ta pie-tà
vint' al mio duo-lo Par' che ciascun si strugga e si con-su - mi!

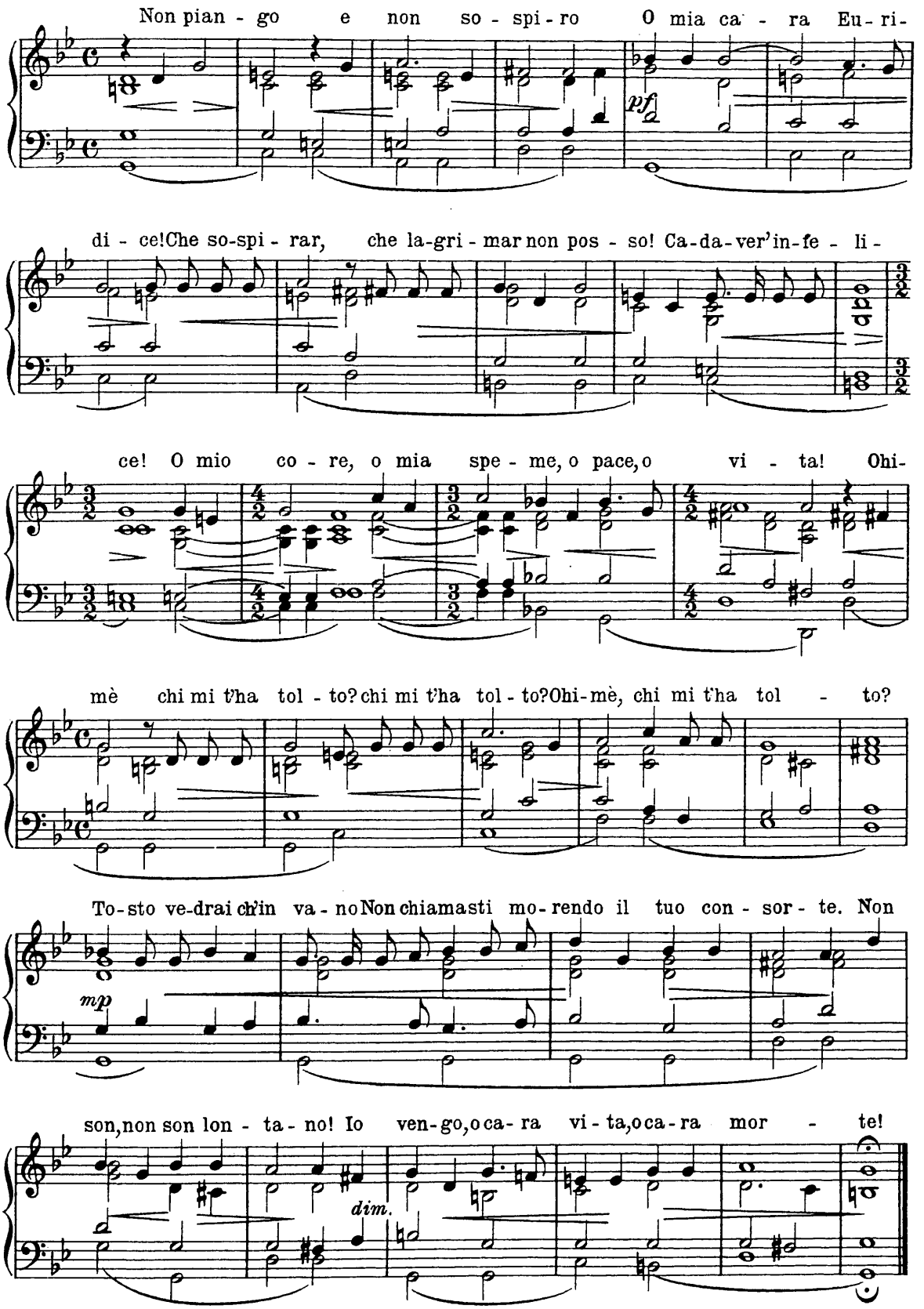
57. Giulio Caccini (1550-1618)

1. Gesang der Euridice aus „Euridice“ (1600)



58. Giulio Caccini (1550-1618)

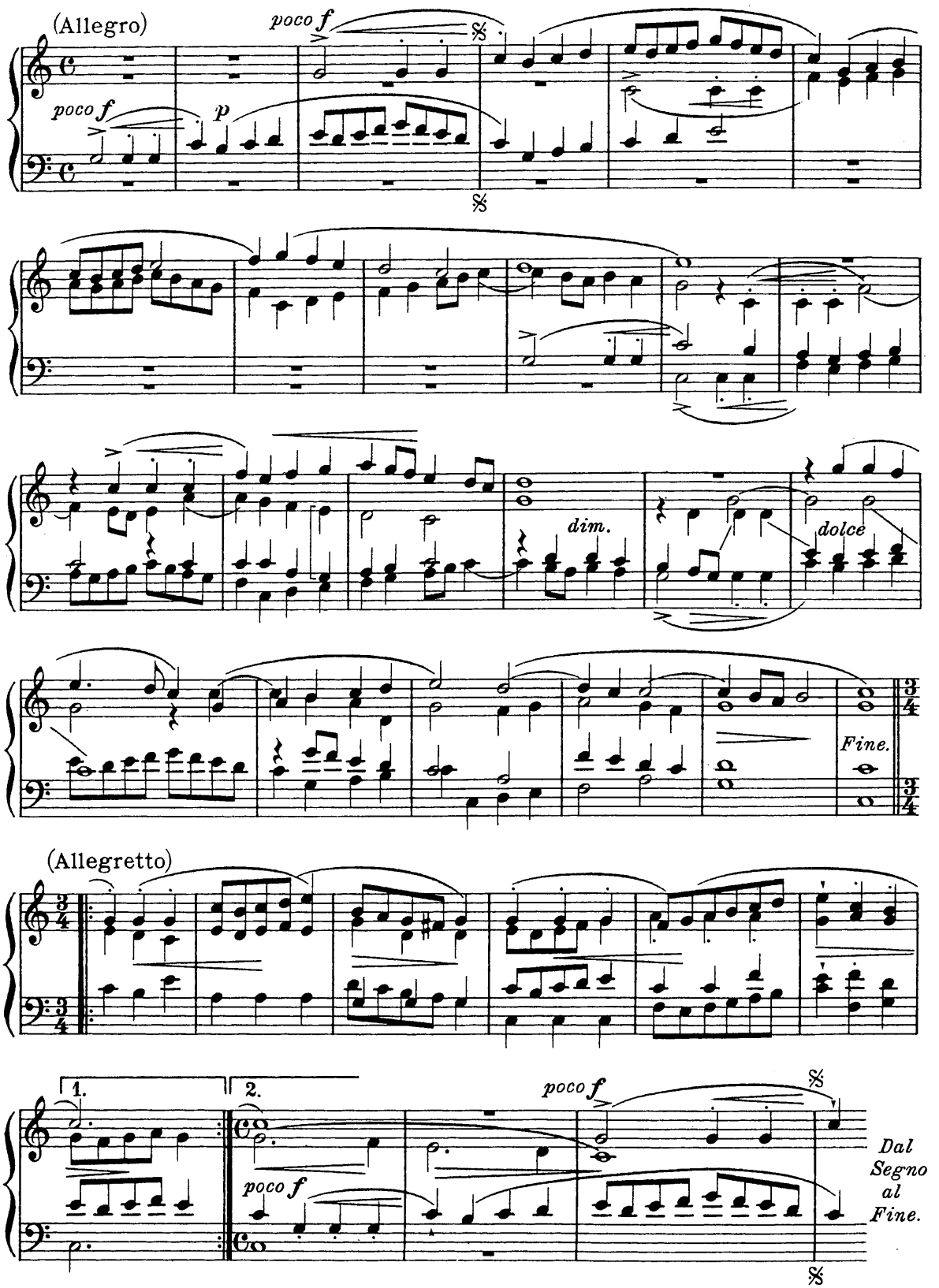
2. Gesang des Orfeo aus „Euridice“



59. Adriano Banchieri (1565-1634)

I. Sinfonia senza parole a 4 (1607)

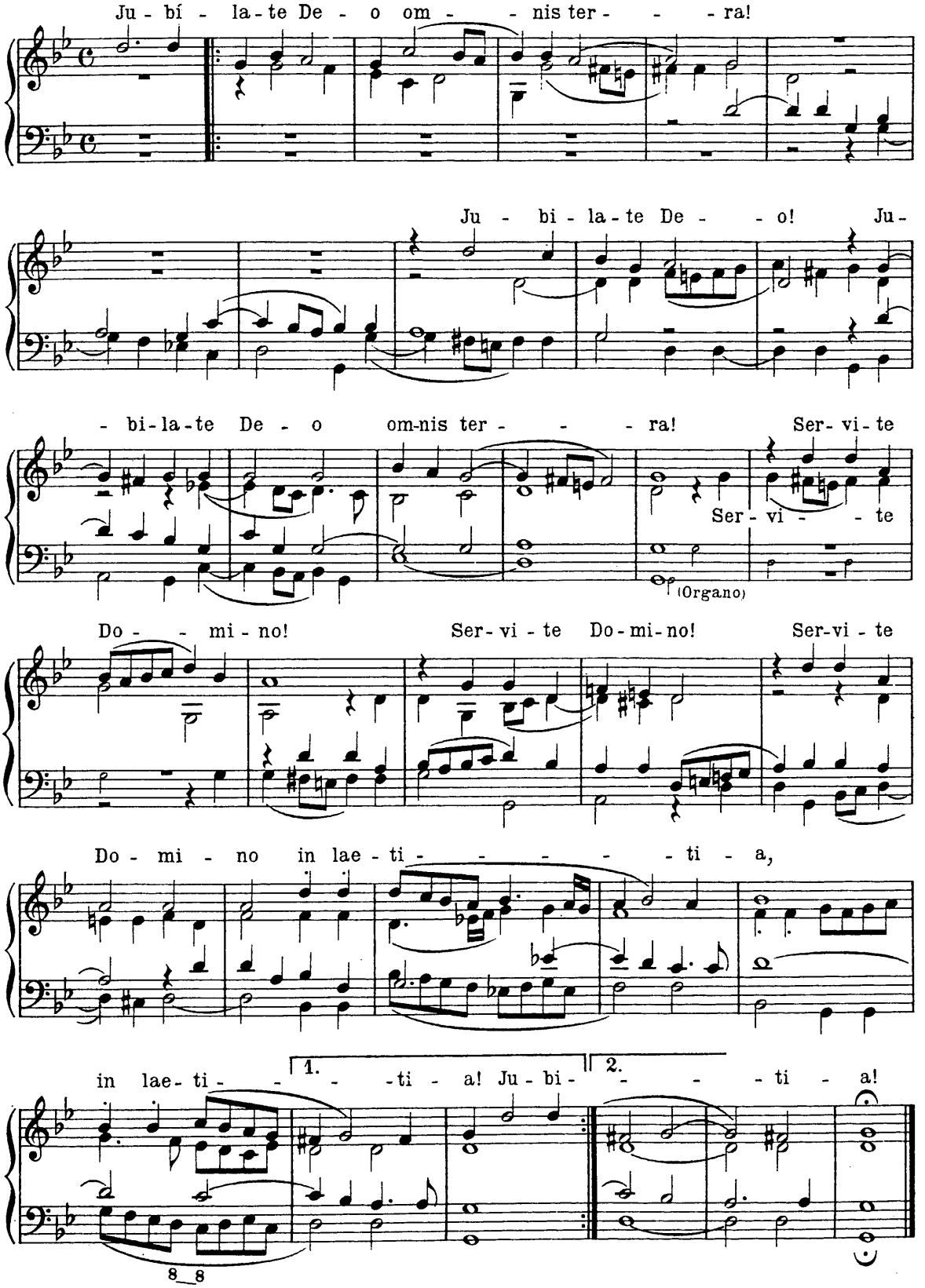
(Canzon in Aria francese)



60. Adriano Banchieri (1565-1634)

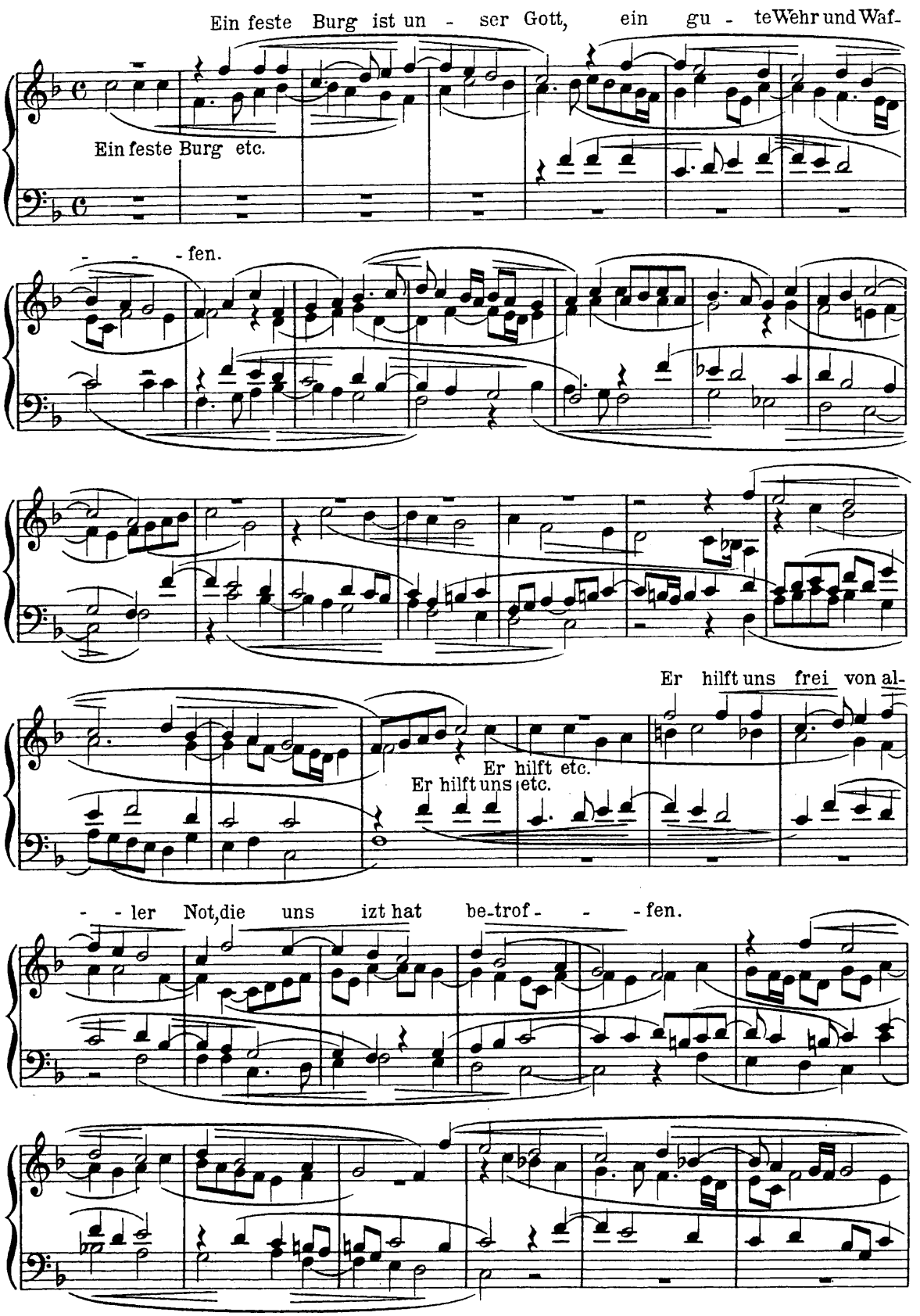
II. Sinfonia (Canzon alla Francese) a 4 per sonare o cantare (1607)

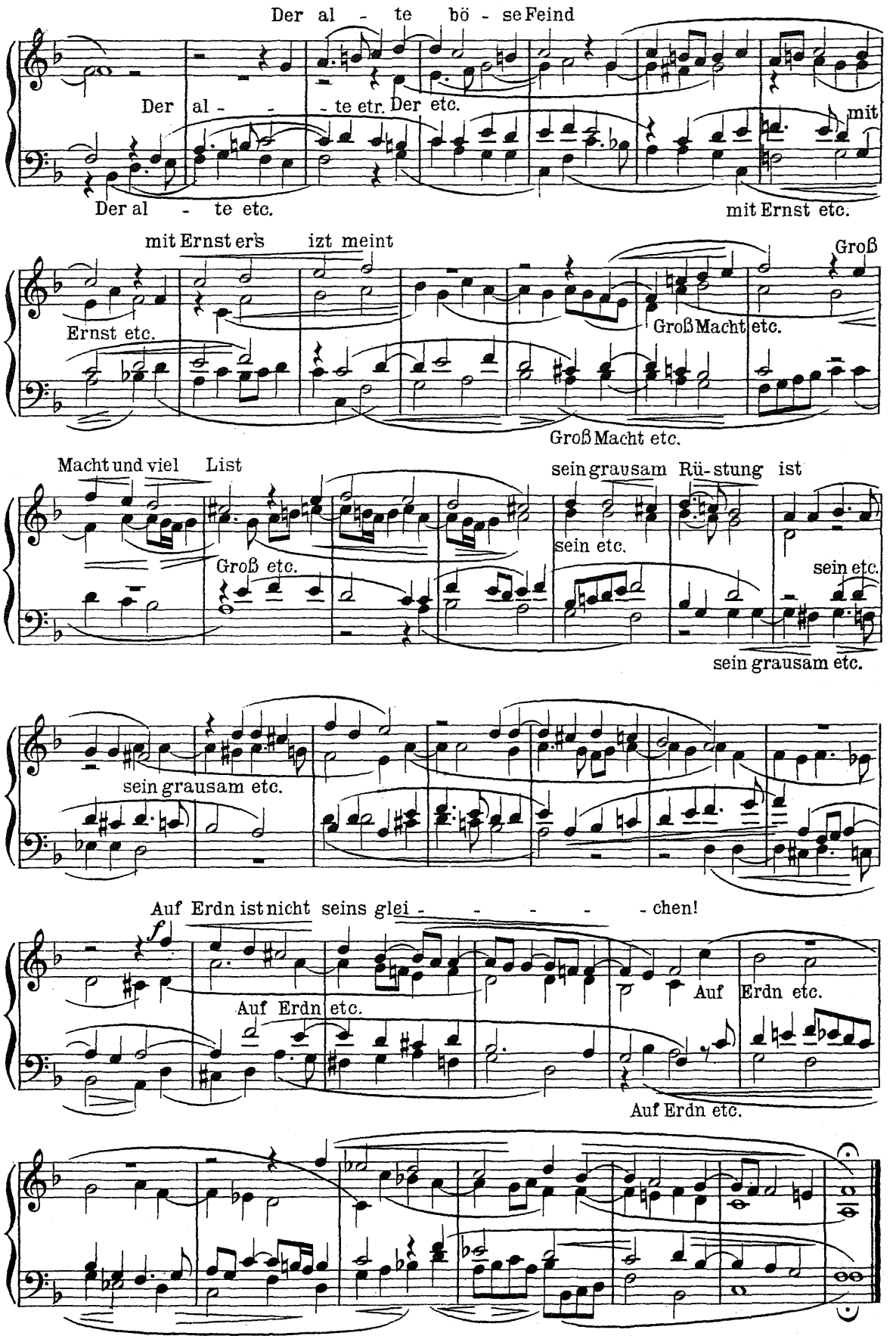
„Jubilate Deo omnis terra! Servite Domino in laetitia"



61. Hans Leo Hasler (1564-1612)

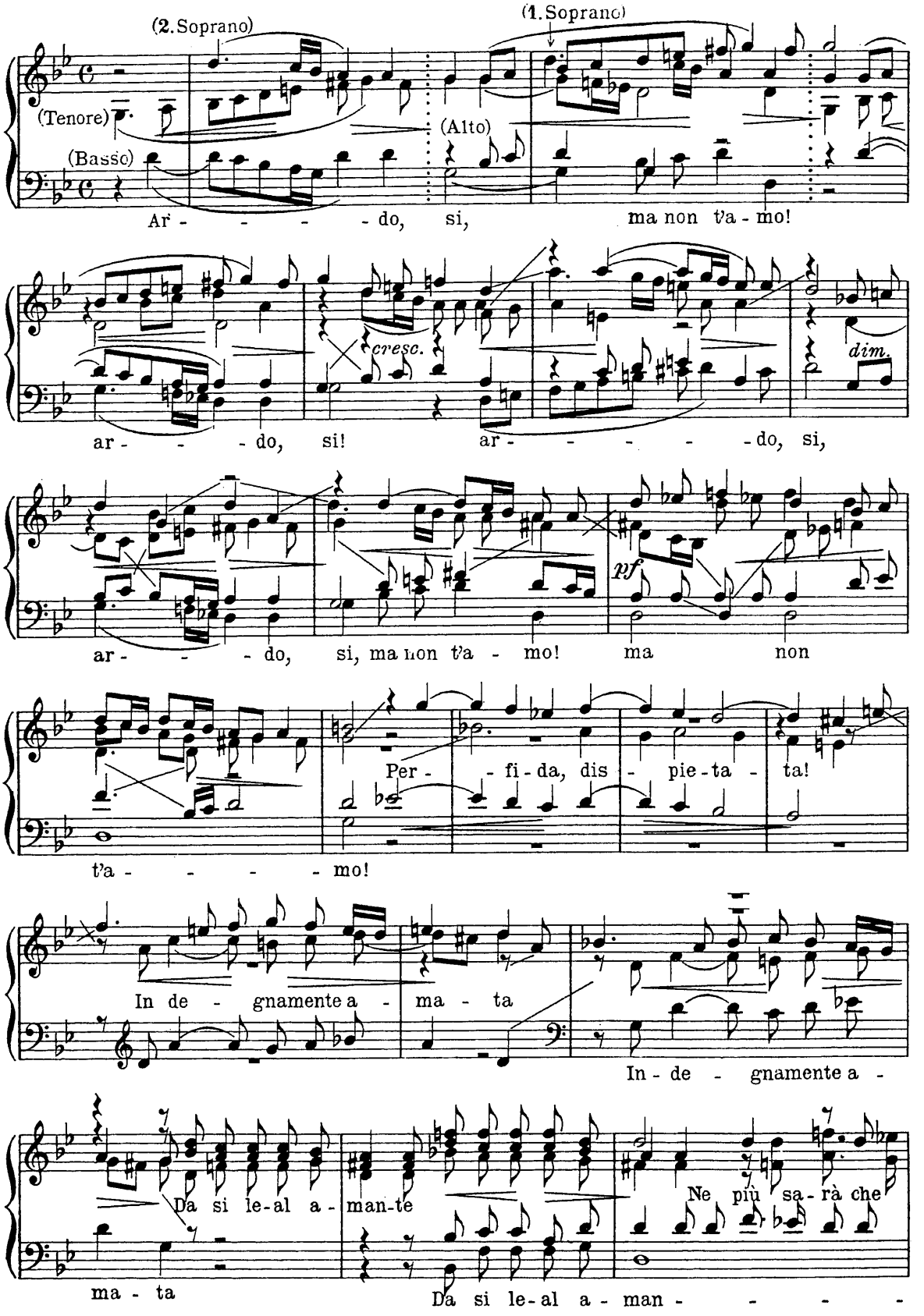
1. Choral „Ein feste Burg" fugenweis bearbeitet (1607)

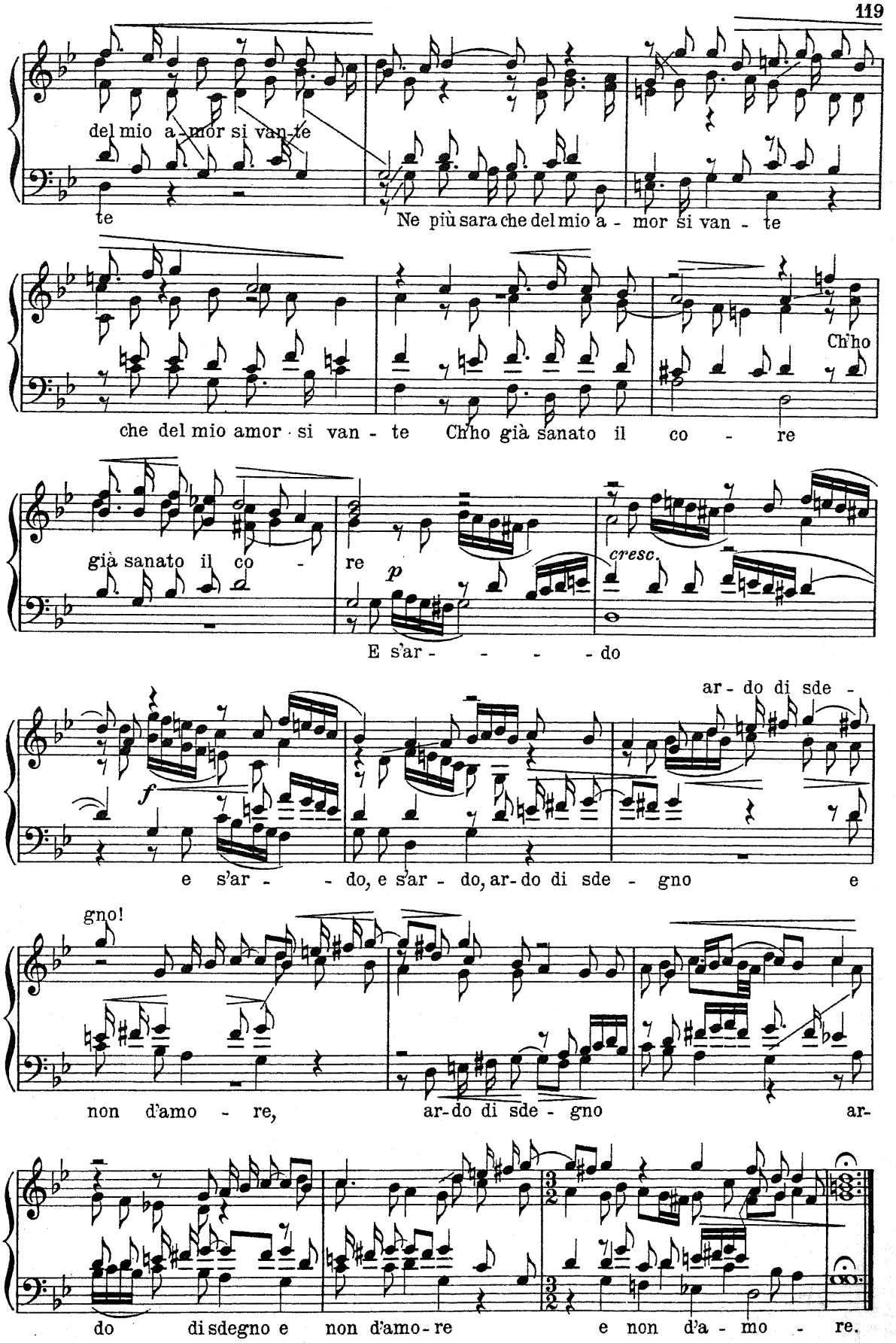



Der al - te bö - se Feind
Der al - - - te etr. Der etc.
mit
Der al - te etc.
mit Ernst etc.
mit Ernst er's izt meint
Groß
Ernst etc.
Groß Macht etc.
Groß Macht etc.
Macht und viel List
sein grausam Rü-stung ist
sein etc.
Groß etc.
sein etc.
sein grausam etc.
sein grausam etc.
Auf Erdn ist nicht seins glei - - - - - chen!
f
Auf Erdn etc.
Auf Erdn etc.
Auf Erdn etc.

62. Hans Leo Hasler (1564 1612)

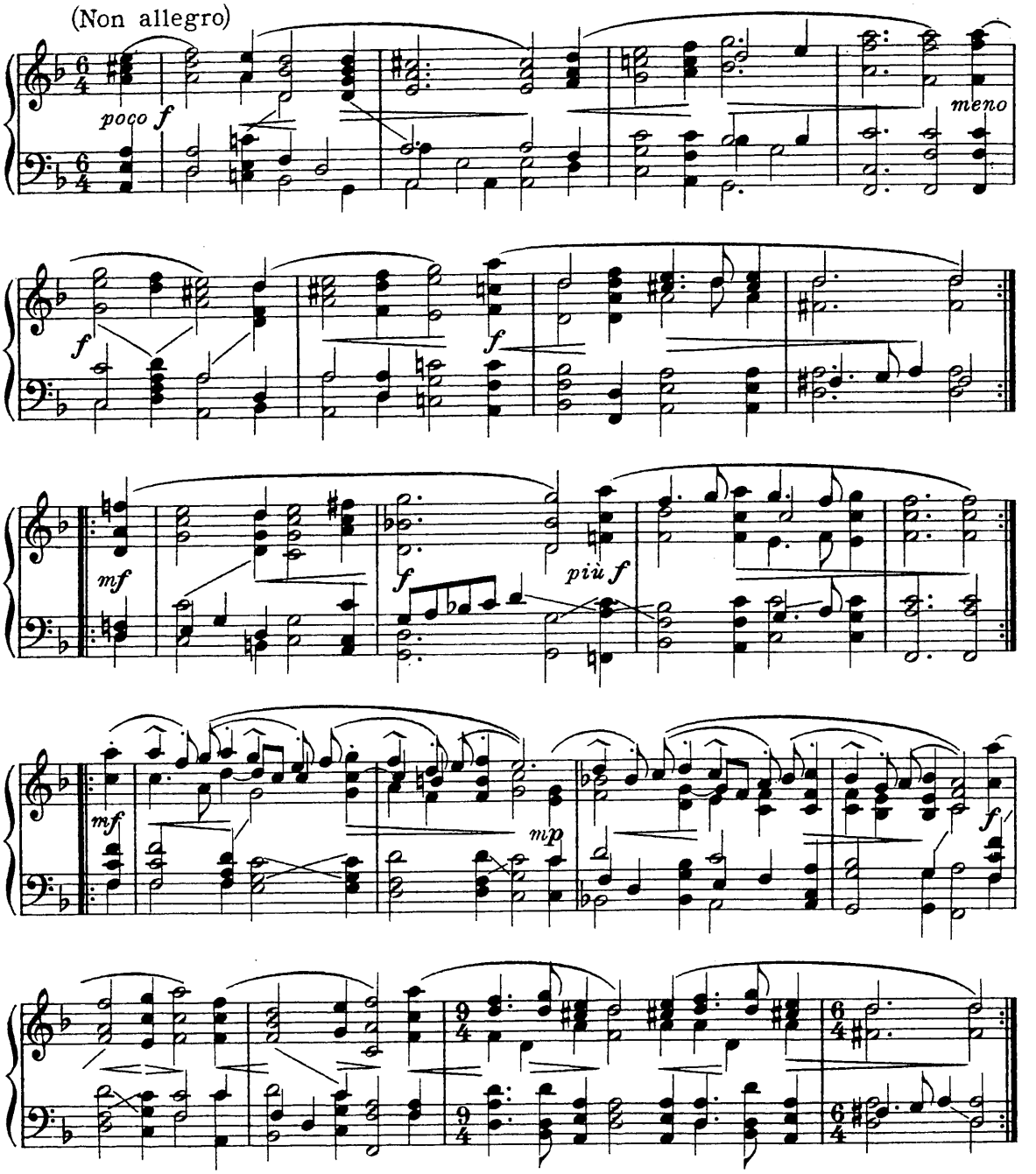
2. fünfst. Madrigal (a cappella)




del mio a - mor si van - te
te
Ne più sara che del mio a - mor si van - te
che del mio amor si van - te
Ch'ho già sanato il co - re
Ch'ho
già sanato il co -
re
p
cresc.
E s'ar - - - - do
ar - do di sde -
f
e s'ar - - do, e s'ar - do, ar-do di sde - gno e
gno!
non d'amo - re,
ar-do di sde - gno
ar-
do di sdegno e non d'amo-re
e non d'a - mo - re.

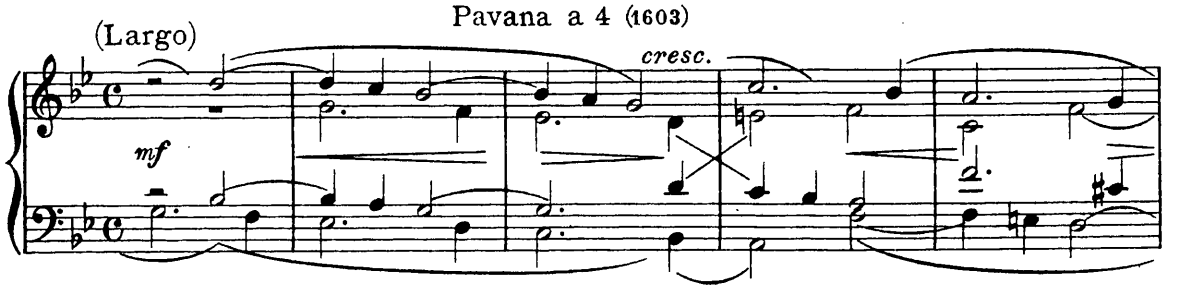
63. Melchior Franck (1573 - 1639)

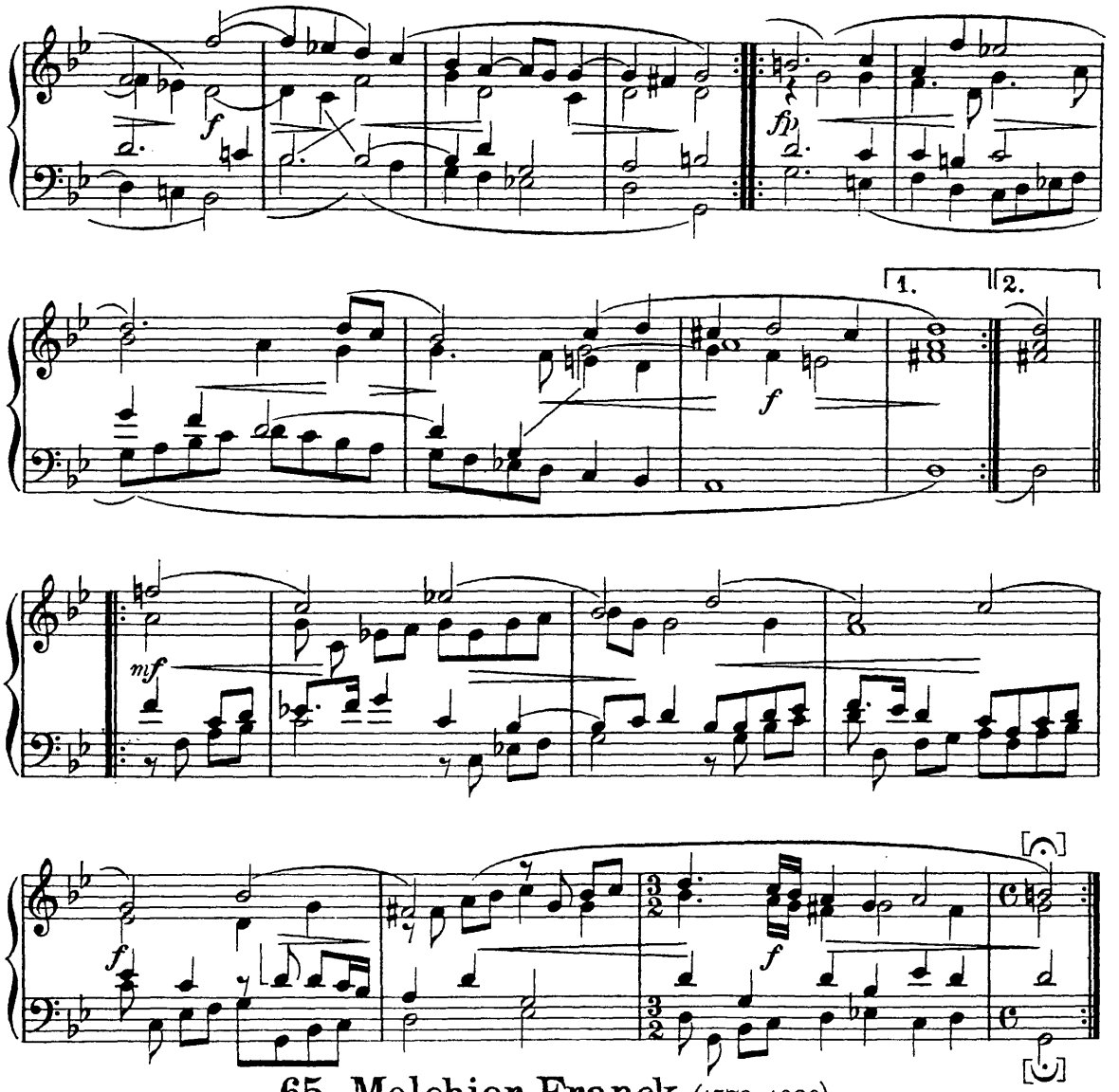
1. Intrada a 6 (1608)



64. Melchior Franck (1573-1639)

Pavana a 4 (1603)

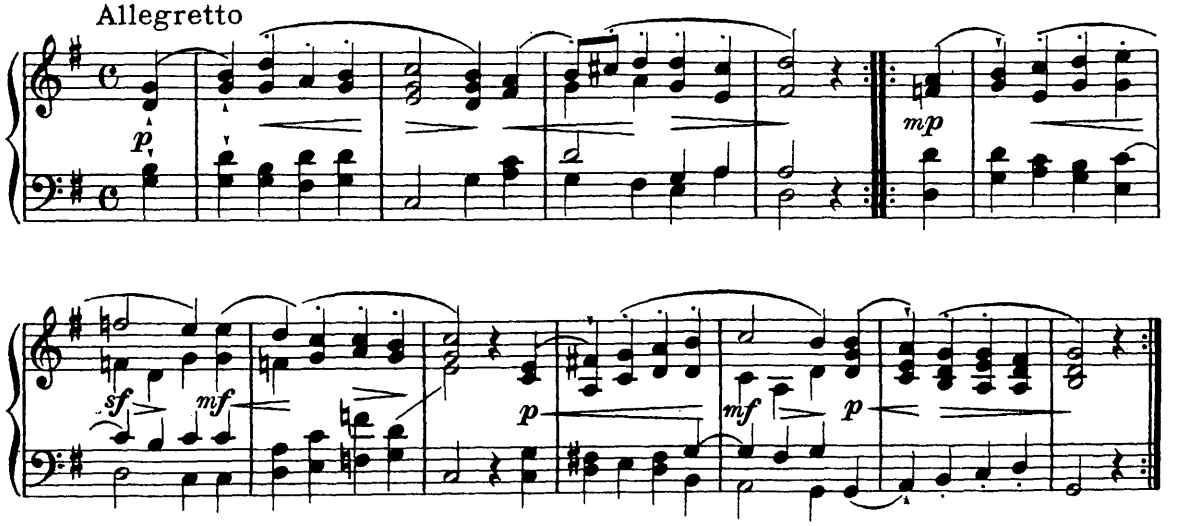




65. Melchior Franck (1573-1639)

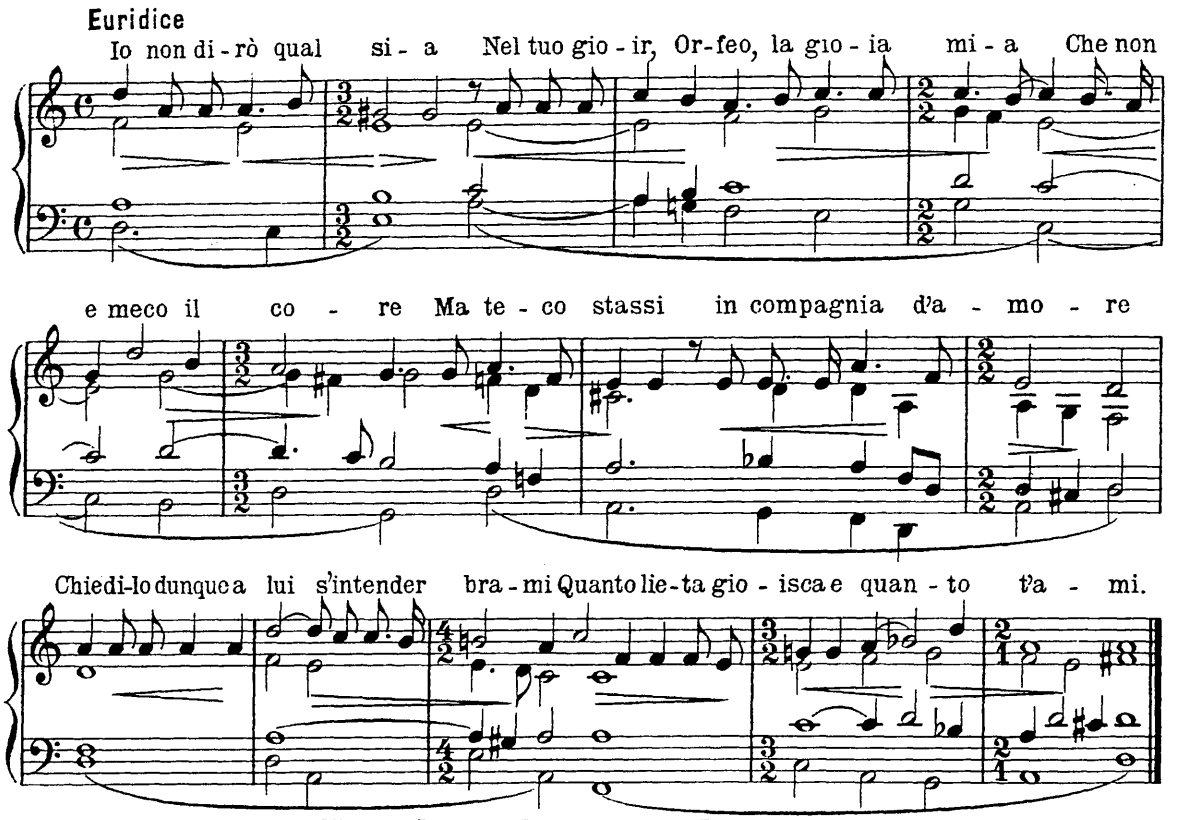
2. Allemande a 4 (1603)

Allegretto



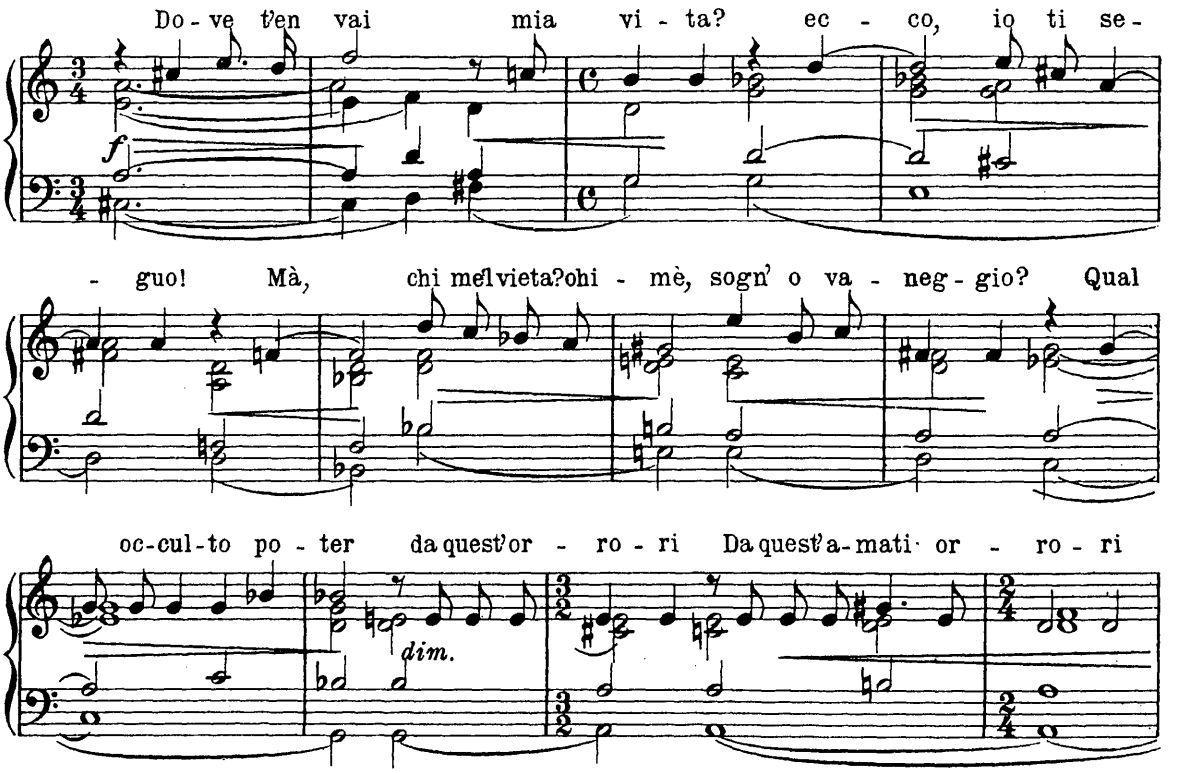
66. Claudio Monteverdi (1567-1643)

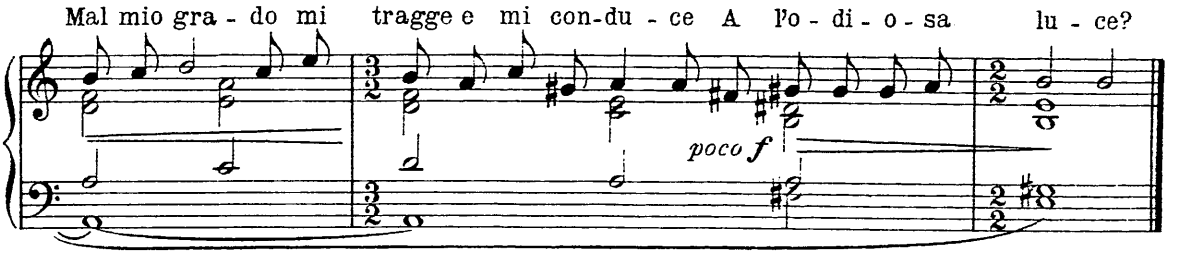
1. Gesang der Euridice (1. Akt) aus „Orfeo" (1607)



67. Claudio Monteverdi (1567-1643)

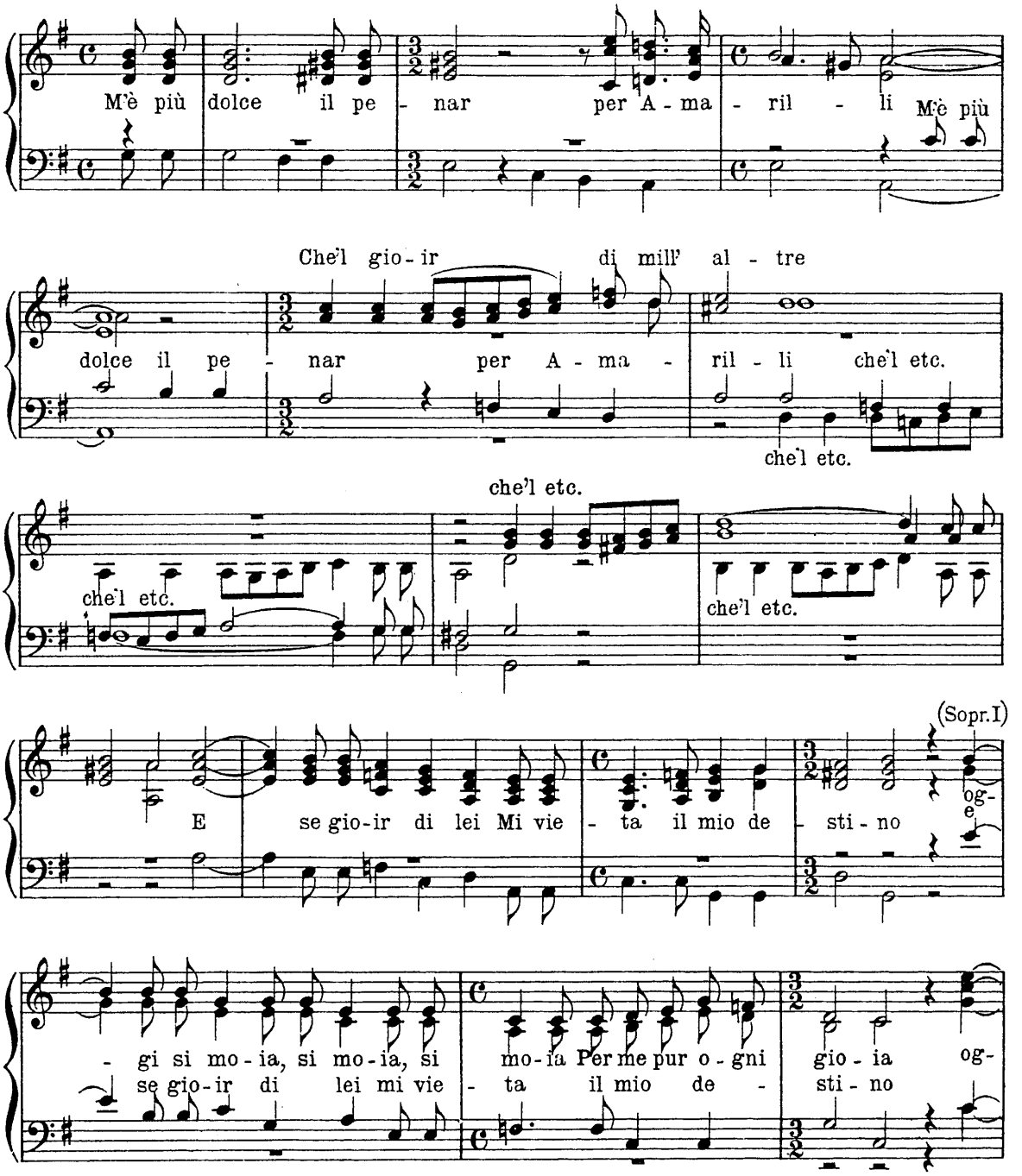
2. Gesang des Orfeo (4. Akt) aus „Orfeo" (1607)

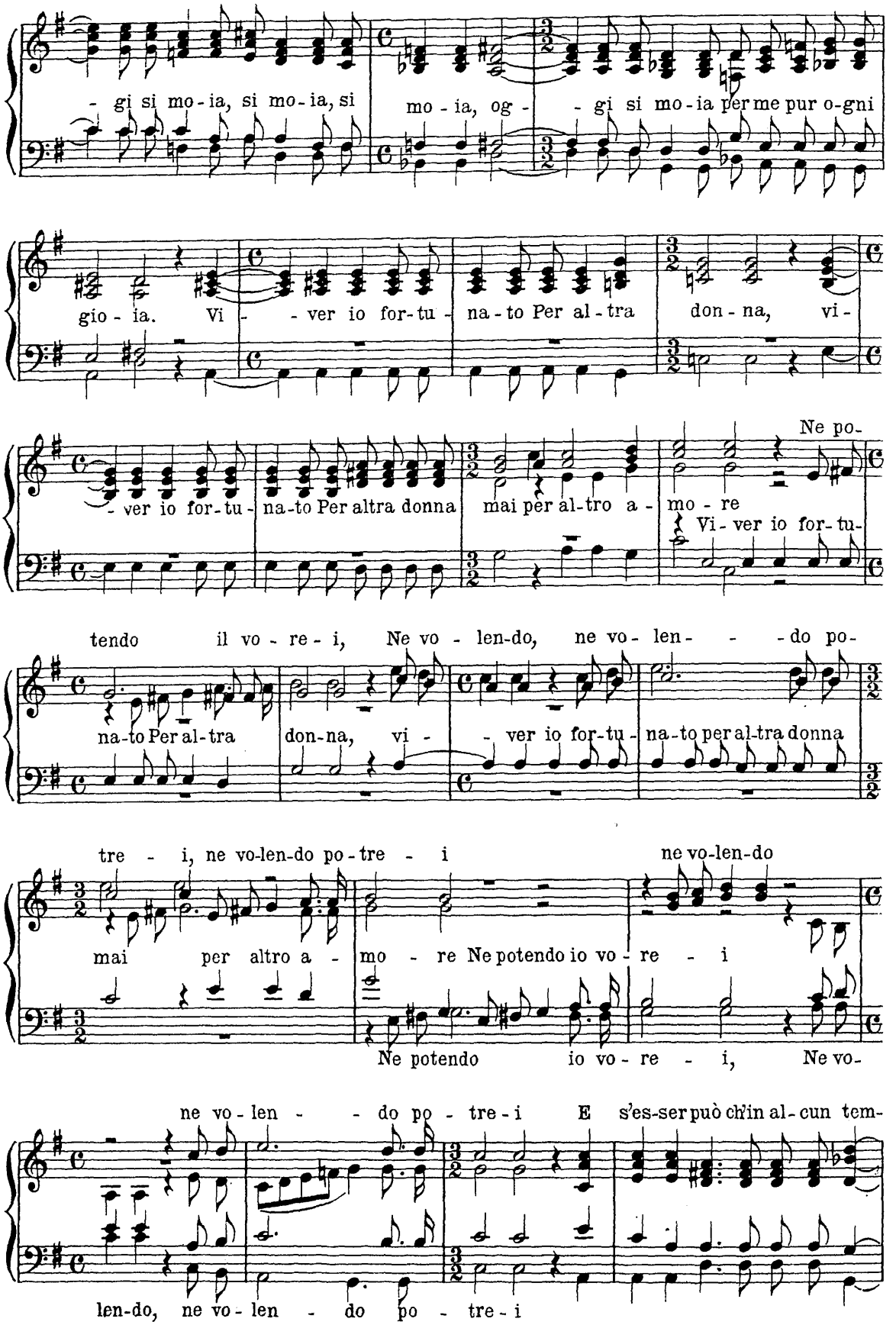


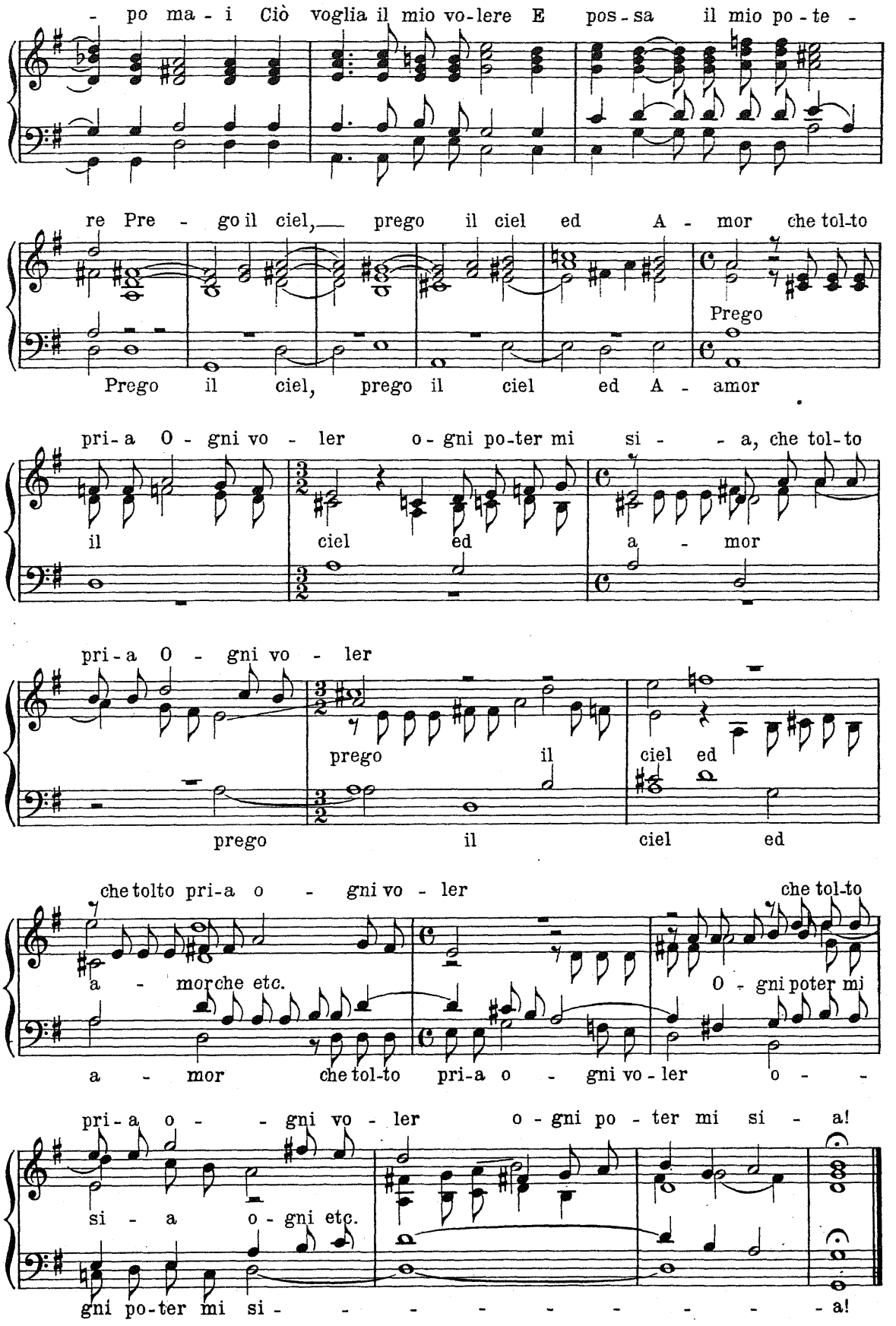


68. Claudio Monteverdi (1567-1643)

3. fünfst. Madrigal (1605 gedruckt)

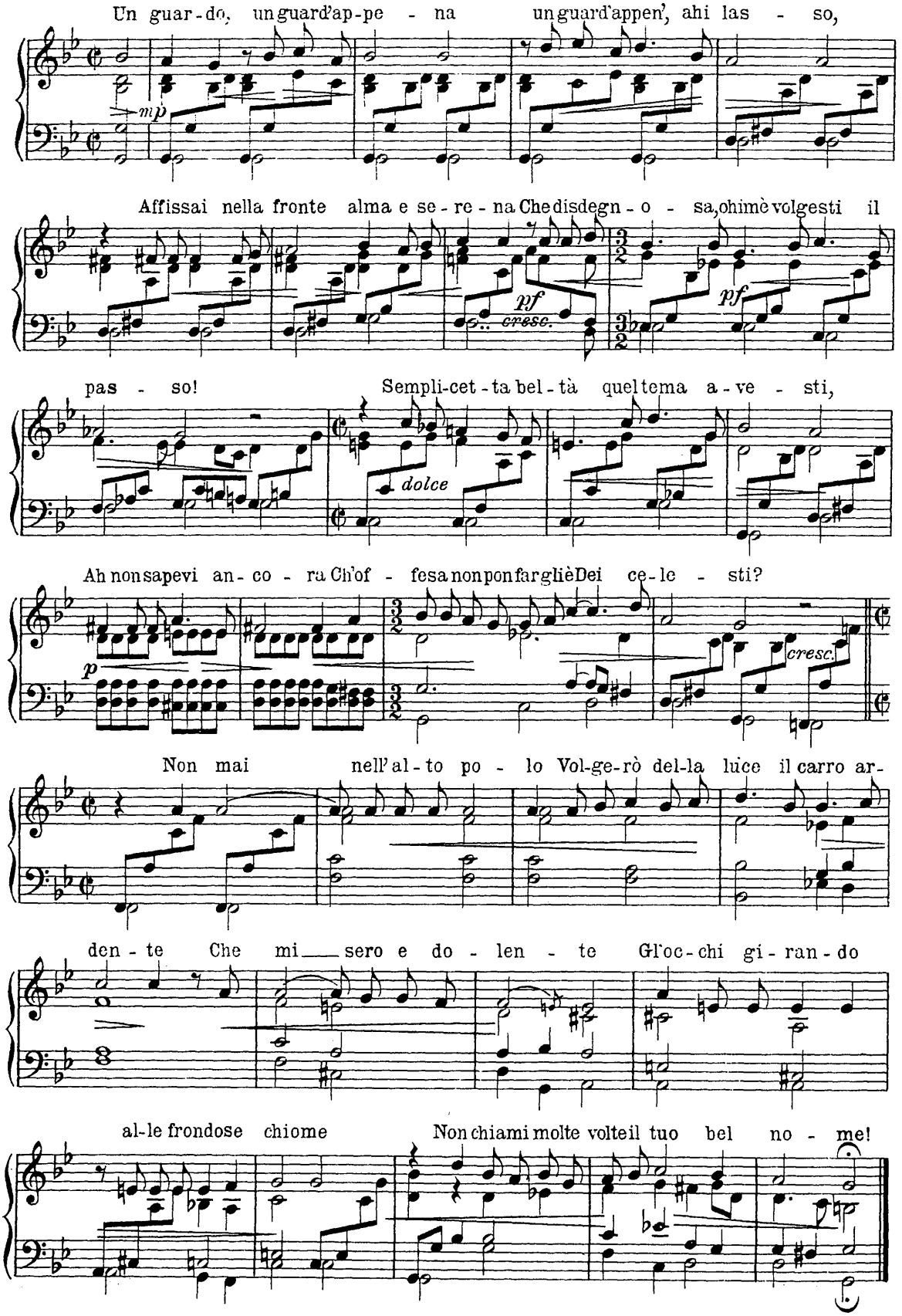



- gi si mo - ia, si mo - ia, si mo - ia, og - - gi si mo - ia per me pur o-gni
gio - ia. Vi - - ver io for-tu - na - to Per al - tra don - na, vi -
- ver io for-tu - na-to Per altra donna mai per al-tro a - mo - re
Ne po-
Vi - ver io for-tu-
tendo il vo - re - i, Ne vo - len-do, ne vo - len - - - do po-
na-to Per al-tra don-na, vi - - ver io for-tu - na-to per al-tra donna
tre - i, ne vo-len-do po - tre - i ne vo-len-do
mai per altro a - mo - re Ne potendo io vo - re - i
Ne potendo io vo - re - i, Ne vo-
ne vo - len - - do po - tre - i E s'es-ser può ch'in al - cun tem-
len-do, ne vo - len - do po - tre - i


- po ma - i Ciò voglia il mio vo-lere E pos - sa il mio po - te -
re Pre - go il ciel, prego il ciel ed A - mor che tol-to
Prego
Prego il ciel, prego il ciel ed A - amor
pri-a O - gni vo - ler o - gni po-ter mi si - - a, che tol-to
il ciel ed a - mor
pri-a O - gni vo - ler
prego il ciel ed
prego il ciel ed
che tolto pri-a o - gni vo - ler
che tol-to
a - morche etc.
O - gni poter mi
a - mor che tol-to pri-a o - gni vo-ler o - -
pri-a o - - gni vo - ler o - gni po - ter mi si - a!
si - a o - gni etc.
gni po-ter mi si - - - - - - - - - a!

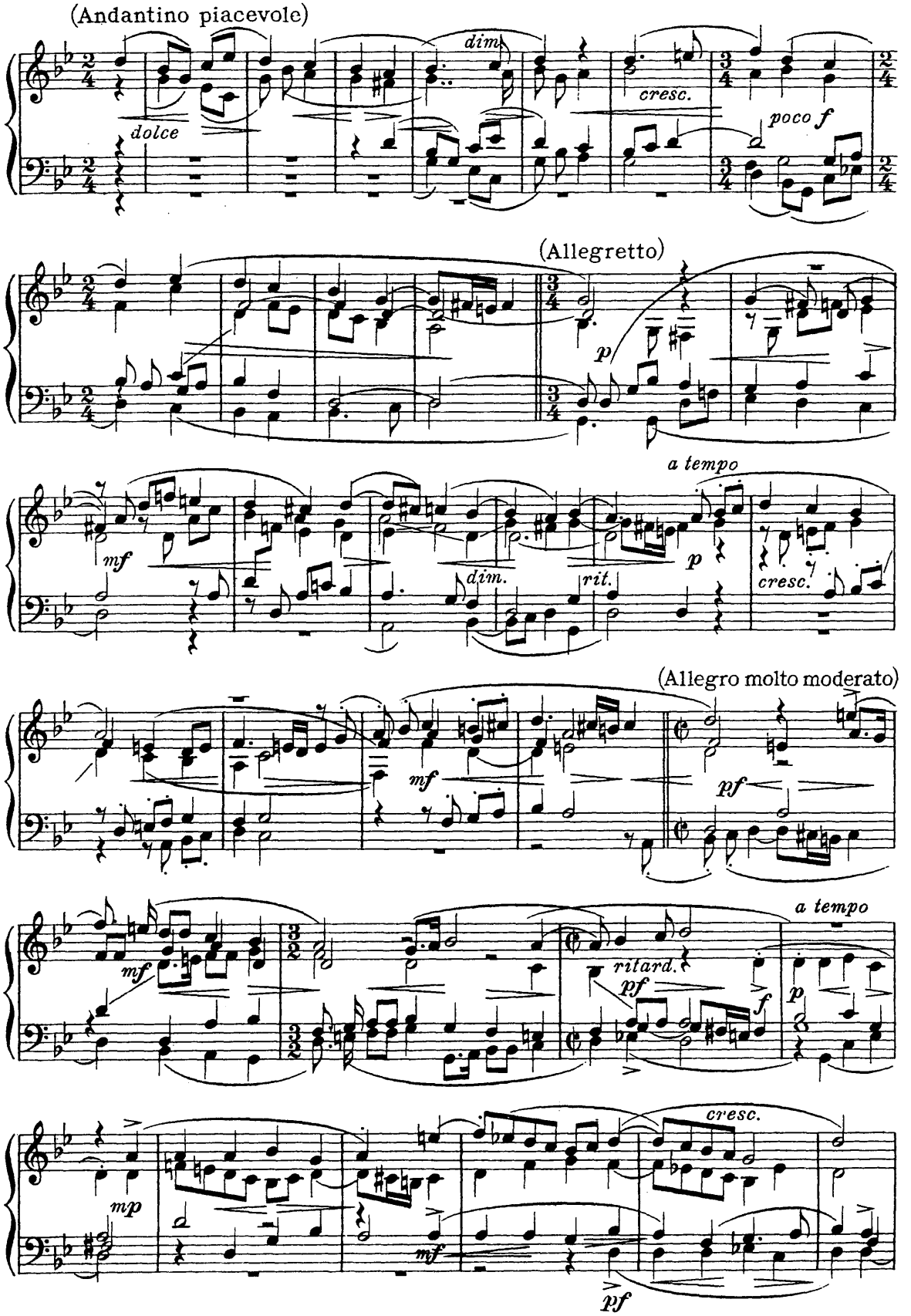
69. Marco da Gagliano (1575-1642)

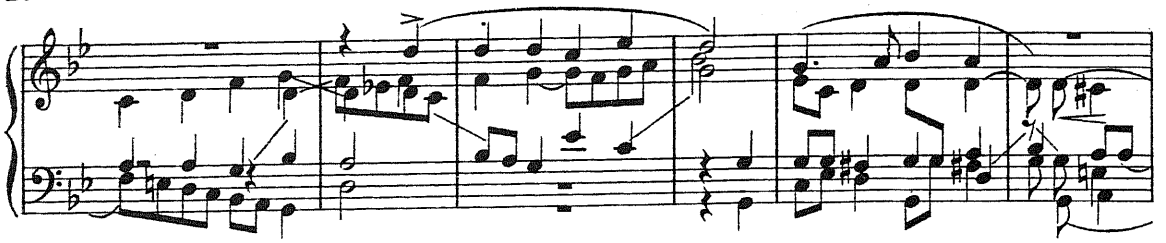
Gesang des Apollo aus „Dafne“ (1608)

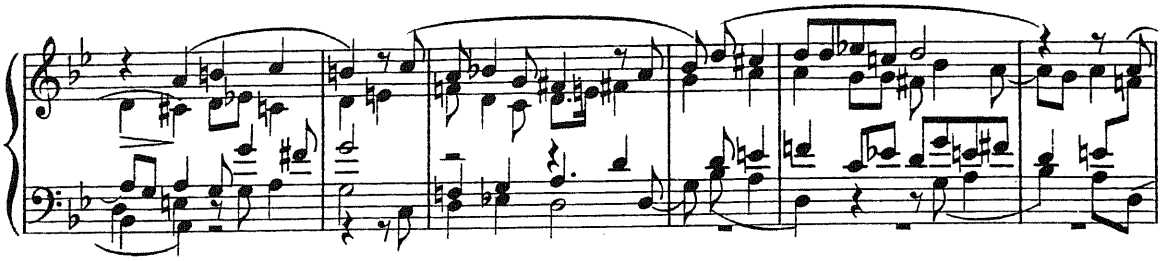


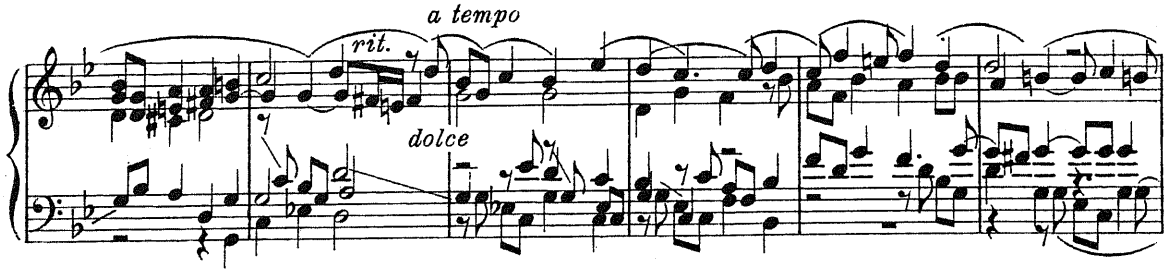
70. Costanzo Antegnati (1557-1619)

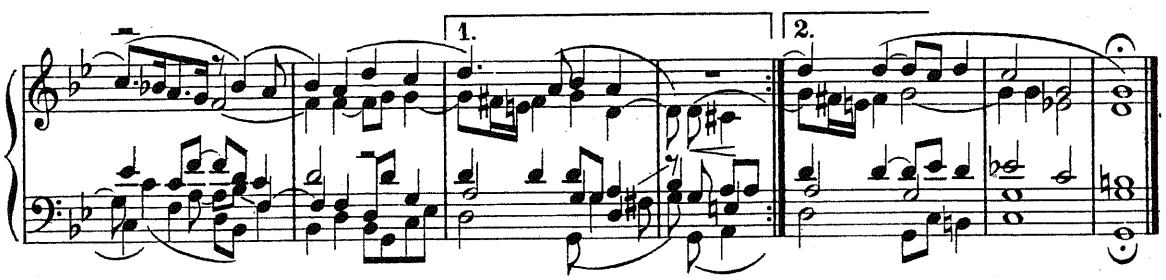
Canzon da sonar (a 5) La Moranda (1608)





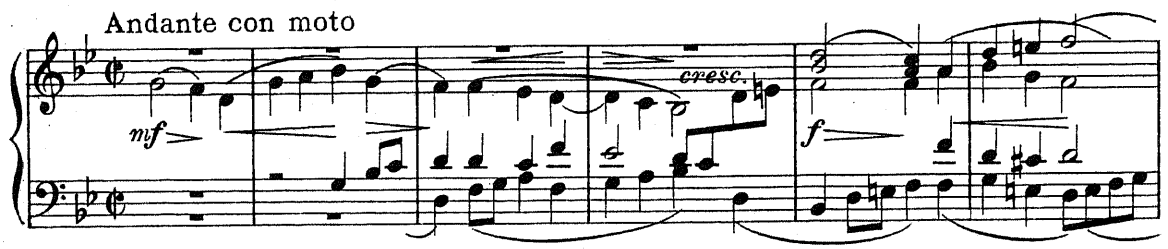


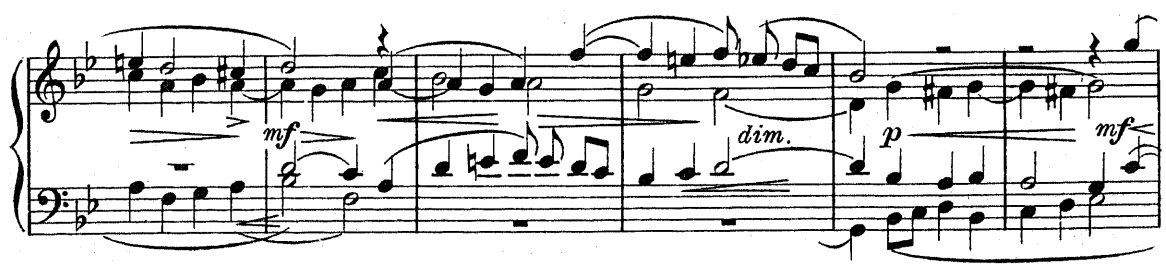


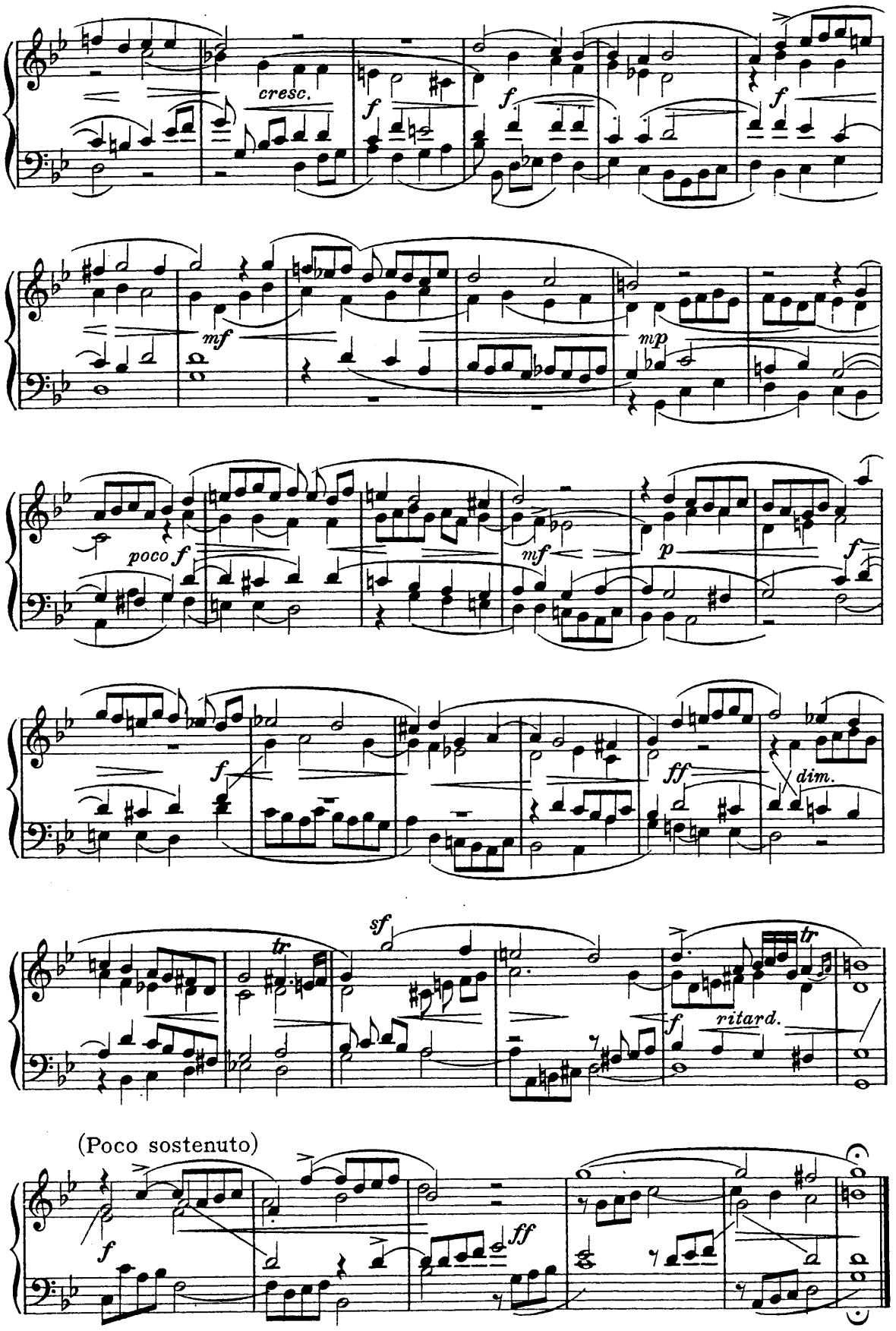


71. Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Canzon da sonar a 4 (1608)



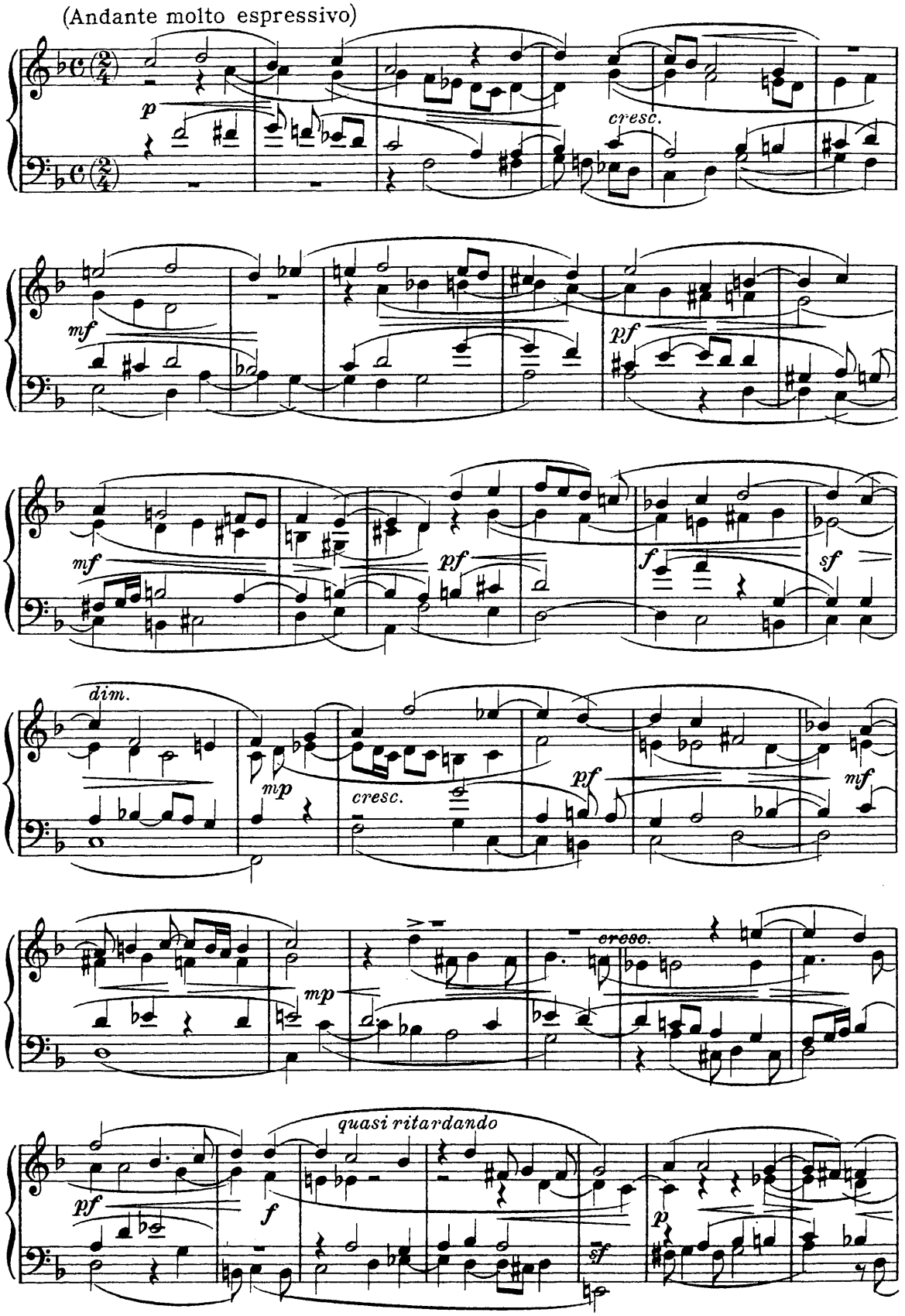


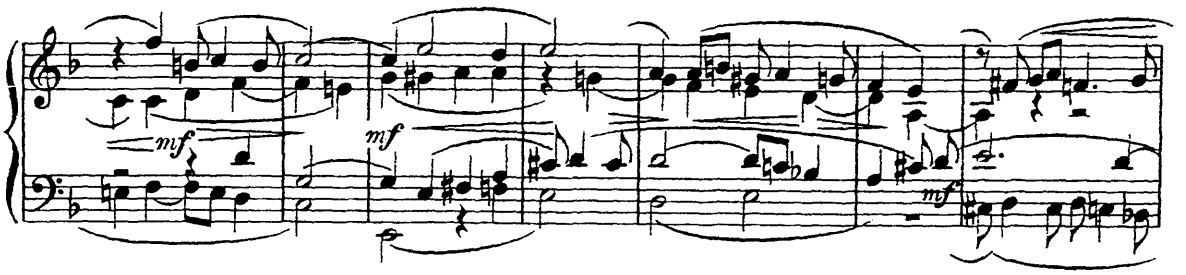

cresc.
f
mf
mp
poco f
p
ff
dim.
sf
tr
ritard.
(Poco sostenuto)

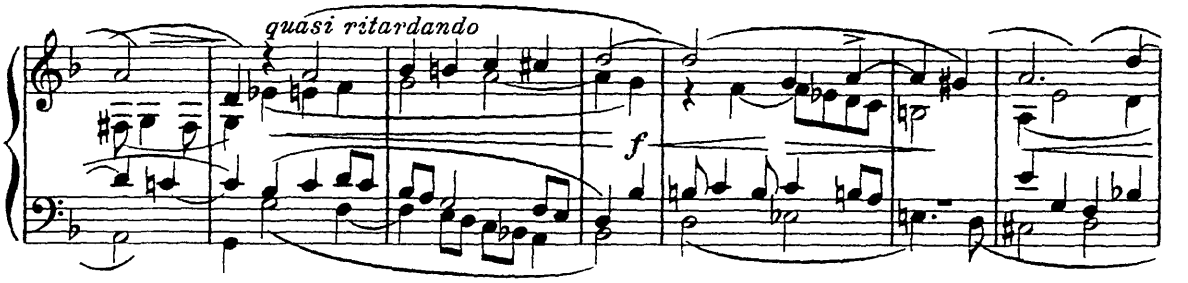
72. Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

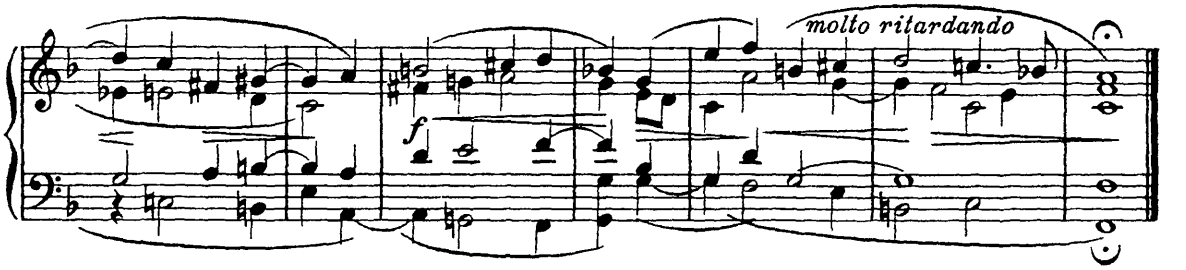
Toccata di durezze (1637)

(Andante molto espressivo)



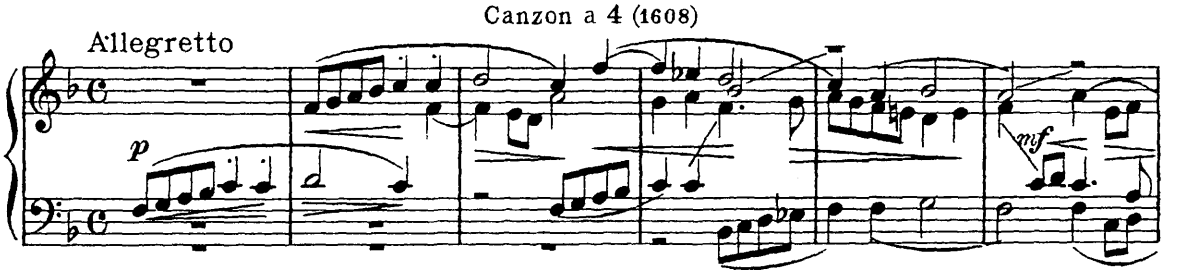


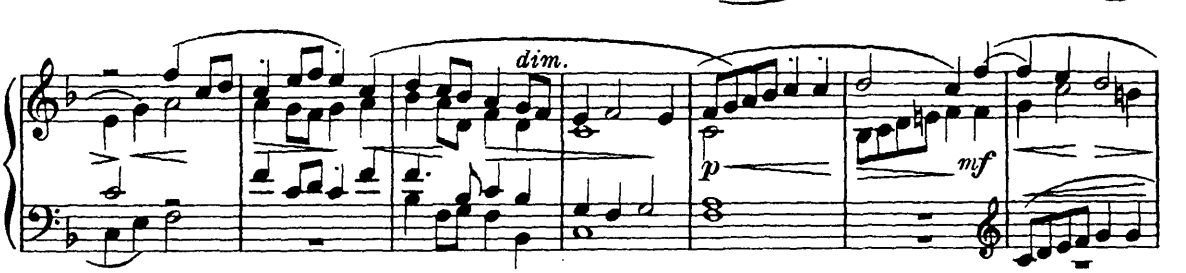


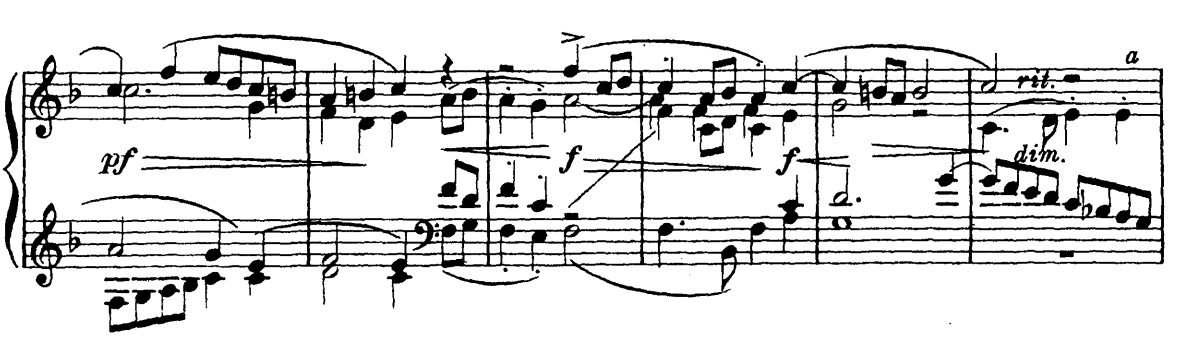


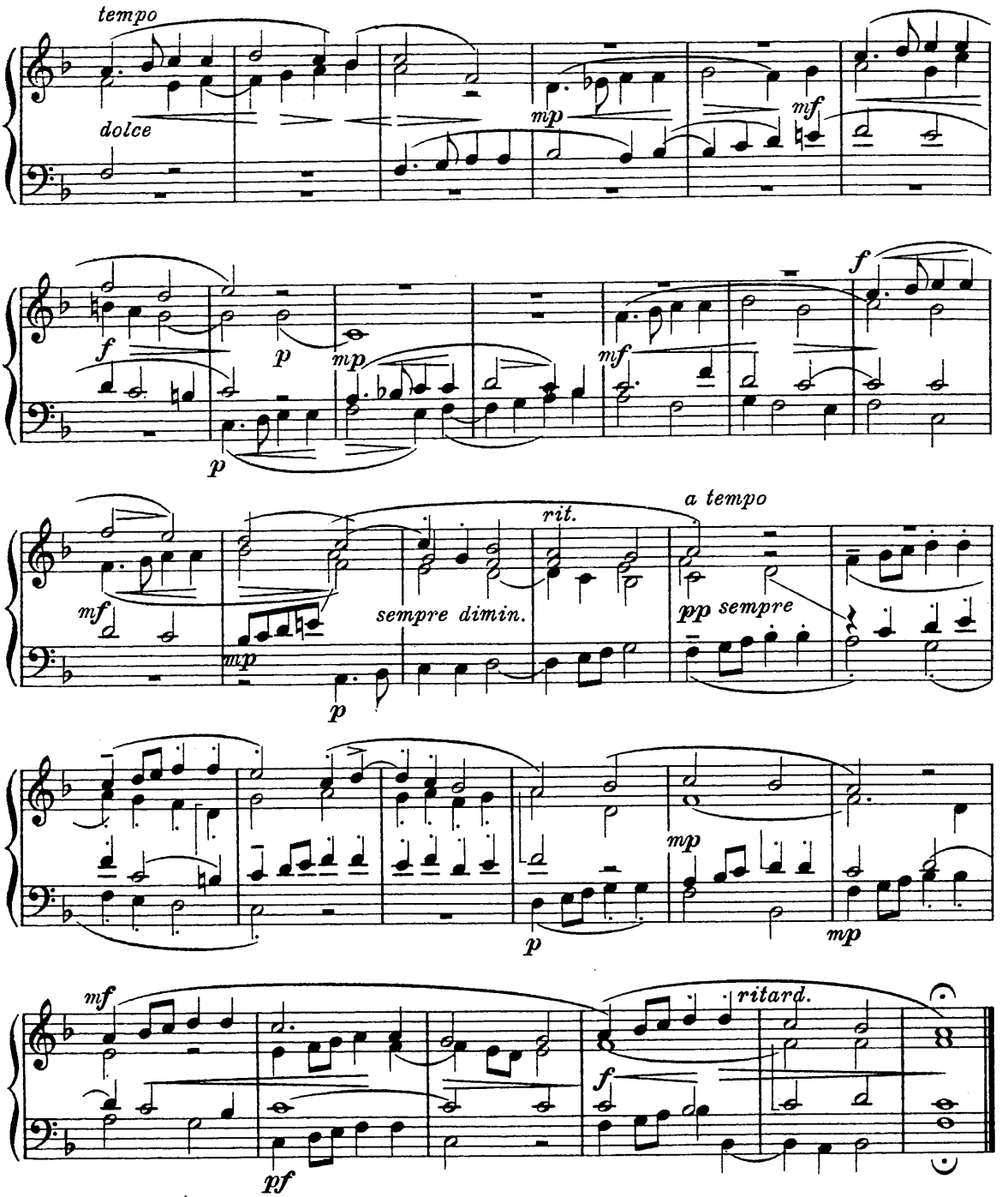
73. Luzzasco Luzzaschi

Canzon a 4 (1608)





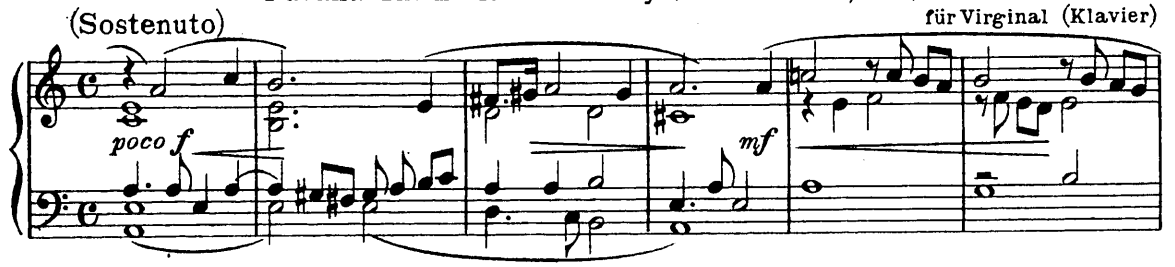


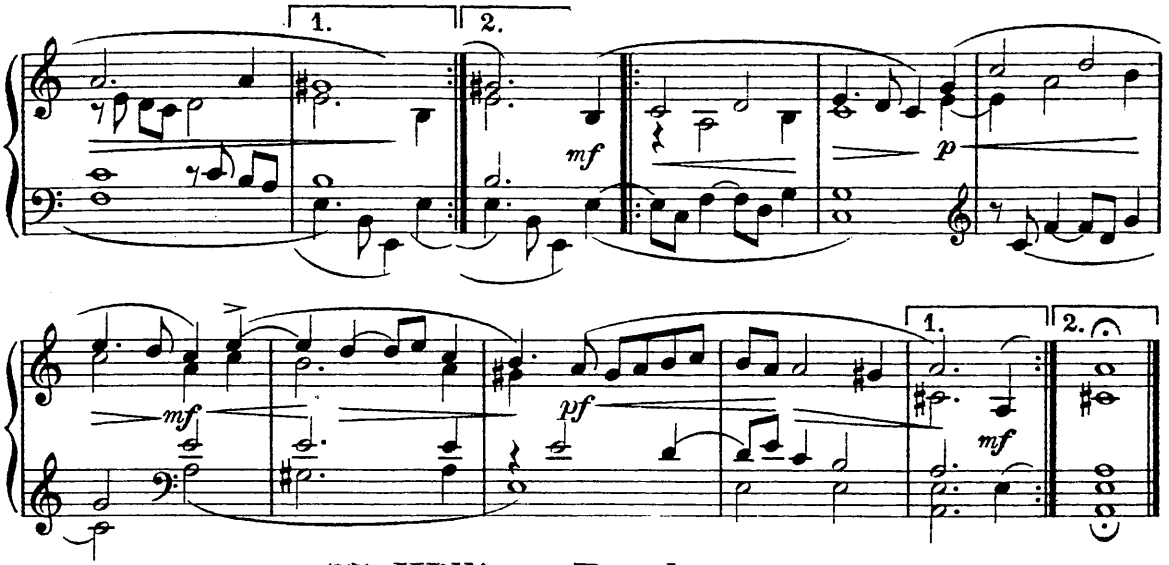


74. William Byrd (1553 - 1623)

Pavana The Earls of Salesbury (aus Parthenia, 1611)

für Virginal (Klavier)

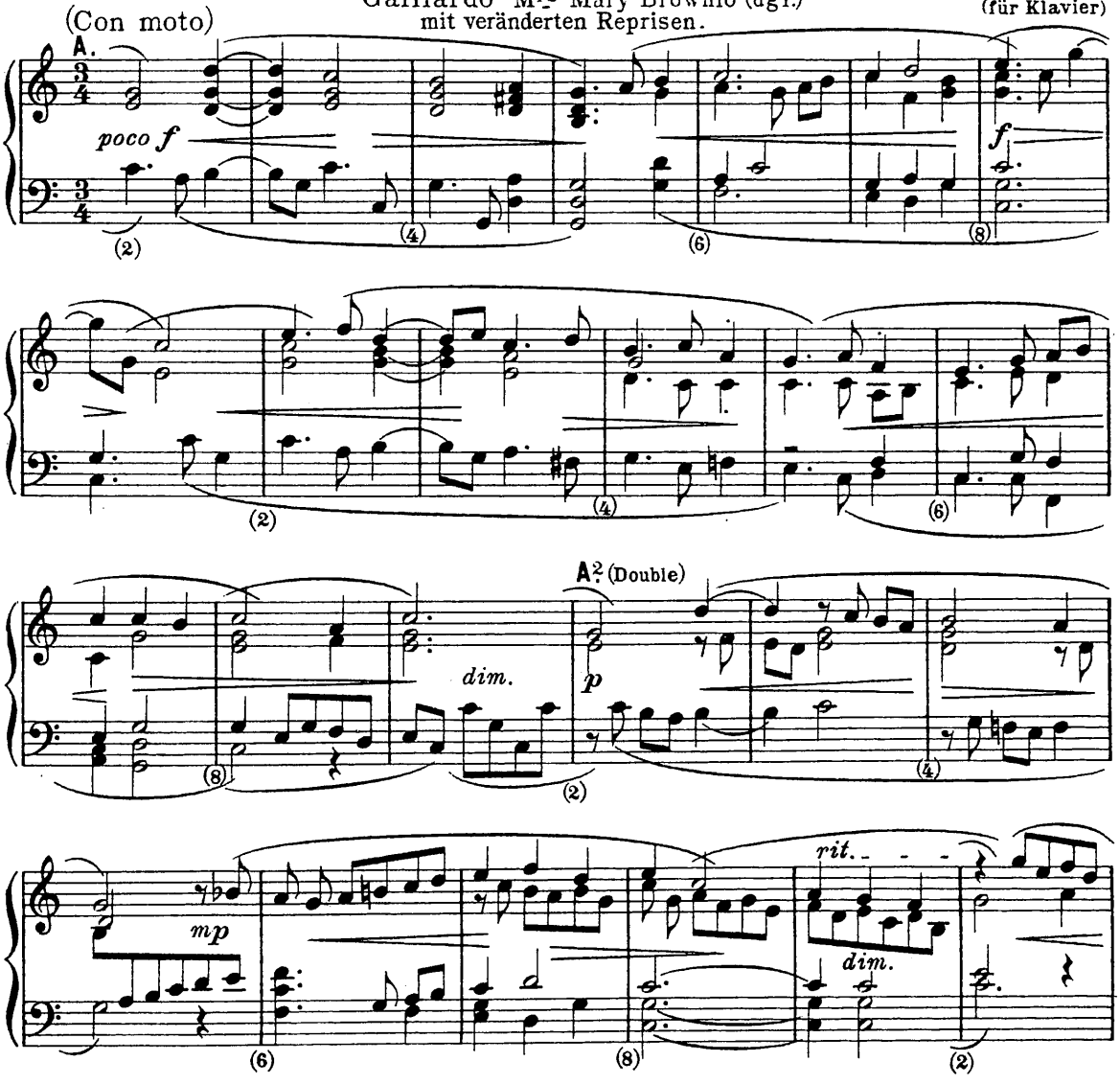


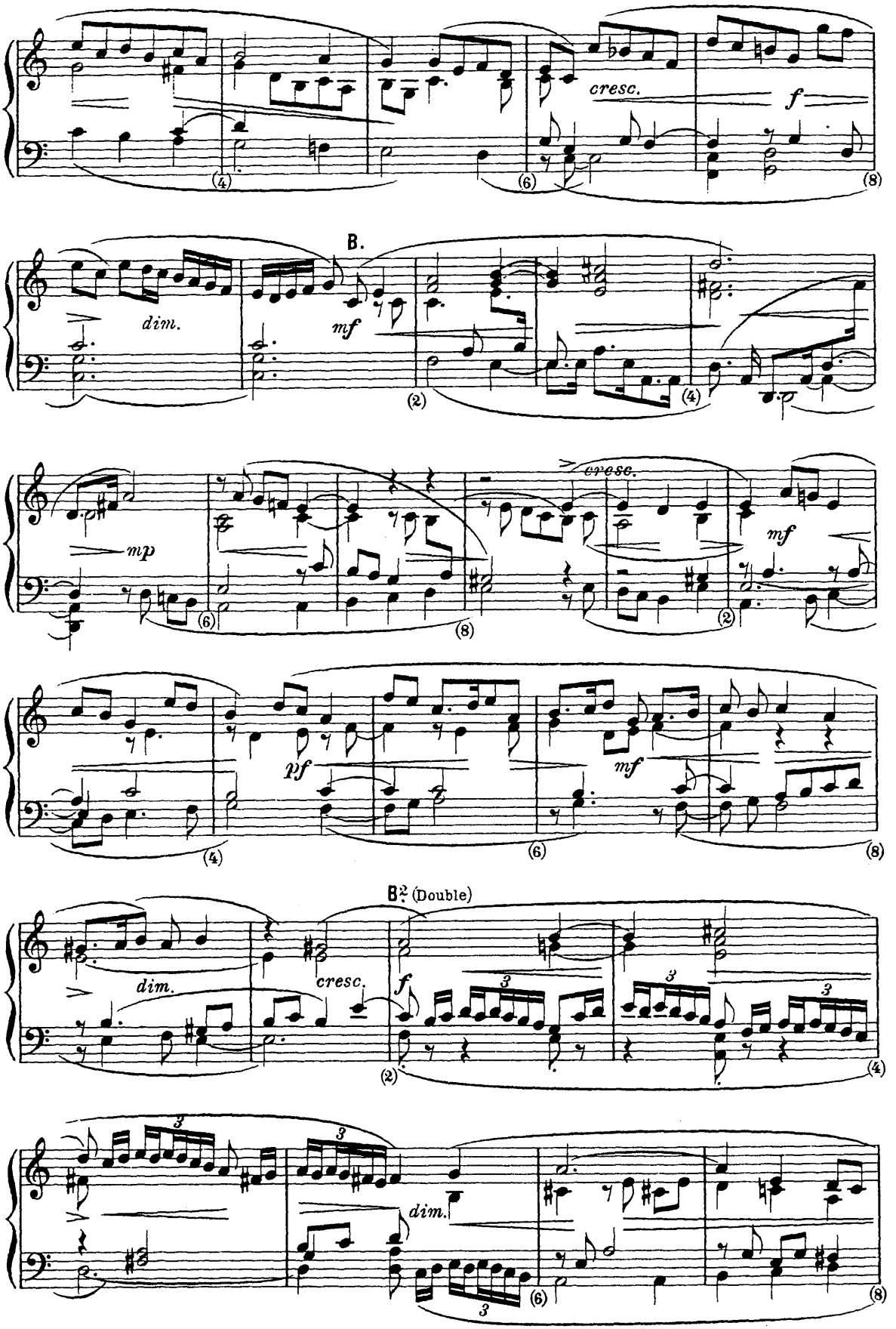


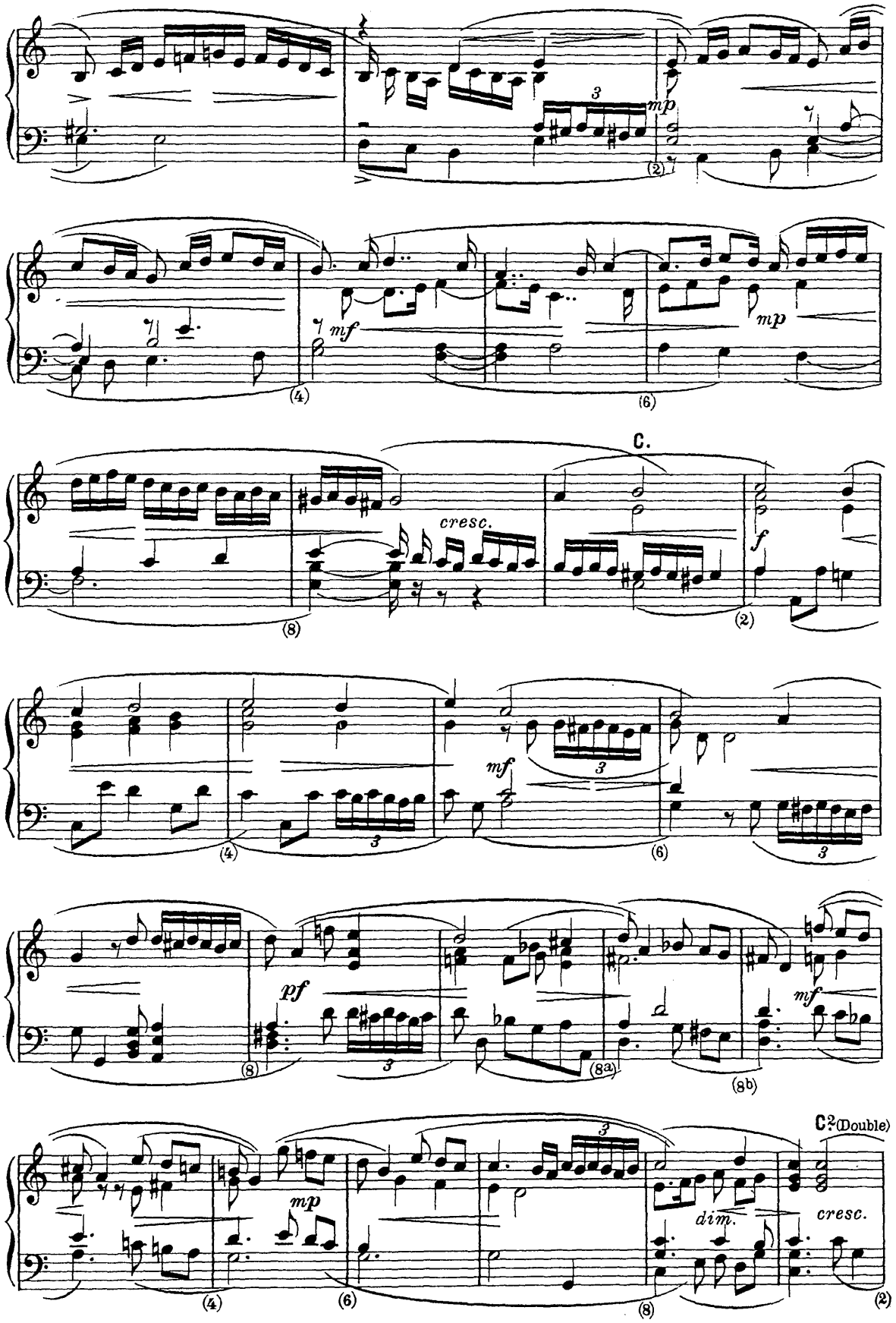
75. William Byrd (1553-1623)

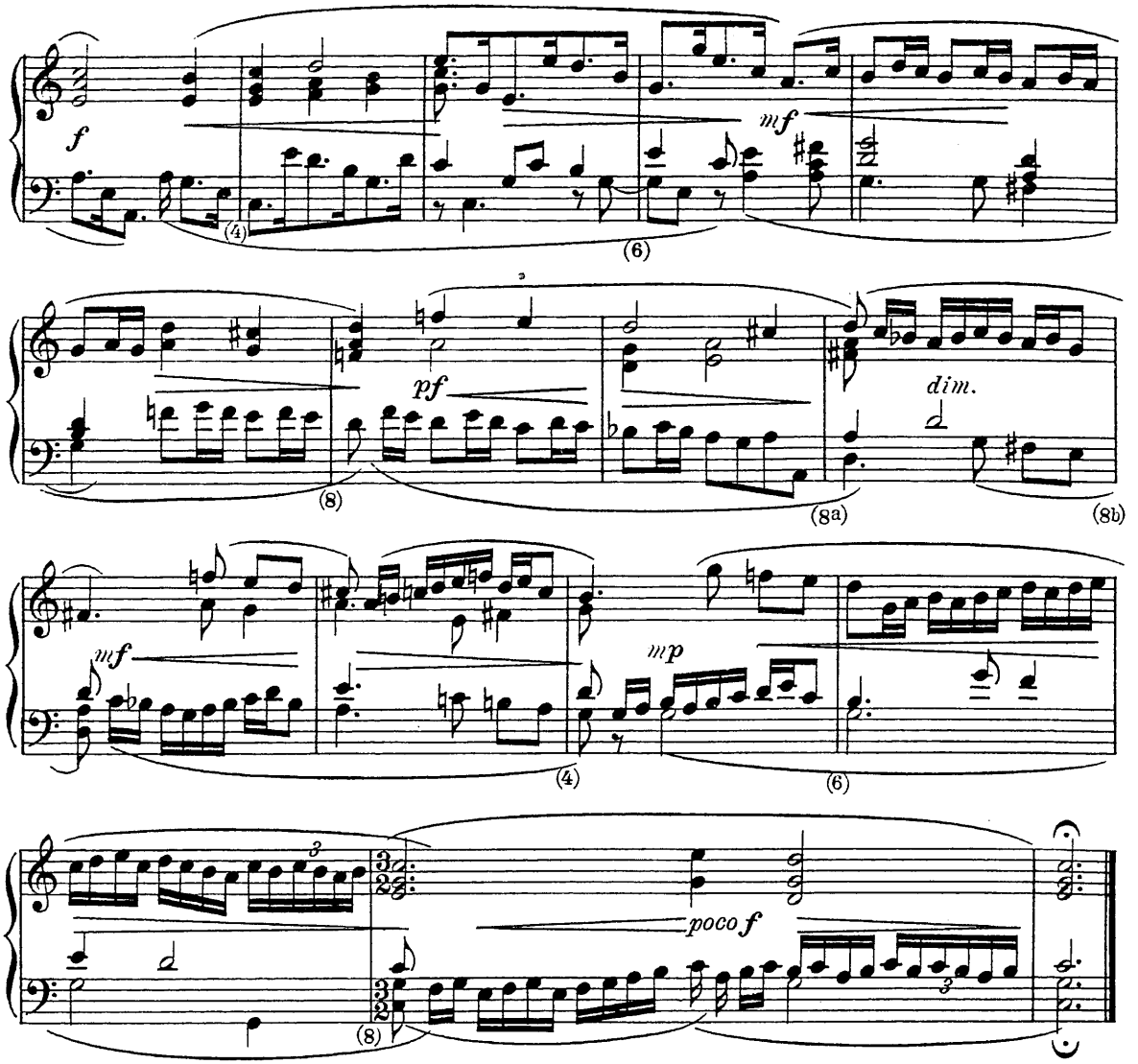
Galliardo Mrs Mary Brownlo (dgl.)
mit veränderten Reprisen.

(für Klavier)



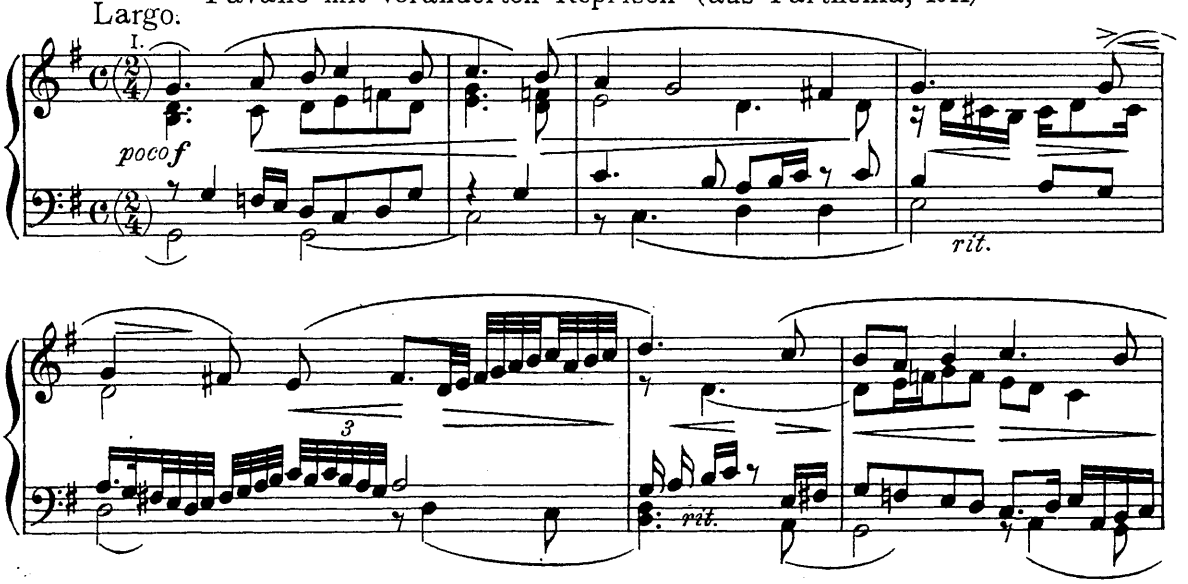

cresc.
f
B.
dim.
mf
mp
cresc.
mf
pf
mf
B♭ (Double)
dim.
cresc.
f
dim.

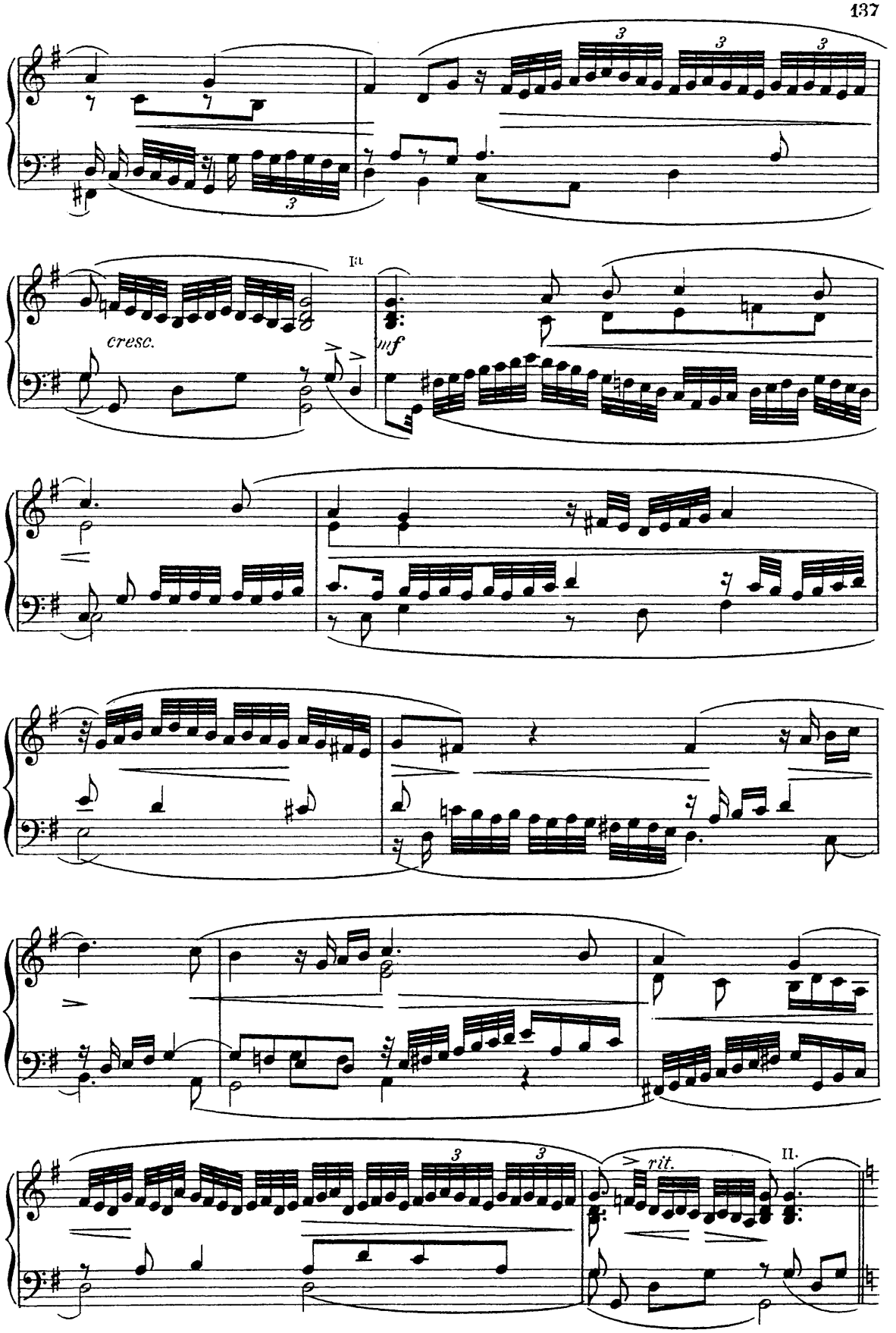

mp
(2)
mf
(4)
mp
(6)
C.
cresc.
(8)
f
(2)
mf
(4)
(6)
pf
(8)
(8a)
mf
(8b)
C2 (Double)
mp
(4)
(6)
dim.
(8)
cresc.
(2)

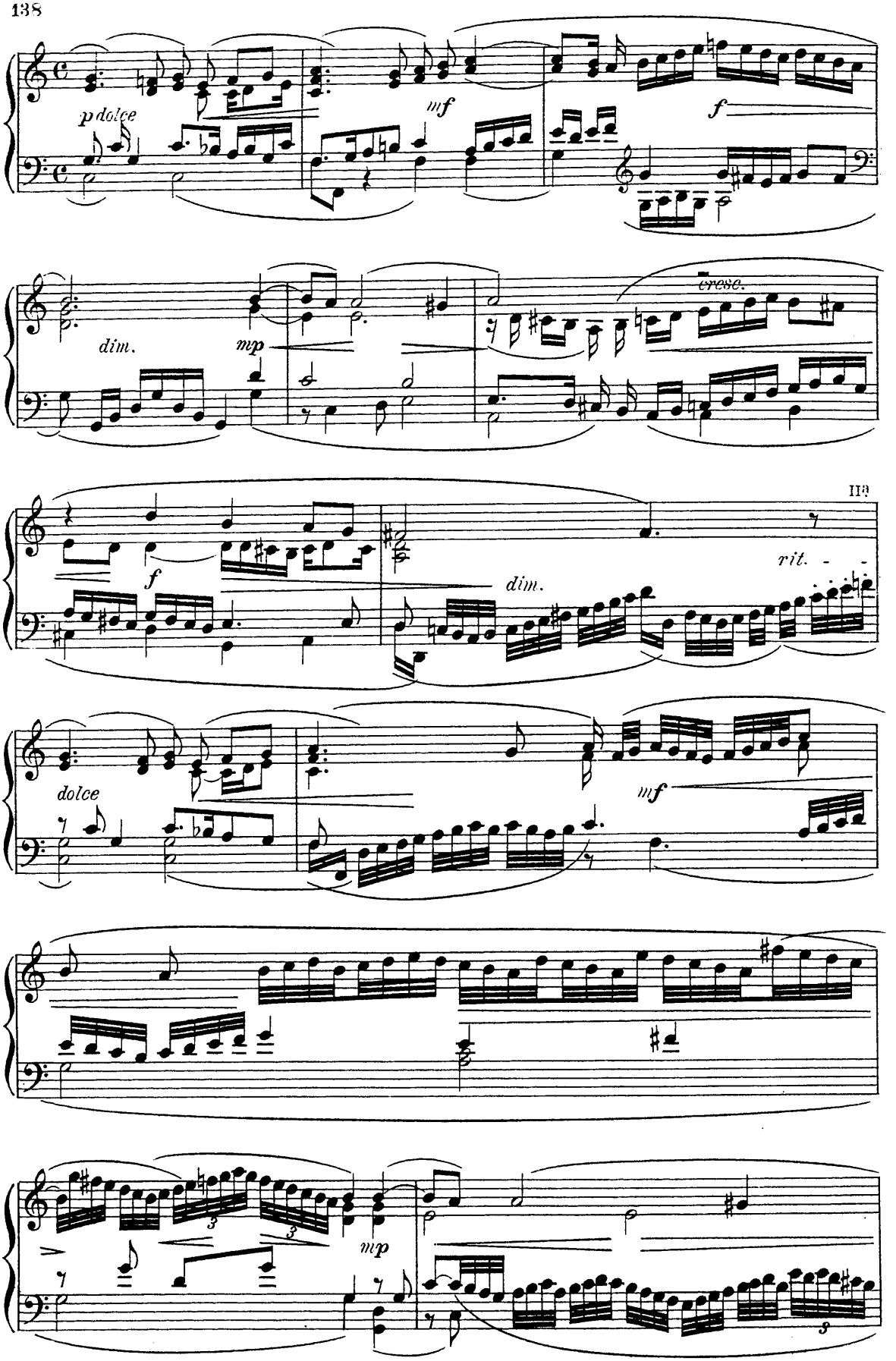


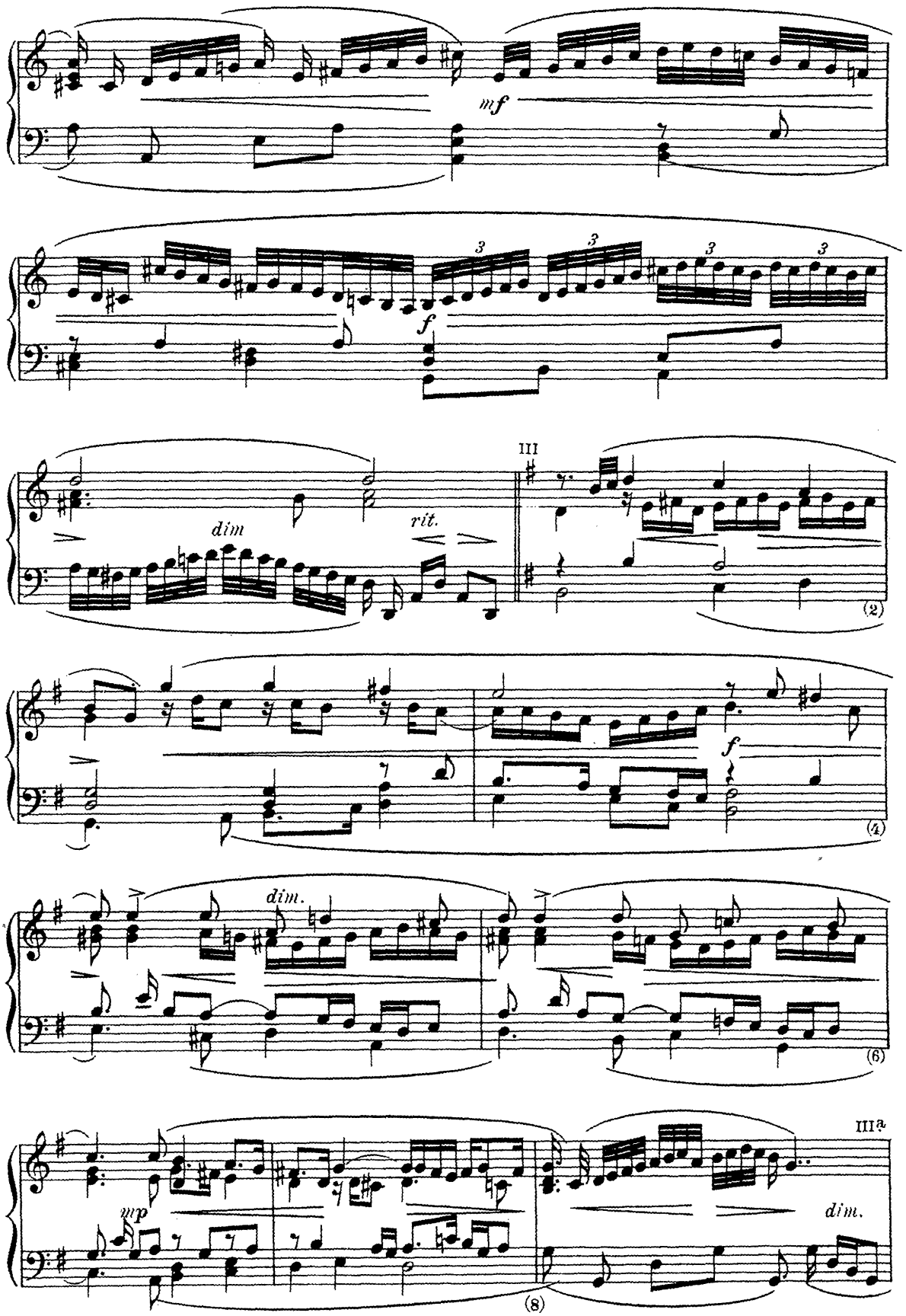
76. John Bull (1563 - 1628)

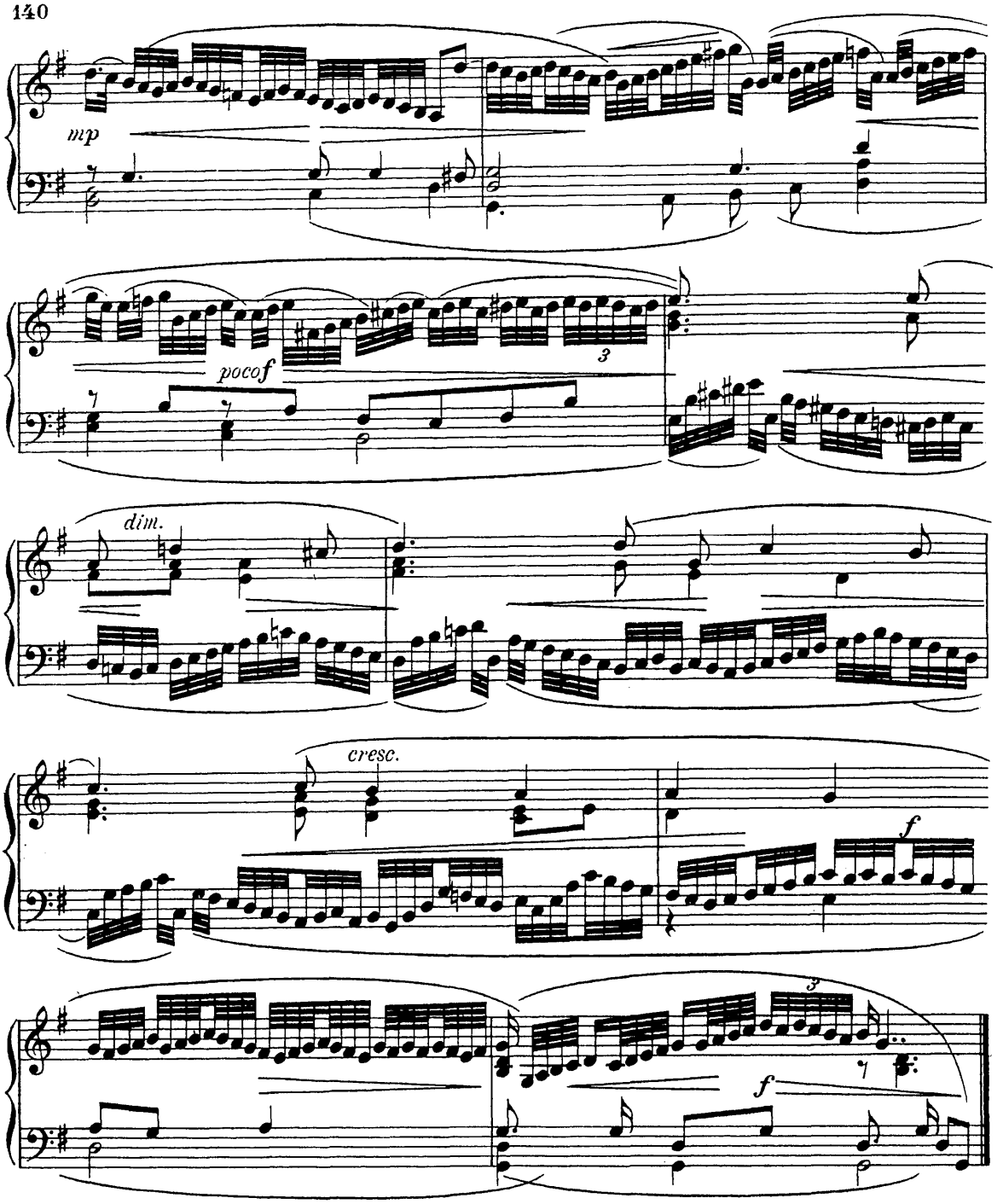
Pavane mit veränderten Reprisen (aus Parthenia, 1611)




cresc.
mf
rit.
II.

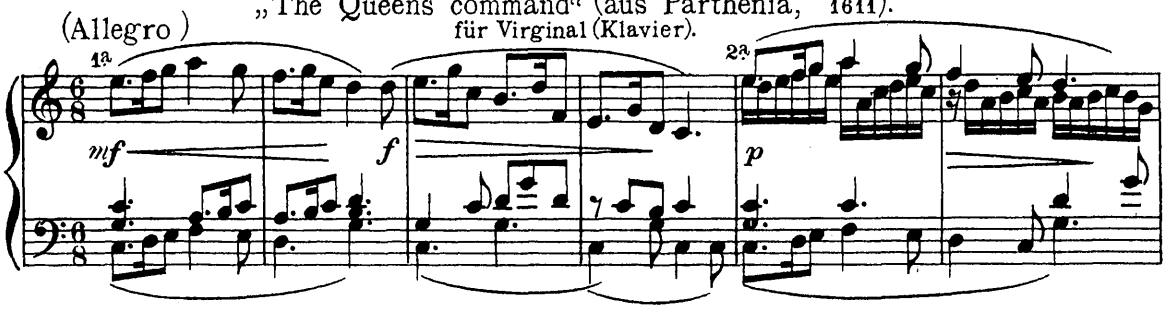

p dolce
mf
f
dim.
mp
cresc.
f
dim.
rit.
dolce
mf
mp

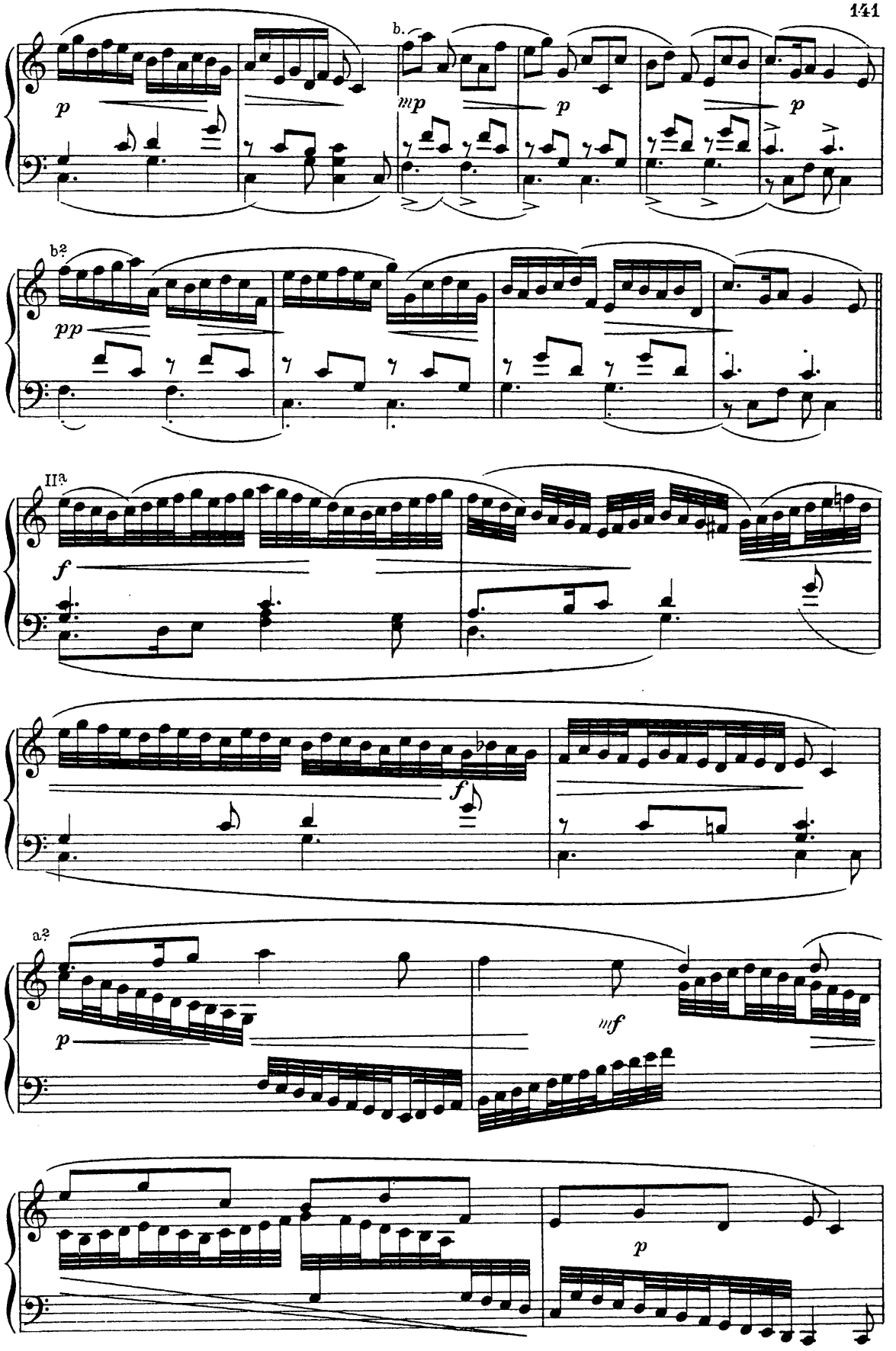

mf
f
dim
rit.
III
(2)
f
(4)
dim.
(6)
mp
III[a]
dim.
(8)

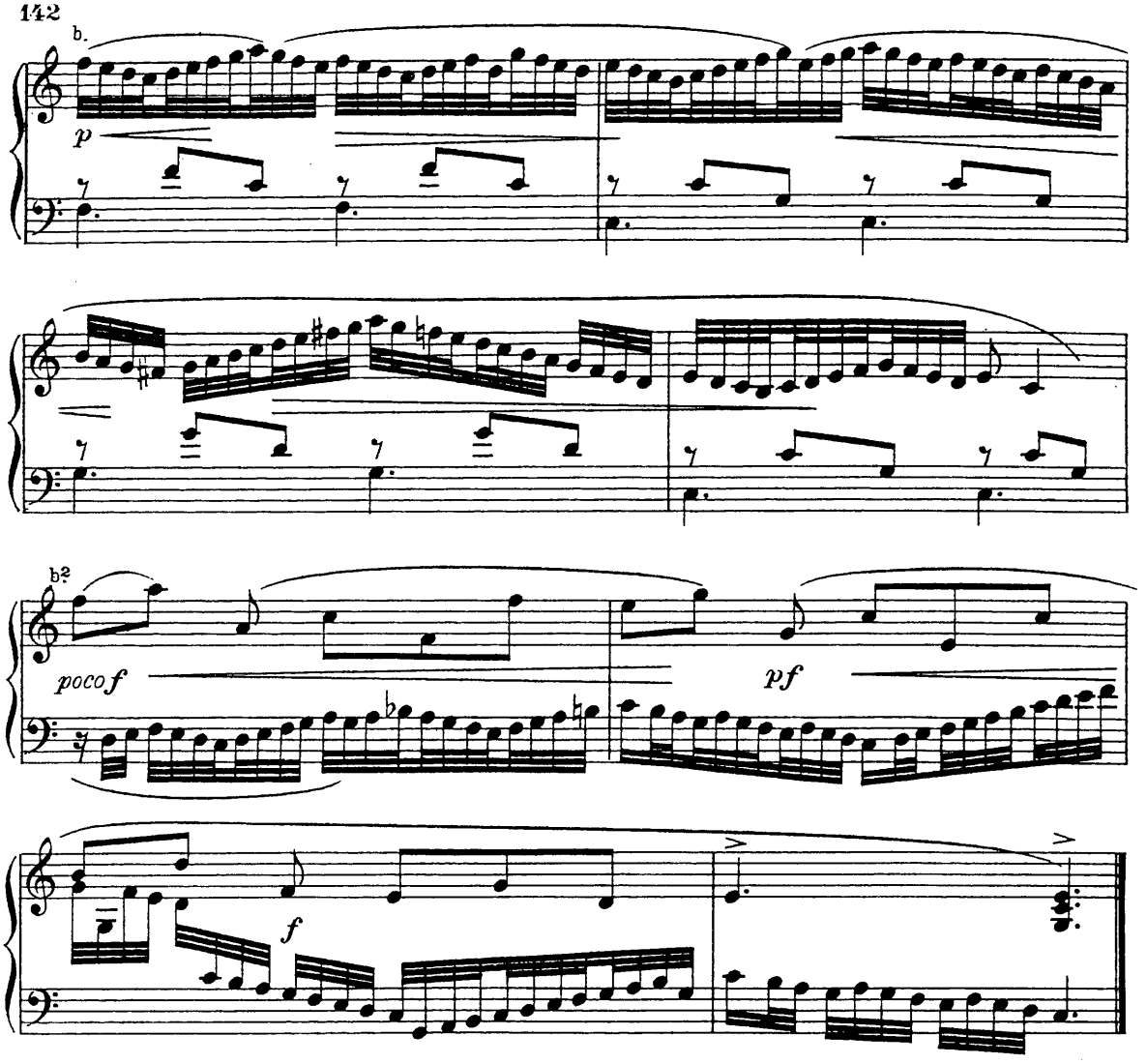


77. Orlando Gibbons (1583-1625)

„The Queens command" (aus Parthenia, 1611).
für Virginal (Klavier).

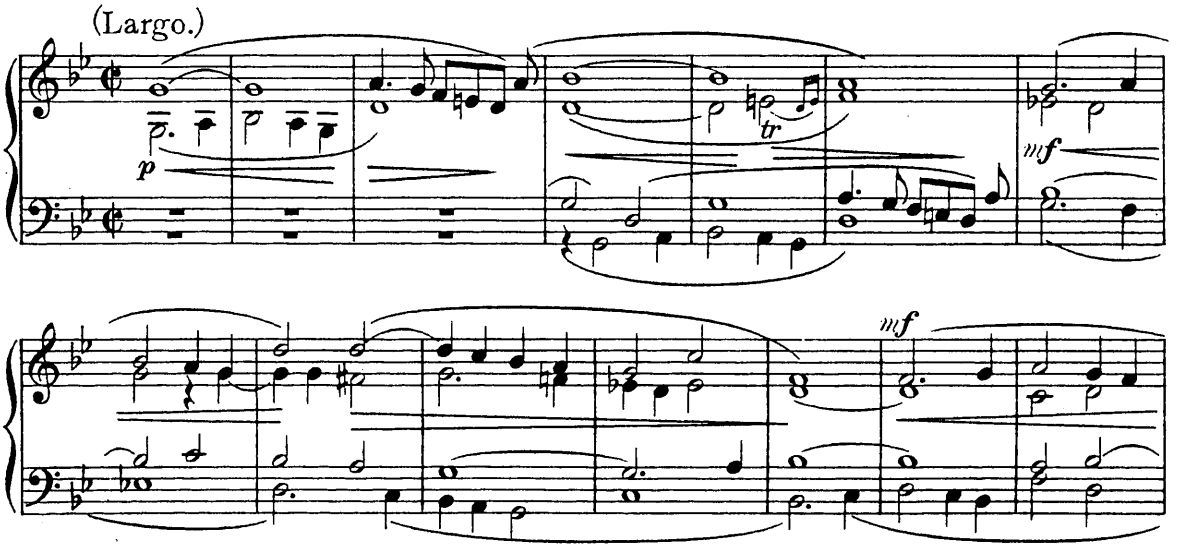


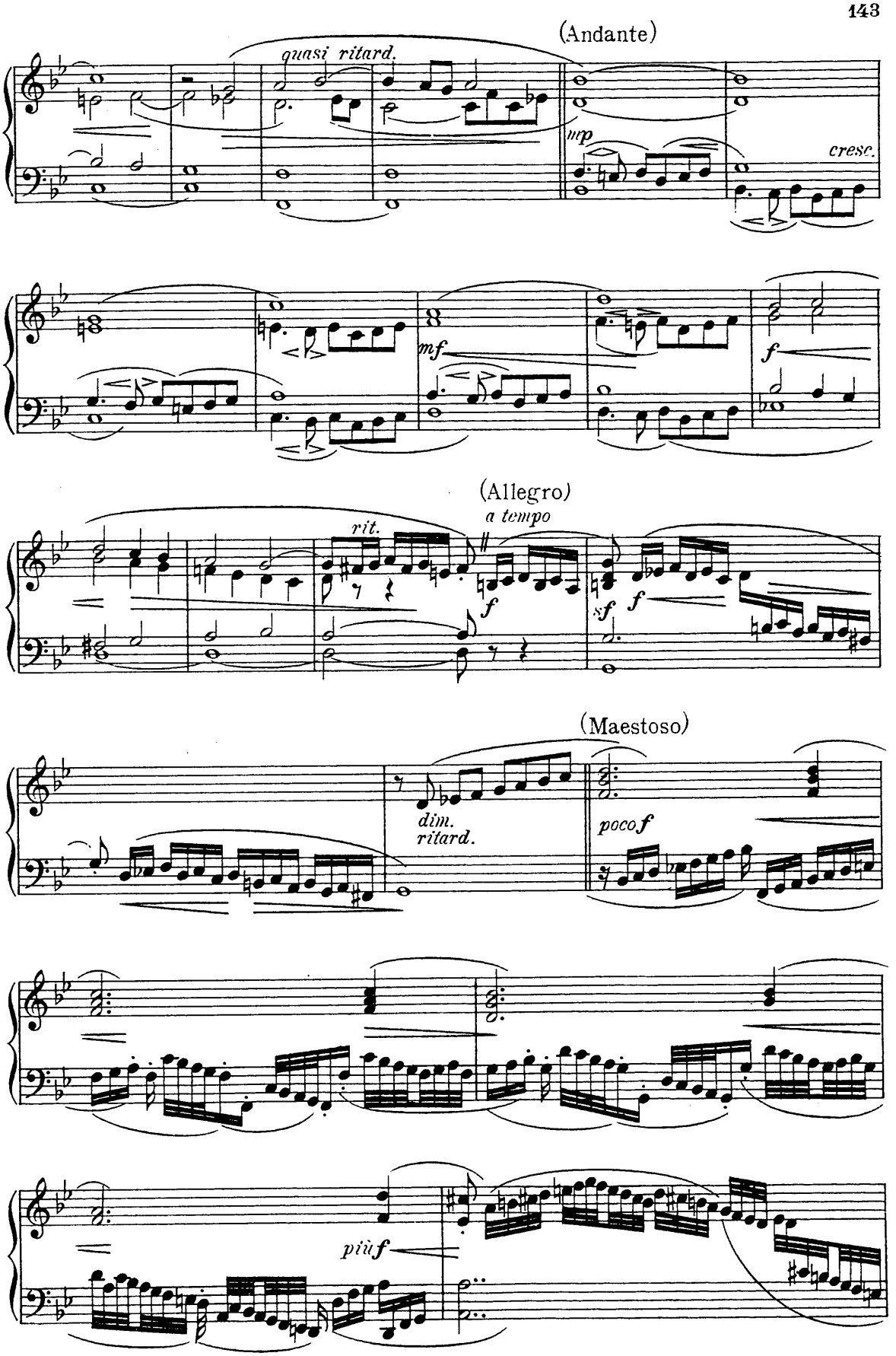

b.
mp
p
p
b2
pp
IIa
f
f
a2
p
mf
p

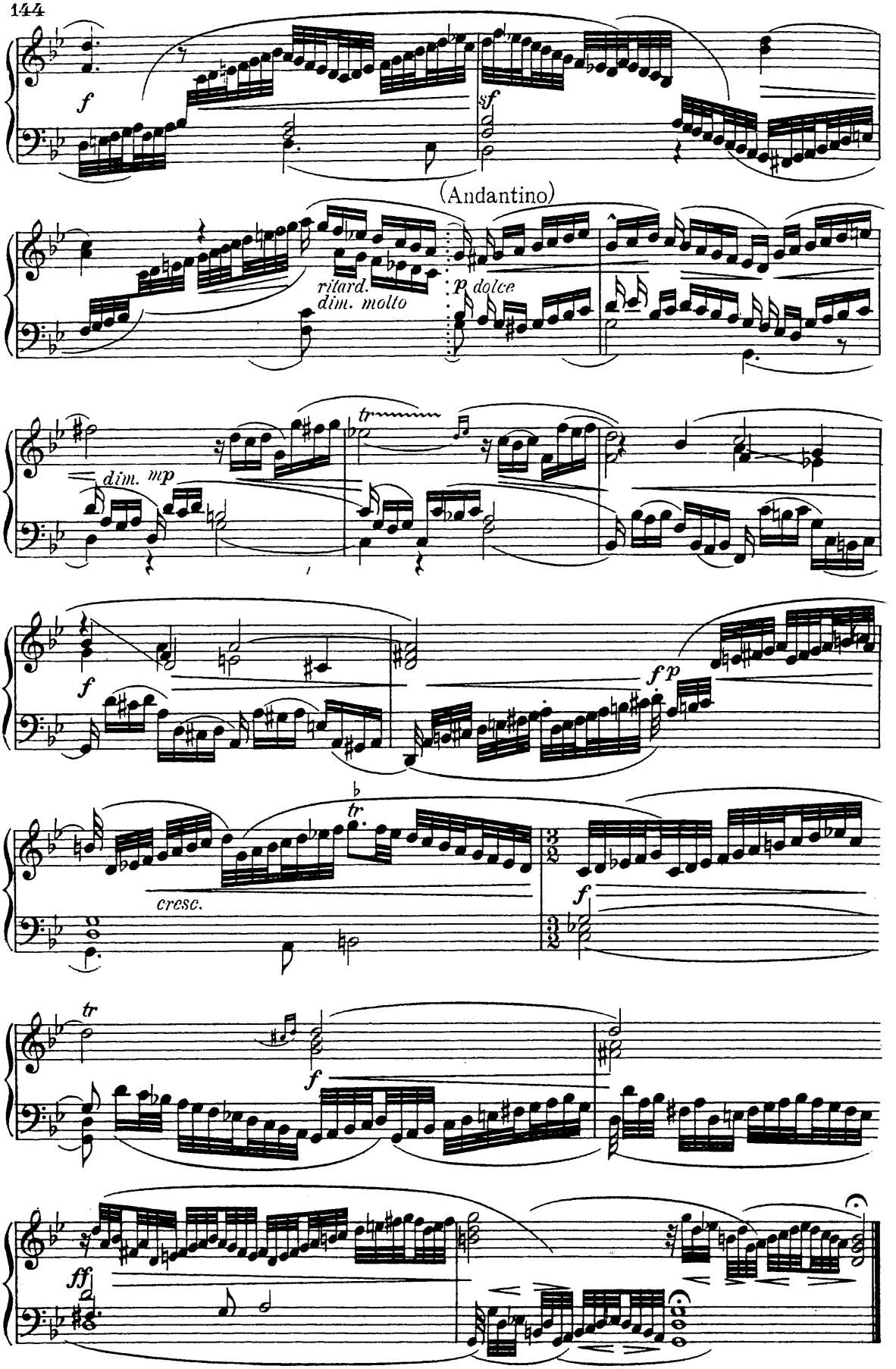


78. Jan Pieters Sweelinck (1562-1621)

Toccata

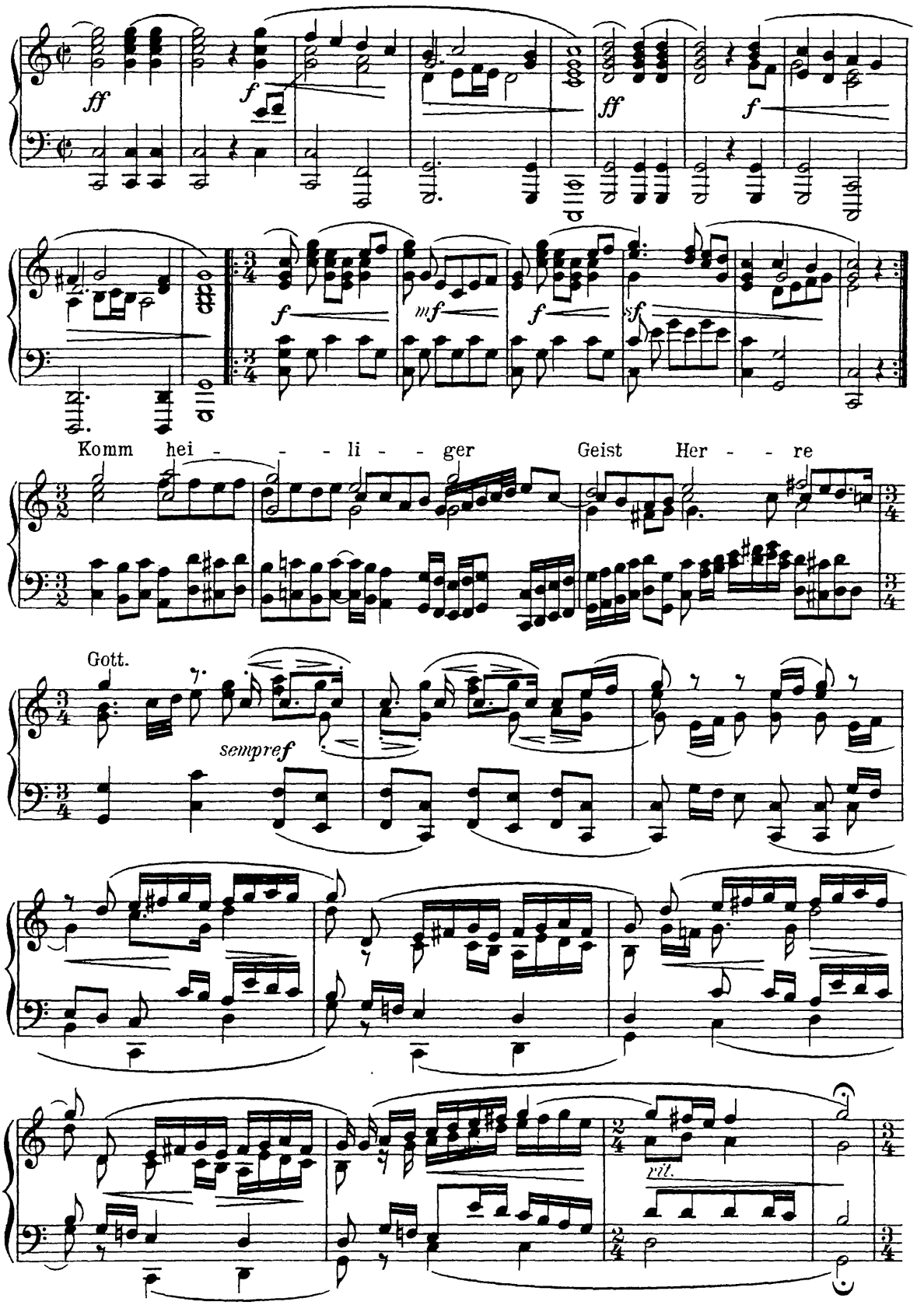


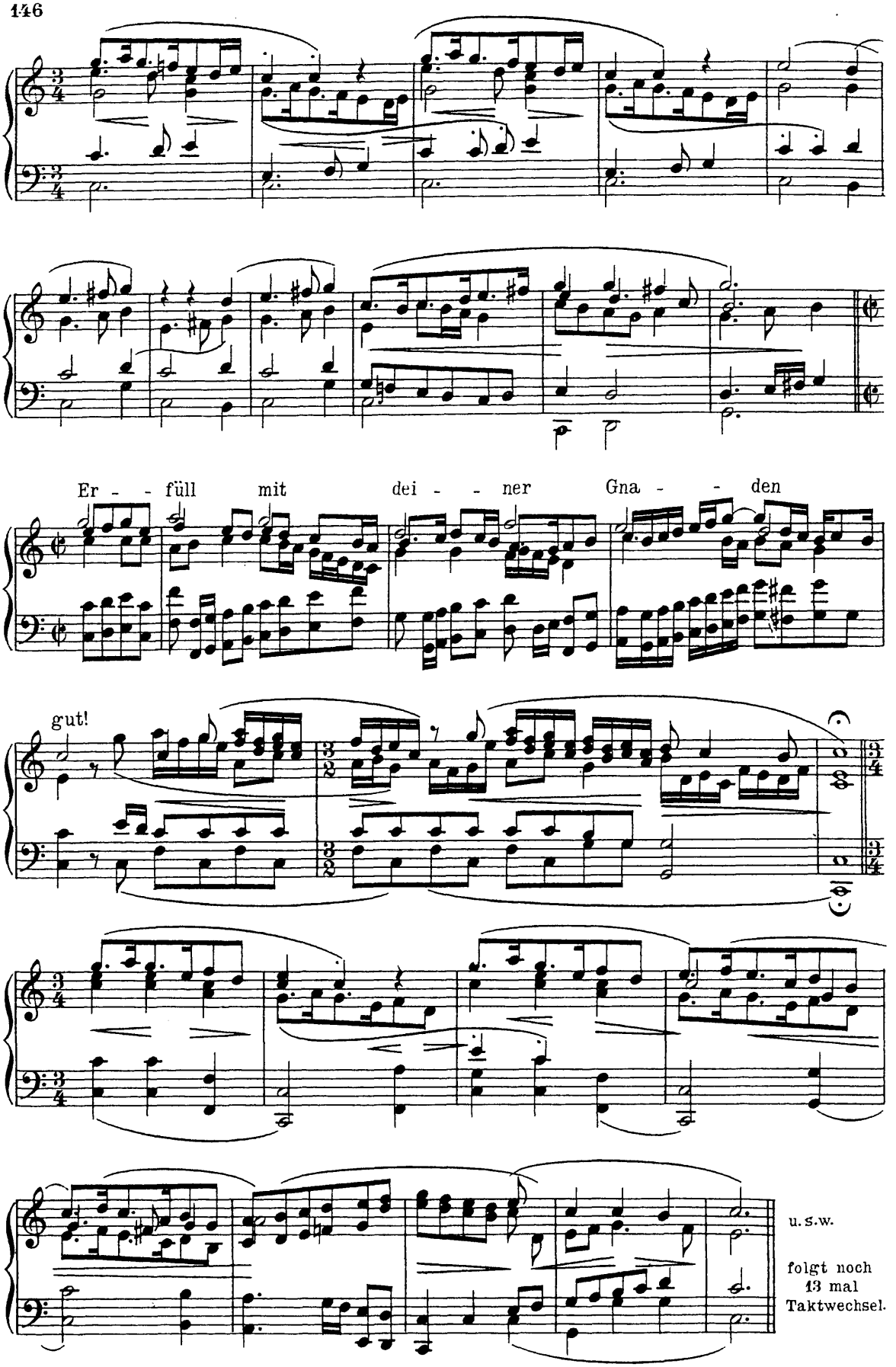

(Andante)
quasi ritard.
mp
cresc.
mf
f
(Allegro)
a tempo
rit.
f
sf
f
(Maestoso)
dim.
ritard.
poco f
più f


f
sf
(Andantino)
ritard.
dim. molto
p dolce
dim.
mp
tr
f
f p
tr
cresc.
f
tr
f
ff

79. Johann Hermann Schein (1586-1630)

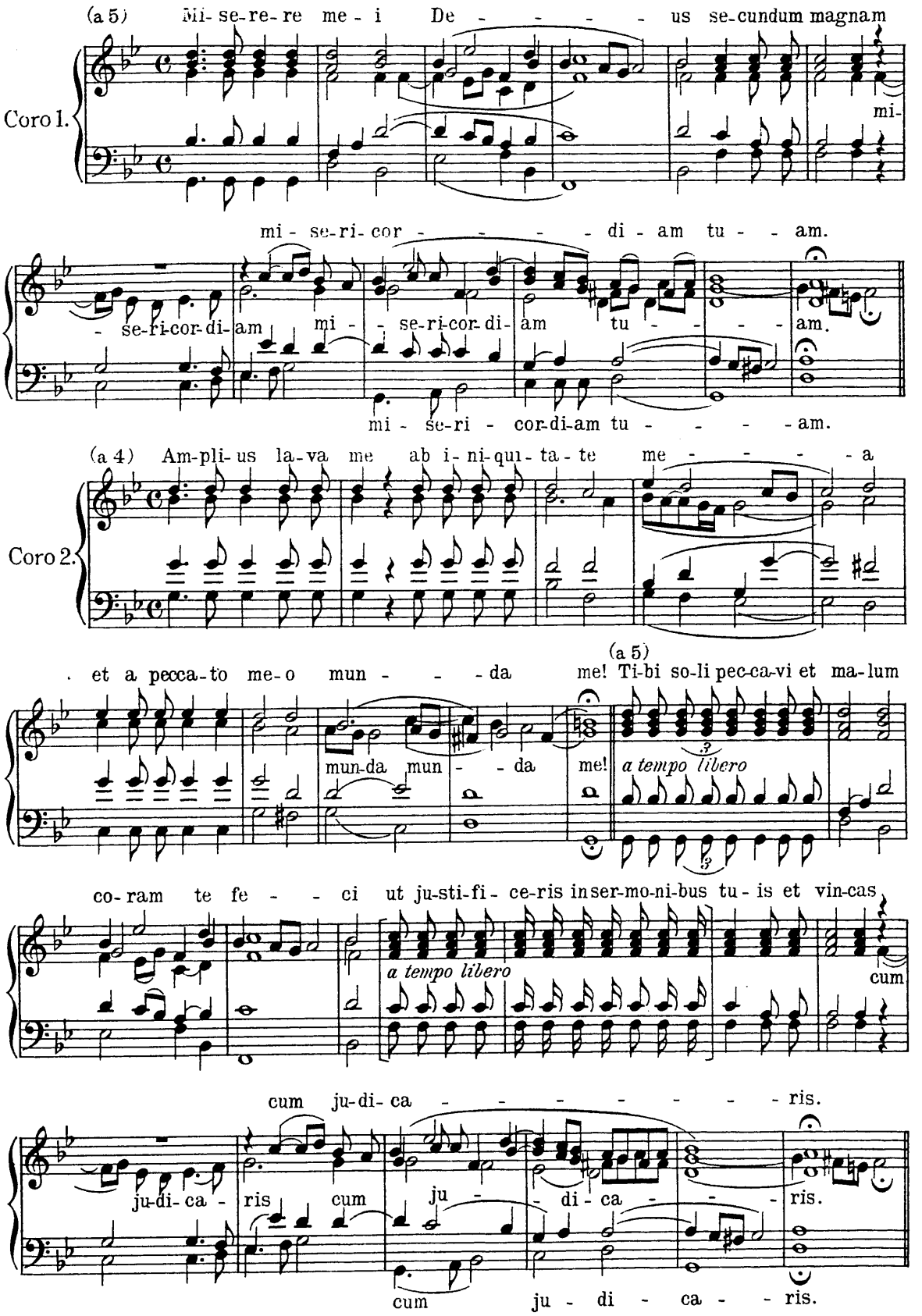
Choral „Komm heiliger Geist“ für Sopran und Orchester (1626) 1. Teil.

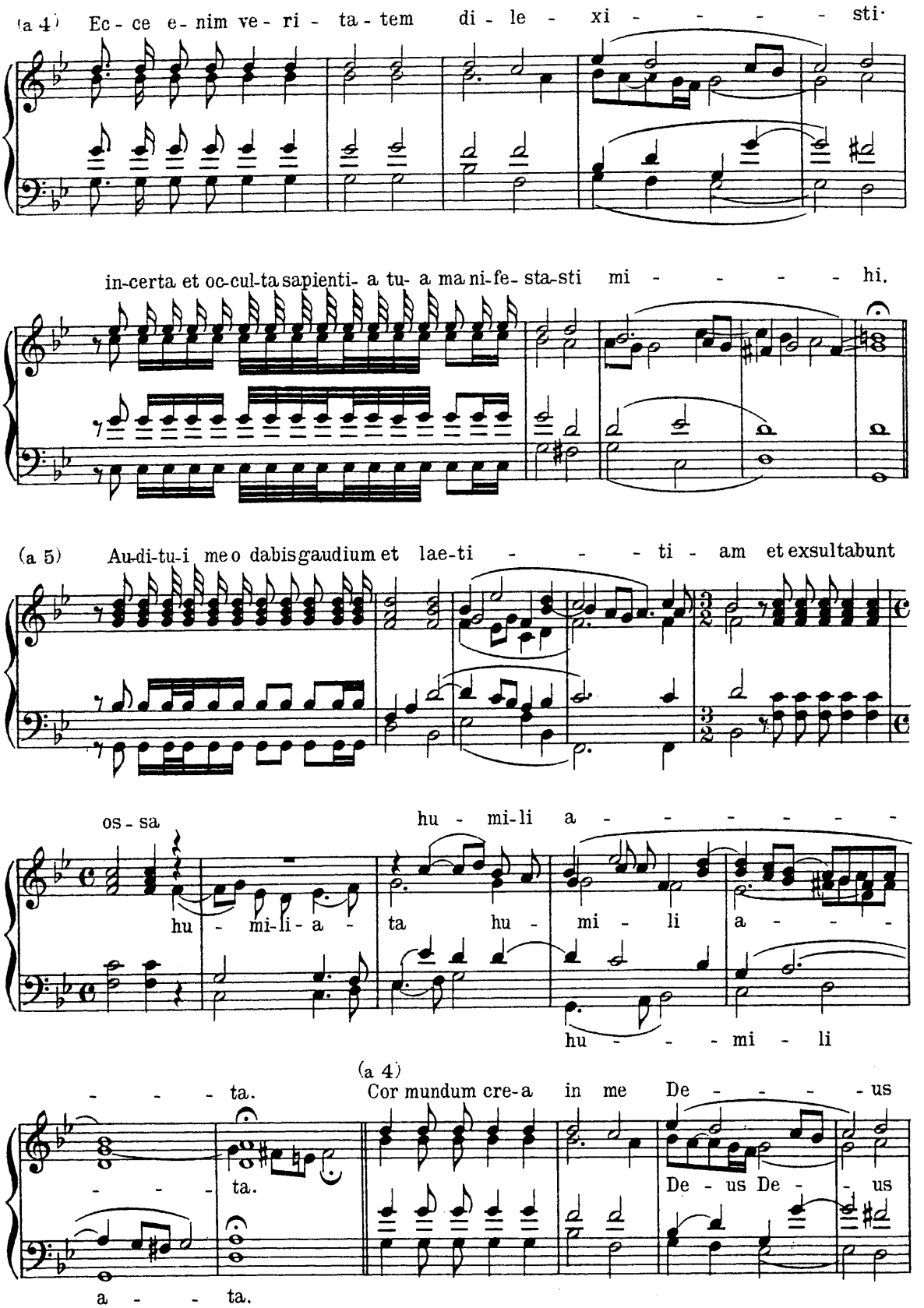


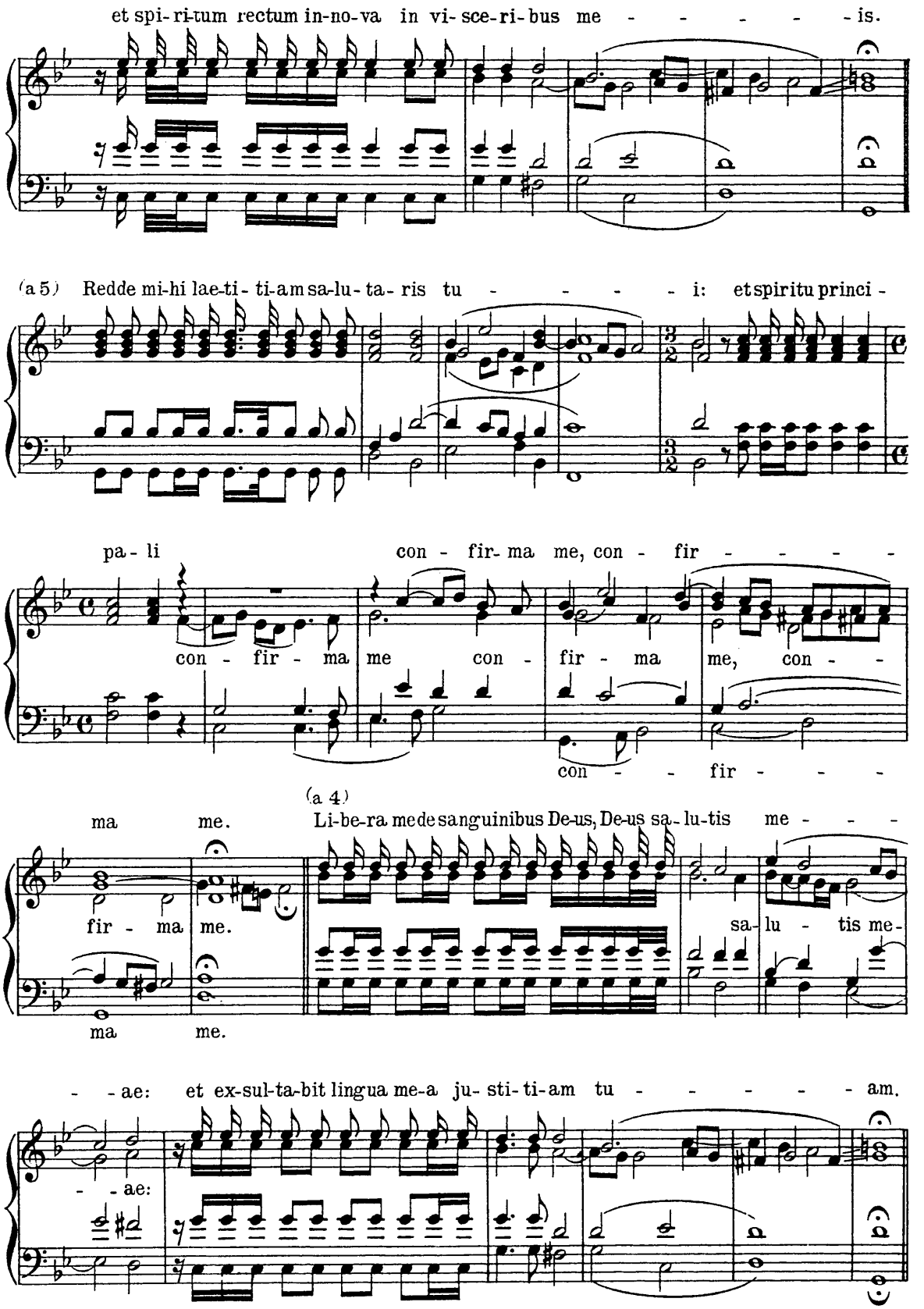

Er - - füll mit dei - - ner Gna - - den
gut!
u. s. w.
folgt noch
13 mal
Taktwechsel.

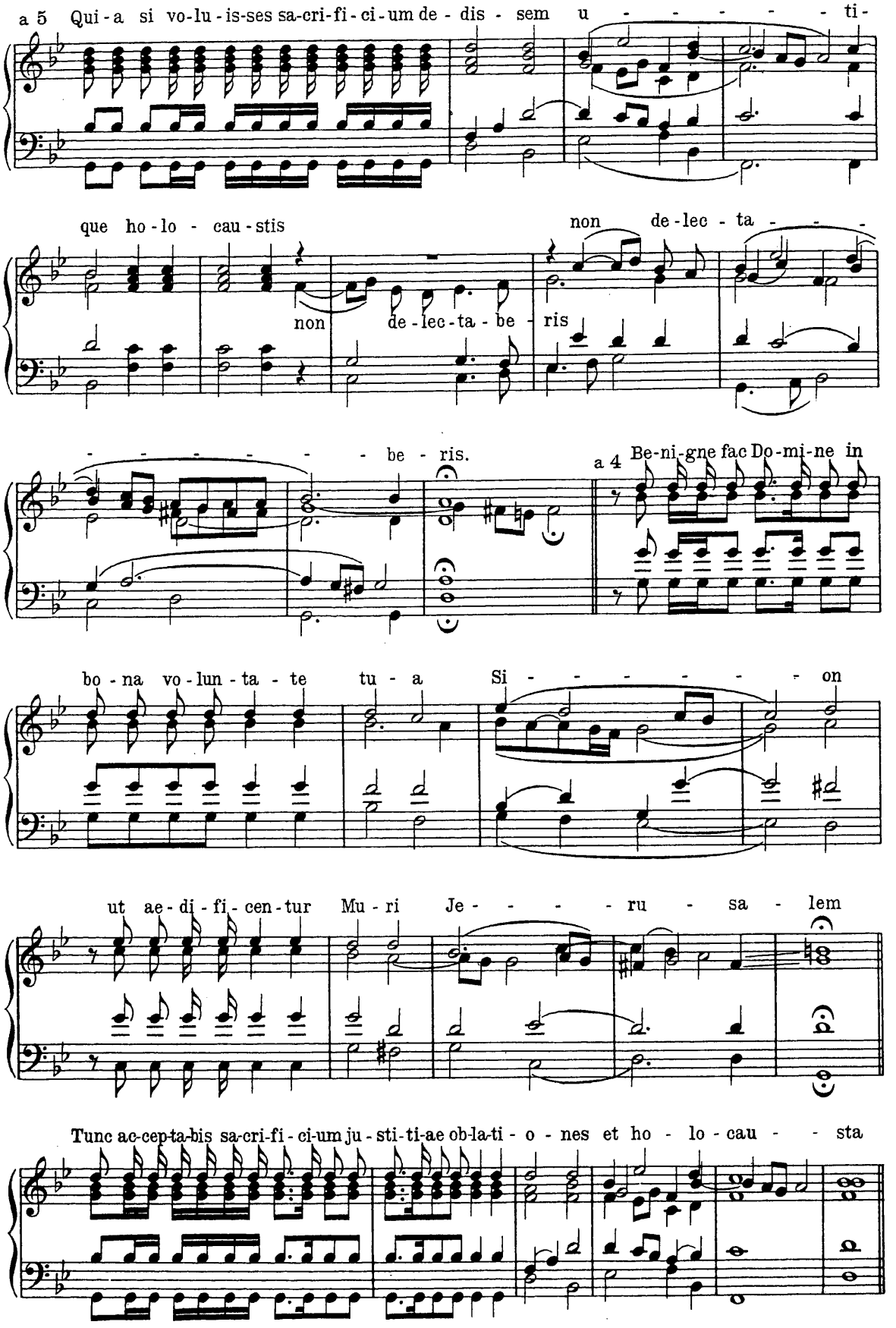
80. Gregorio Allegri (1584-1652)

Miserere f. d. Karwoche




(a 4) Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem di - le - xi - - - - - sti·
in-certa et oc-cul-ta sapienti- a tu- a ma ni-fe- sta-sti mi - - - - - hi.
(a 5) Au-di-tu-i me o dabis gaudium et lae-ti - - - - ti - am et exsultabunt
os - sa
hu - mi-li a - - - - - - - -
hu - mi-li - a - ta hu - mi - li a - - - -
hu - - - mi - li
- - - - ta.
(a 4)
Cor mundum cre-a in me De - - - - - us
- - - - ta.
De - us De - - us
a - - - ta.


et spi- ri-tum rectum in-no-va in vi- sce-ri- bus me - - - - - - is.
(a 5) Redde mi-hi lae-ti- ti-am sa-lu- ta- ris tu - - - - - i: et spiritu princi -
pa - li con - fir- ma me, con - fir - - - - -
con - fir - ma me con - fir - ma me, con - -
con - - fir - - - -
(a 4)
ma me. Li-be-ra me de sanguinibus De-us, De-us sa- lu-tis me - - -
fir - ma me.
sa- lu - tis me-
ma me.
- - ae: et ex-sul-ta-bit lingua me-a ju- sti- ti-am tu - - - - - - am.
- - ae:


a 5 Qui-a si vo-lu-is-ses sa-cri-fi-ci-um de-dis-sem u - - - - - - ti-
que ho-lo - cau-stis
non de-lec-ta - - -
non de-lec-ta-be-ris
- - - - - - - be-ris.
a 4 Be-ni-gne fac Do-mi-ne in
bo-na vo-lun-ta-te tu-a Si - - - - - - - on
ut ae-di-fi-cen-tur Mu-ri Je - - - - ru - sa - lem
Tunc ac-cep-ta-bis sa-cri-fi-ci-um ju-sti-ti-ae ob-la-ti - o - nes et ho - lo - cau - - sta

Tunc im - po - nem su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los!

Tunc im - po - nem su - per al - ta - re tu - um vi - tu - lor!

Questo ultimo Verso si canta adagio e piano smorzando a poco a poco l'armonia.

81. Salomone Rossi [Ebreo] (c. 1570 - 1628)

Sonata a 3 sopra l'Aria della Romanesca (Chaconne)

(1613)

Poco largo

mf

pf

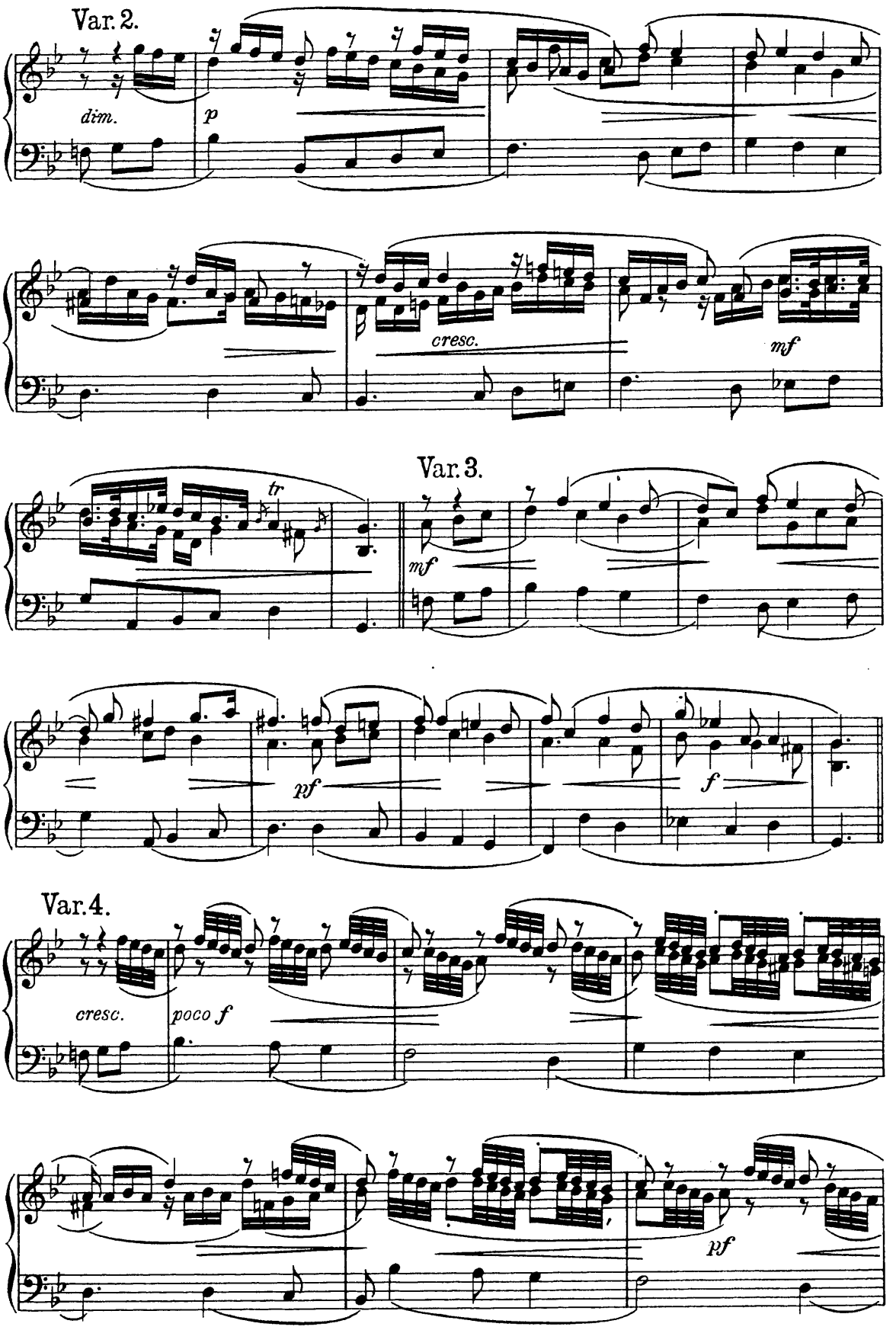
Var. 1.

dim.

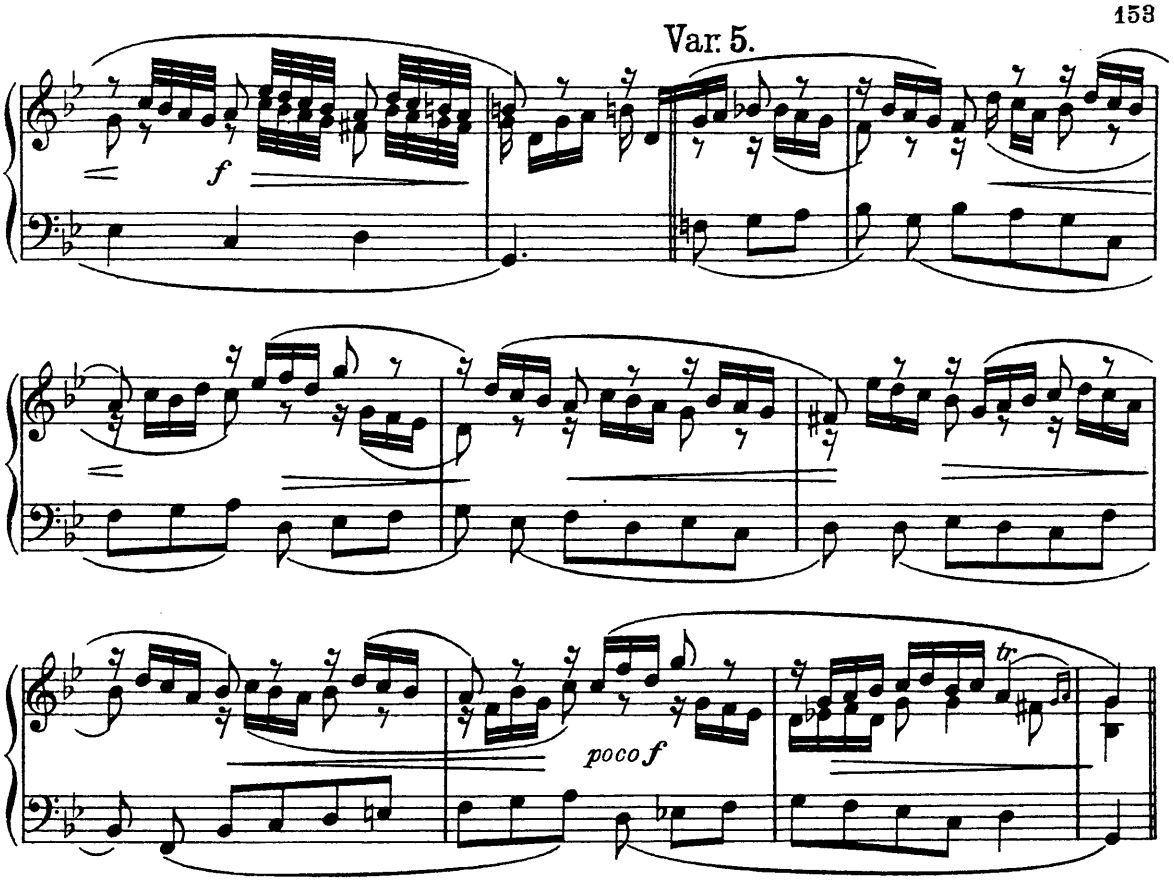
p

cresc.

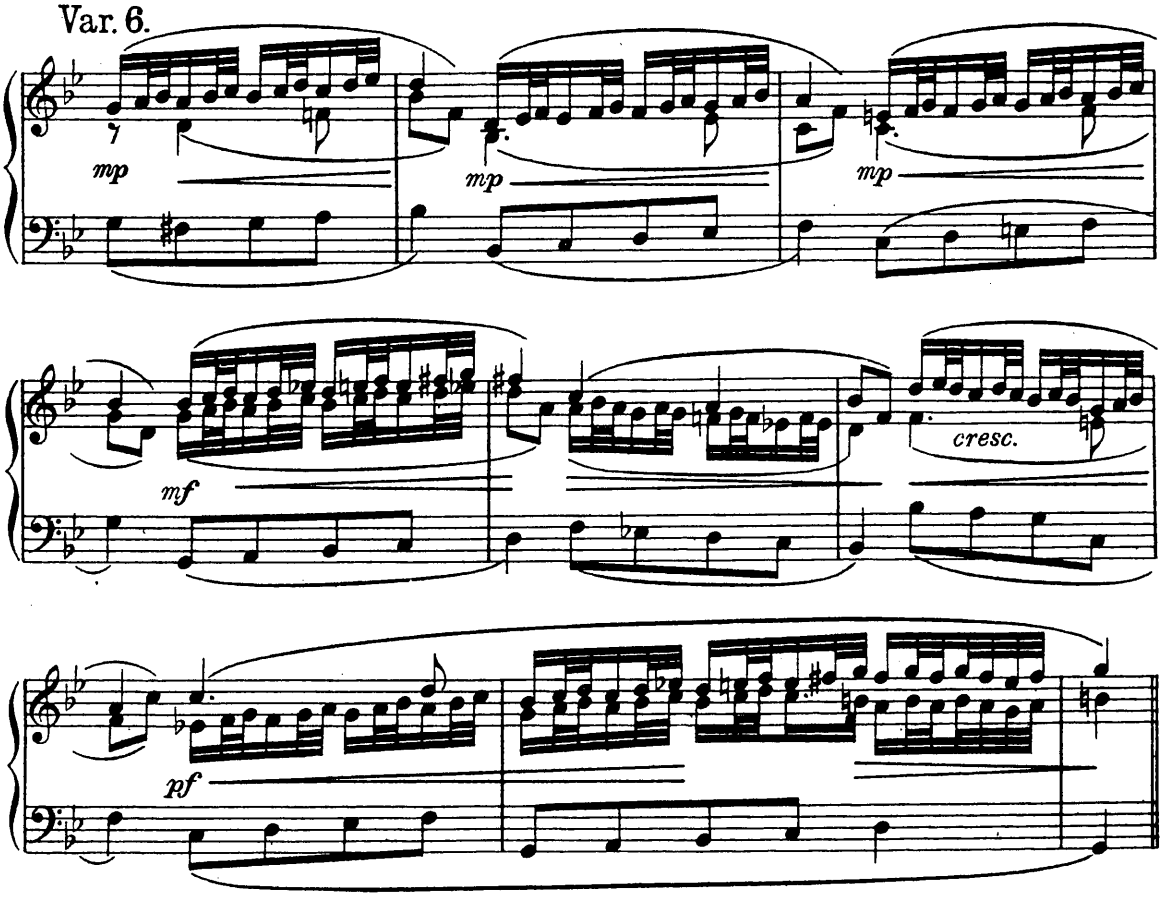
mf


Var. 2.
dim.
p
cresc.
mf
Var. 3.
tr
mf
pf
f
Var. 4.
cresc.
poco f
pf

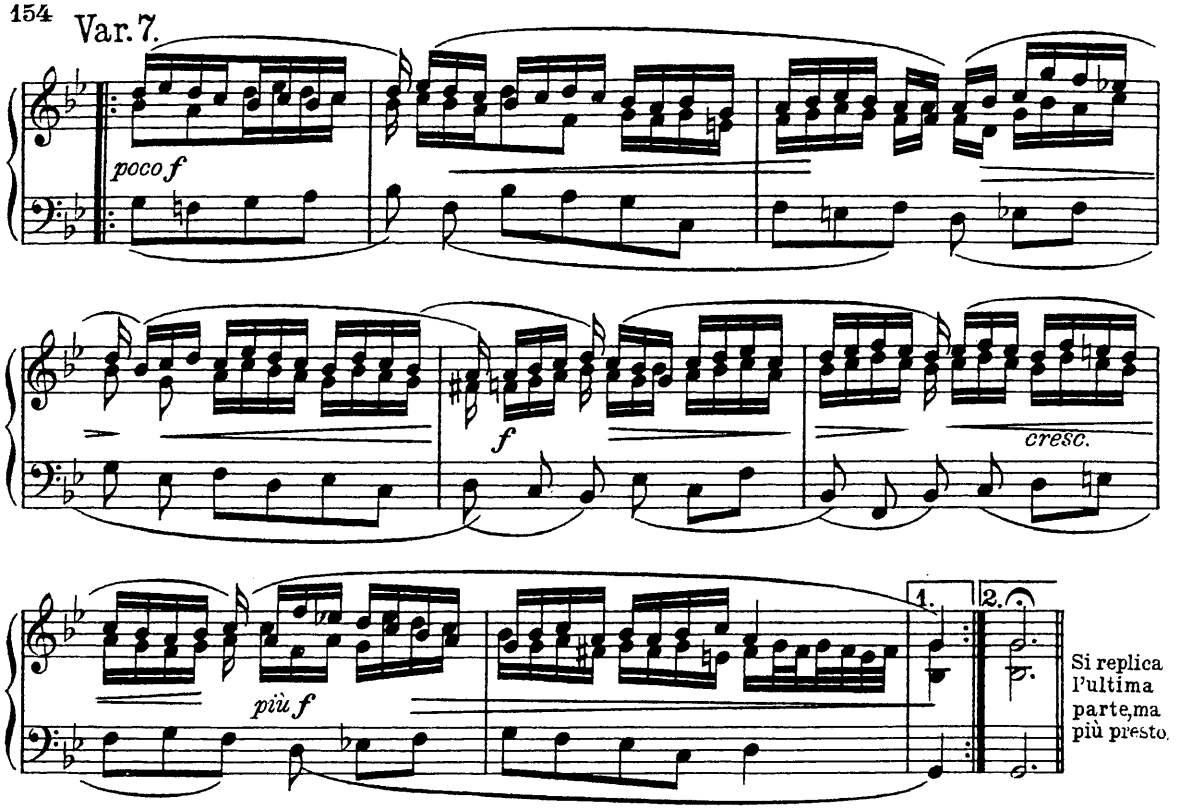
Var. 5.



Var. 6.



Var. 7.

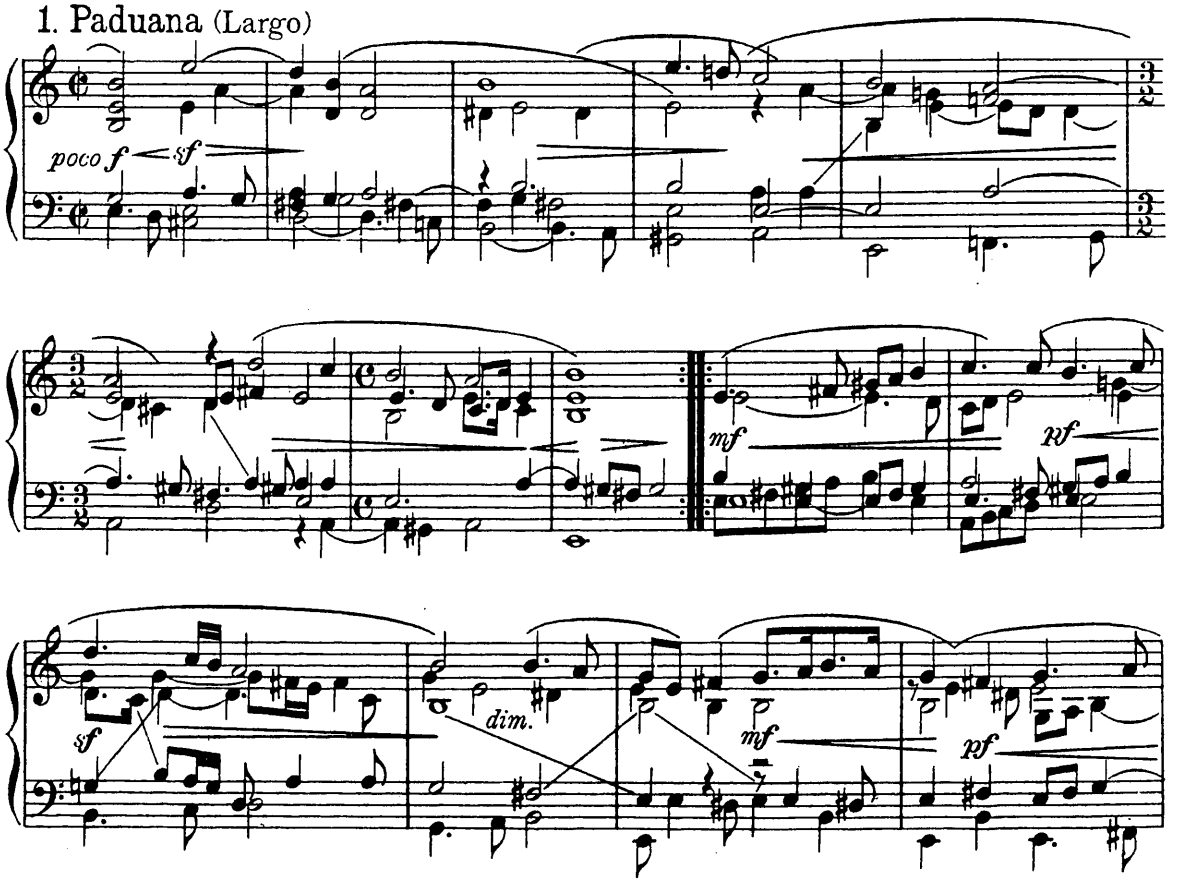


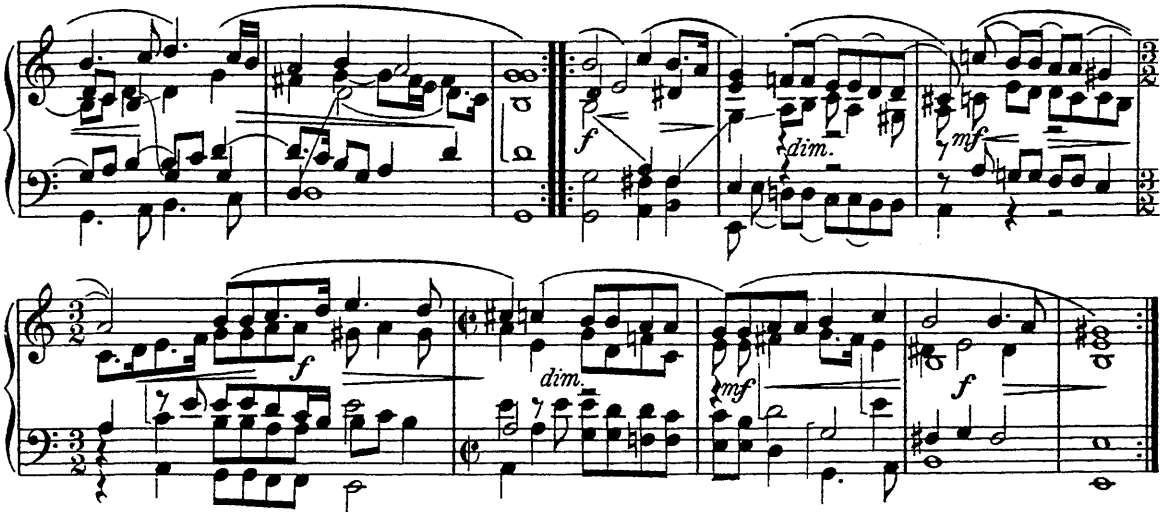
82. Bartholomaeus Praetorius

Paduana und Galliard a 5 (1616)

mit denselben Motiven.

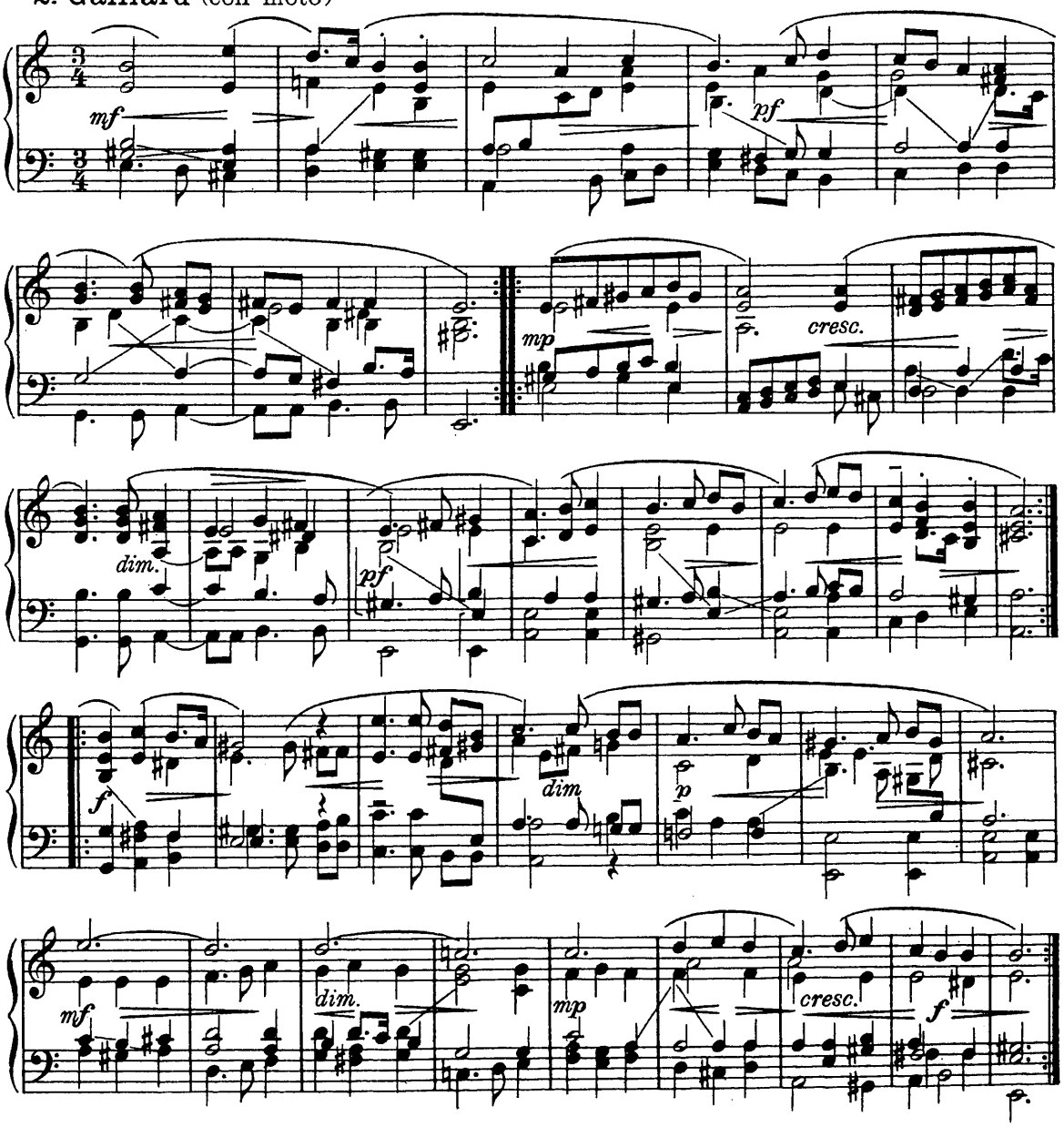
1. Paduana (Largo)





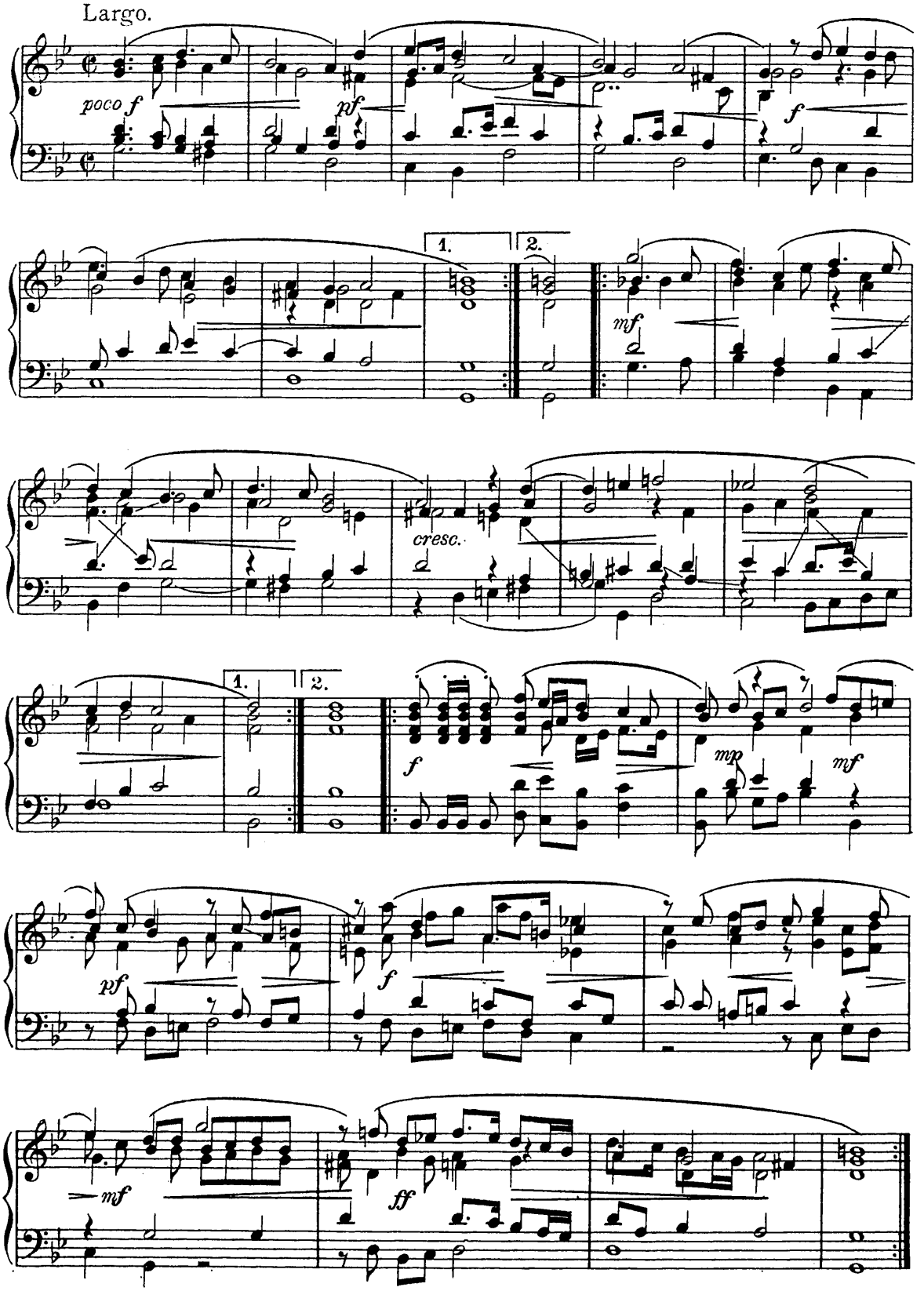
83. Bartholomaeus Praetorius

2. Galliard (con moto)



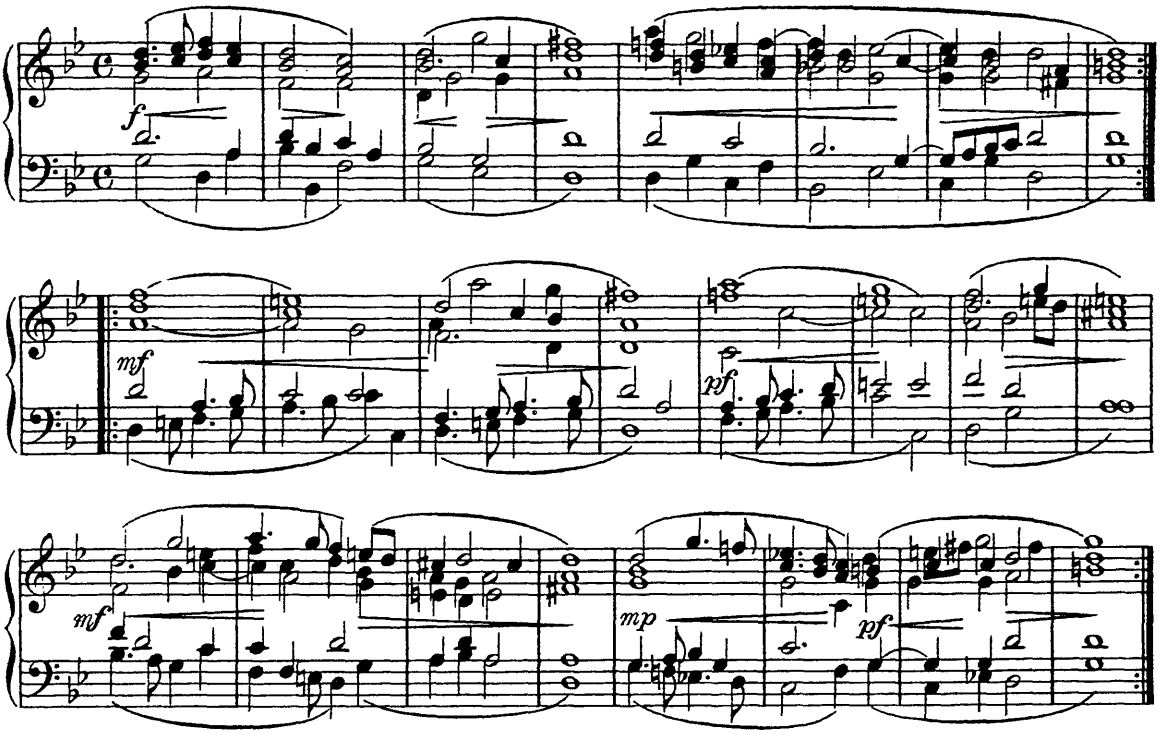
84. Bartholomaeus Praetorius

3. Paduana a 5 (1616)



85. Erasmus Widmann (1572–1634)

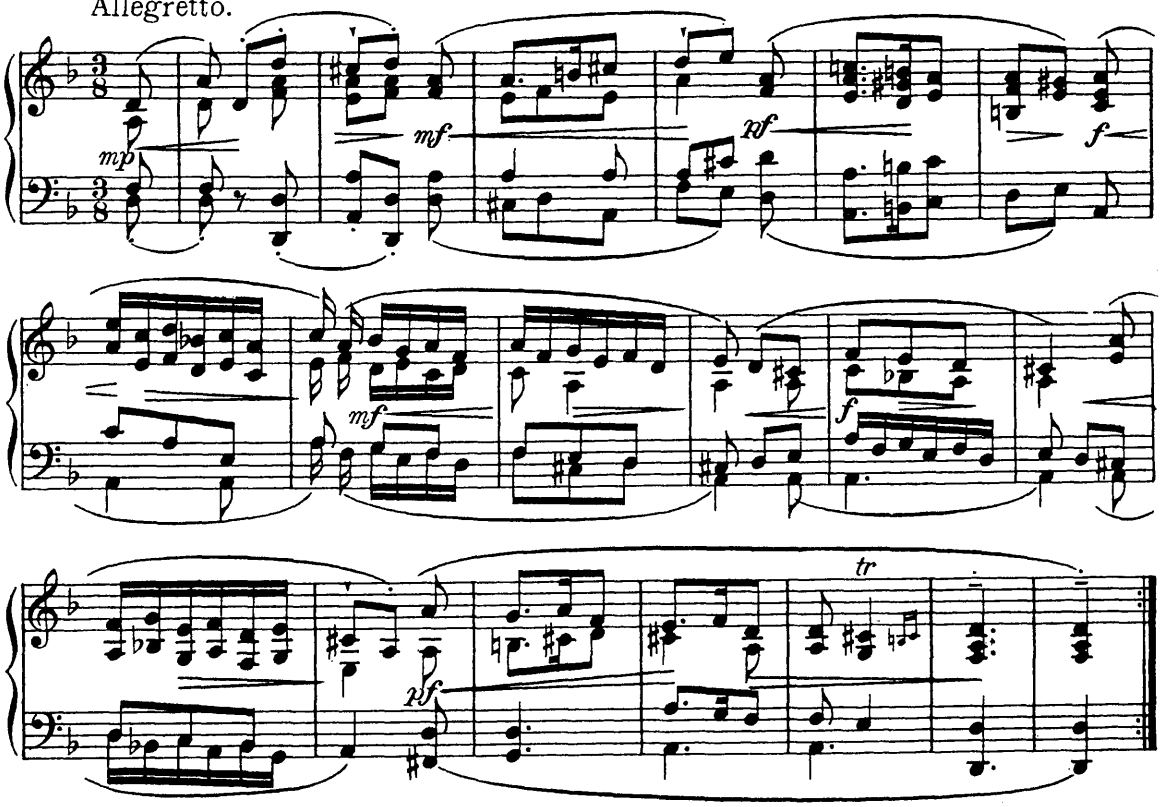
Intrada (1618)

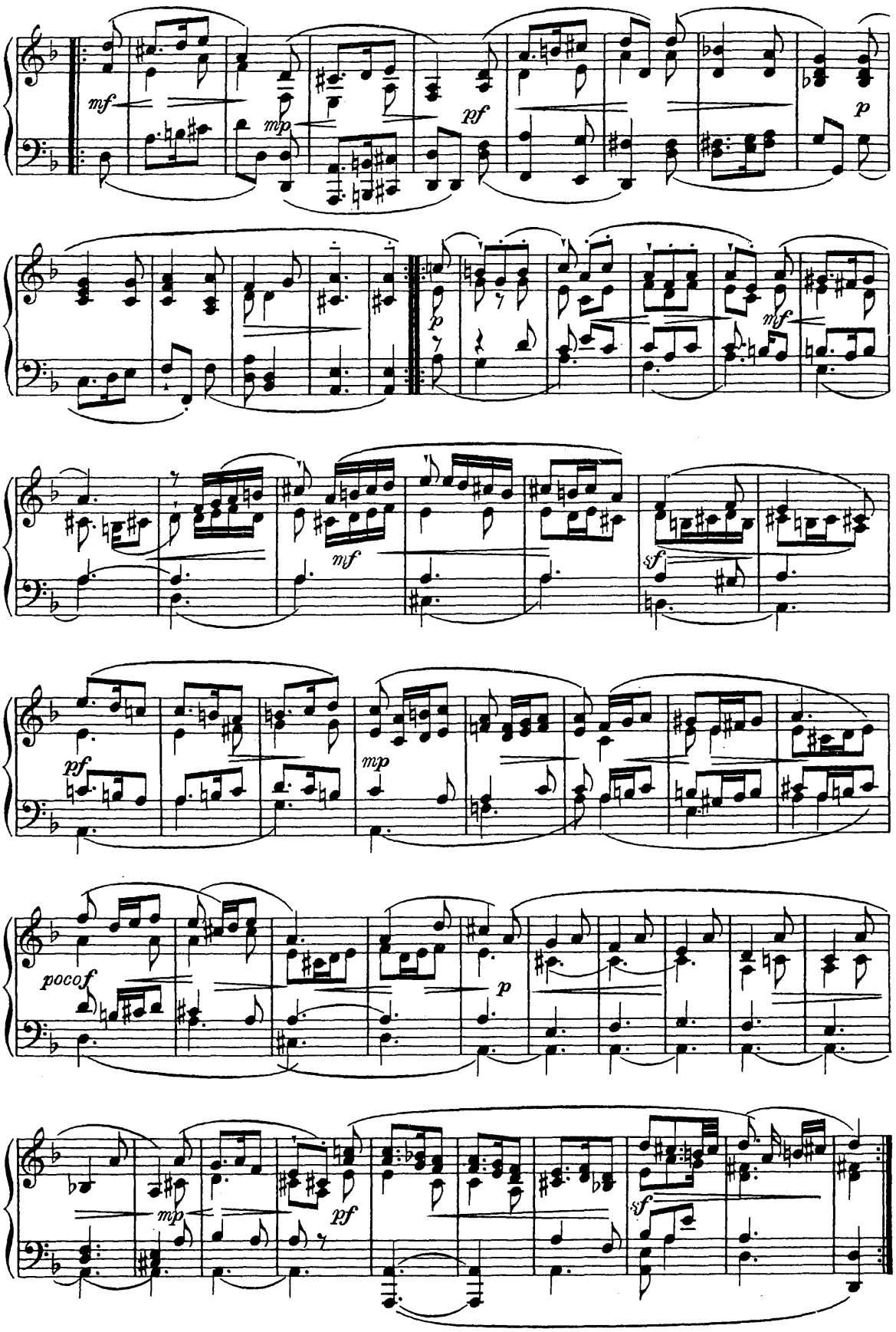


86. Samuel Scheidt (1587 - 1654)

Courante (1621)

Allegretto.

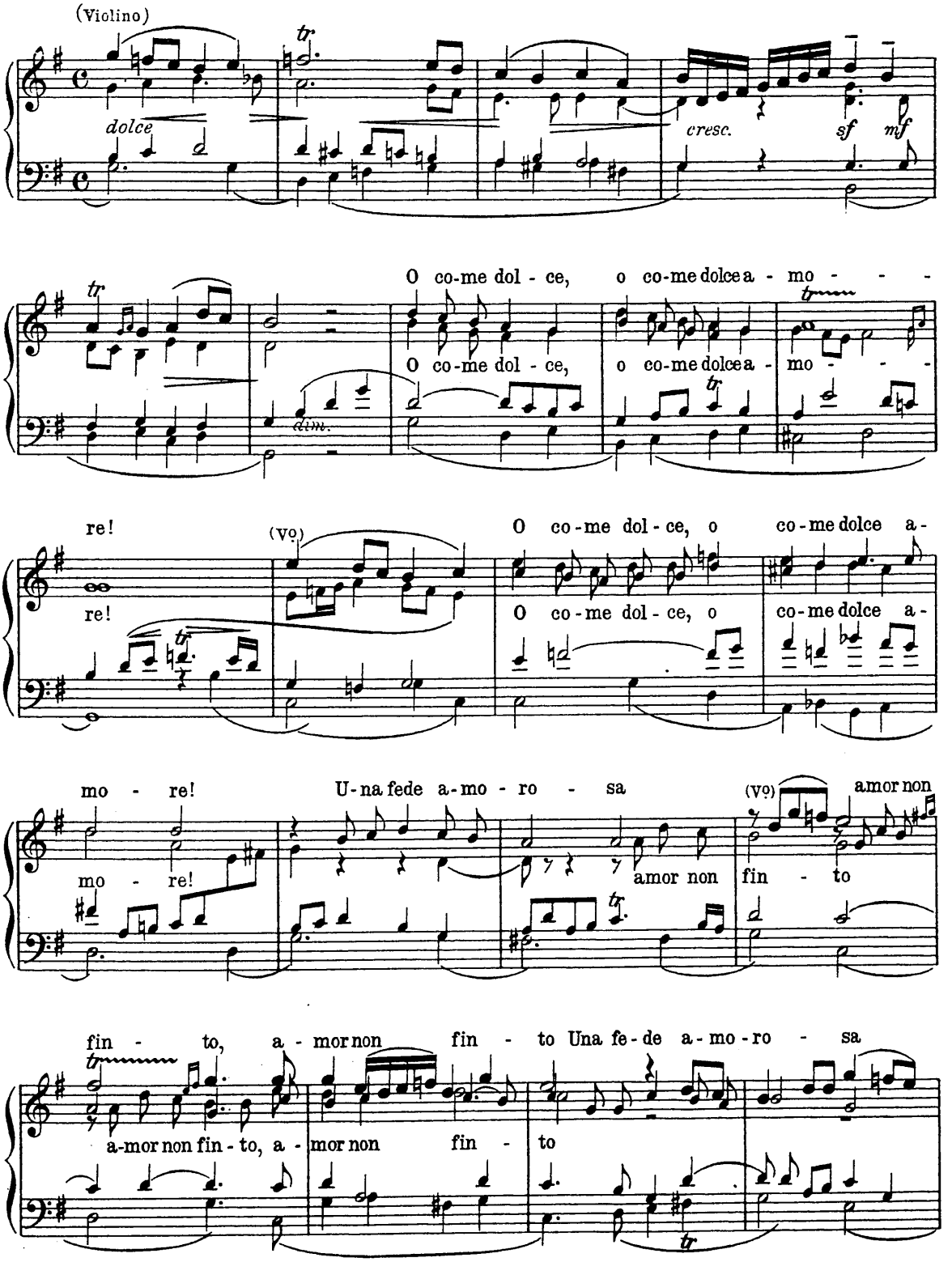


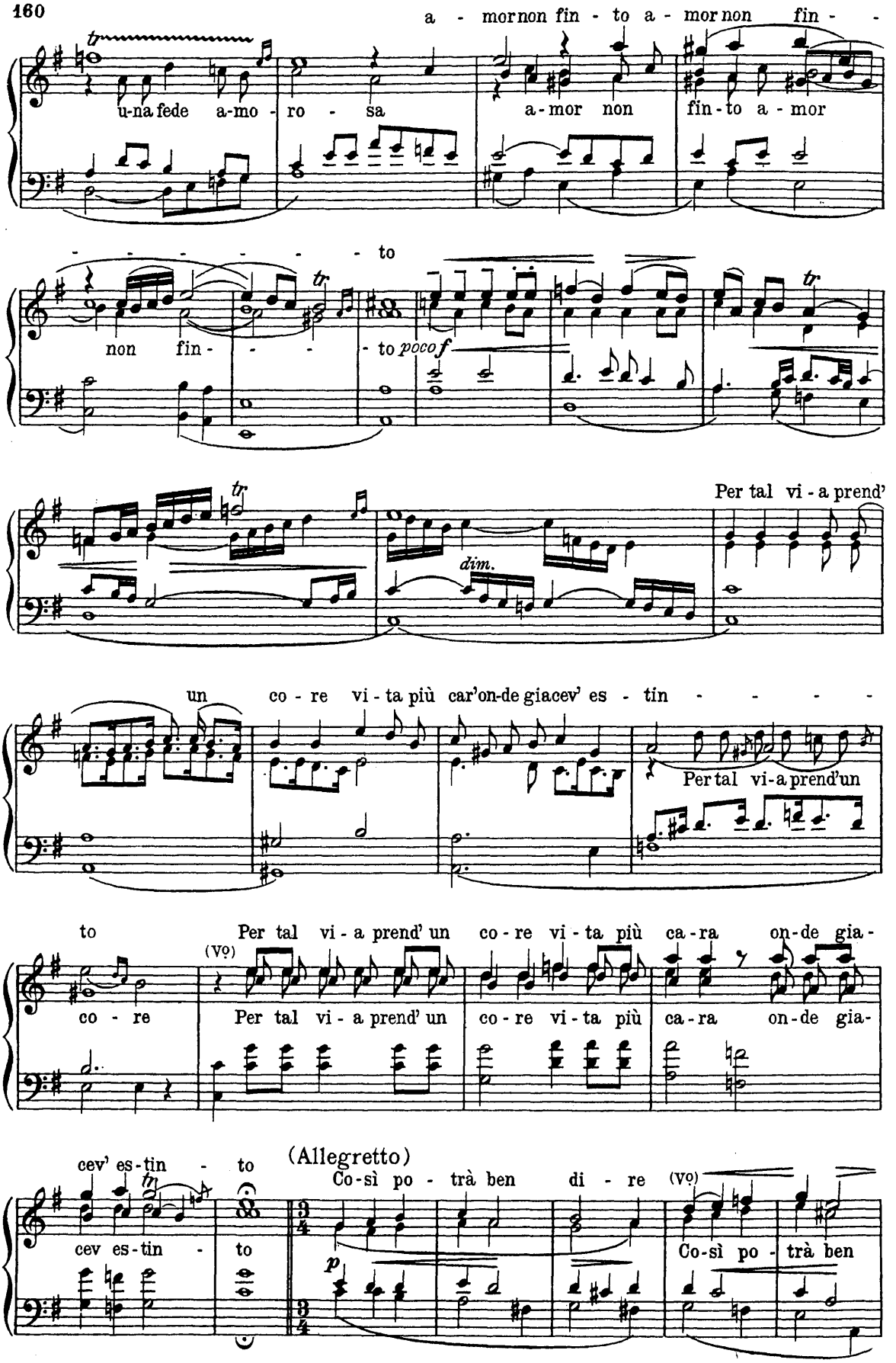

mf
mp
pf
p
mf
mf
sf
pf
mp
pocof
p
mp
pf
sf

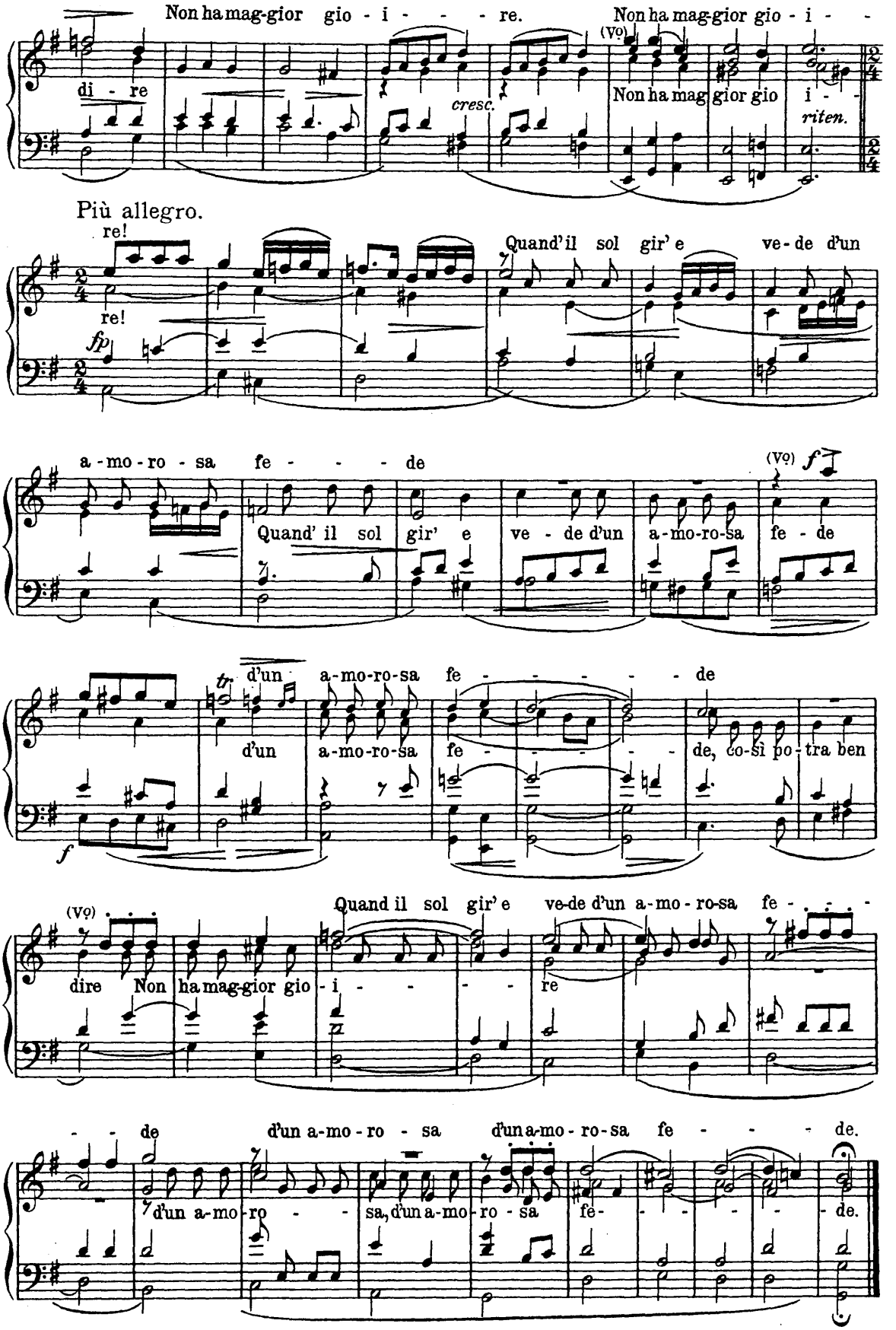
87. Paolo Quagliati († vor 1623)

Duetto da camera a 2 Soprani con Violino obligato (1623 gedruckt)

Text von G. B. Guarini.

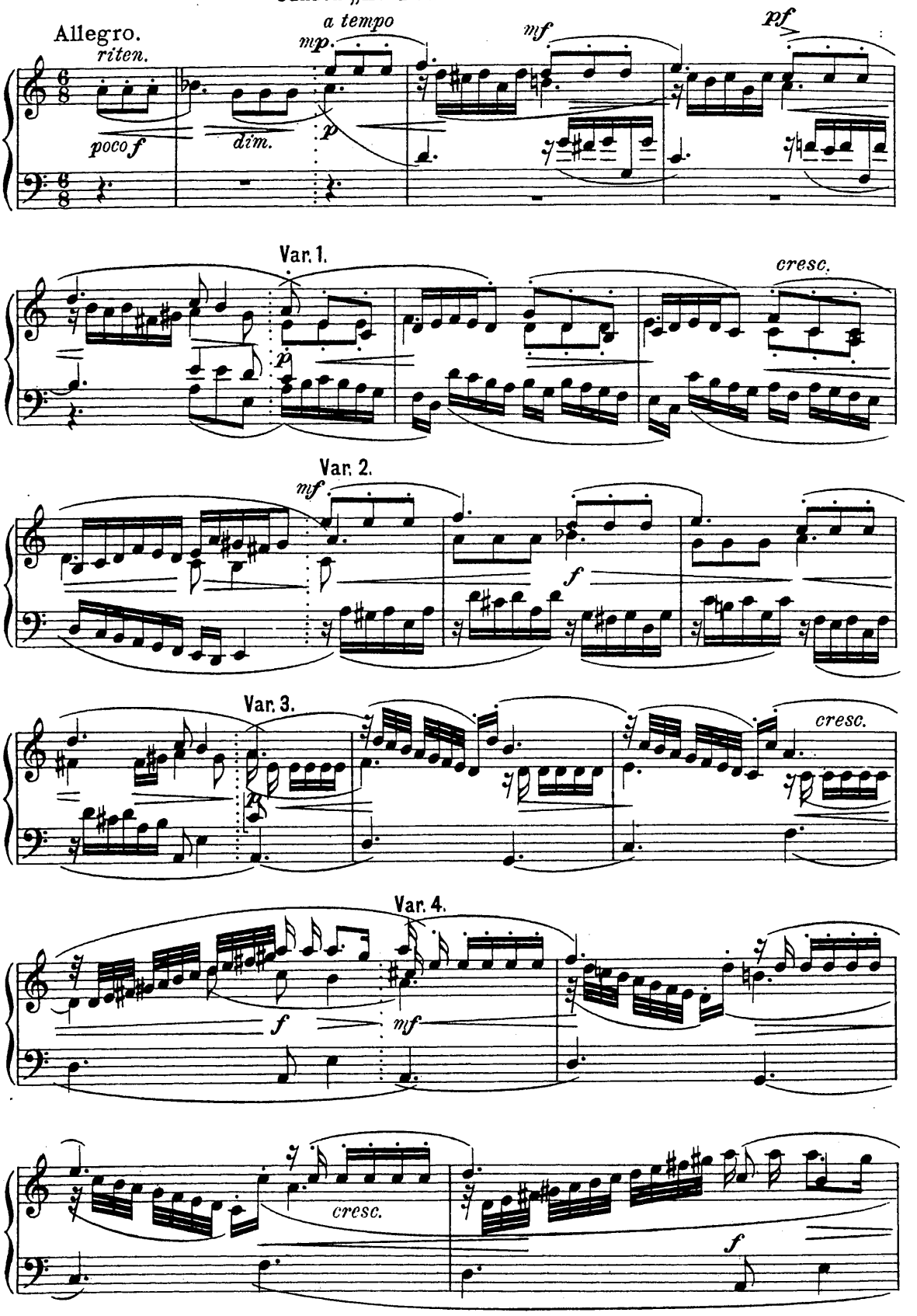


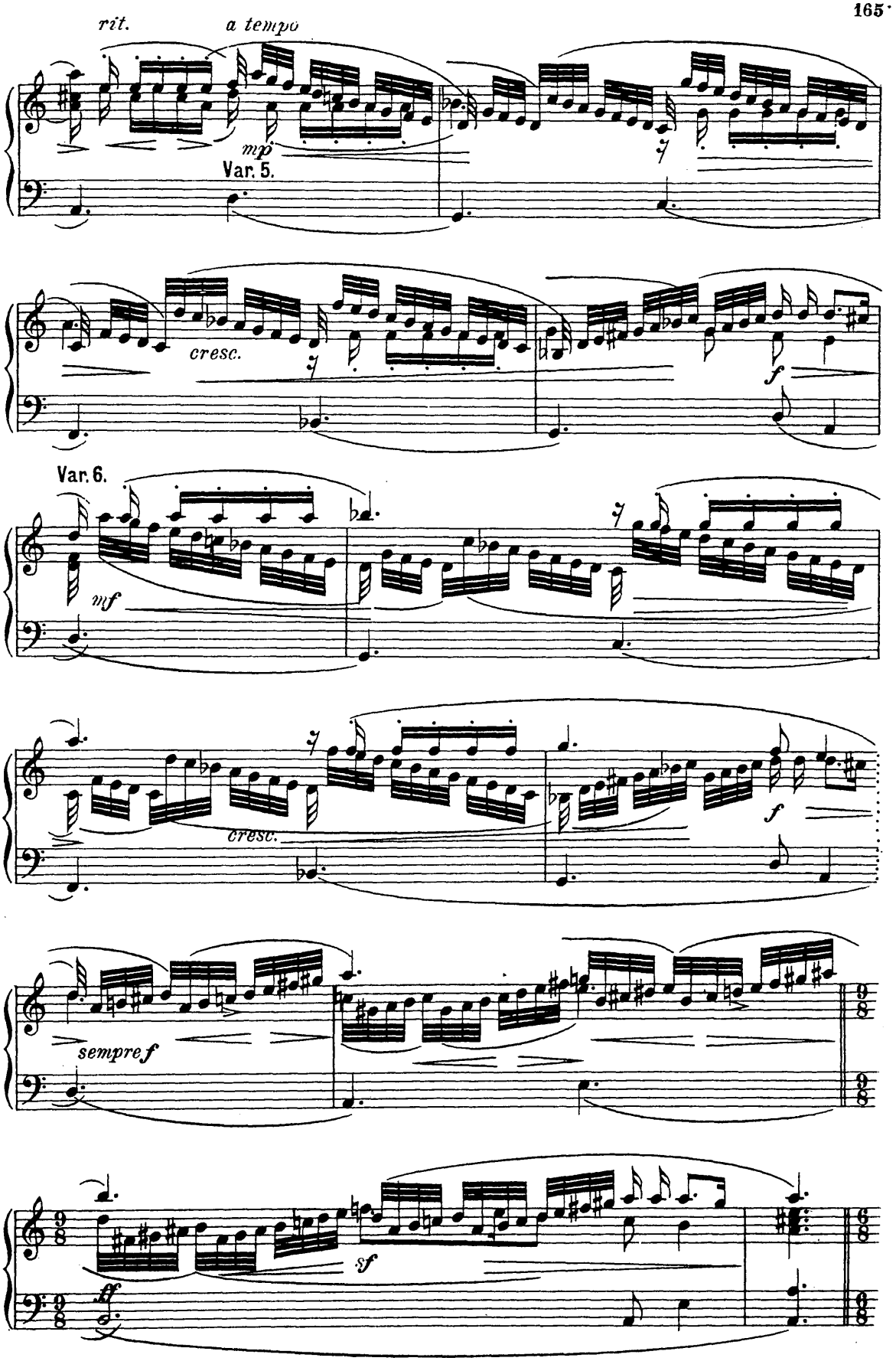

a - mor non fin - to a - mor non fin - -
u-na fede a-mo - ro - sa
a-mor non
fin-to a - mor
- - - - - - - to
non fin - - - - to poco f
Per tal vi - a prend'
dim.
un co - re vi - ta più car'on-de giacev' es - tin - - - - -
Per tal vi-a prend'un
to
Per tal vi - a prend' un co - re vi - ta più ca - ra on - de gia -
(Vo)
co - re
Per tal vi - a prend' un co - re vi - ta più ca - ra on - de gia -
cev' es - tin - to
(Allegretto)
Co-sì po - trà ben di - re
(Vo)
cev es - tin - to
p
Co-sì po - trà ben

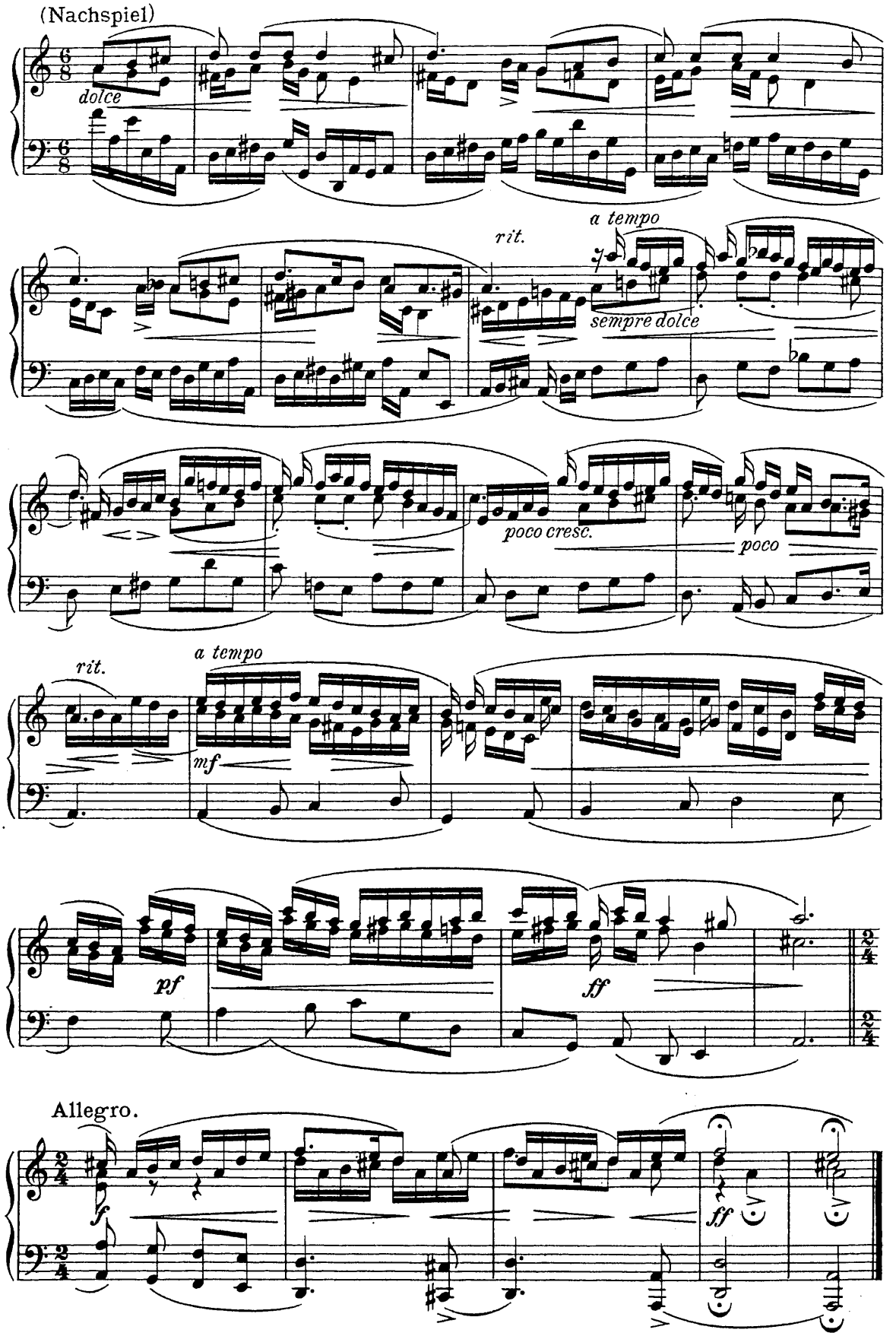

Non ha mag-gior gio - i - - - re.
Non ha mag-gior gio - i -
di - re
(Vo)
Non ha mag gior gio i -
cresc.
riten.
Più allegro.
re!
re!
fp
Quand'il sol gir' e ve-de d'un
a - mo - ro - sa fe - - - de
Quand' il sol gir' e ve - de d'un a-mo-ro-sa fe - de
(Vo)
f
tr
d'un a-mo-ro-sa fe - - - - - de
d'un a-mo-ro-sa fe - - - - de, co-sì po-tra ben
f
(Vo)
Quand il sol gir' e ve-de d'un a-mo - ro-sa fe - - - -
dire Non ha mag-gior gio-i - - - re
- - de d'un a-mo - ro - sa d'un a-mo - ro-sa fe - - - - de.
d'un a-mo-ro - - - sa, d'un a-mo-ro - sa fe- - - - - - de.

90. Tarquinio Merula (c. 1600-1652)

Canzon „La Pedrina“ (1637). Chaconne.



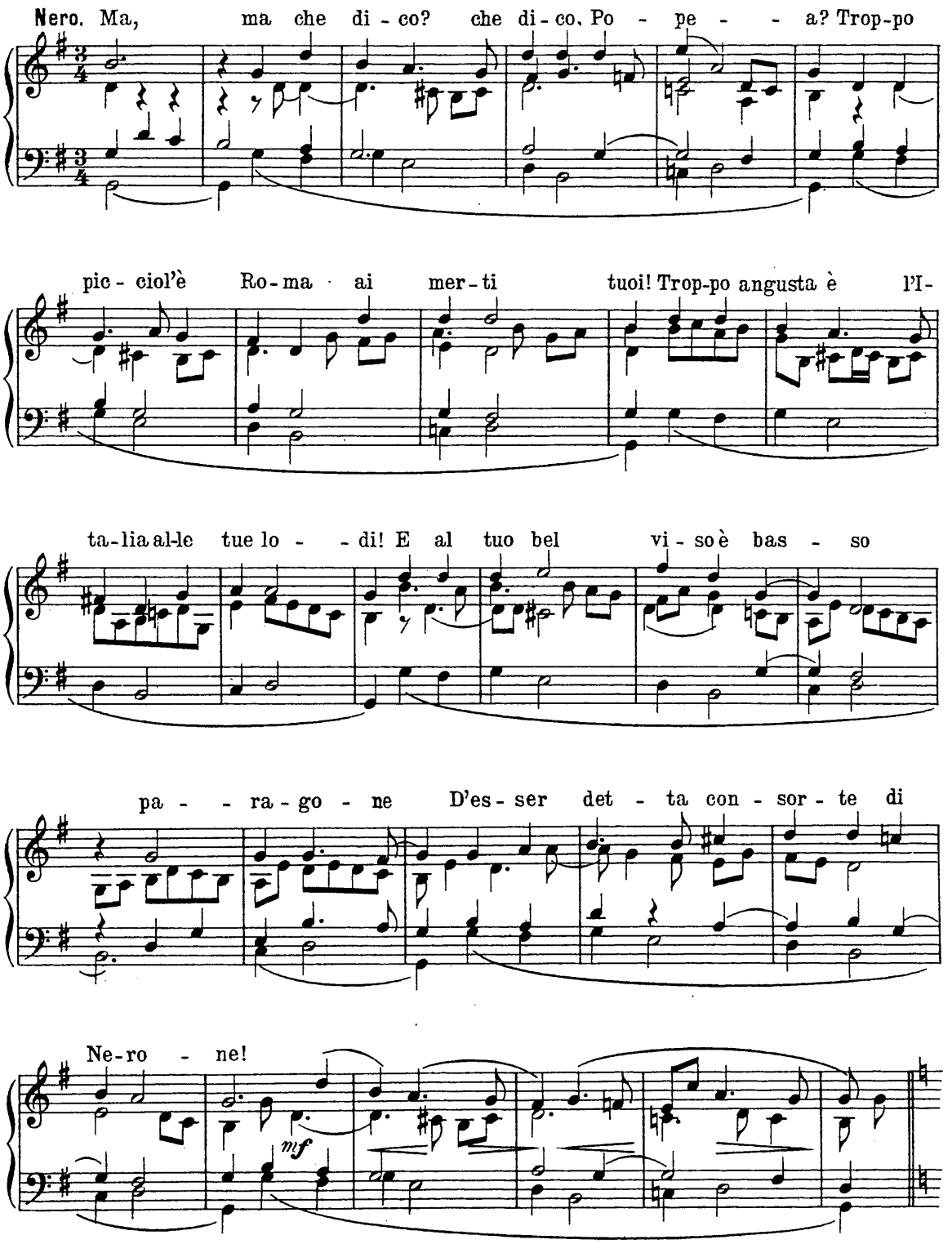

rit.
a tempo
mp
Var. 5.
cresc.
f
Var. 6.
mf
cresc.
f
sempre f
sf
ff

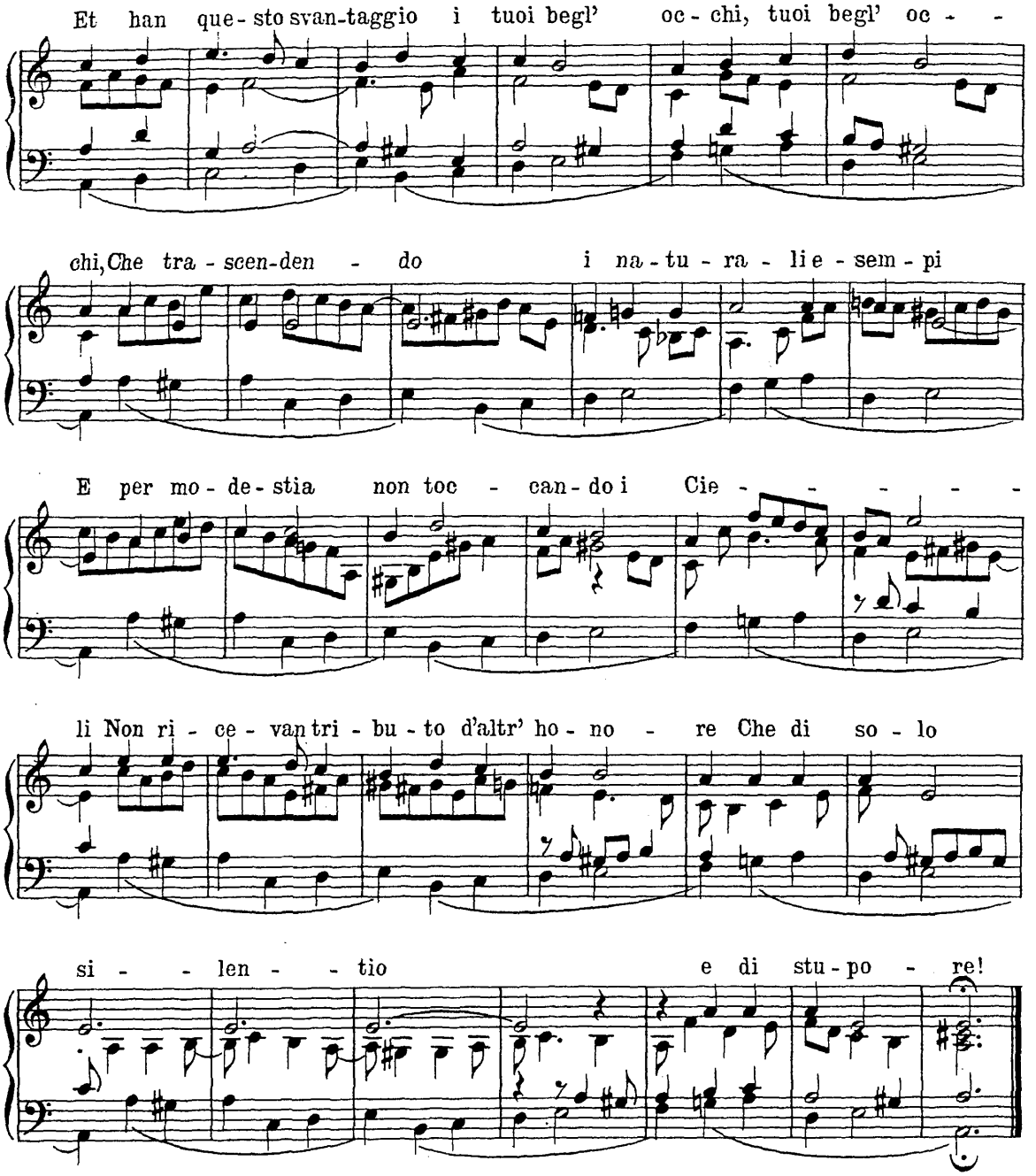

(Nachspiel)
dolce
rit.
a tempo
sempre dolce
poco cresc.
poco
rit.
a tempo
mf
pf
ff
Allegro.
f
ff

91. Claudio Monteverdi (1567-1643)

Arie aus L'incoronazione di Poppea (1642).

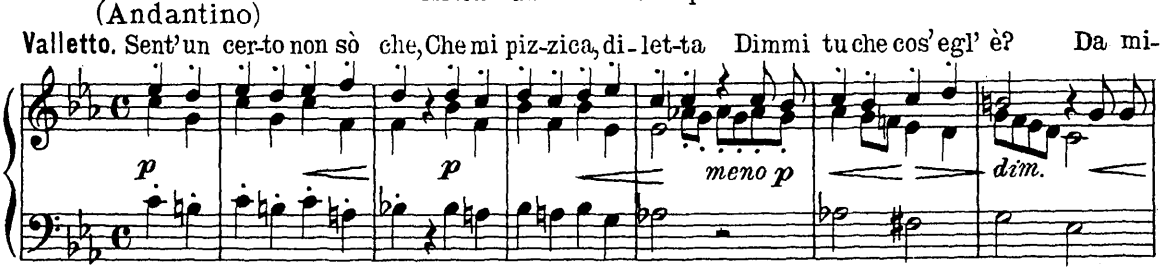
(mit Basso ostinato)



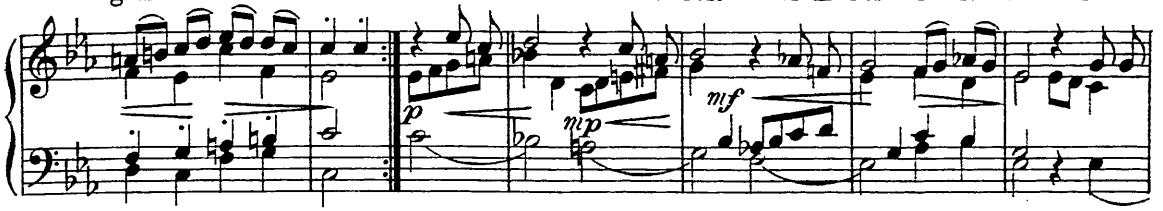


92. Claudio Monteverdi (1567-1643)

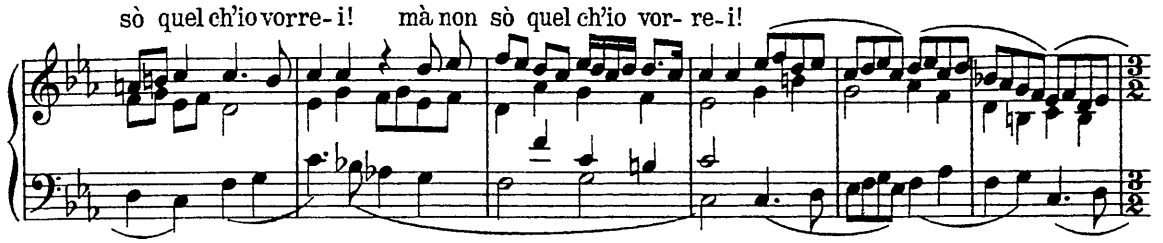
Arietta aus derselben Oper.



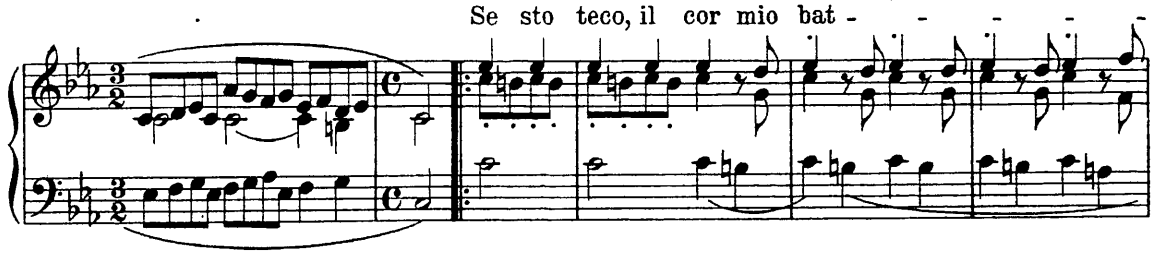
gell' a - mo-ro - set-ta! Ti fa-rai? ti di-rei? ti di-rei? ti fa - rai? Mà non



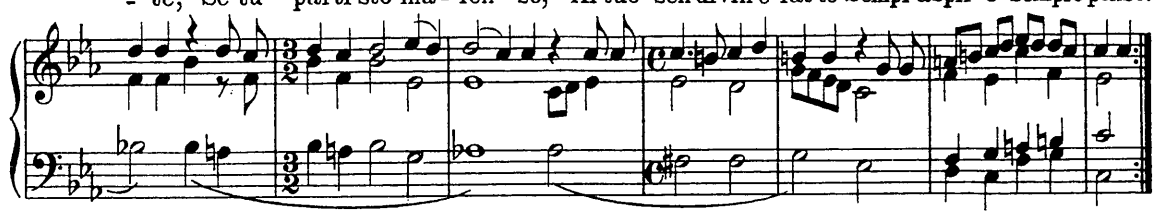
sò quel ch'io vorre- i! mà non sò quel ch'io vor- re-i!



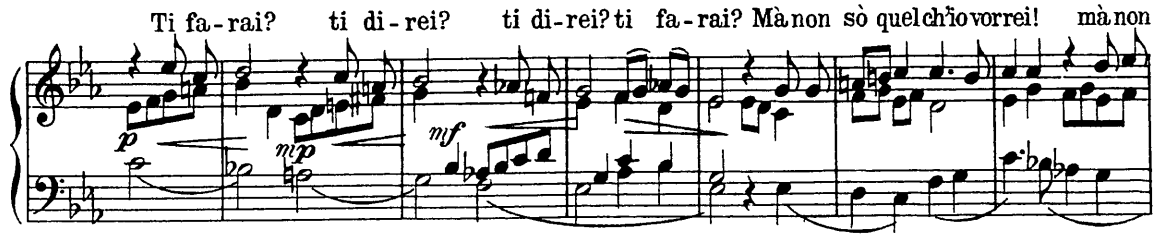
Se sto teco, il cor mio bat - - - - -



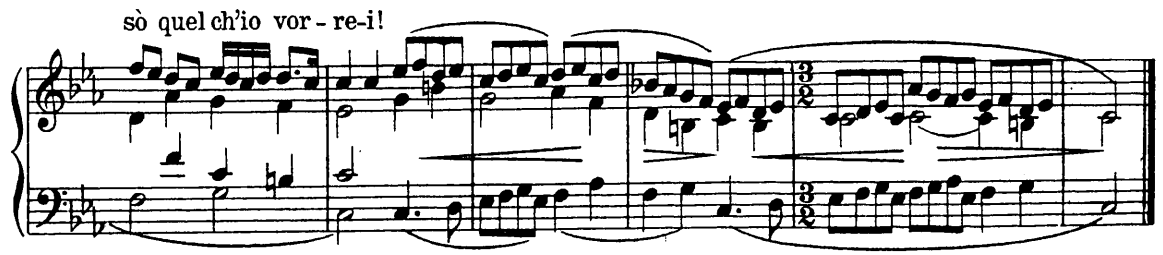
- te, Se tu parti sto ma - len - so, Al tuo sen divin'e lat-te Sempr'aspir' e sempre penso!



Ti fa-rai? ti di - rei? ti di-rei? ti fa-rai? Mà non sò quel ch'io vorrei! mà non

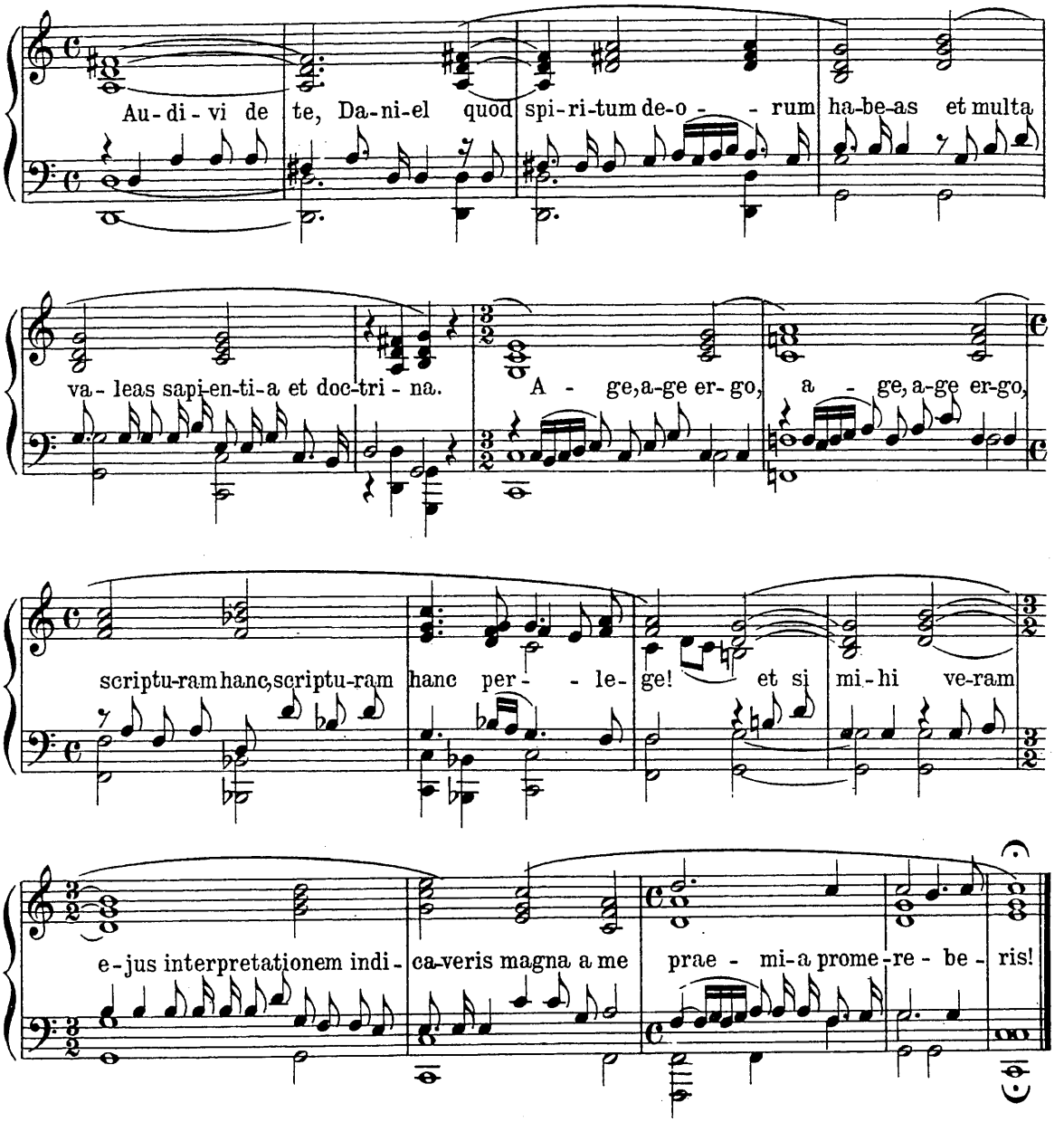


sò quel ch'io vor - re-i!



93. Giacomo Carissimi (1604-1674)

Recitativ a. d. Oratorium Balthasar.



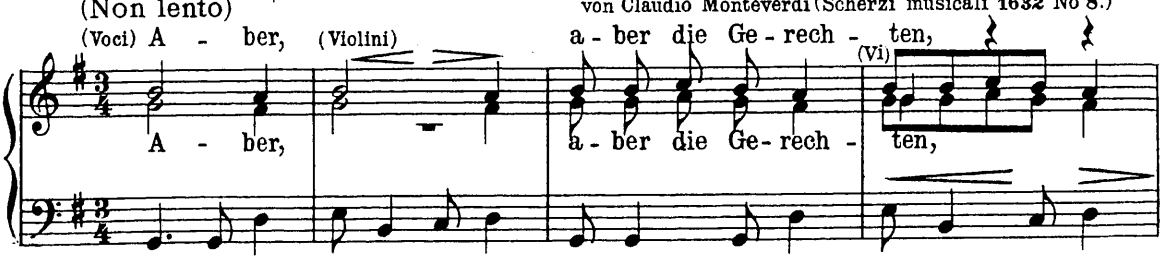
94. Heinrich Schütz (1585-1672)

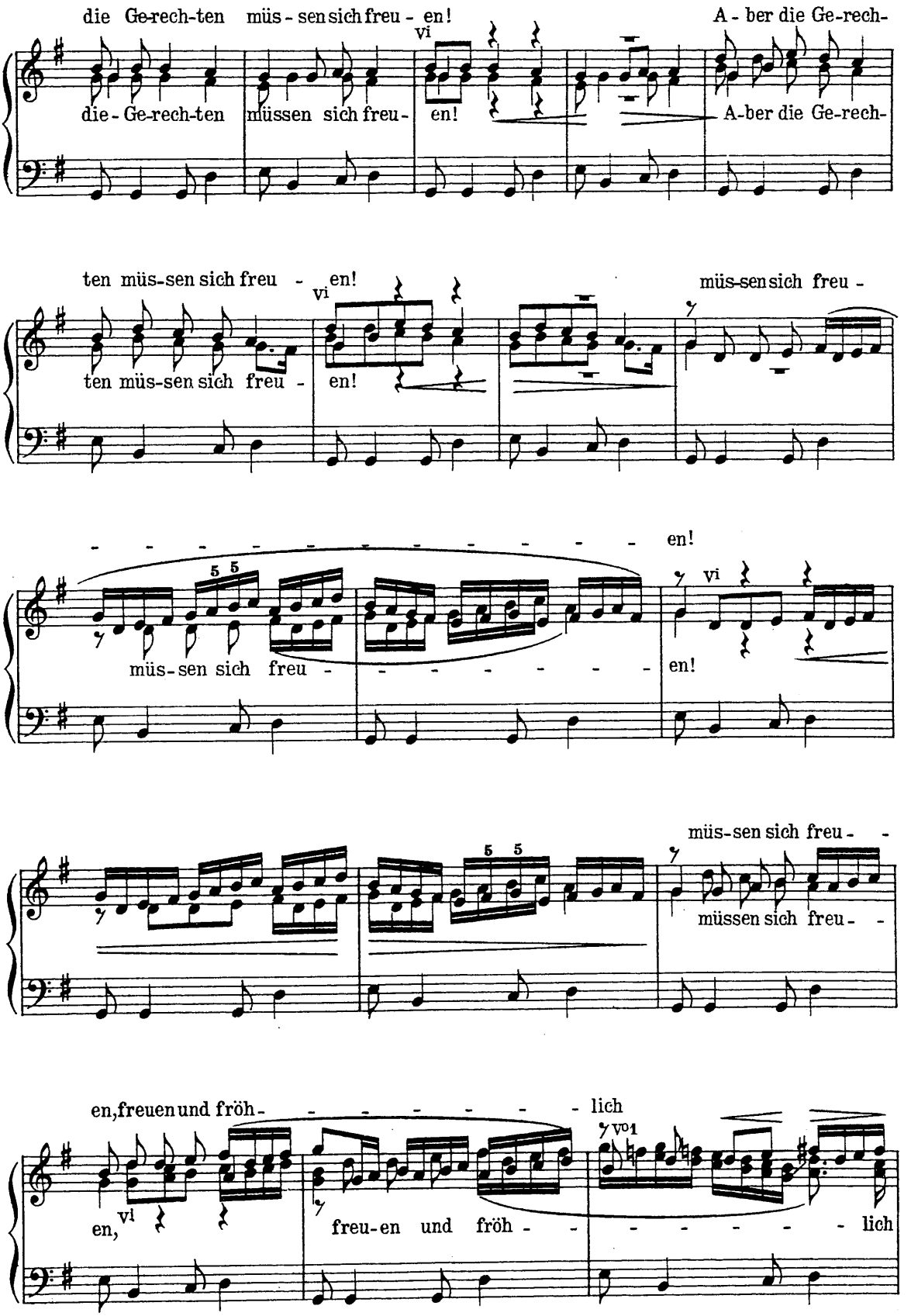
Deutscher geistl. Gesang für 2 Soprane mit 2 obligaten Violinen und Basso continuo (Ostinato)

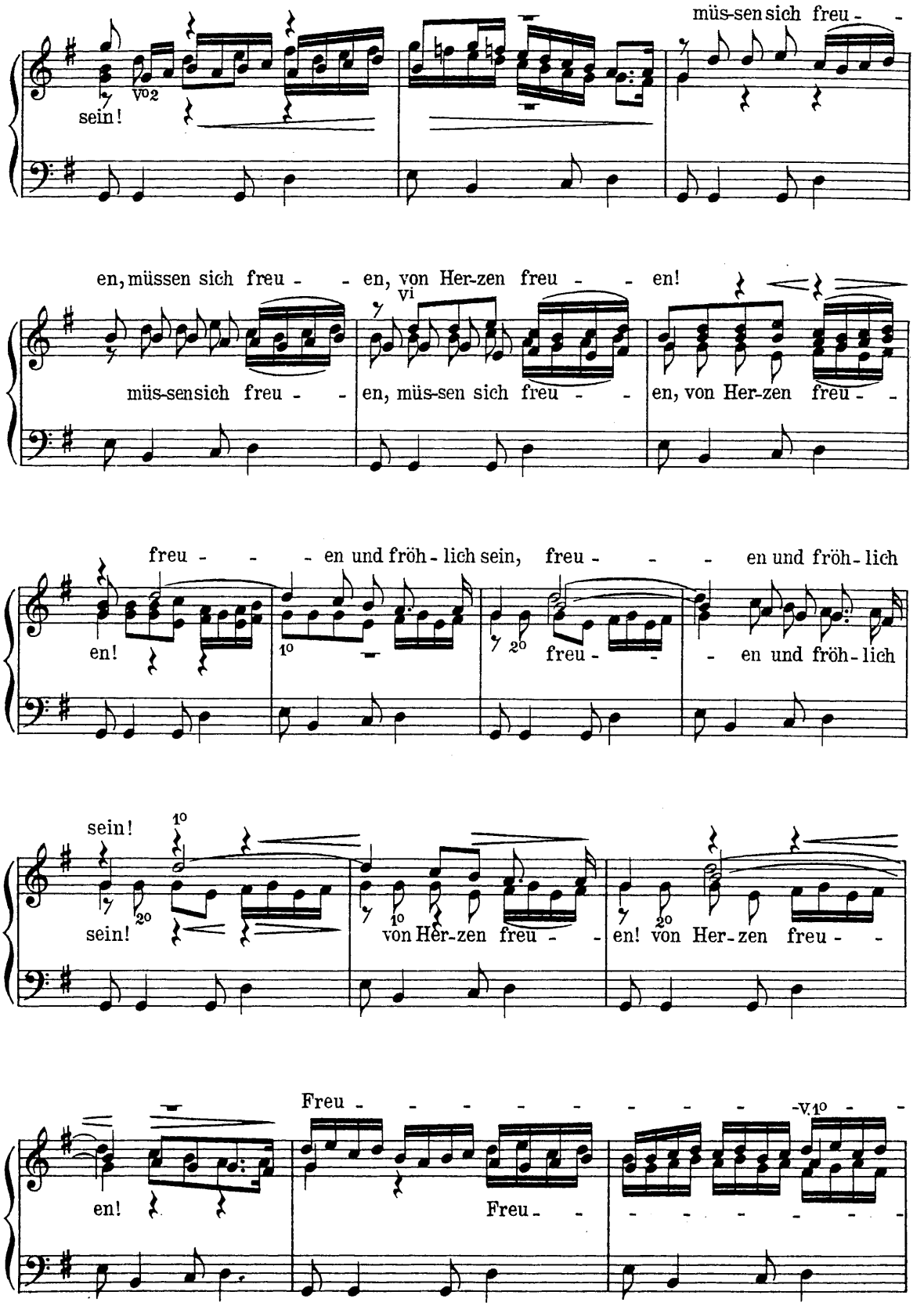
Harmoniae sacrae II (1647) No. 16, 2. Teil (in stile oratorio) anlehnend an die Ciacona „Zefiro, torna" für 2 Tenöre und B. von Claudio Monteverdi (Scherzi musicali 1632 No 8.)

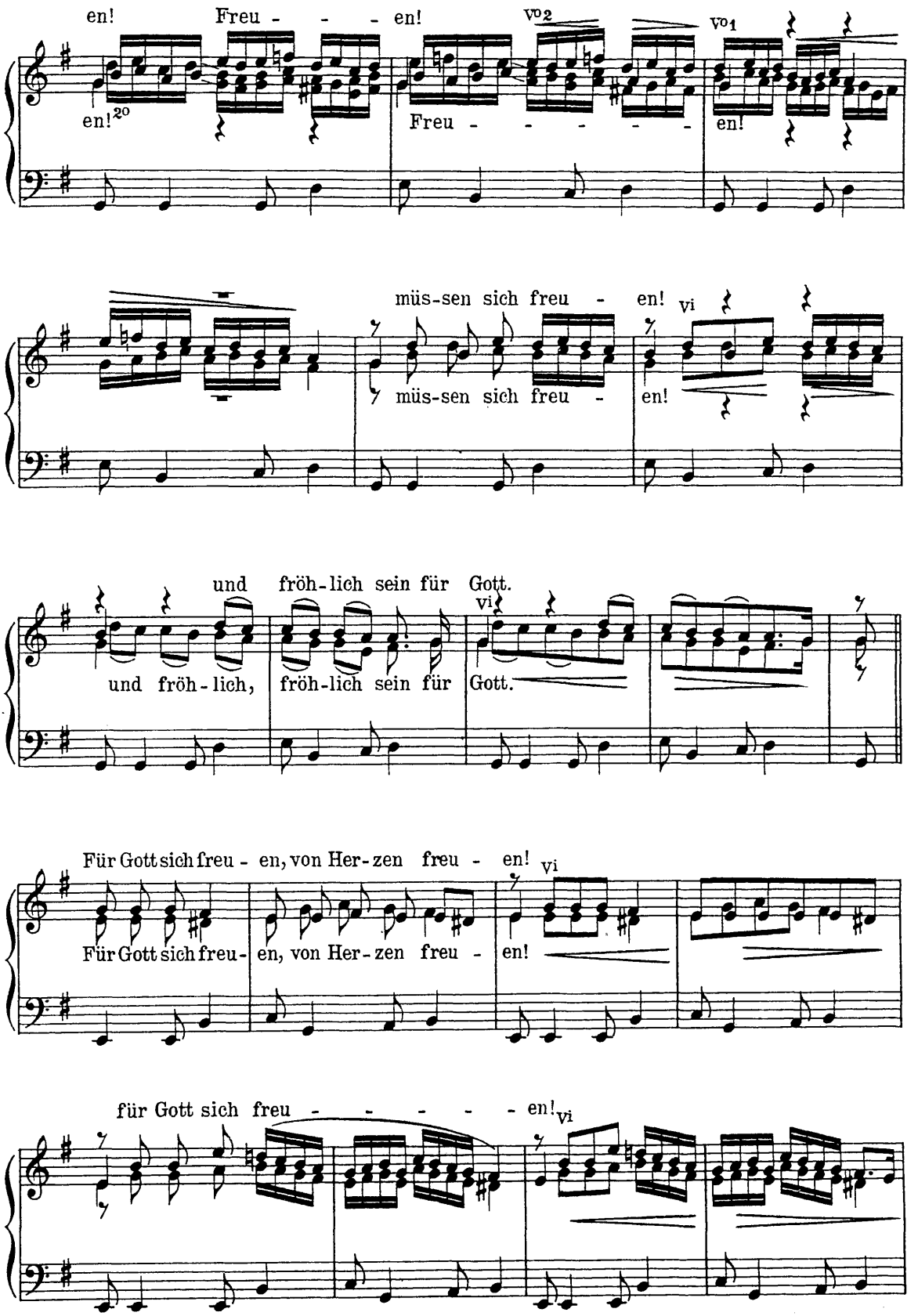
Ciacona.

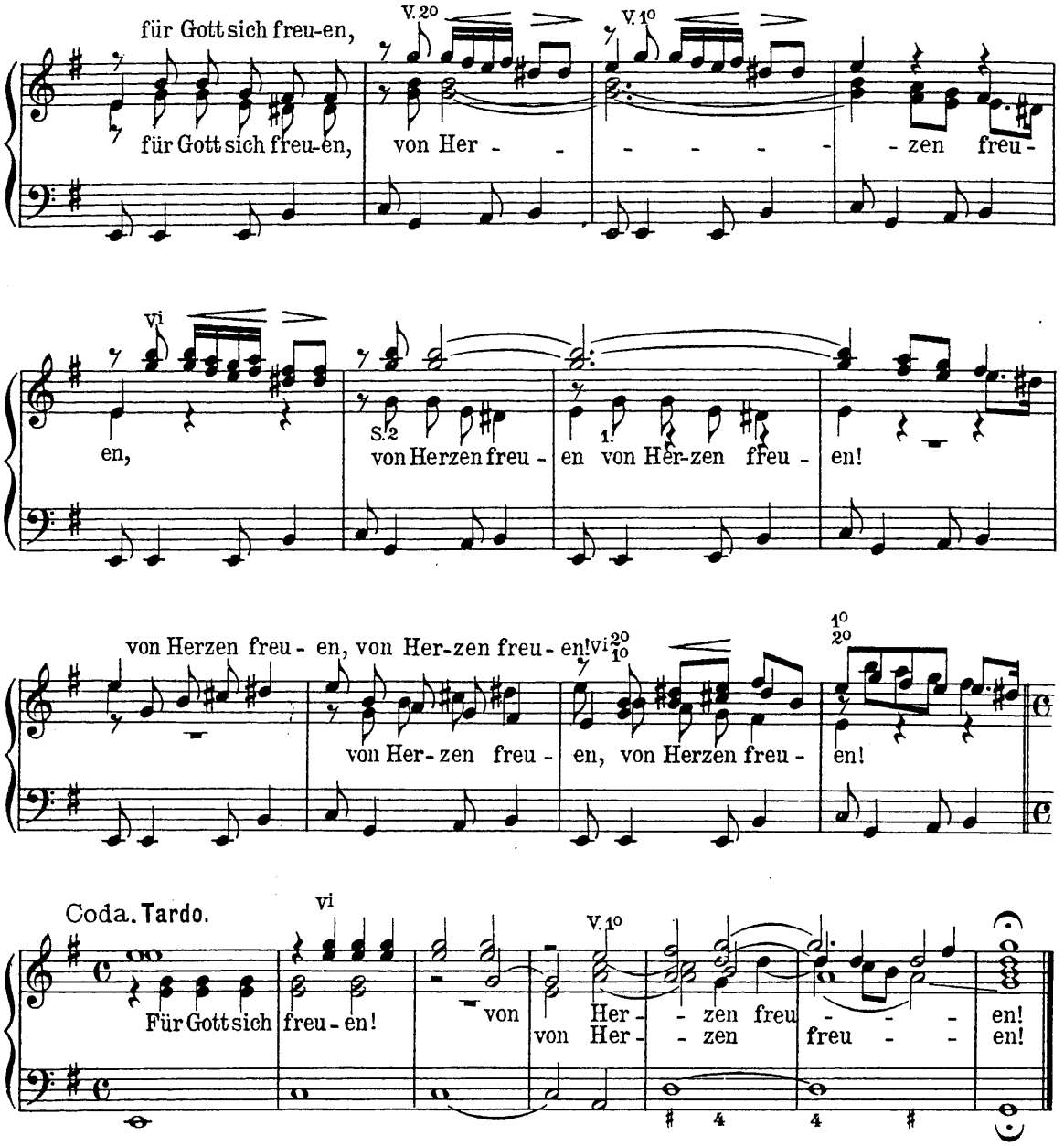
(Non lento)




die Ge-rech-ten müs-sen sich freu-en!
A-ber die Ge-rech-
die-Ge-rech-ten müssen sich freu-
en!
A-ber die Ge-rech-
ten müs-sen sich freu-en!
müs-sen sich freu-
ten müs-sen sich freu-
en!
en!
müs-sen sich freu-
en!
müs-sen sich freu-
müssen sich freu-
en, freuen und fröh-lich
en,
freu-en und fröh-
lich


müs-sen sich freu - -
sein!
en, müssen sich freu - - en, von Her-zen freu - - en!
müs-sen sich freu - -
en, müs-sen sich freu - -
en, von Her-zen freu - -
freu - - - en und fröh-lich sein, freu - - - en und fröh-lich
en!
freu - - en und fröh-lich
sein!
sein!
von Her-zen freu - -
en! von Her-zen freu - -
Freu - - - - - - - - -
en!
Freu - - - - - - - -


en! Freu - - - en!
en!
Freu - - - - -
en!
müs-sen sich freu - en!
müs-sen sich freu -
en!
und fröh-lich sein für Gott.
und fröh-lich, fröh-lich sein für Gott.
Für Gott sich freu - en, von Her-zen freu - en!
Für Gott sich freu- en, von Her-zen freu -
en!
für Gott sich freu - - - - - en!

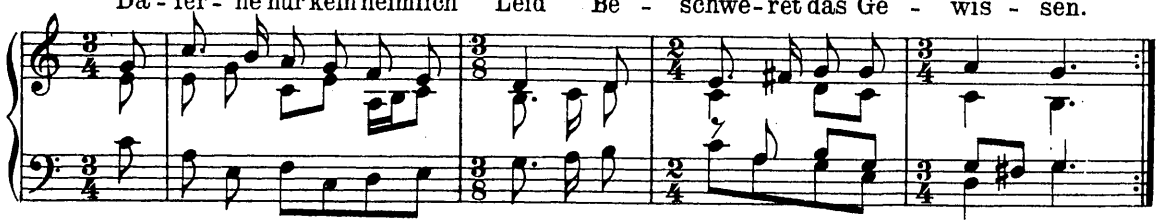


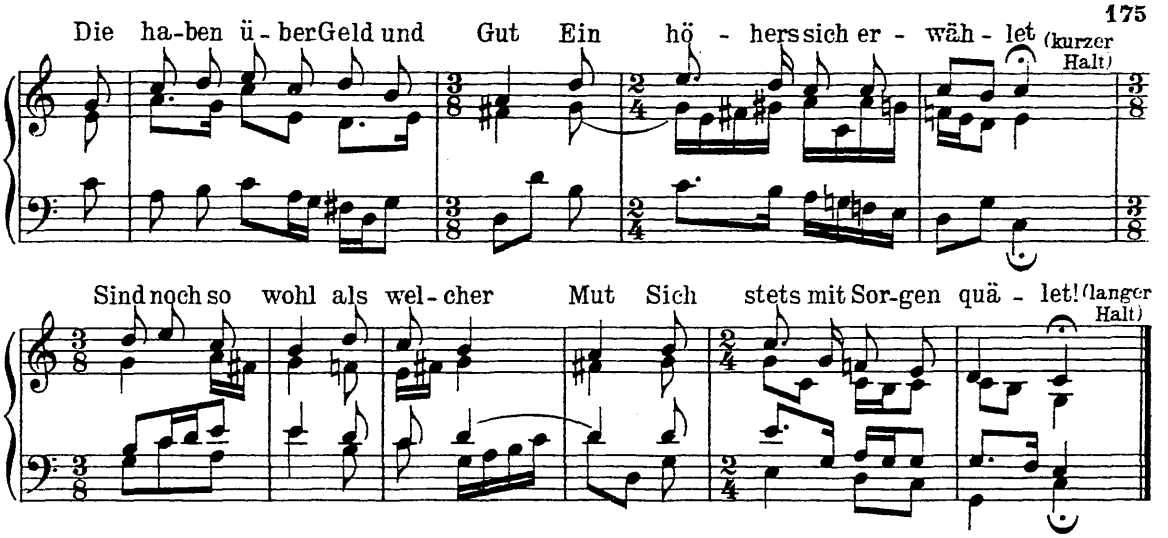
95-96. Heinrich Albert (1604-1651)

Zwei deutsche Lieder (mit Generalbaß) 1645.

(Andantino) **I.**

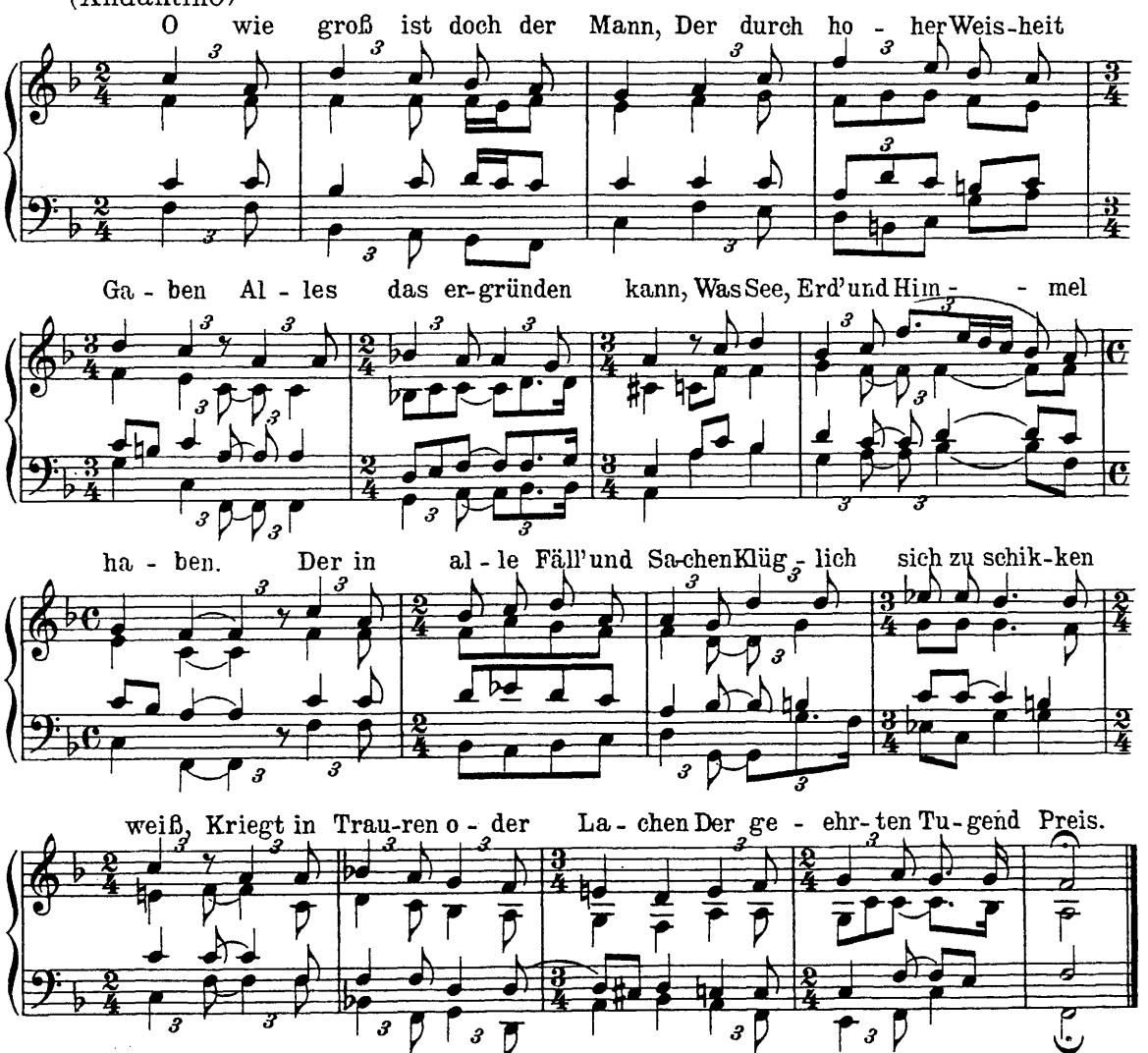
Ich lo - be die all-hier der Zeit In Fröh-lichkeit ge - nie - ßen,
Da - fer - ne nur kein heimlich Leid Be - schwe-ret das Ge - wis - sen.





II.

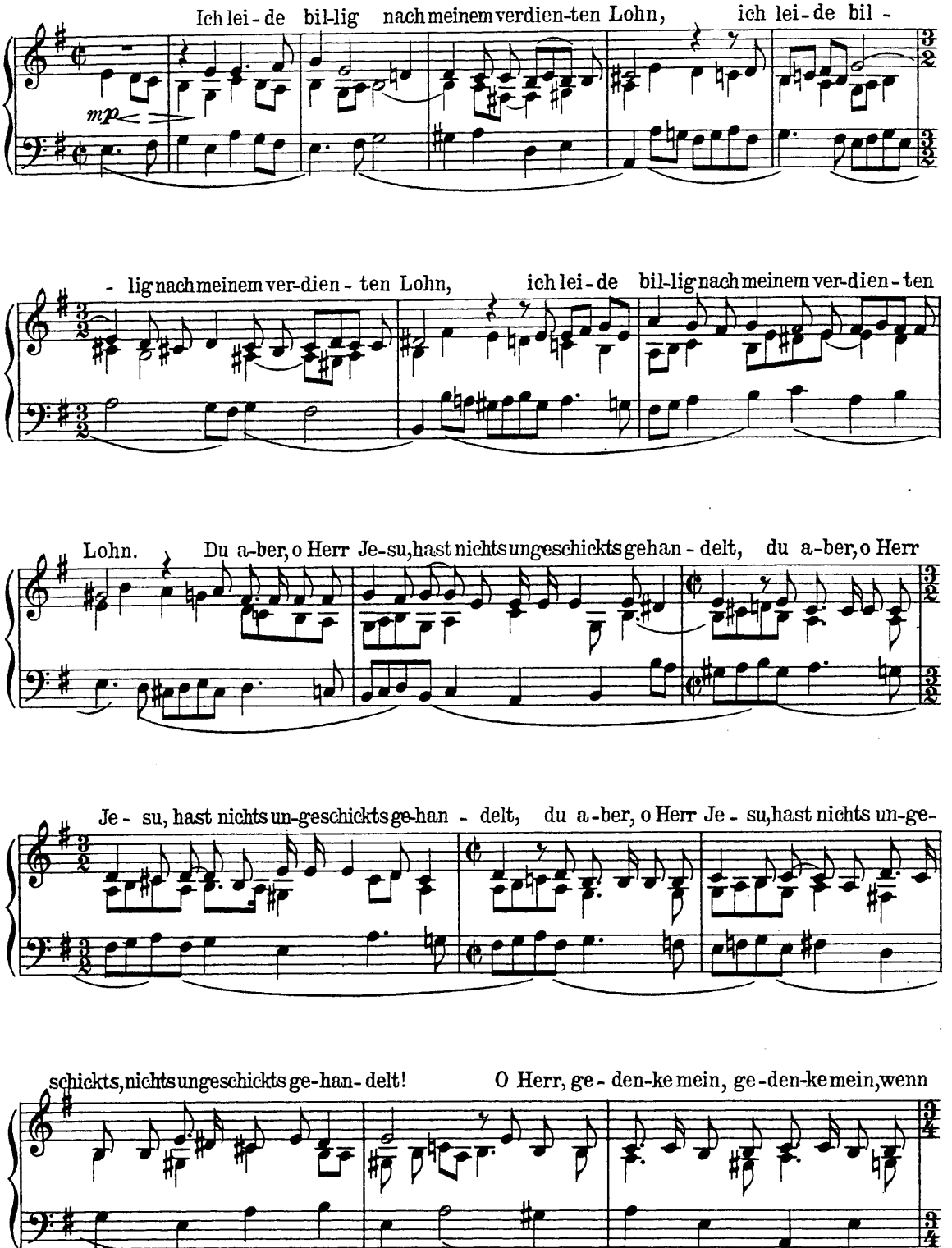
(Andantino)

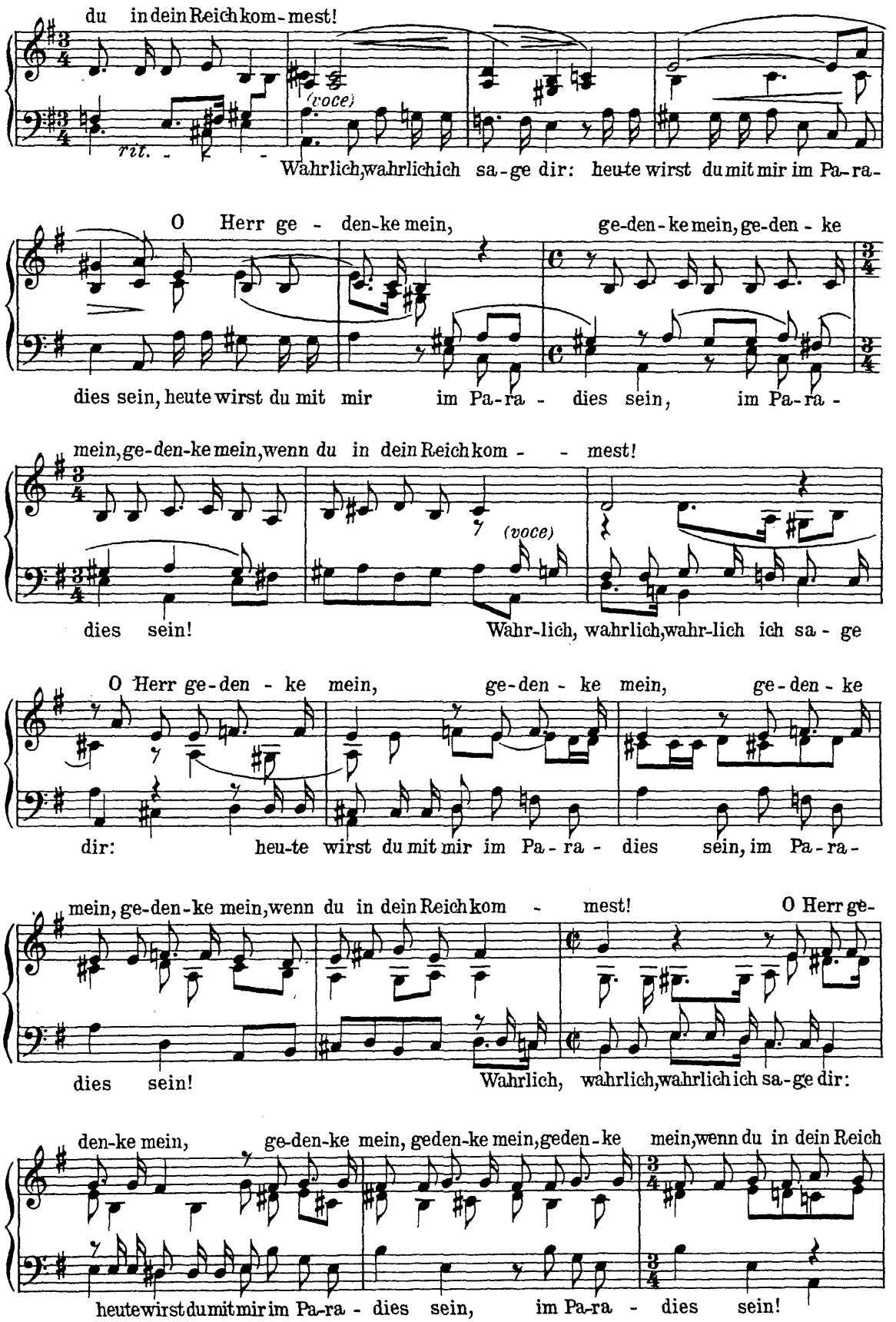


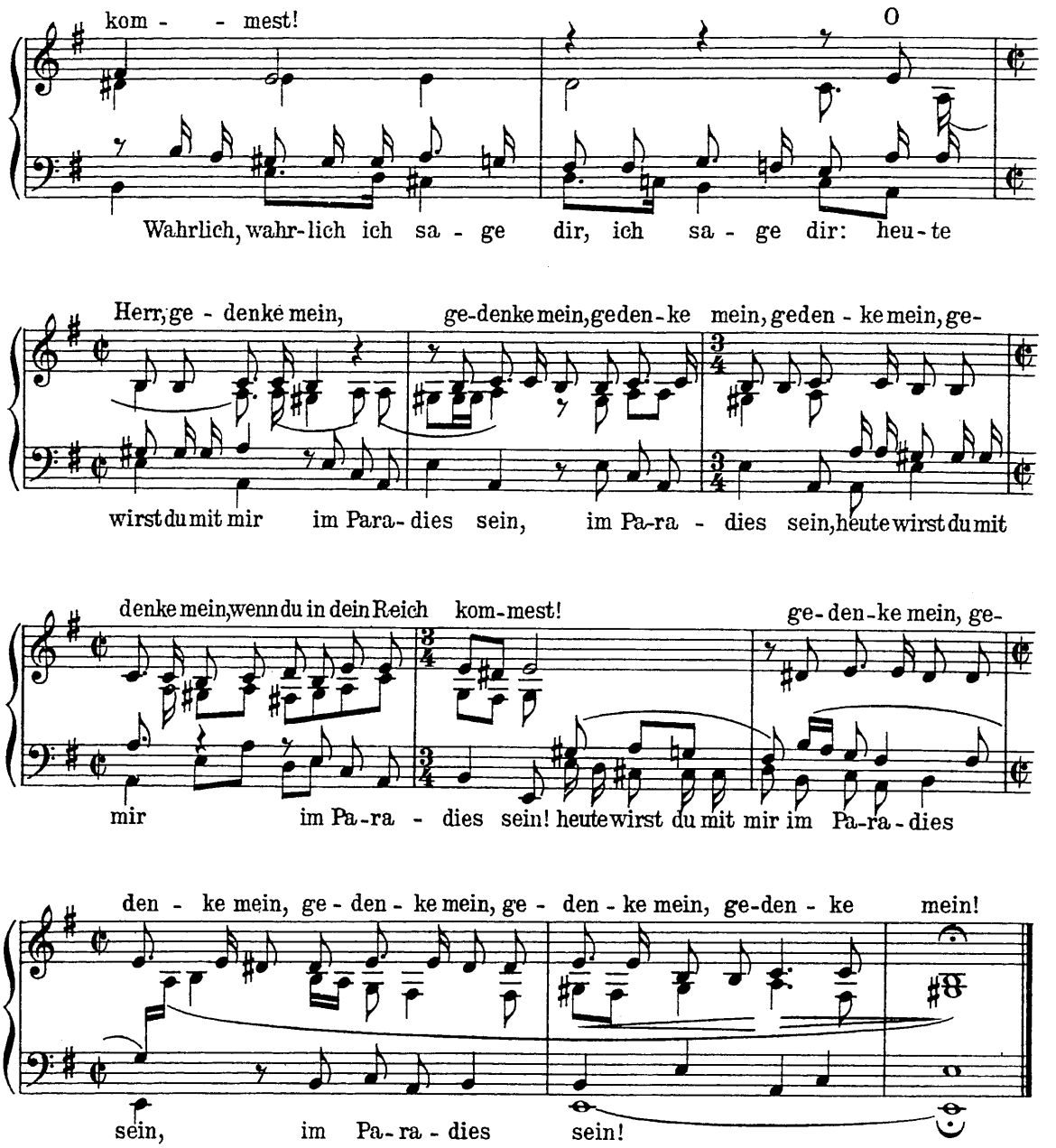
Die mit *3* bezeichneten Noten ($\overset{3}{\overset{\frown}{\text{♩ ♪}}}$) sind nicht eigentlich Triolen, sondern bringen statt 2 Achtel 3 von gleicher Länge, sodaß mehrfach eine Art $\frac{5}{8}$ Takt dabei entsteht, der aber als solcher nicht verständlich ist. Die obige Schreibweise stellt die an sich ganz einfache Struktur des Liedes deutlich heraus, die in der Originalnotierung (im $\frac{4}{2}$ Takt) schwer zu erkennen ist, da alle Freiheiten des Vortrags (auch die Dehnungen der Schlüsse) durch wechselnde Notenwerte ausgedrückt sind.

97. Andreas Hammerschmidt (1612-1675)

Geistlicher Dialog für Alt und Baß (1645)

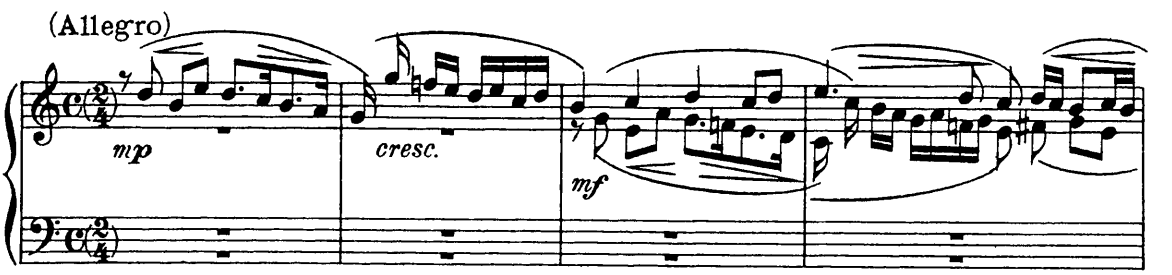


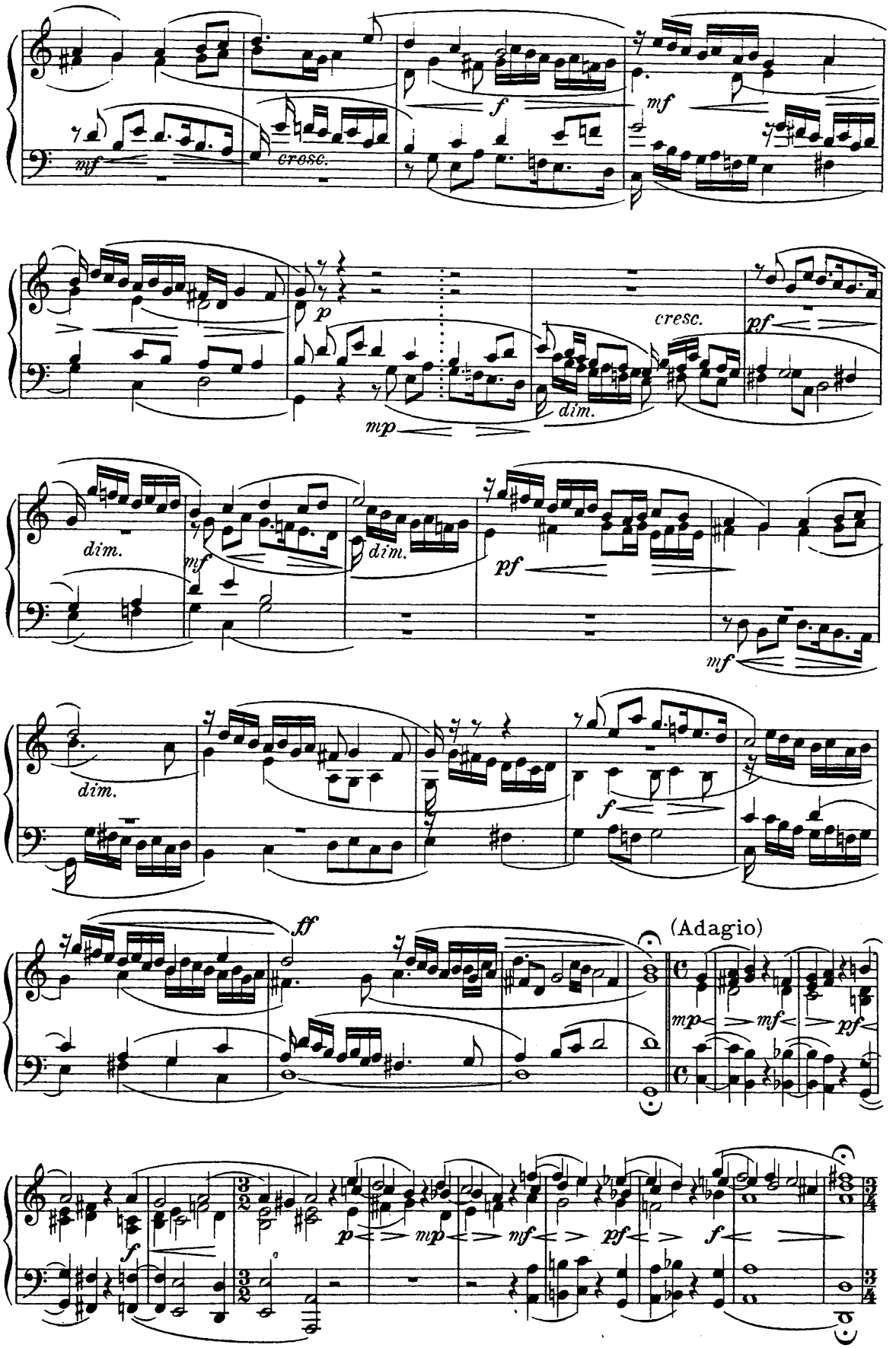

du in dein Reich kom-mest!
(voce)
rit.
Wahrlich, wahrlich ich sa-ge dir: heu-te wirst du mit mir im Pa-ra-
O Herr ge-den-ke mein, ge-den-ke mein, ge-den-ke
dies sein, heute wirst du mit mir im Pa-ra- dies sein, im Pa-ra-
mein, ge-den-ke mein, wenn du in dein Reich kom- mest!
(voce)
dies sein! Wahr-lich, wahrlich, wahr-lich ich sa-ge
O Herr ge-den-ke mein, ge-den-ke mein, ge-den-ke
dir: heu-te wirst du mit mir im Pa-ra- dies sein, im Pa-ra-
mein, ge-den-ke mein, wenn du in dein Reich kom- mest! O Herr ge-
dies sein! Wahrlich, wahrlich, wahrlich ich sa-ge dir:
den-ke mein, ge-den-ke mein, geden-ke mein, geden-ke mein, wenn du in dein Reich
heute wirst du mit mir im Pa-ra- dies sein, im Pa-ra- dies sein!

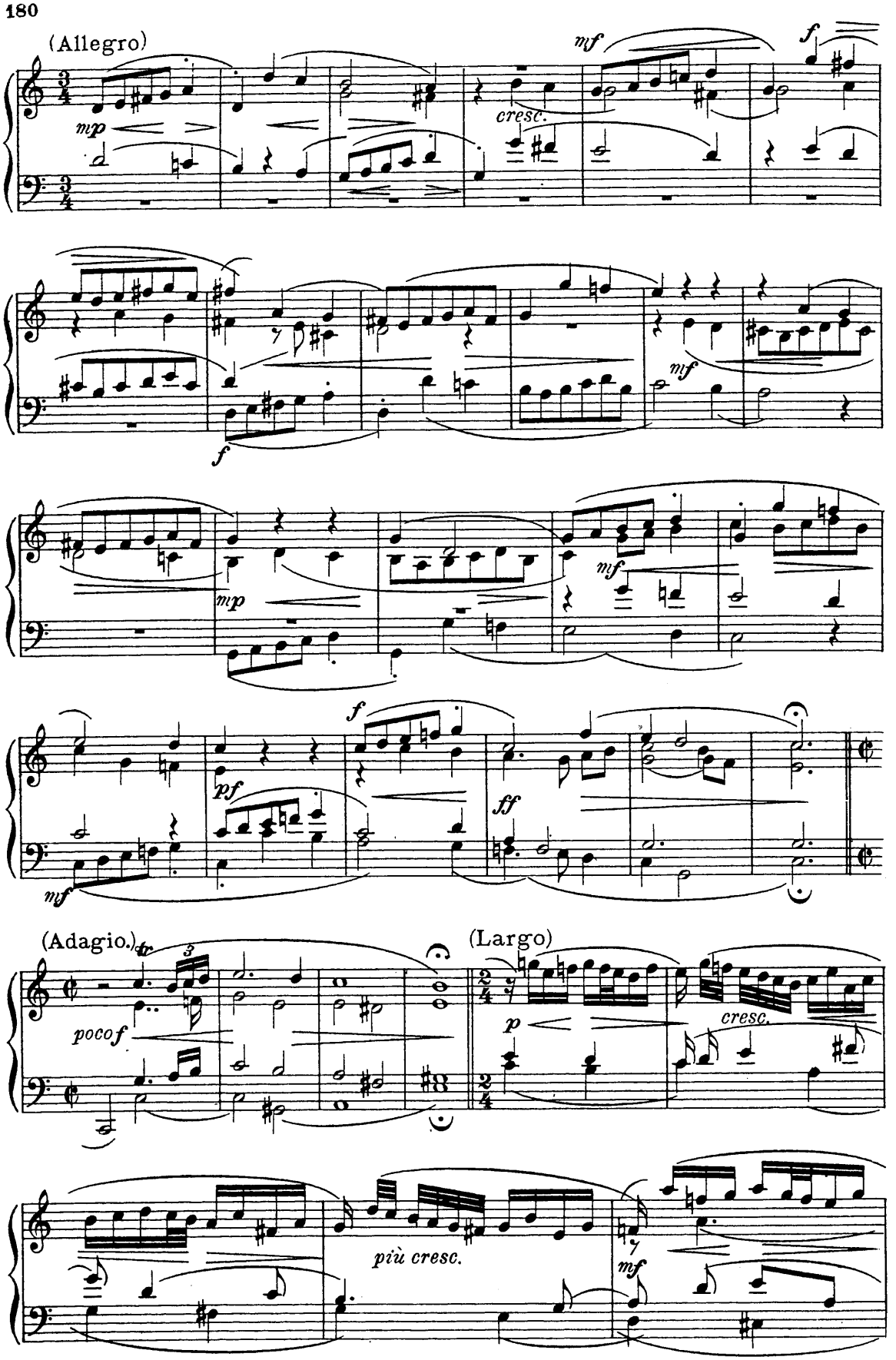


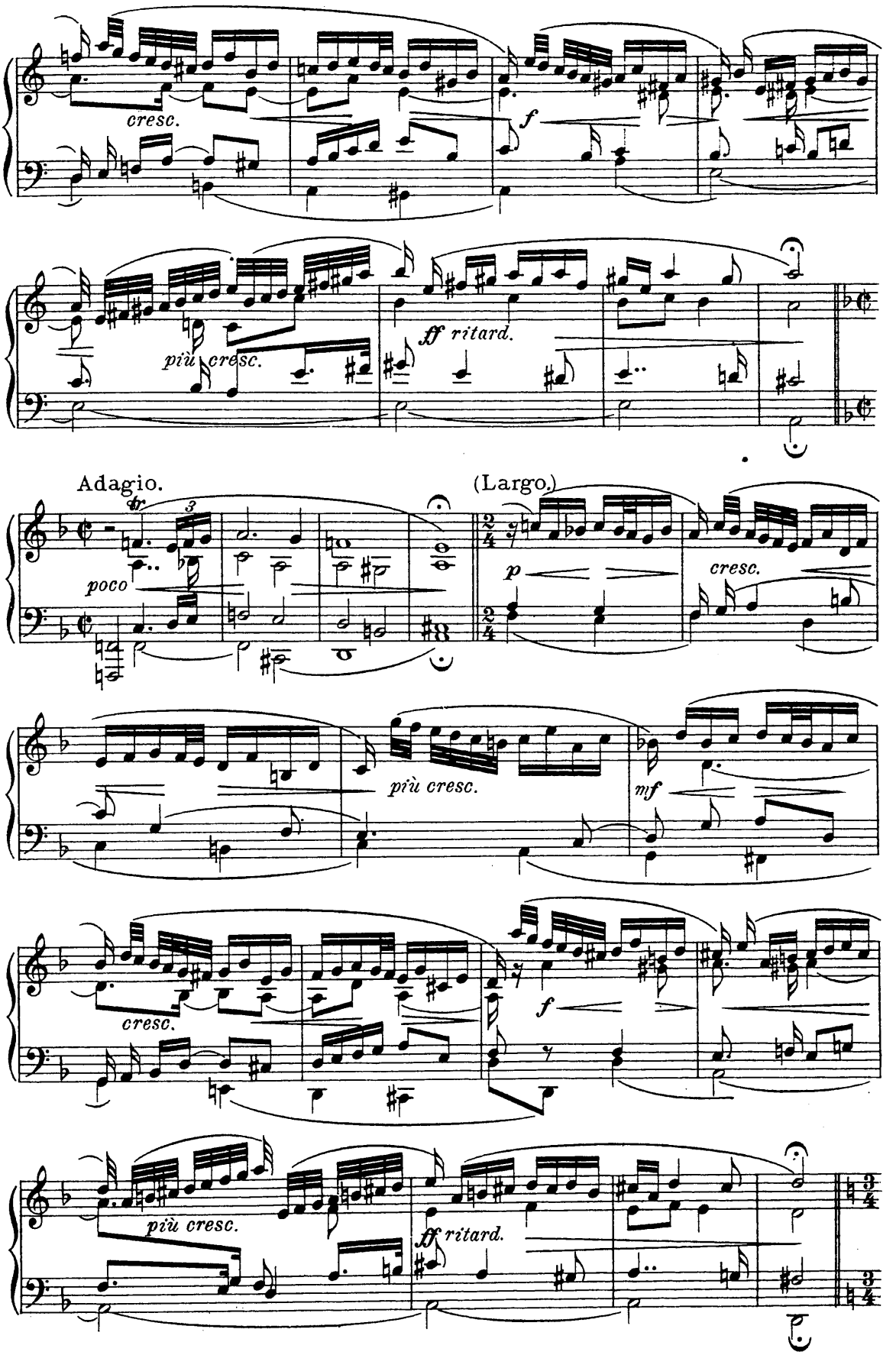
98. Massimiliano Neri

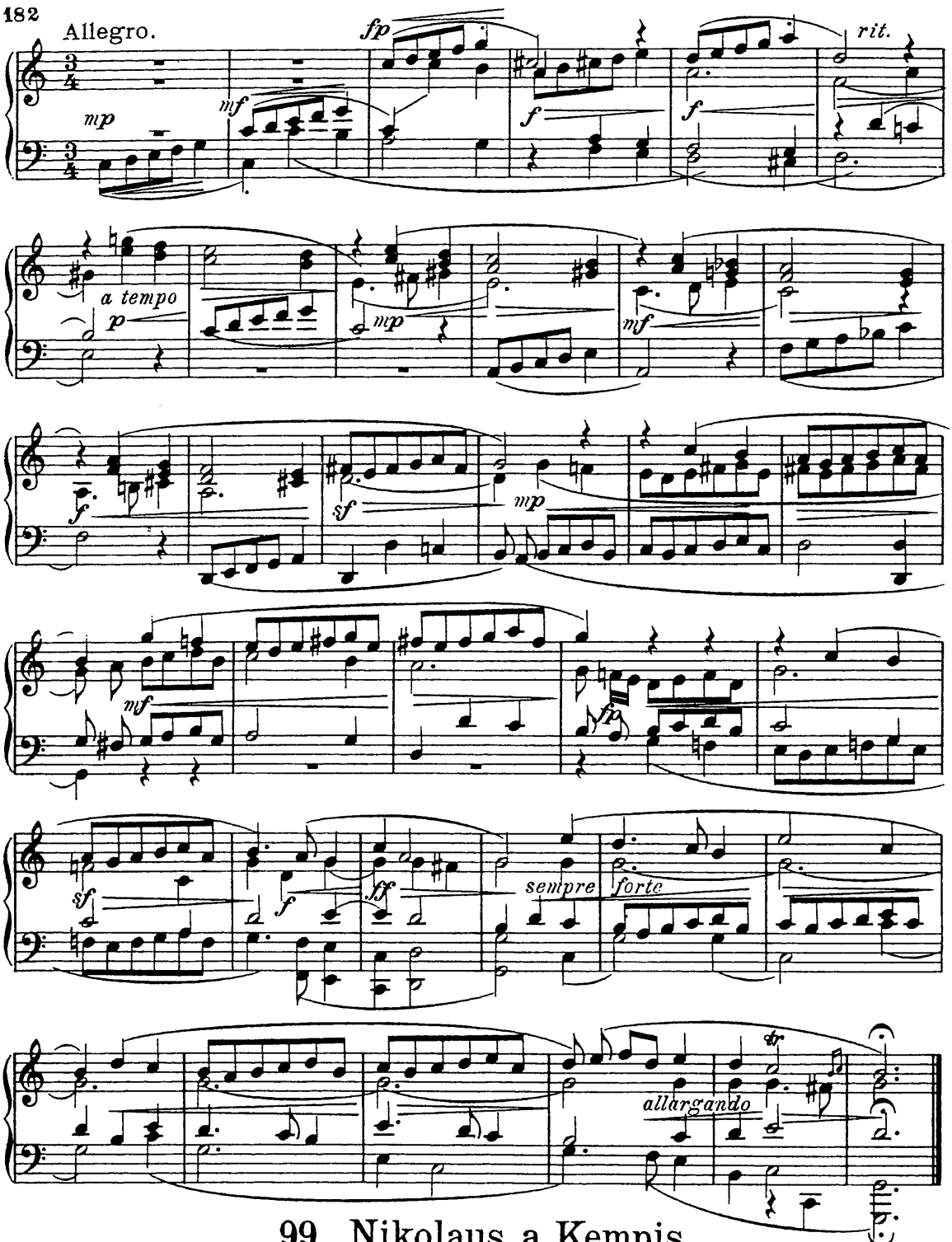
Sonata a 4 (1644)




mf
cresc.
f
mf
p
mp
dim.
cresc.
pf
dim.
mf
dim.
pf
mf
dim.
f
ff
(Adagio)
mp
mf
pf
f
p
mp
mf
pf
f

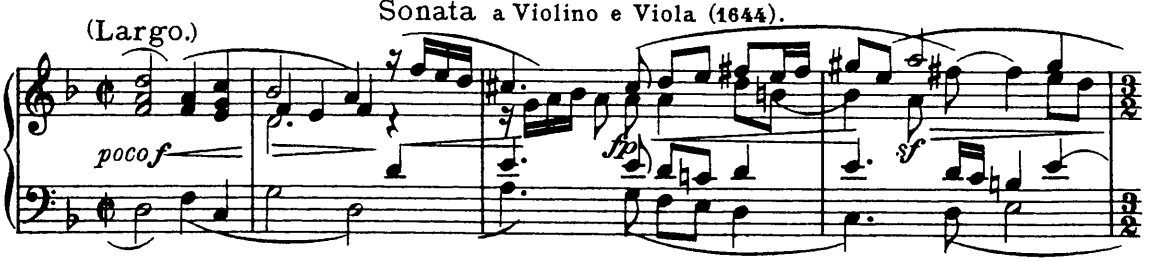

(Allegro)
mp
cresc.
mf
f
f
mf
mp
mf
f
pf
ff
mf
(Adagio.)
tr
3
pocof
(Largo)
p
cresc.
più cresc.
mf

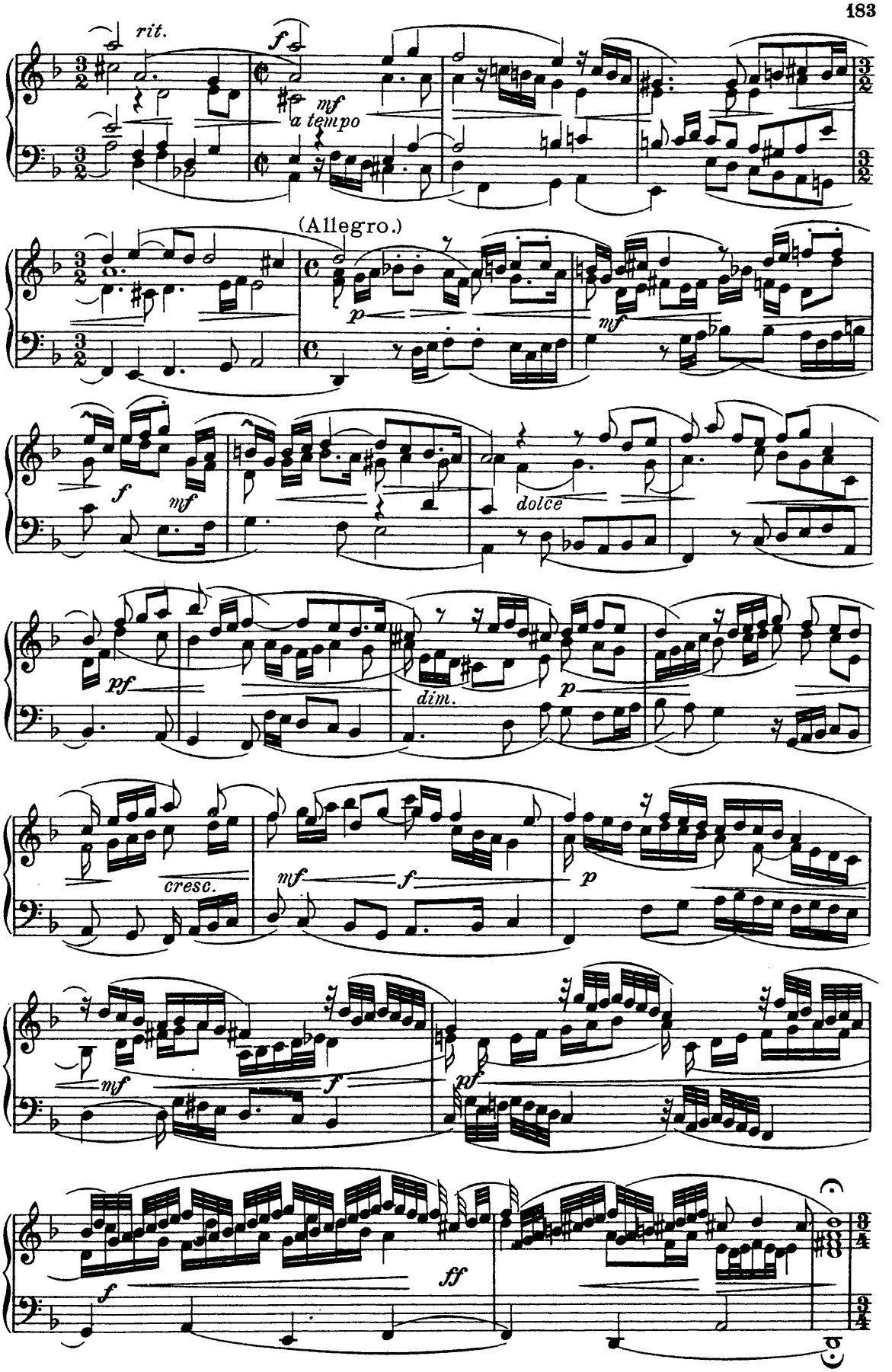

cresc.
f
più cresc.
ff ritard.
Adagio.
poco
(Largo.)
p
cresc.
più cresc.
mf
cresc.
f
più cresc.
ff ritard.

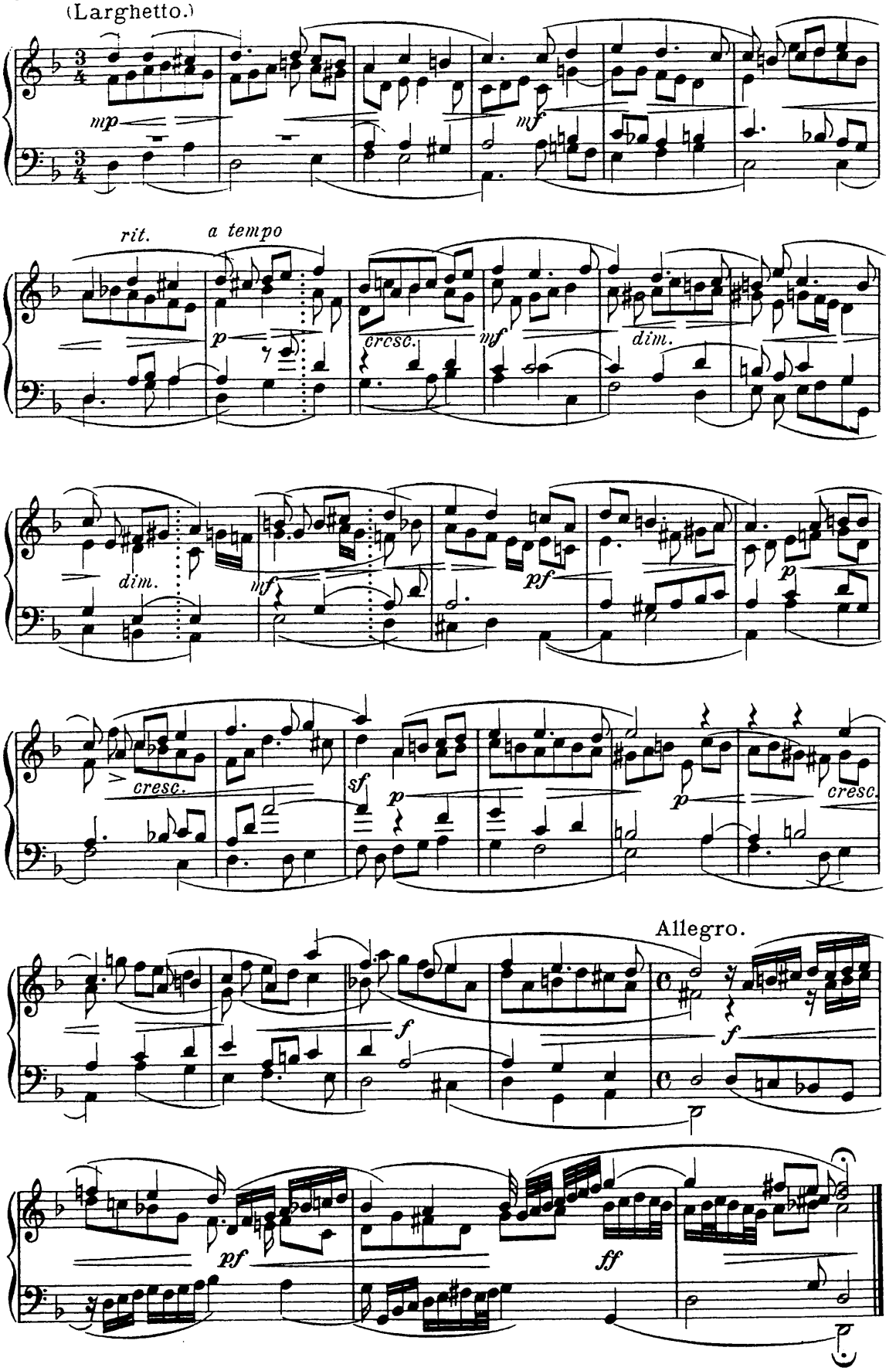


99. Nikolaus a Kempis.

Sonata a Violino e Viola (1644).

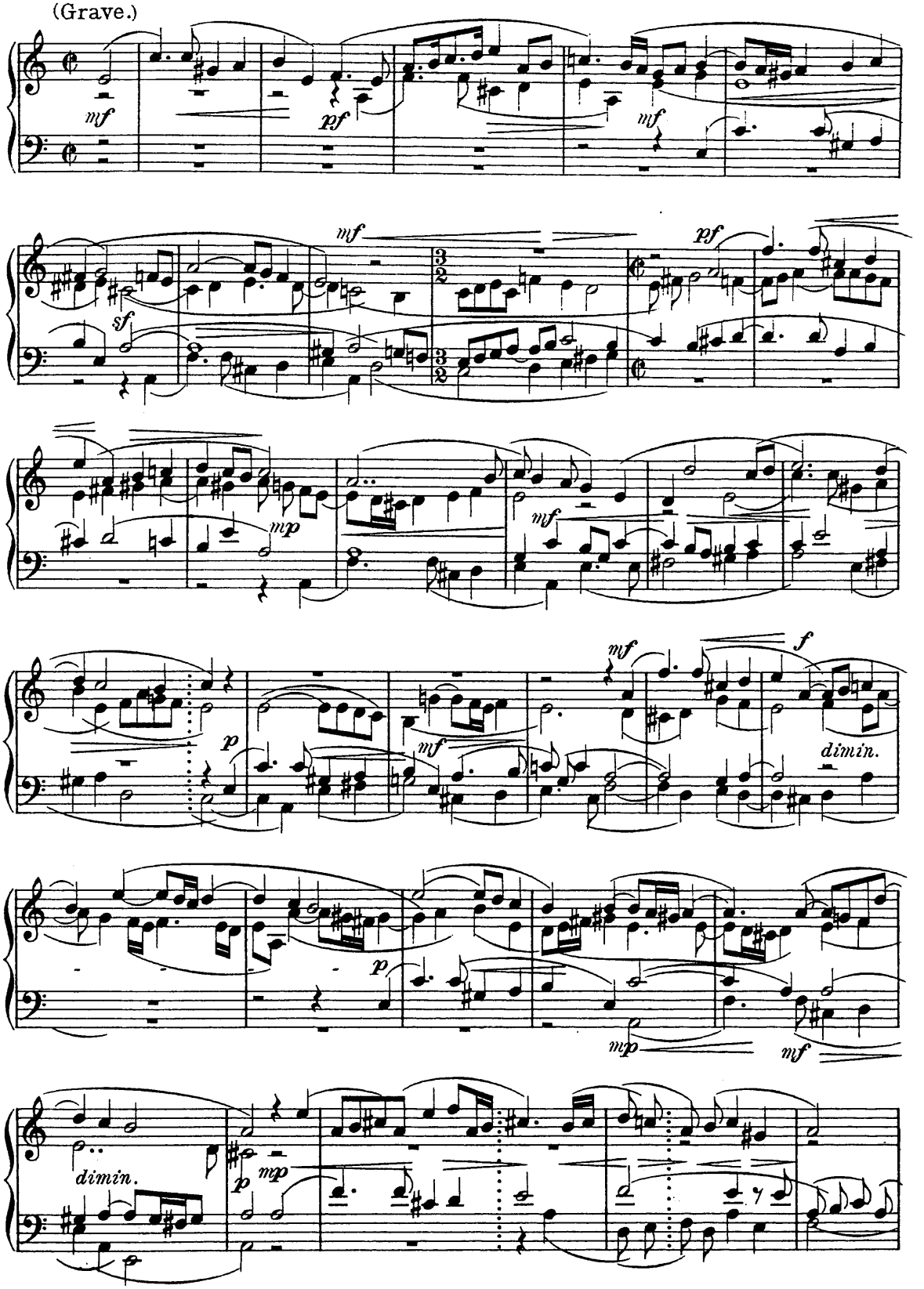


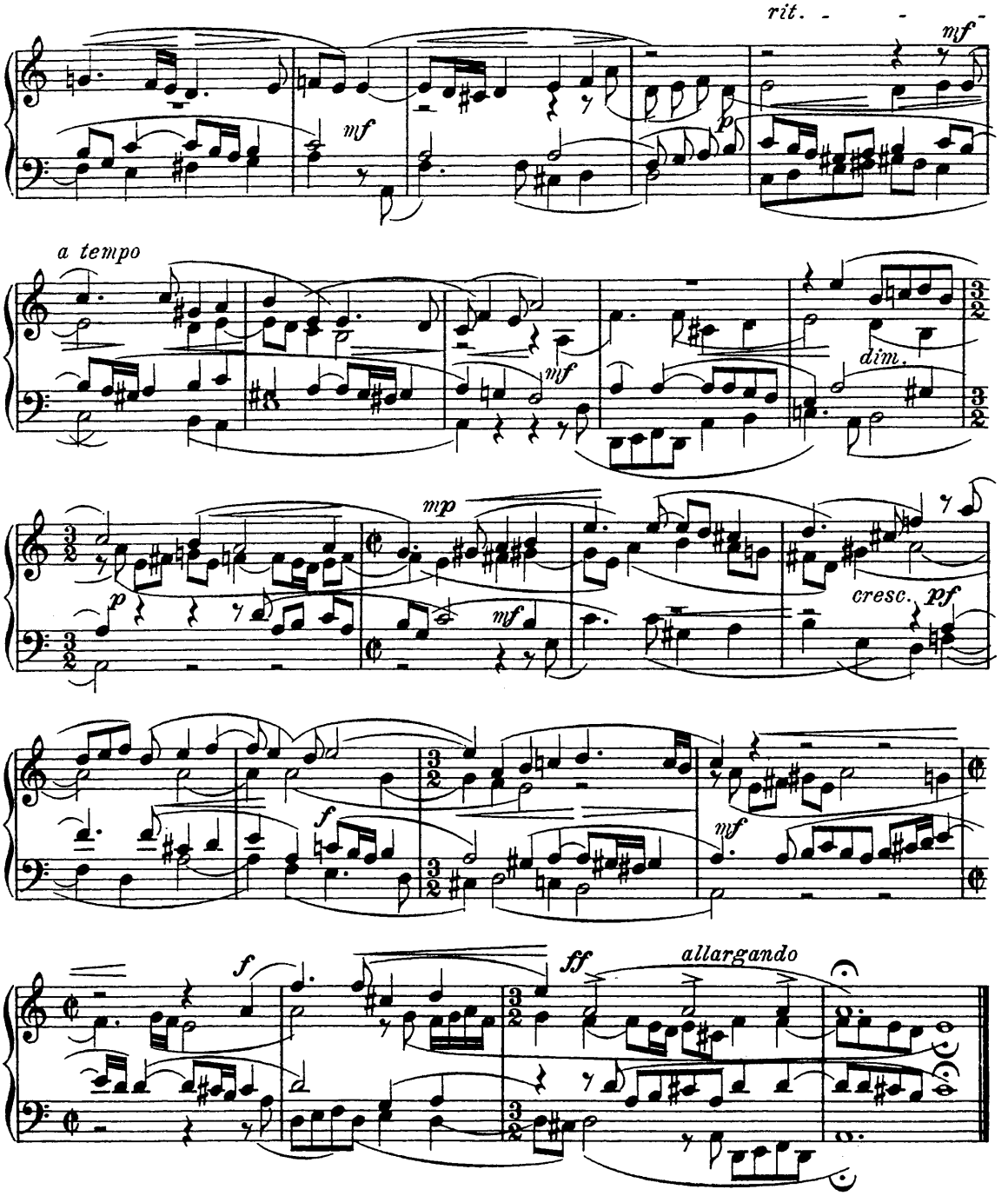

rit.
f
mf
a tempo
(Allegro.)
p
mf
f
mf
dolce
pf
dim.
p
cresc.
mf
f
p
mf
f
mf
ff
f


(Larghetto.)
mp
mf
rit.
a tempo
p
cresc.
mf
dim.
dim.
mf
pf
p
cresc.
sf
p
p
cresc.
Allegro.
f
f
pf
ff

100. Johann Jakob Froberger (c. 1620-1667)

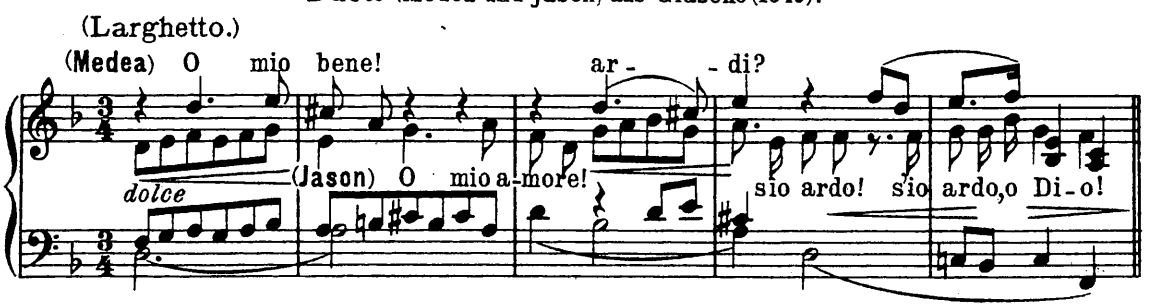
Fantasia a 4.

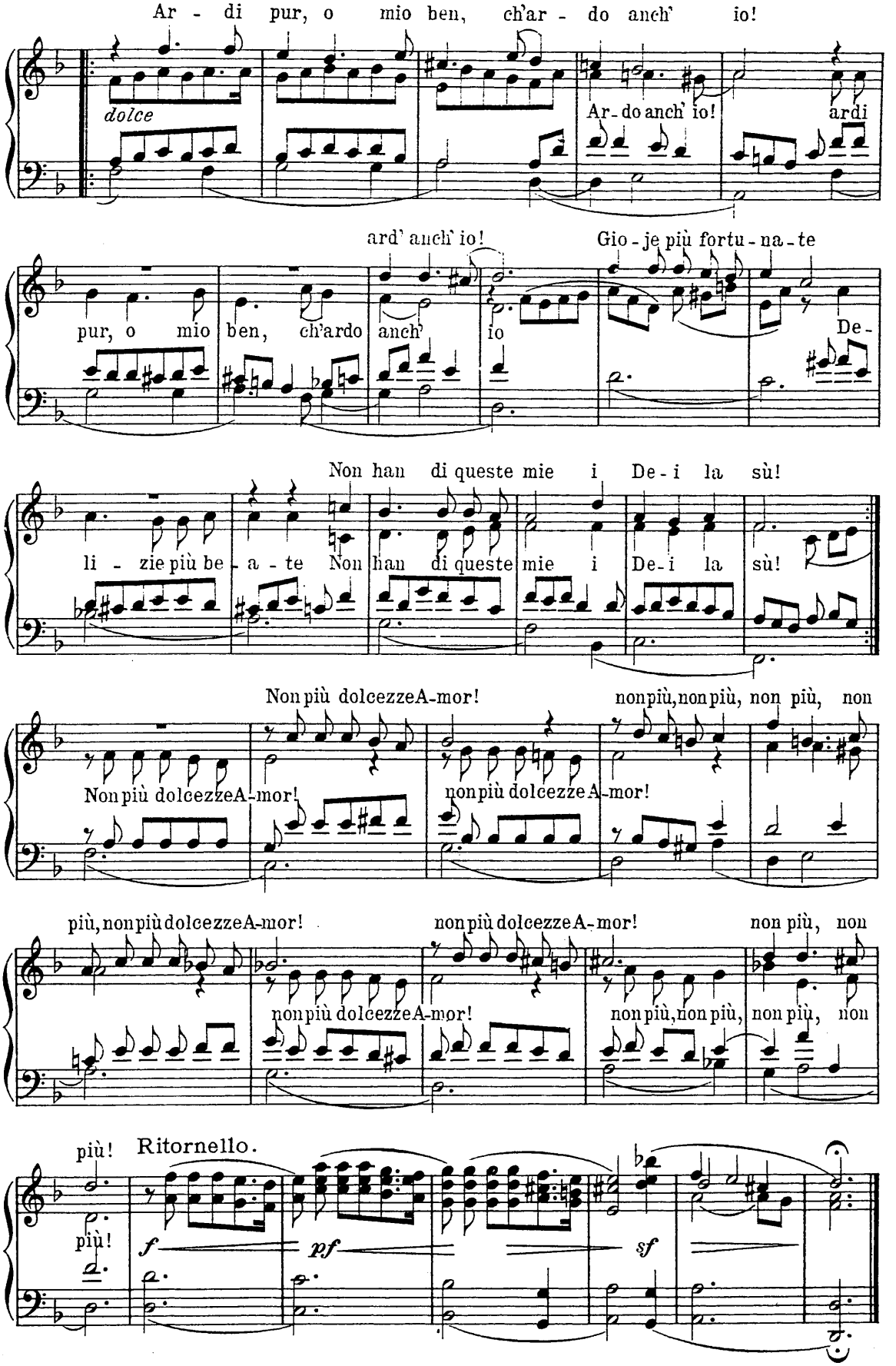




101. Francesco Cavalli (1599-1676)

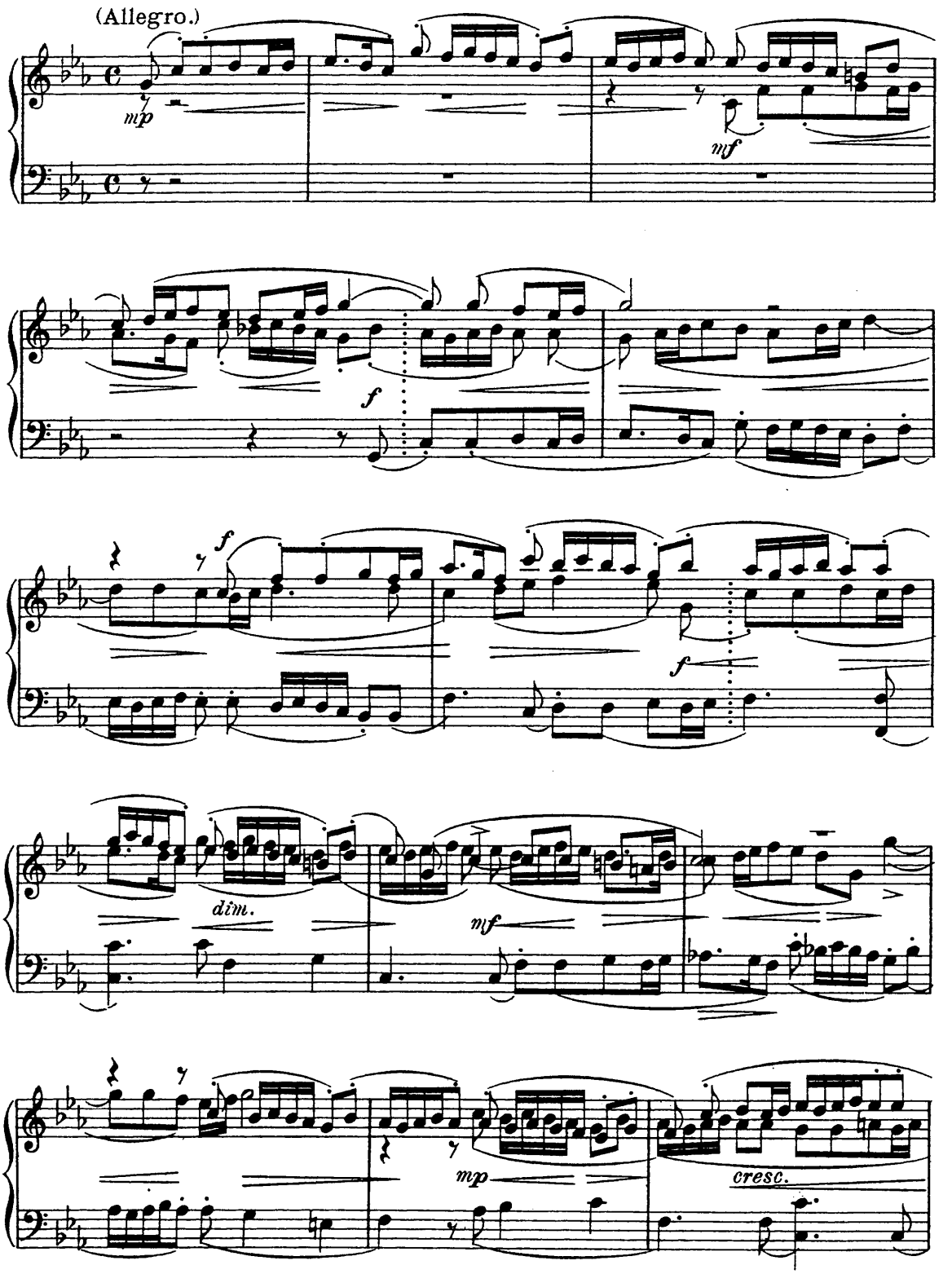
Duett (Medea und Jason) aus Giasone (1649).

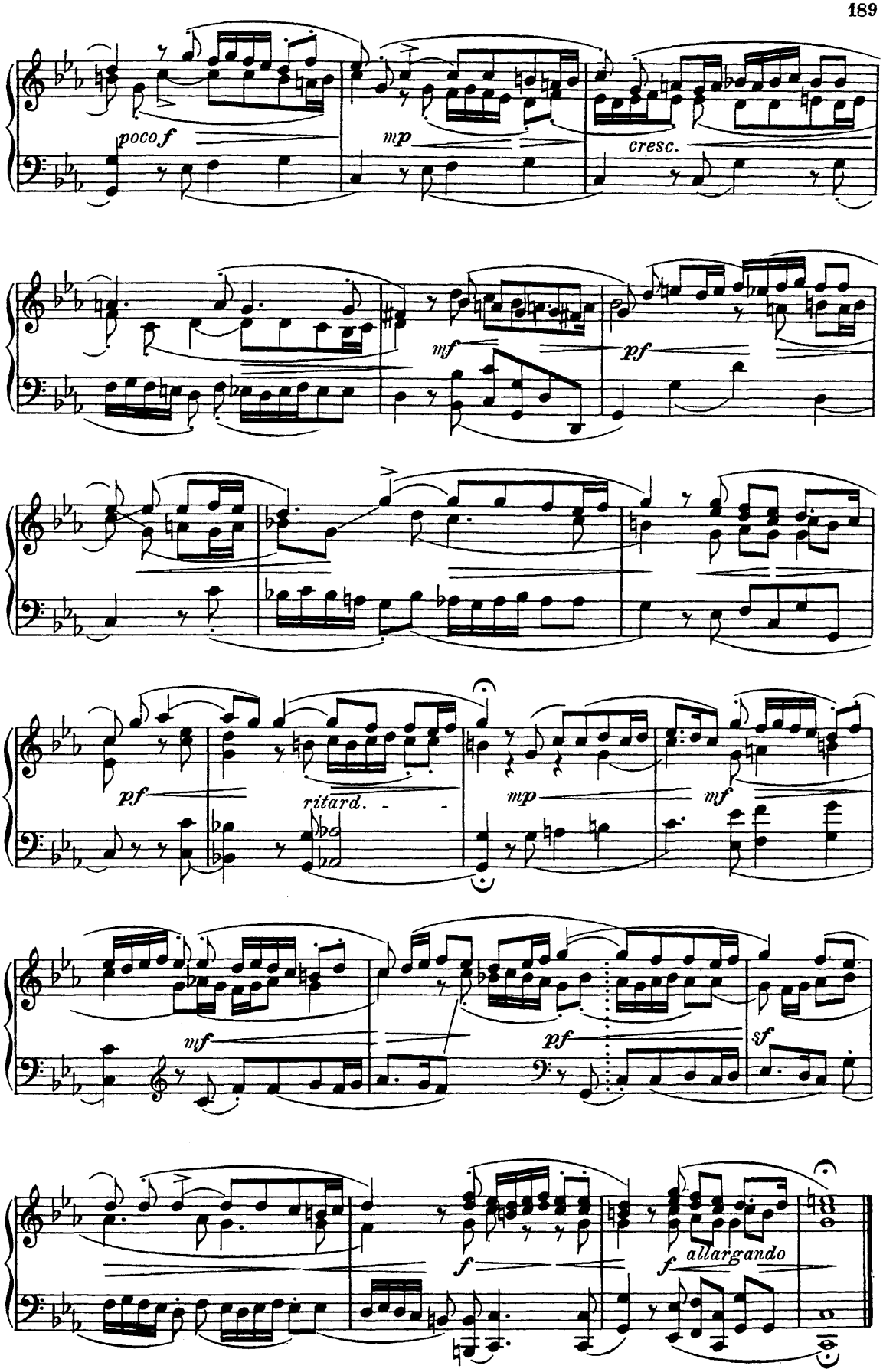


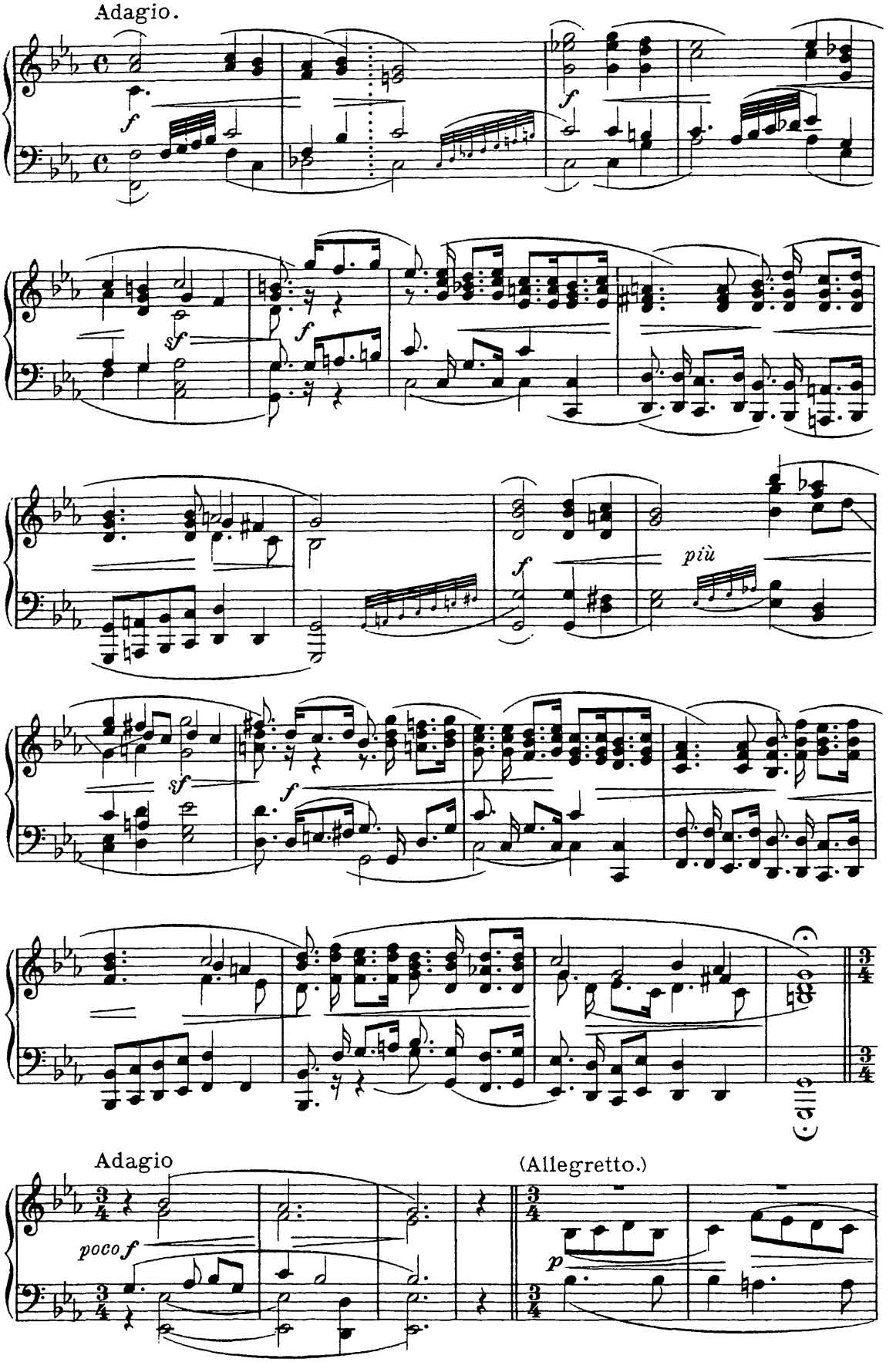

Ar - di pur, o mio ben, ch'ar - do anch' io!
dolce
Ar - do anch' io!
ardi
ard' anch' io!
Gio - je più fortu - na - te
pur, o mio ben, ch'ardo anch' io
De -
Non han di queste mie i De - i la sù!
li - zie più be - a - te Non han di queste mie i De - i la sù!
Non più dolcezze A - mor!
non più, non più, non più, non
Non più dolcezze A - mor!
non più dolcezze A - mor!
più, non più dolcezze A - mor!
non più dolcezze A - mor!
non più, non
non più dolcezze A - mor!
non più, non più, non più, non
più!
Ritornello.
più!
f
pf
sf

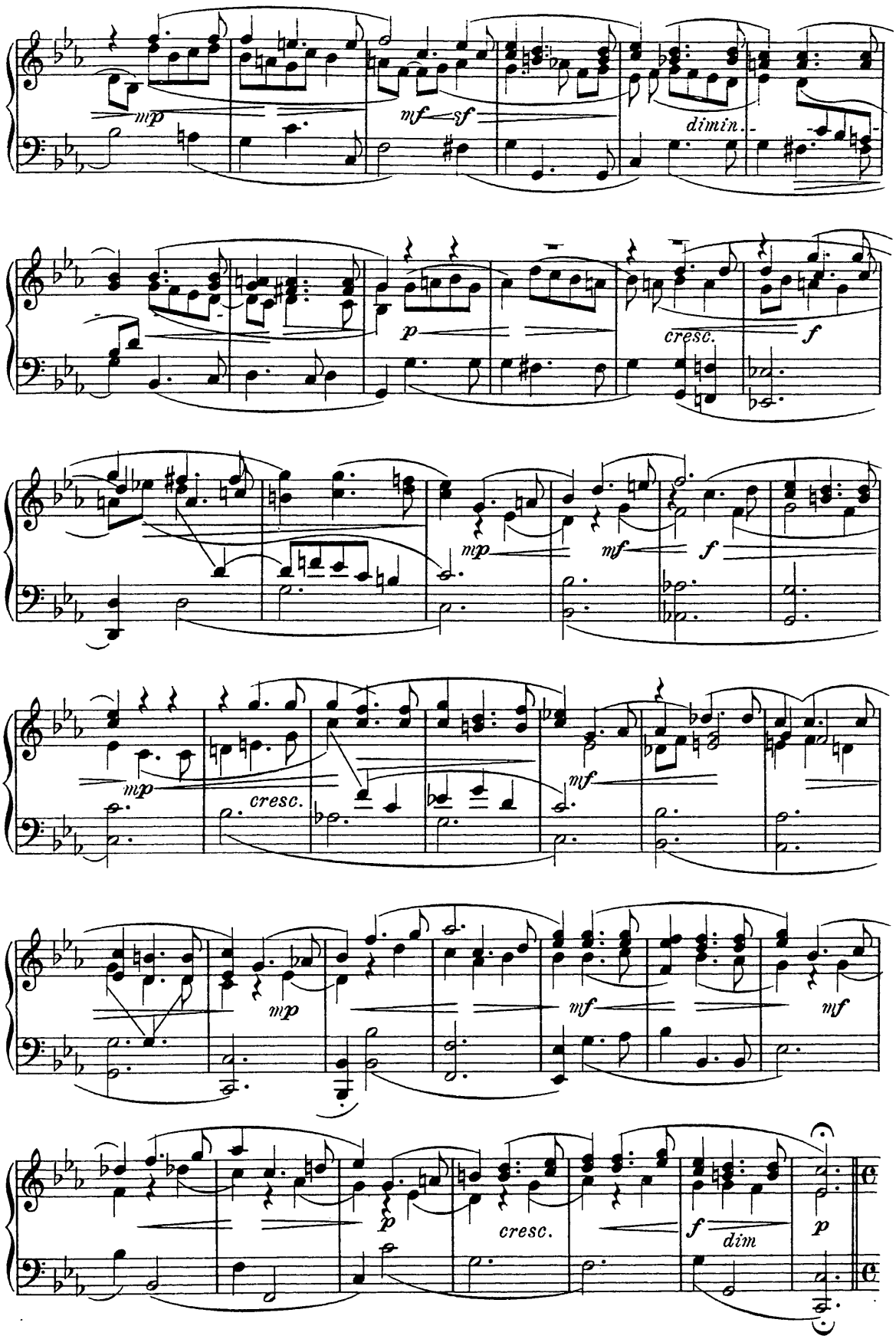
102. Giovanni Legrenzi (1625-90)

Trio-Sonate. La Torriana (1655)

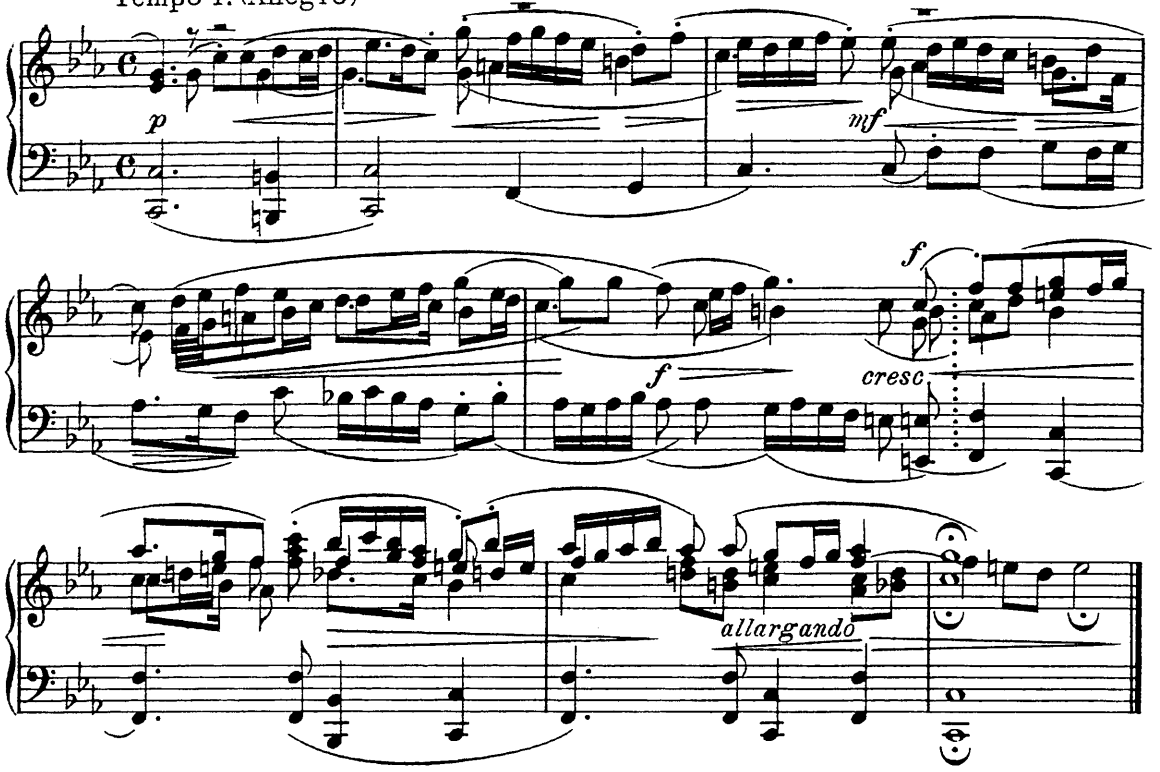



poco f
mp
cresc.
mf
pf
pf
ritard.
mp
mf
mf
pf
sf
f
f
allargando


Adagio.
f
f
sf
f
f
più
sf
f
Adagio
(Allegretto.)
poco f
p


mp
mf sf
dimin.
p
cresc.
f
mp
mf
f
mp
cresc.
mf
mp
mf
mf
p
cresc.
f
dim
p

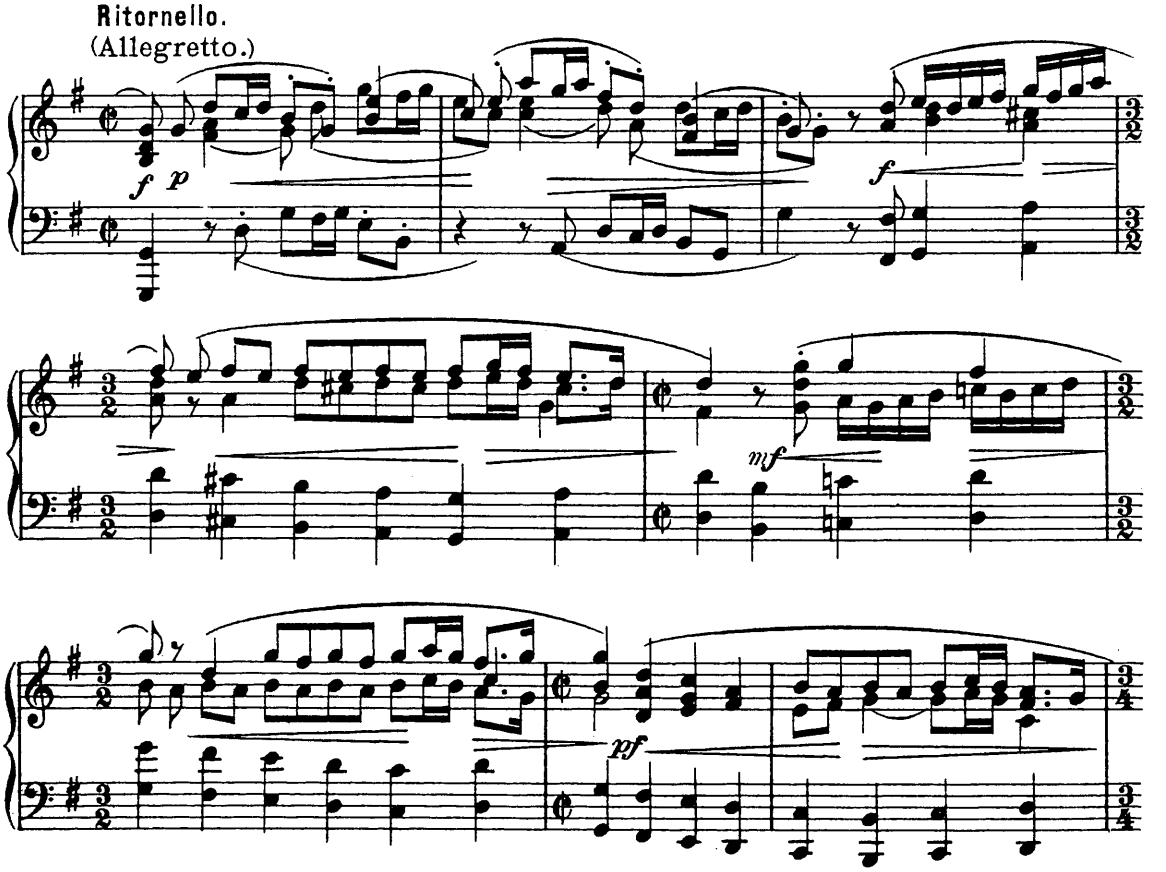
Tempo I. (Allegro)

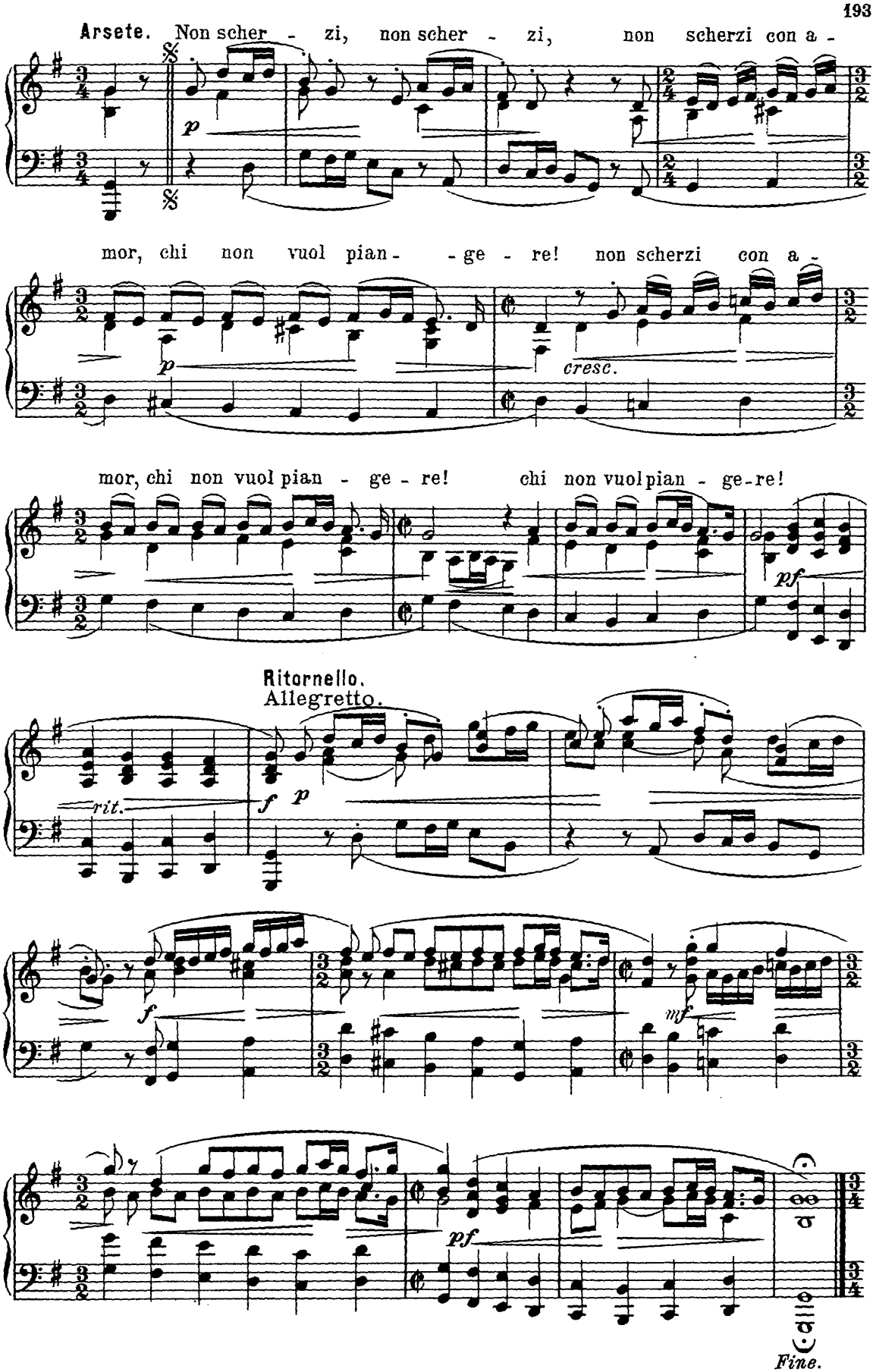


103. Marc Antonio Cesti (1620-69)

Arie des Arsete aus La Dori (1663).

Ritornello.
(Allegretto.)




Arsete. Non scher - zi, non scher - zi, non scherzi con a -
p
mor, chi non vuol pian - - ge - re! non scherzi con a -
p
cresc.
mor, chi non vuol pian - ge - re! chi non vuol pian - ge - re!
pf
Ritornello.
Allegretto.
rit.
f p
f
mf
pf
Fine.

(Poco larghetto.)

Più del Fa - to in - es - o - ra - bi - le, Più del mar

liev' et in - sta - bile Vo - - la vo - - la

vo - - la vo - - la e non ha

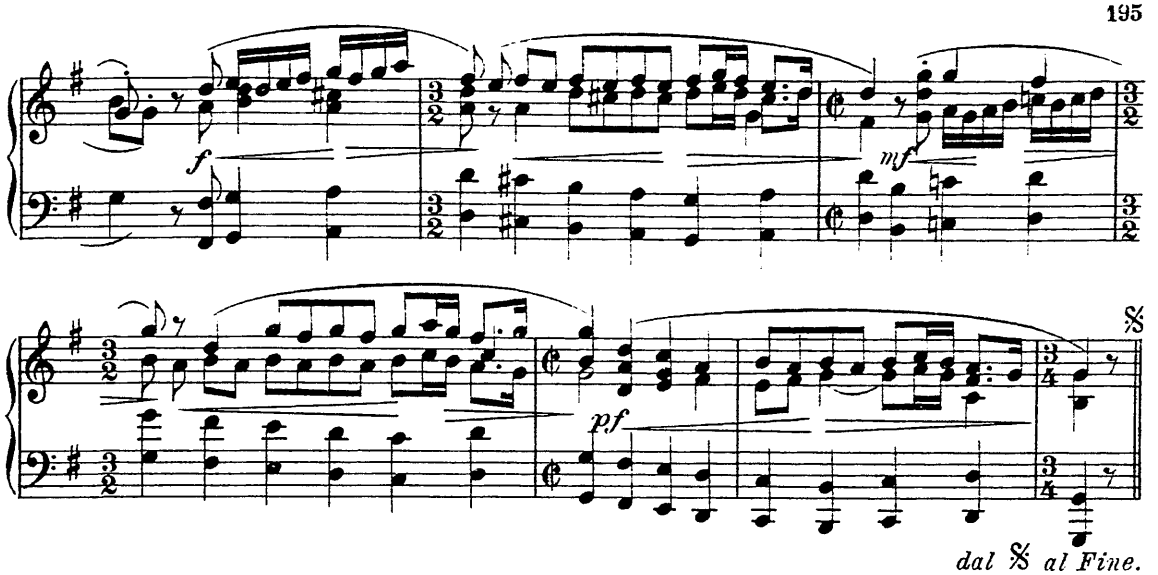
pa - - ce! E con fa - - - - - ce Mi - ni - -

stra di cor - doglio Un a - ni - ma se sco - - glio An - cor sa

fran - ge - re! un a - ni - ma se sco - - glio an -

Allegretto.

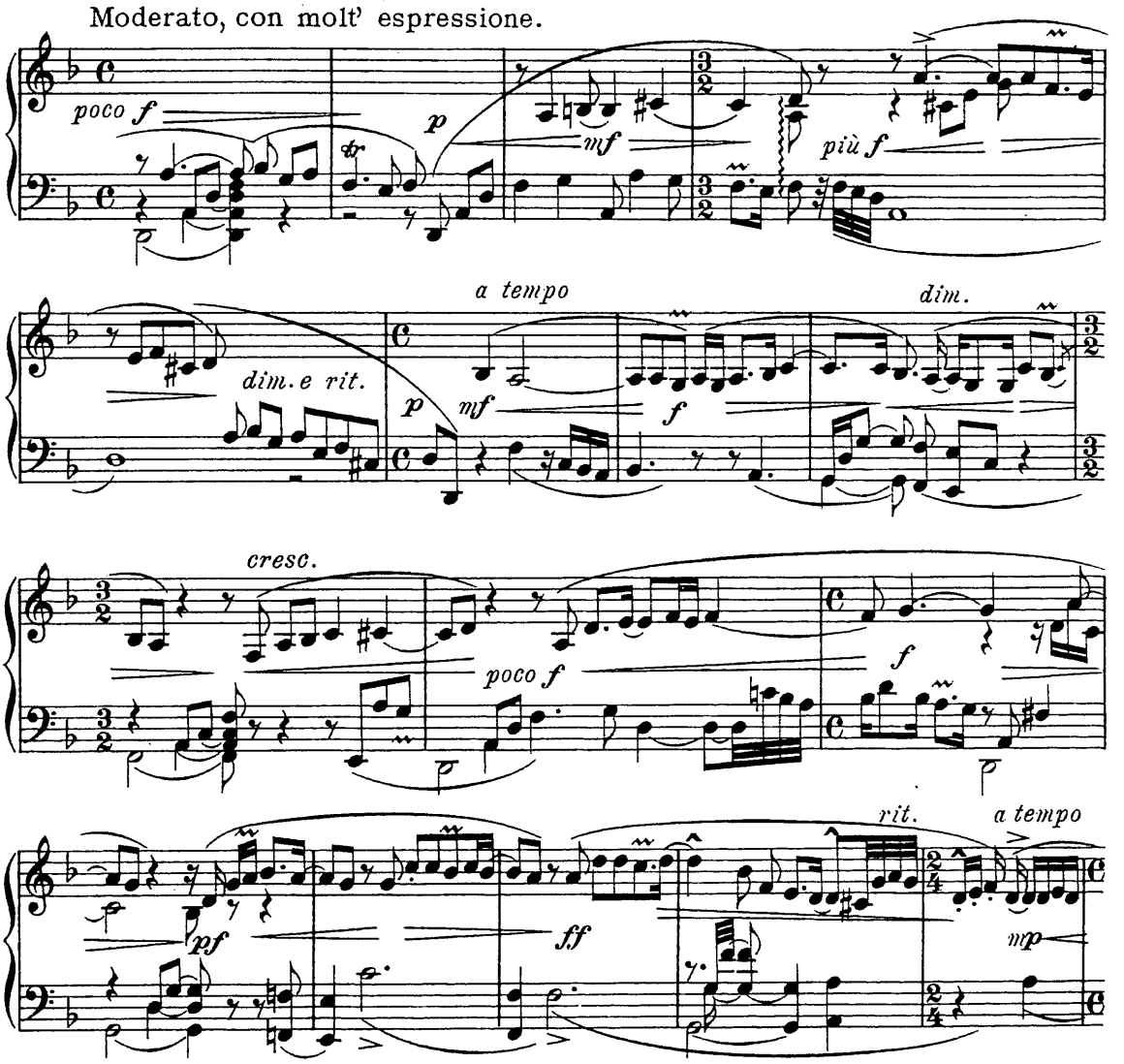
cor sa fran - - ge - re.

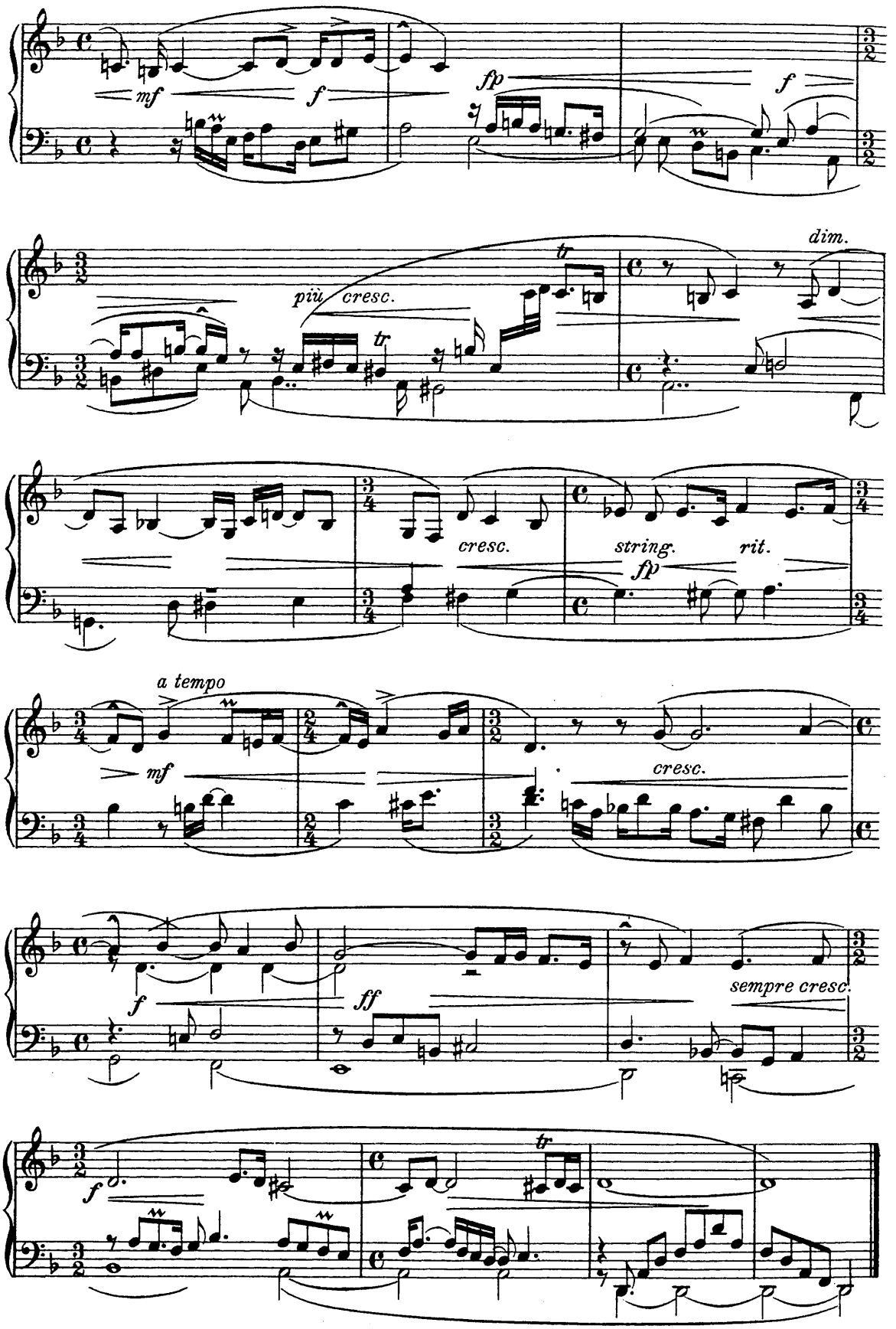


104. Esajas Reusner.

Praeludium einer Lauten-Suite (1667).

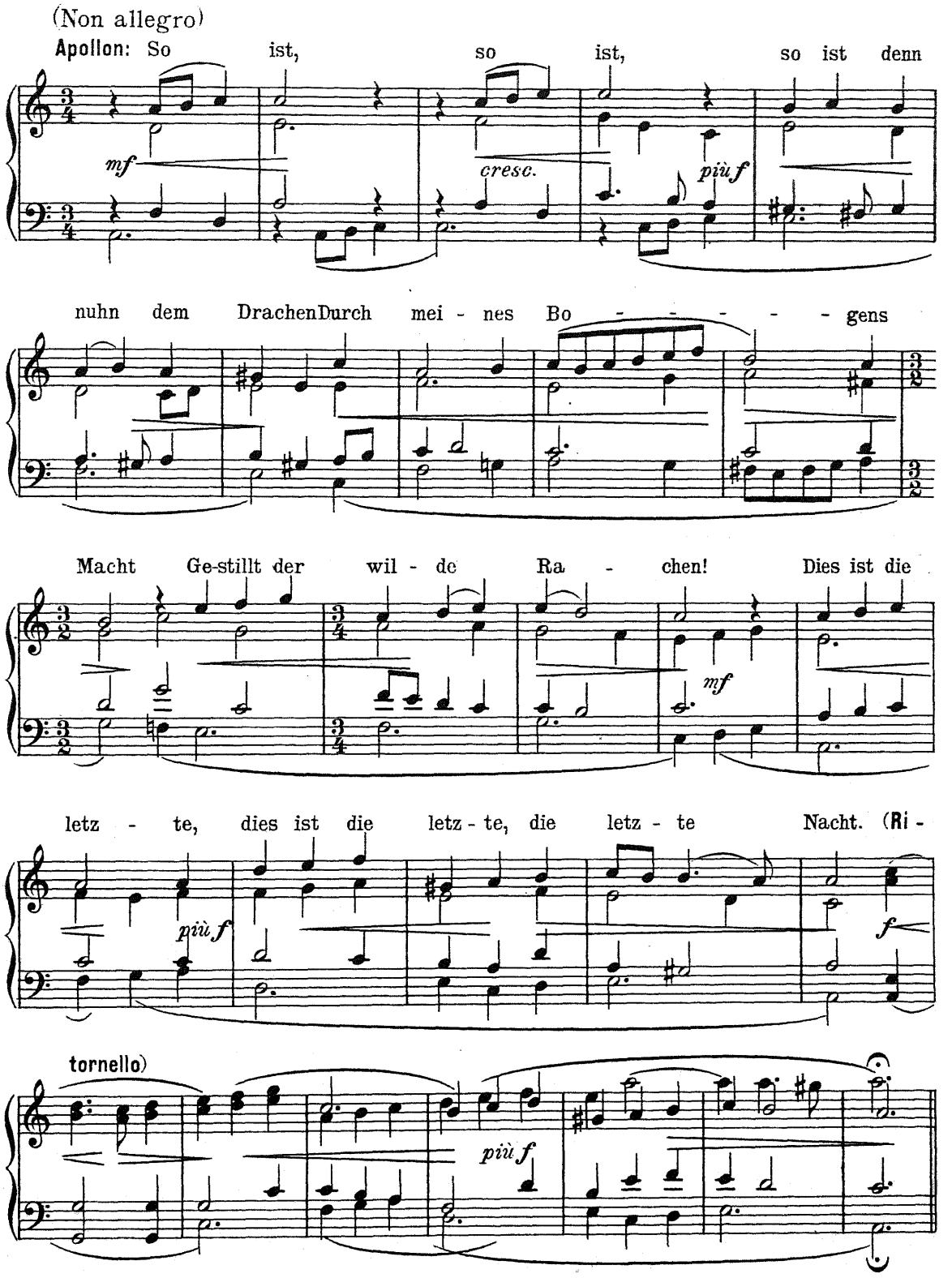
Moderato, con molt' espressione.

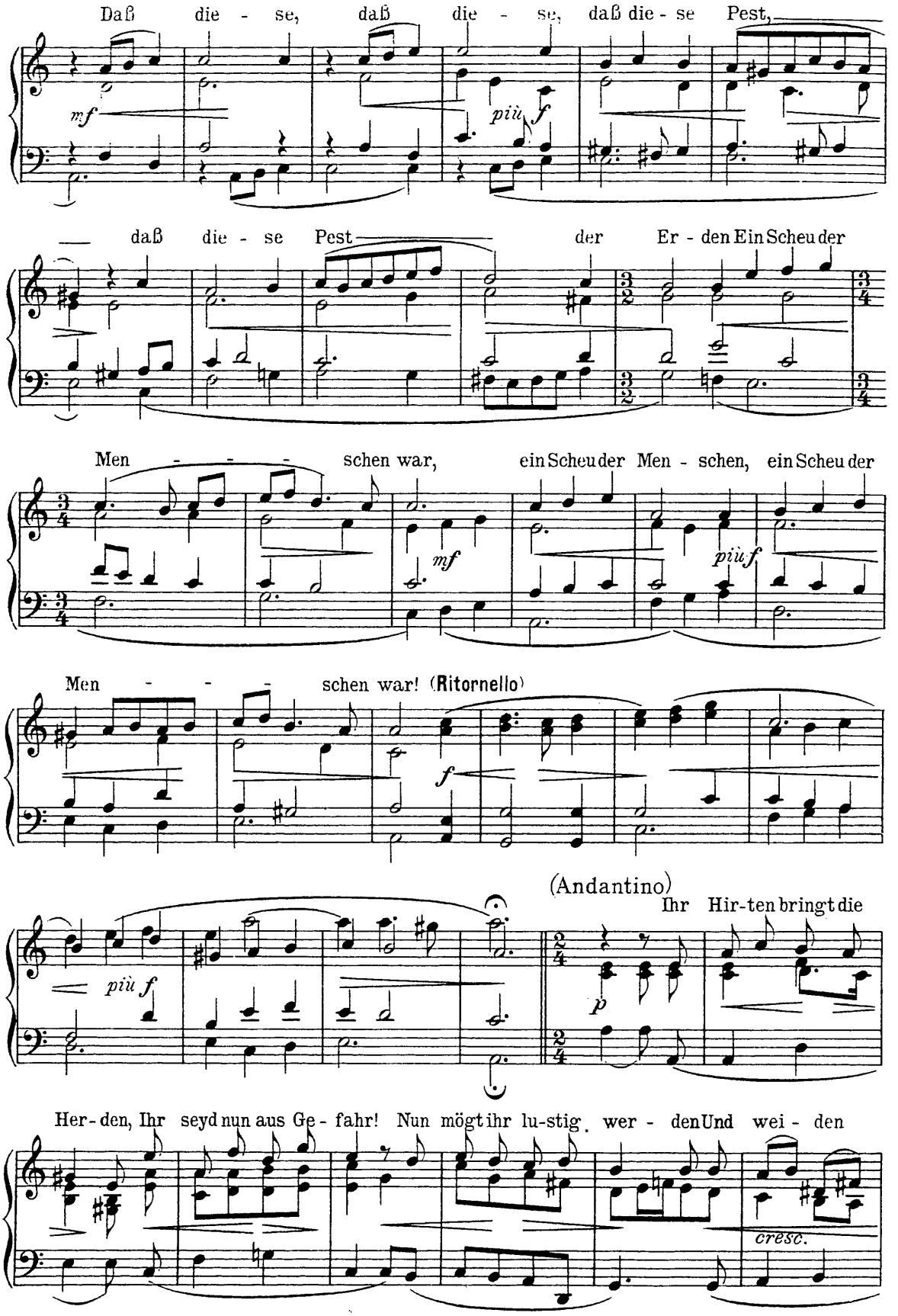


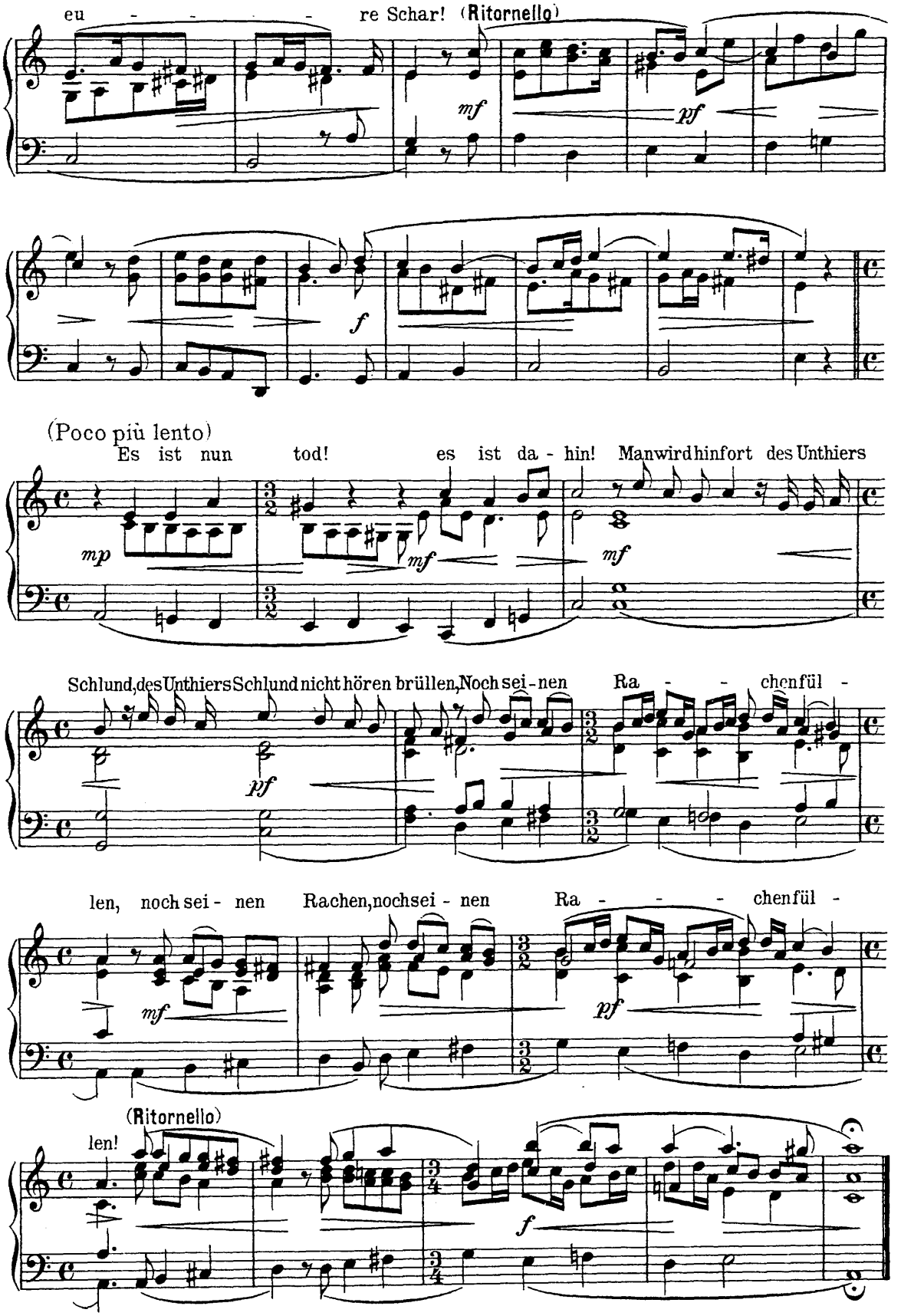

mf
f
fp
f
più cresc.
tr
tr
dim.
cresc.
string.
rit.
fp
a tempo
mf
cresc.
f
ff
sempre cresc.
f
tr

105. Giov. Andrea Bontempi (1624-1705)

Arie des Apollo a. d. deutschen Oper Dafne (Dresden 1671).

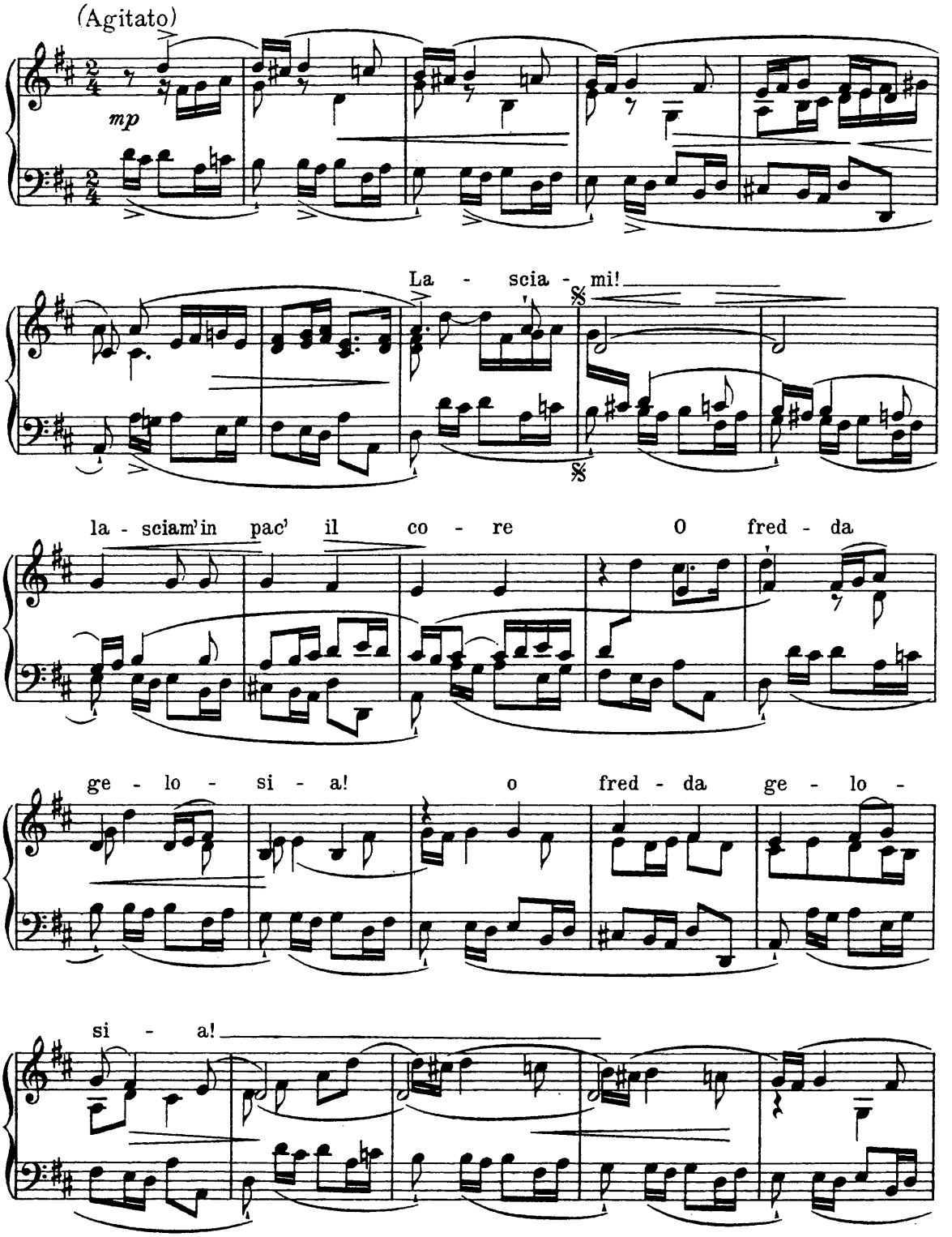


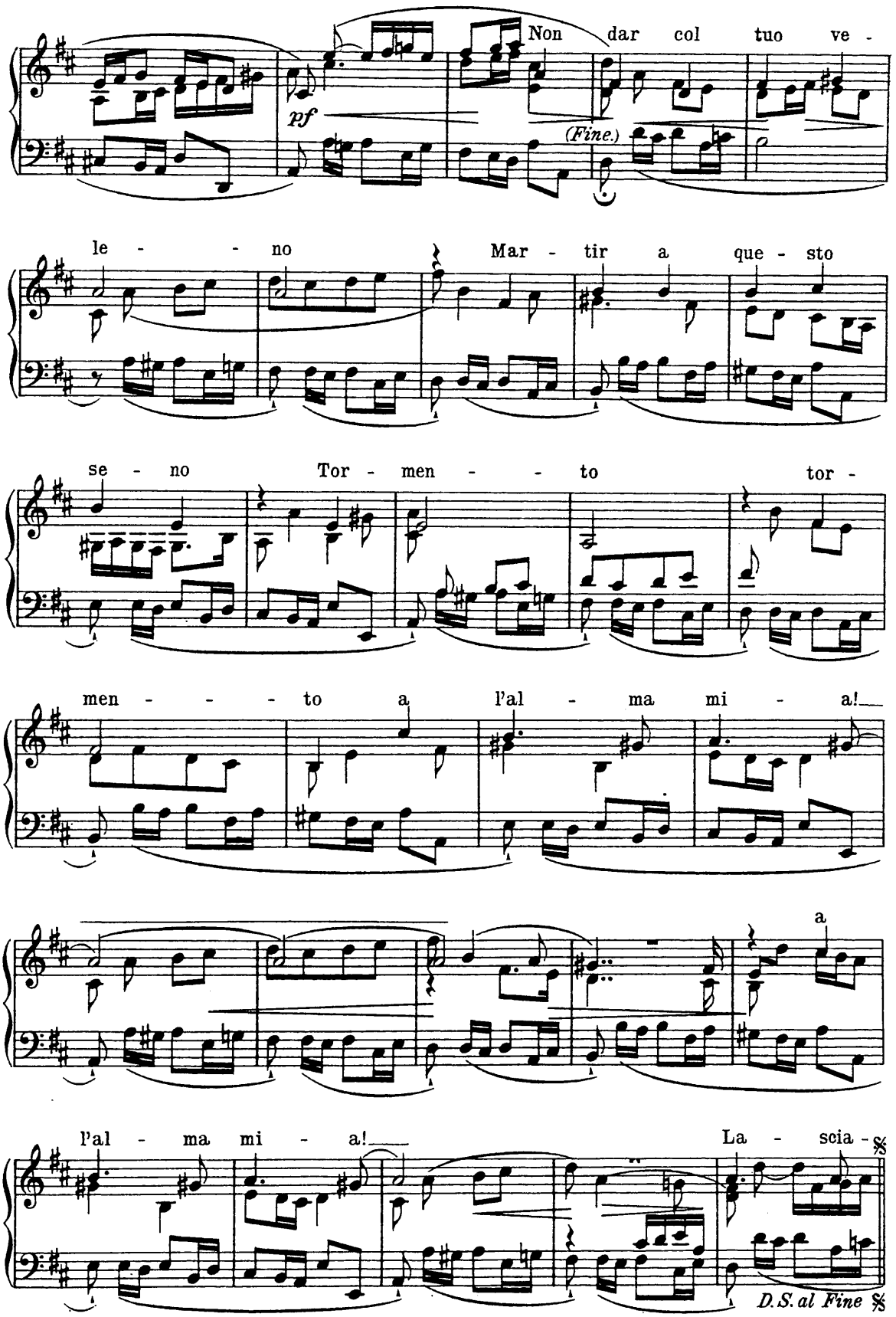

Daß die - se, daß die - se, daß die - se Pest,
mf
più f
daß die - se Pest der Er - den Ein Scheu der
Men - - - schen war, ein Scheu der Men - schen, ein Scheu der
mf
più f
Men - - - schen war! (Ritornello)
f
(Andantino)
Ihr Hir-ten bringt die
più f
p
Her-den, Ihr seyd nun aus Ge - fahr! Nun mögt ihr lu-stig wer - den Und wei - den
cresc.


eu - - - - re Schar! (Ritornello)
mf
pf
f
(Poco più lento)
Es ist nun tod! es ist da - hin! Manwirdhinfort des Unthiers
mp
mf
mf
Schlund,desUnthiersSchlund nicht hören brüllen,Noch sei - nen Ra - - chenfül -
pf
len, noch sei - nen Rachen,nochsei - nen Ra - - - chenfül -
mf
pf
(Ritornello)
len!
f

106. Giovanni Legrenzi (1625-90)

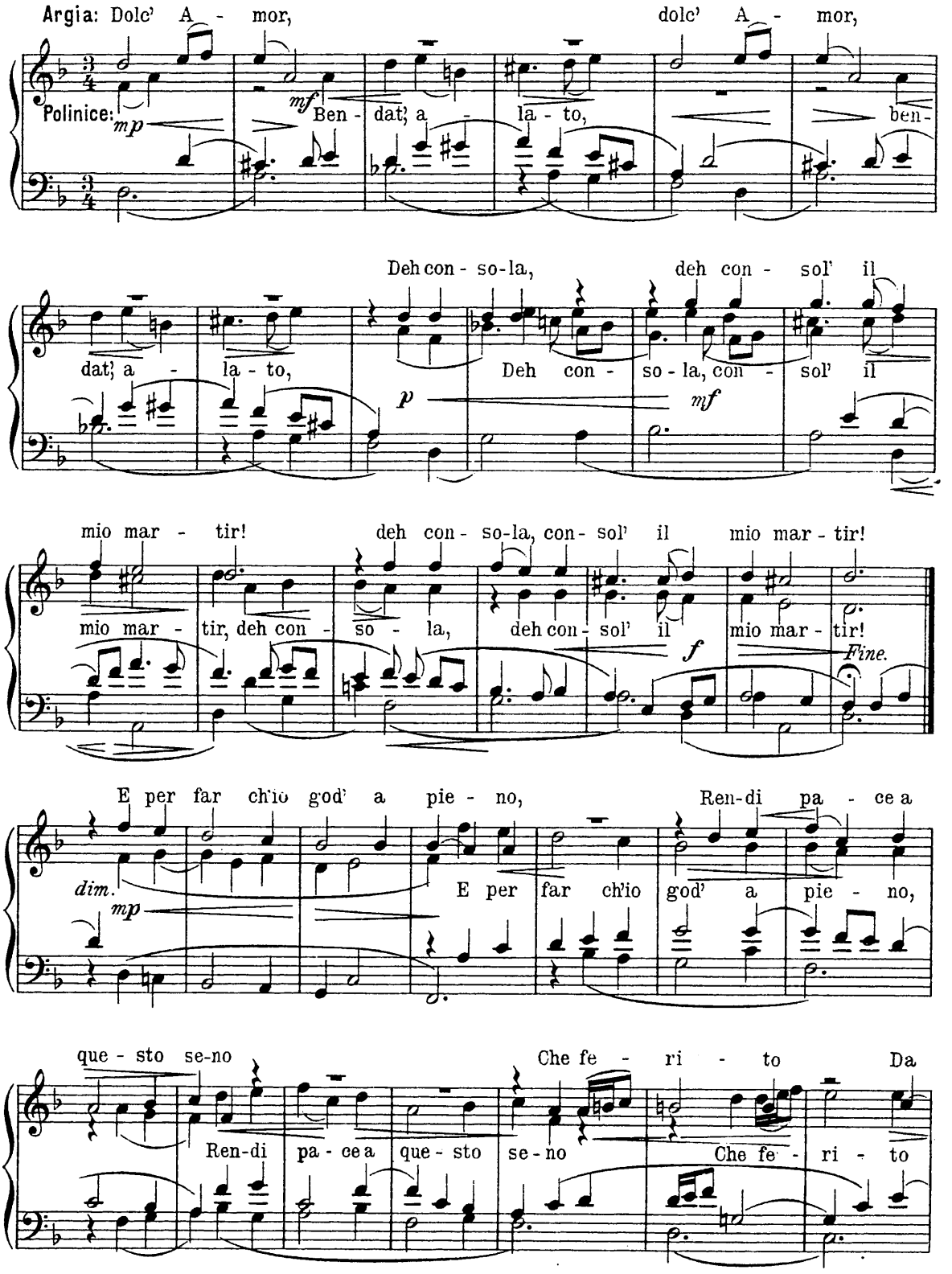
Arie des Tideo aus „Eteocle e Polinice“ (1675)
(mit Basso ostinato)

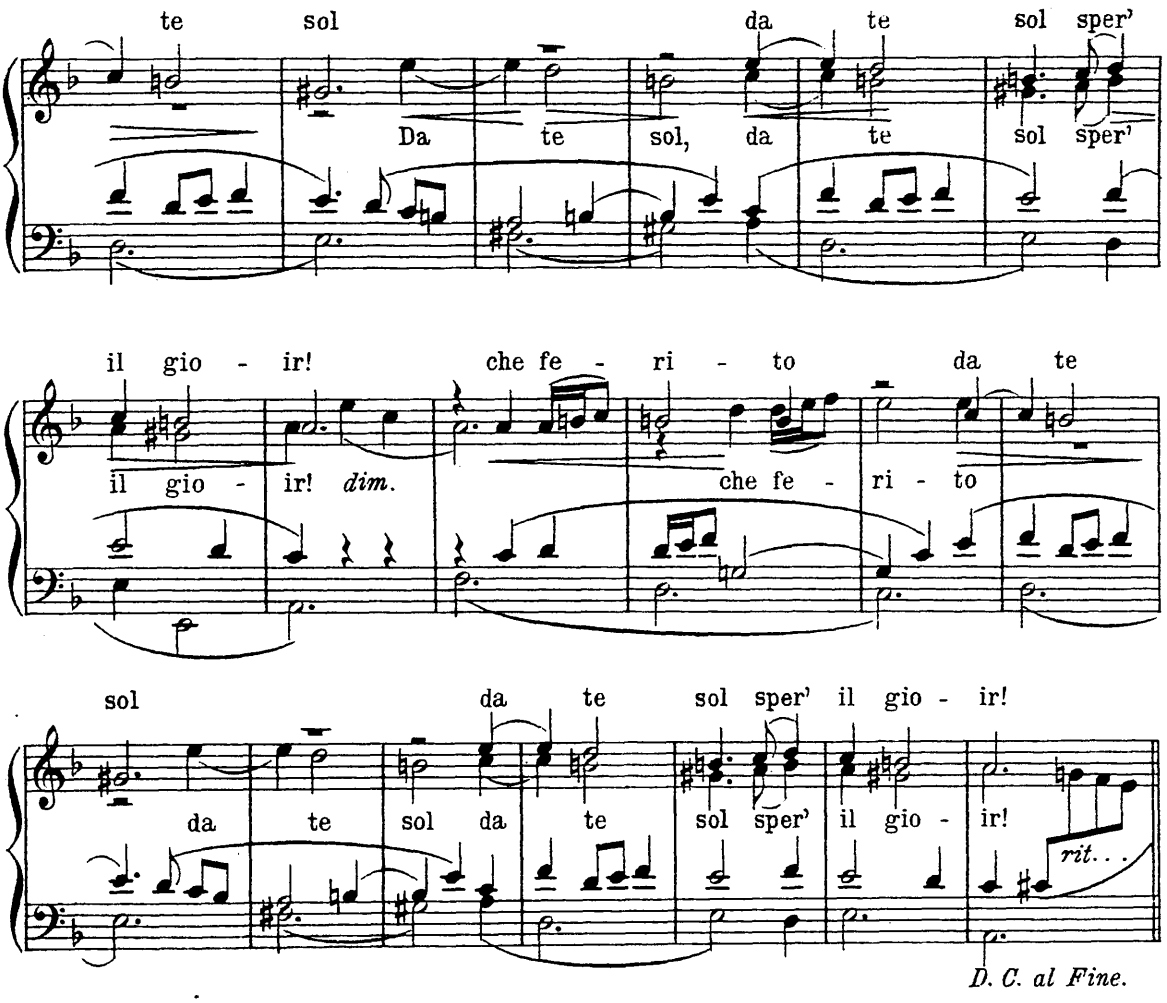



Non dar col tuo ve -
pf
(Fine.)
le - - no Mar - tir a que - sto
se - no Tor - men - - to tor -
men - - - to a l'al - ma mi - a!
a
l'al - ma mi - a!
La - scia -
D.S. al Fine

107. Giovanni Legrenzi

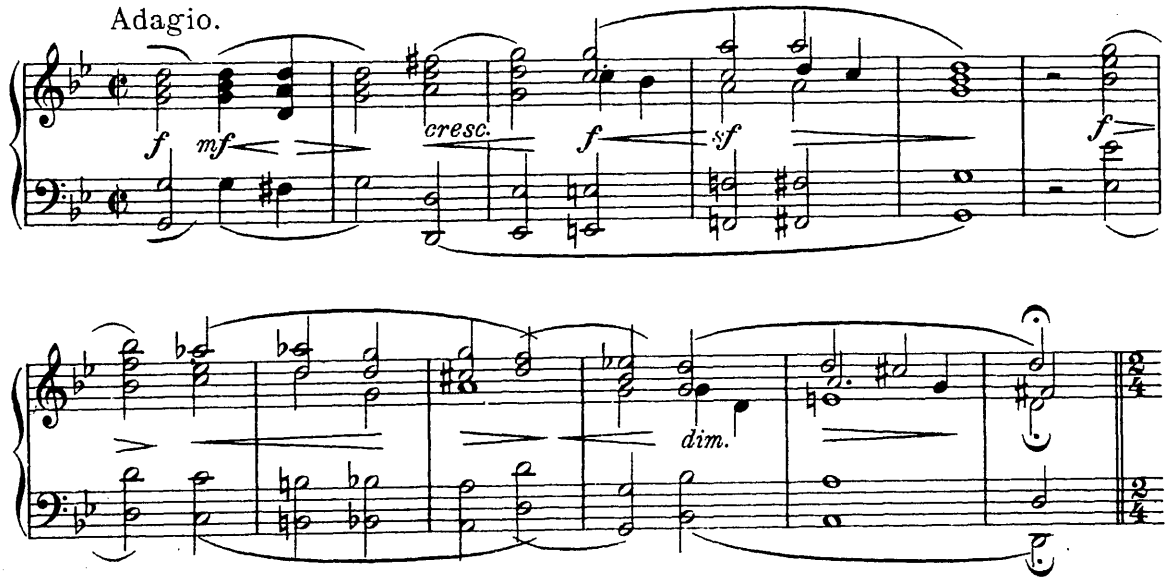
Duett (Argia und Polinice) aus „Eteocle e Polinice“ (1675)



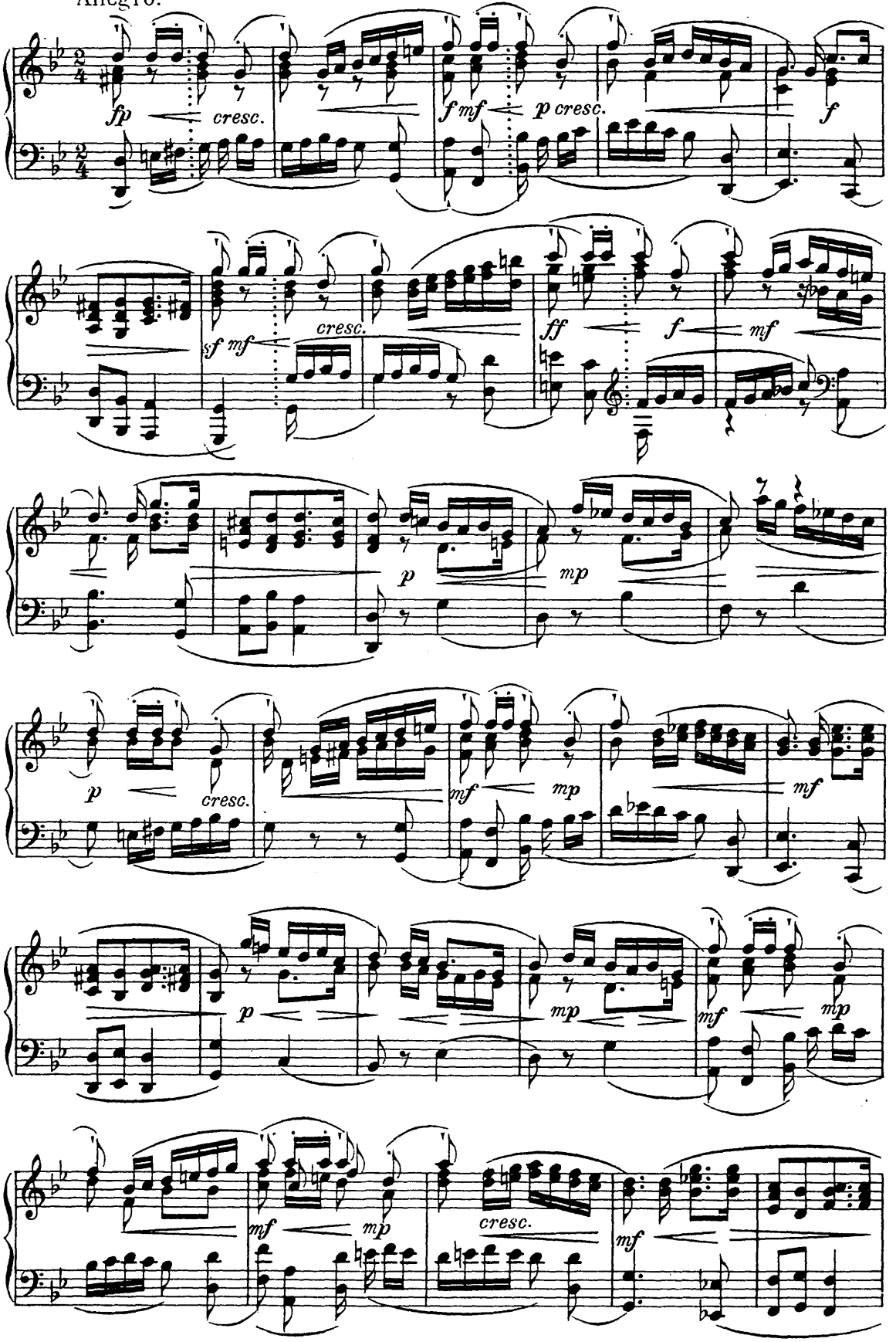


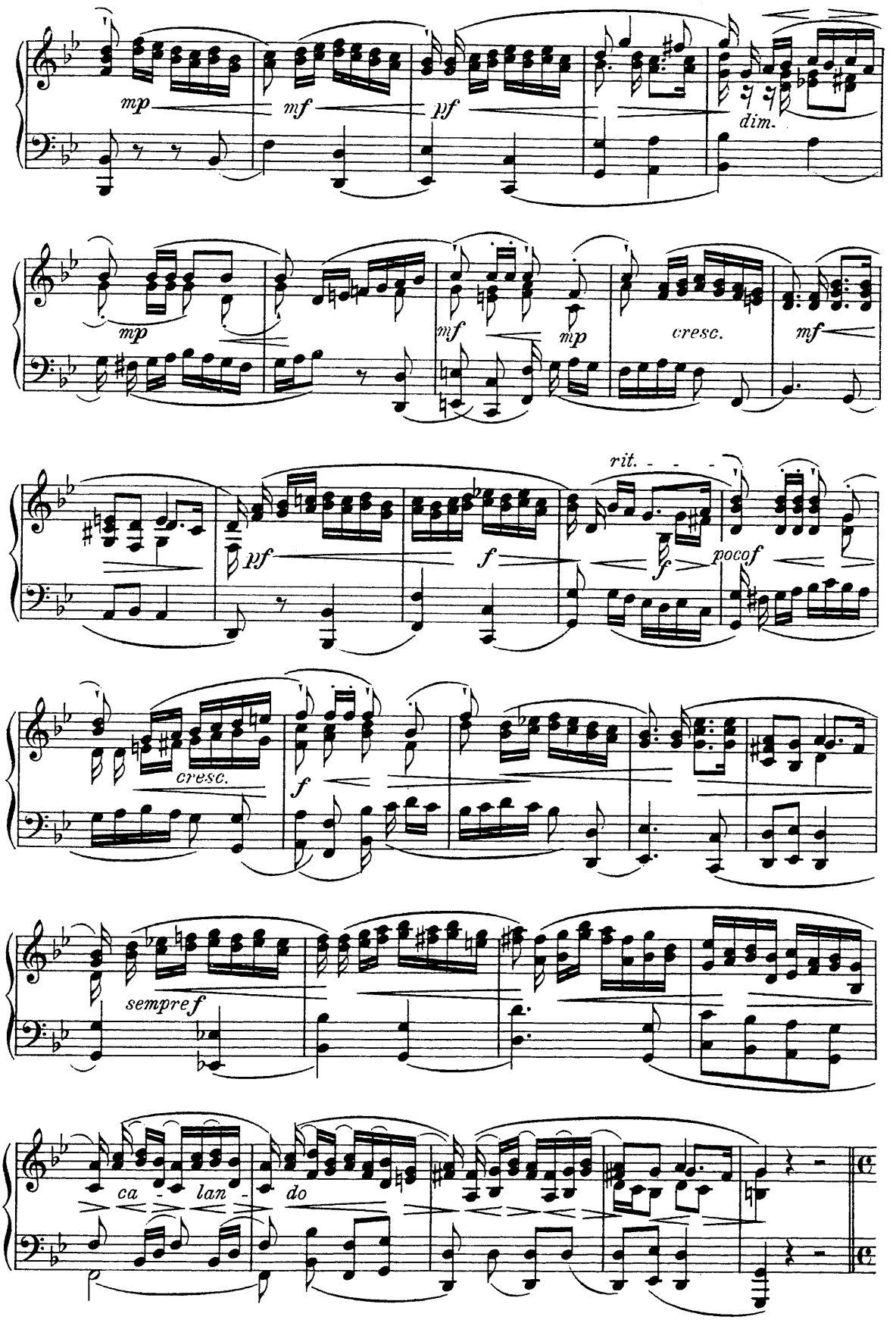
108. Johann Rosenmüller (1620-84)

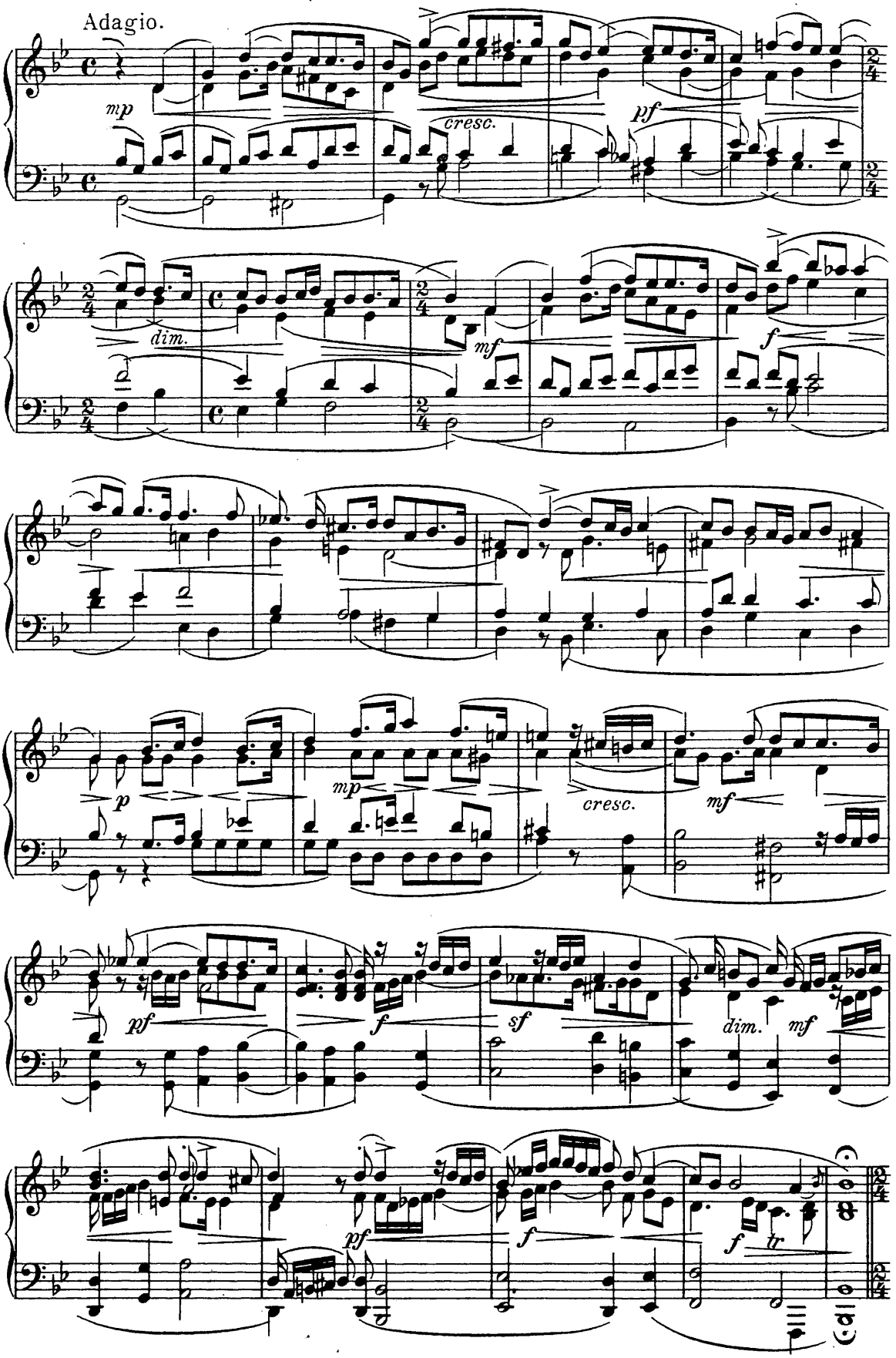
Trio-Sonate v. J. 1682

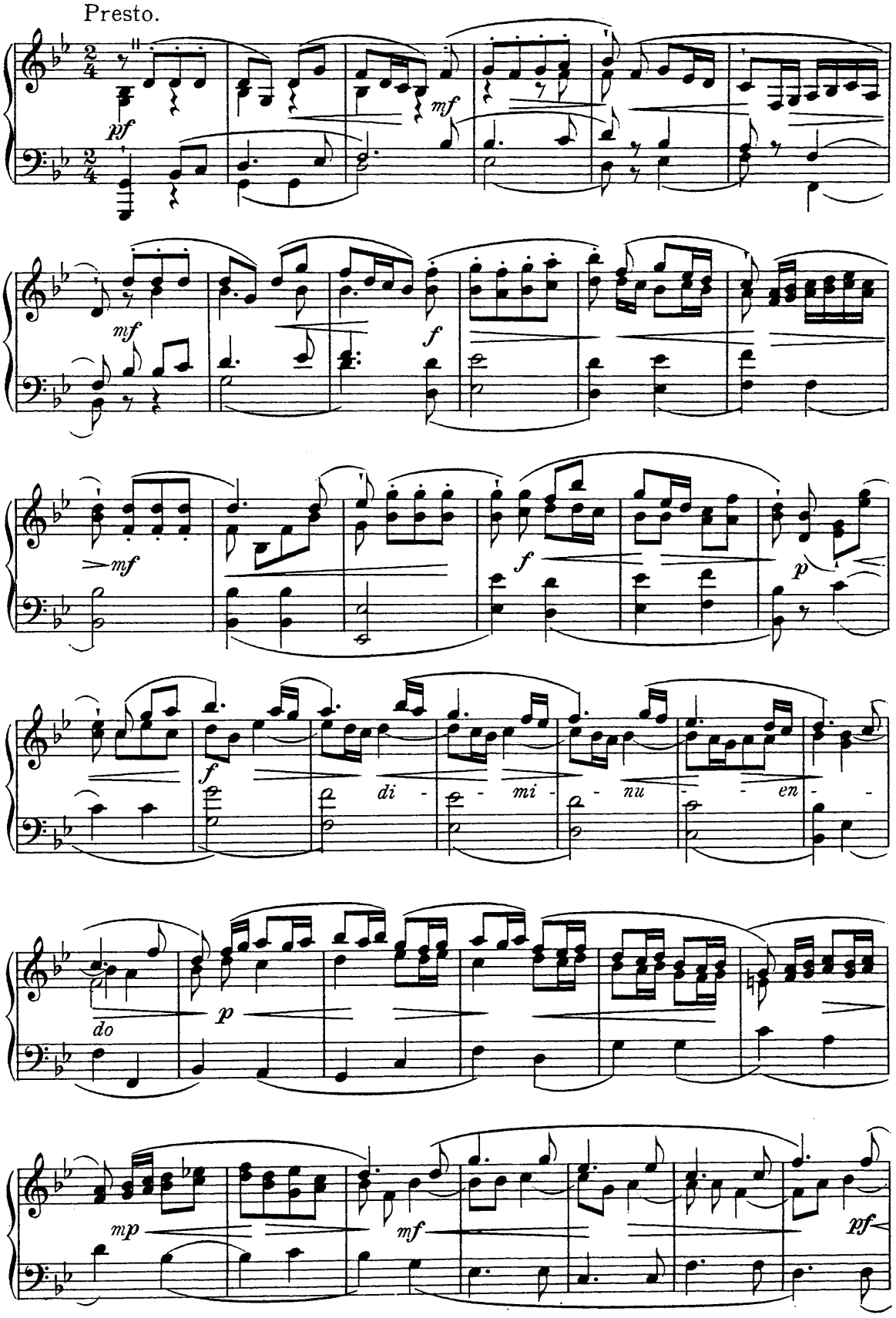


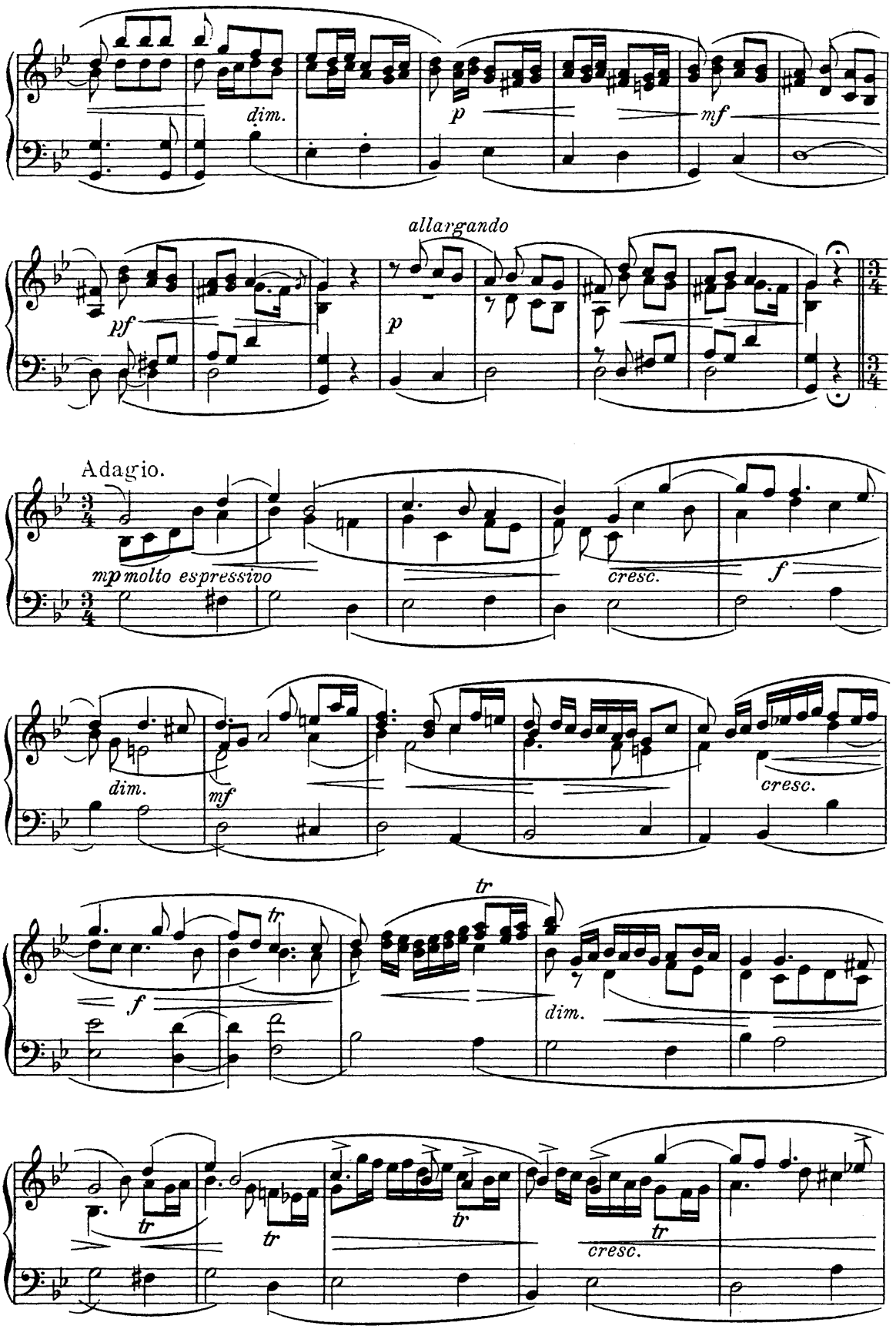
Allegro.

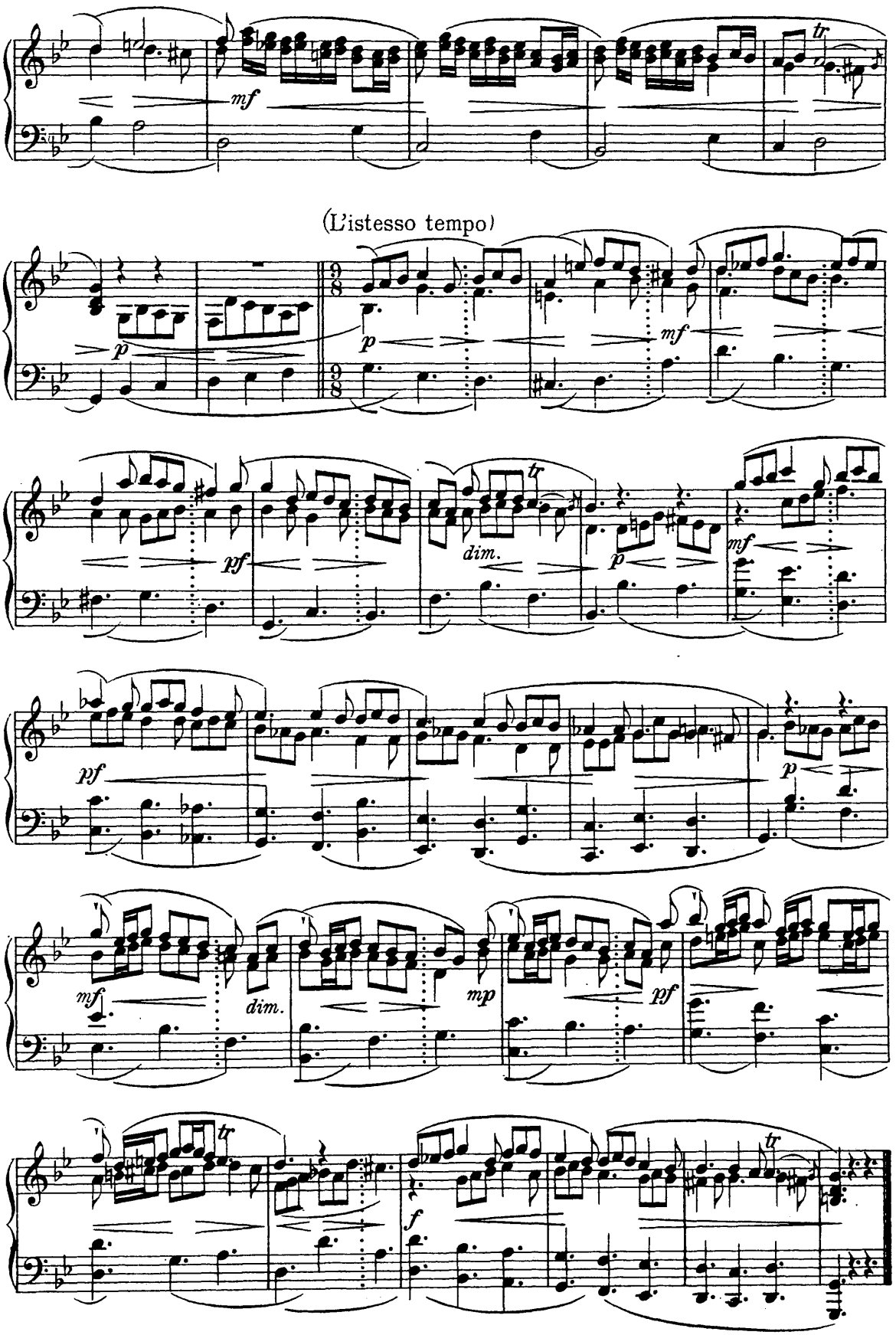

fp
cresc.
f mf
p cresc.
f
sf mf
cresc.
ff
f
mf
p
mp
p
cresc.
mf
mp
mf
p
mp
mf
mp
mf
cresc.
mf


mp
mf
pf
dim.
mp
mf
mp
cresc.
mf
rit.
pf
f
f
pocof
cresc.
f
sempre f
ca
lan
do


Adagio.
mp
cresc.
pf
dim.
mf
f
p
mp
cresc.
mf
pf
f
sf
dim.
mf
pf
f
f
tr

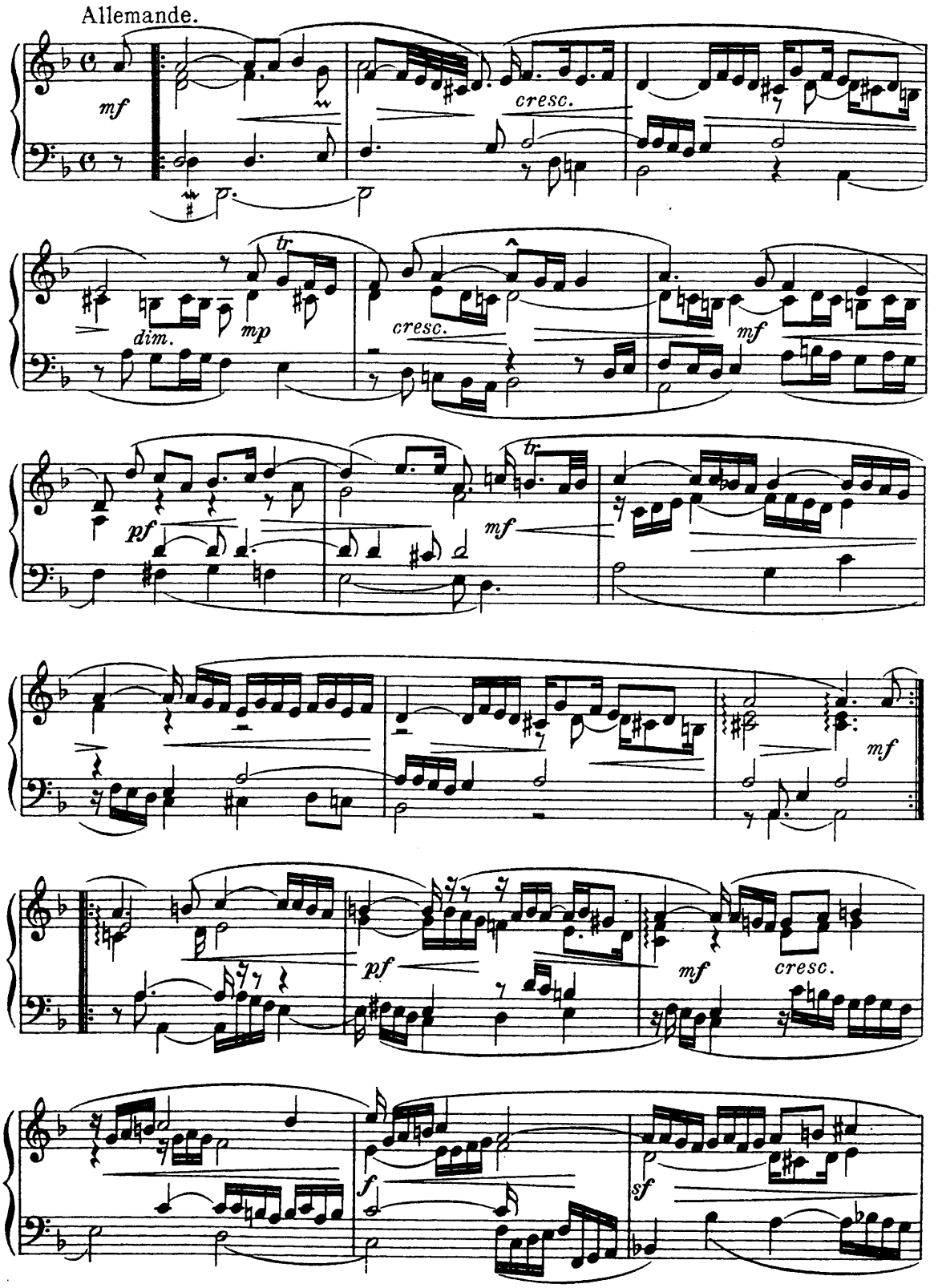

Presto.
pf
mf
mf
f
mf
f
p
f
di - mi - nu - en -
do
p
mp
mf
pf

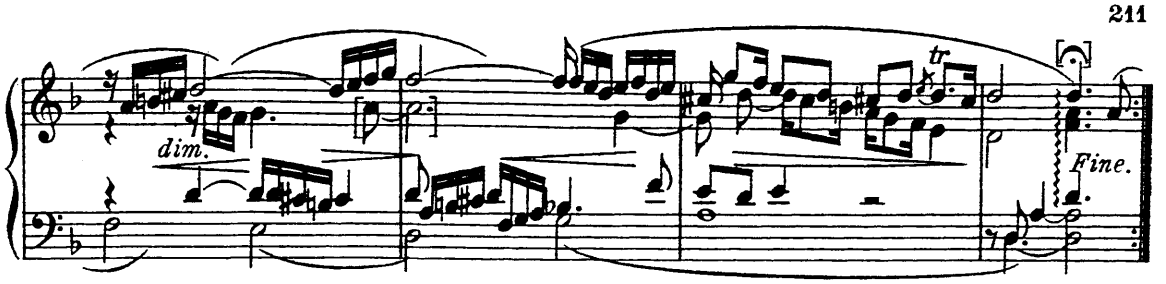

dim.
p
mf
allargando
pf
p
Adagio.
mp molto espressivo
cresc.
f
dim.
mf
cresc.
tr
f
tr
dim.
tr
tr
tr
cresc.


mf
tr
(L'istesso tempo)
p
p
mf
pf
dim.
tr
p
mf
pf
p
mf
dim.
mp
pf
tr
f
tr

109. Johann Pachelbel (1653-1706)

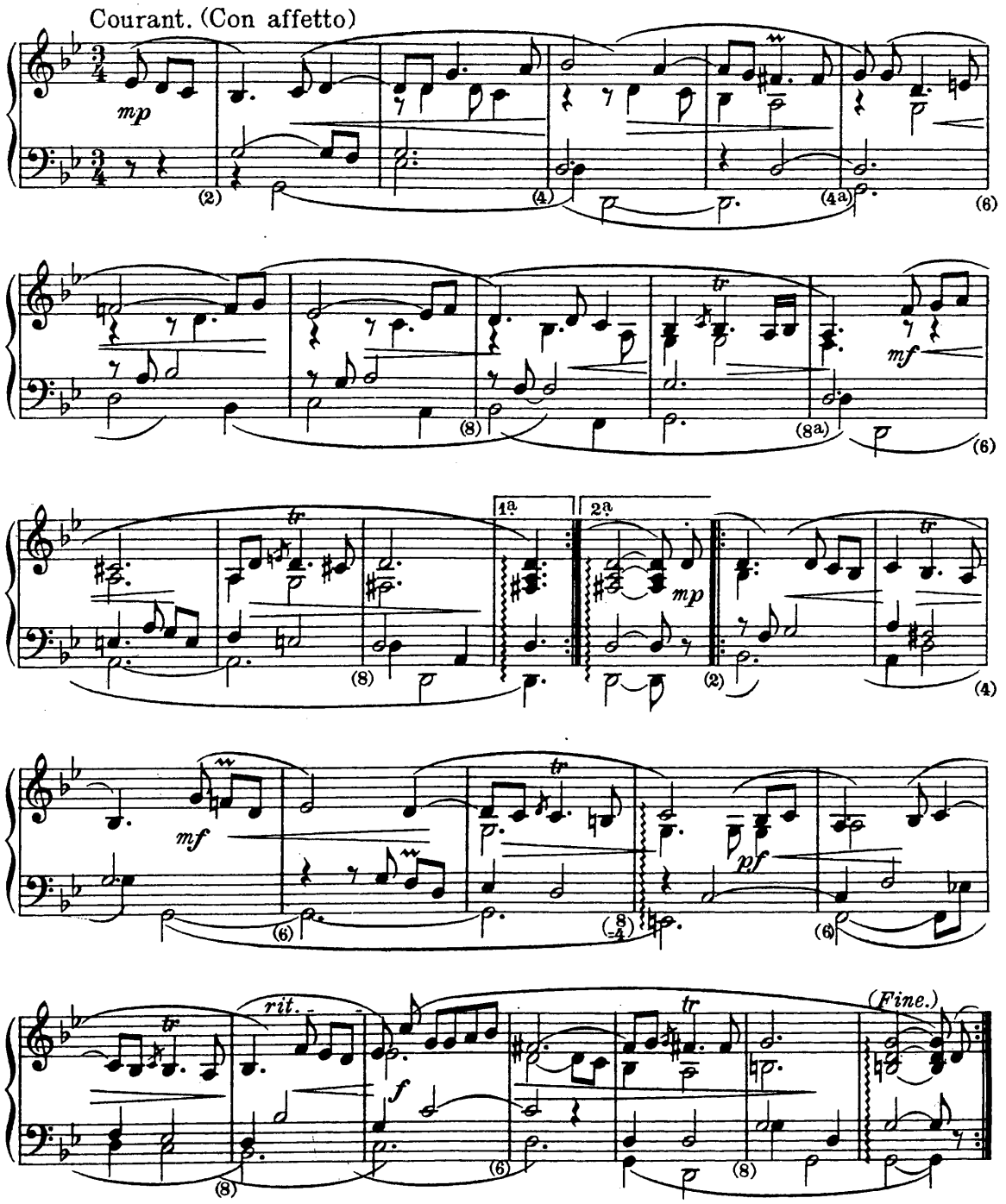
1. Allemande der D moll-Suite (1683)





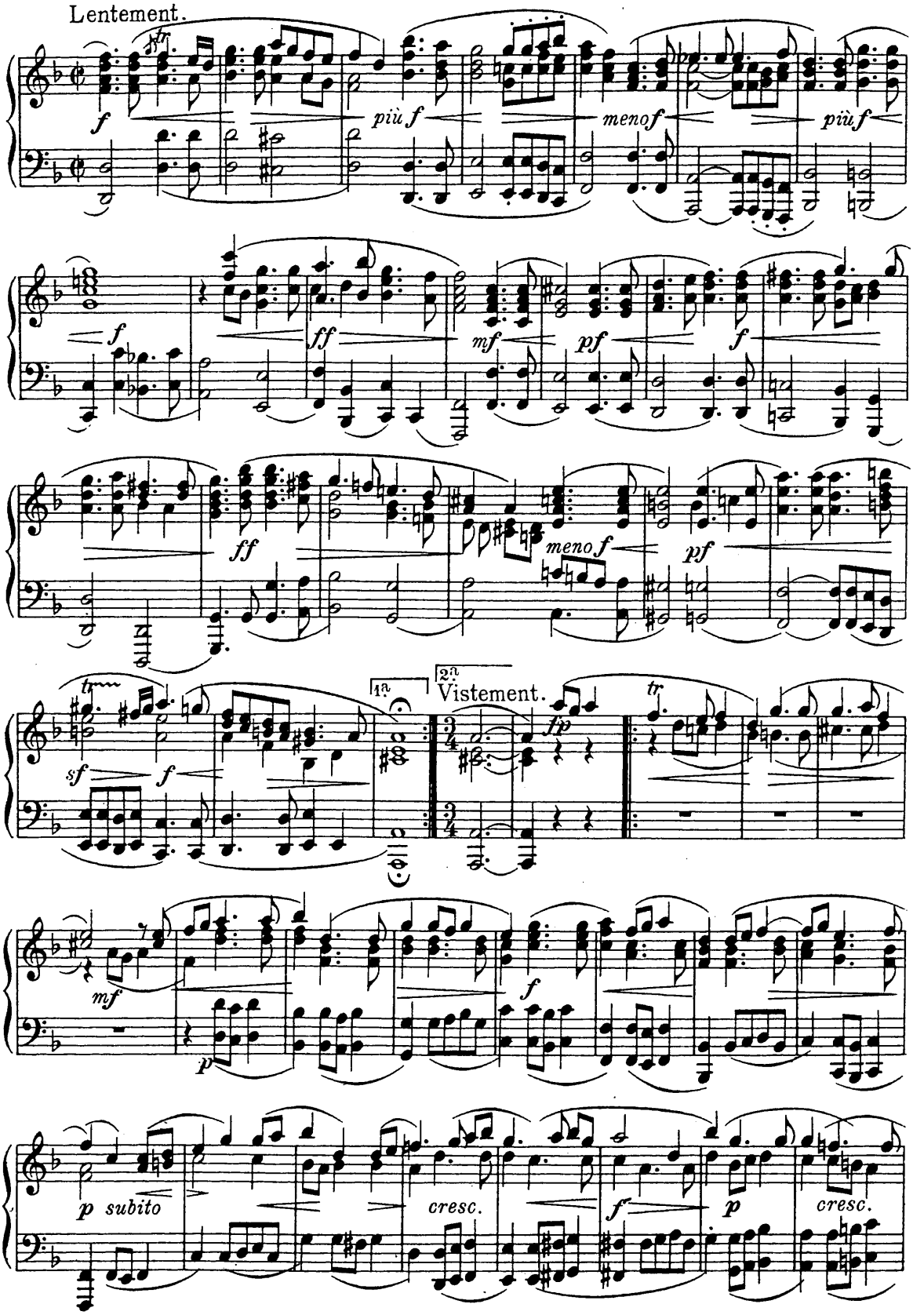
2. Courante der G moll-Suite (1683)

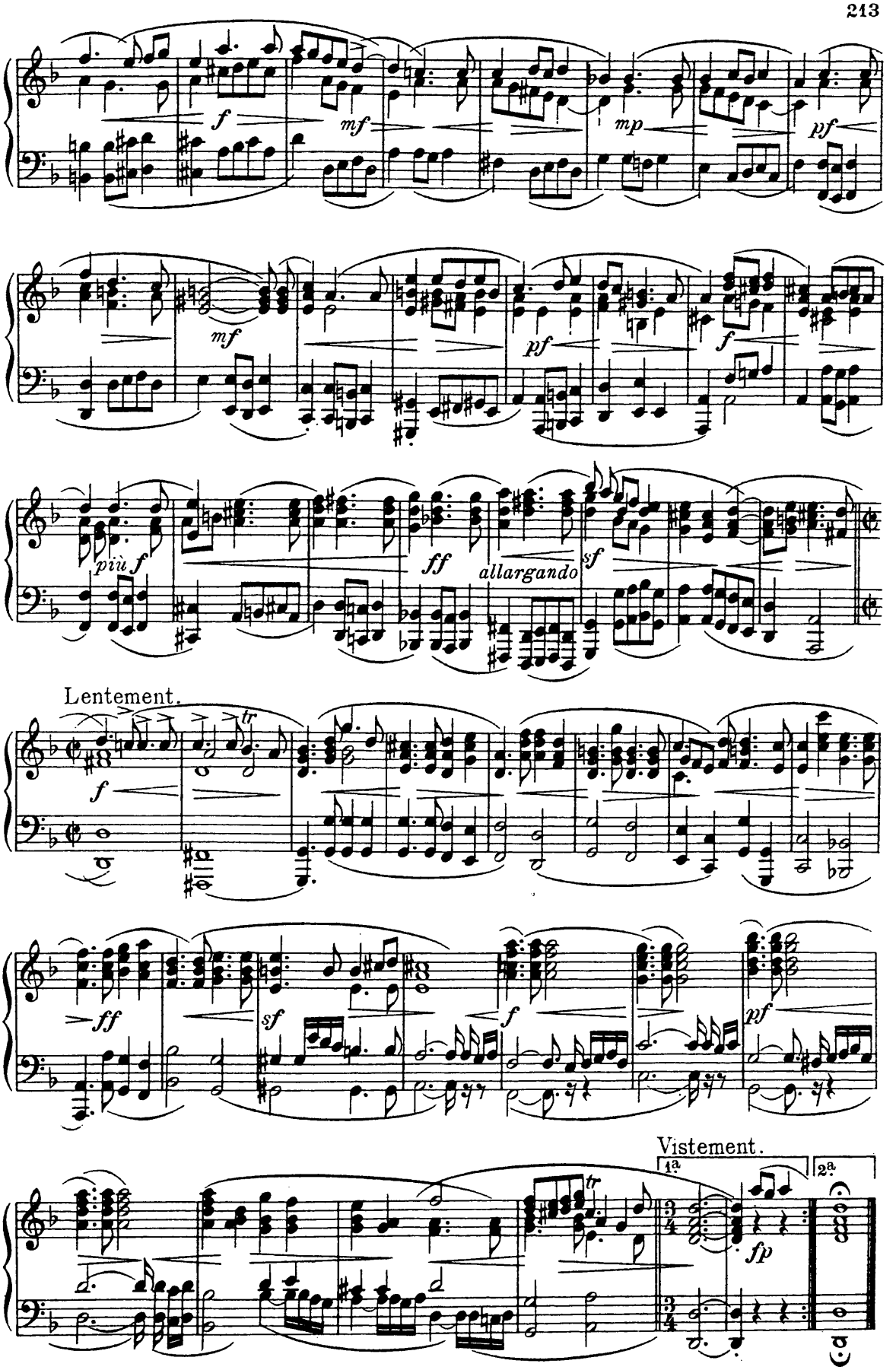
Courant. (Con affetto)



110. Jean Baptiste Lully (1632-87)

Ouverture der Oper Roland (1685)

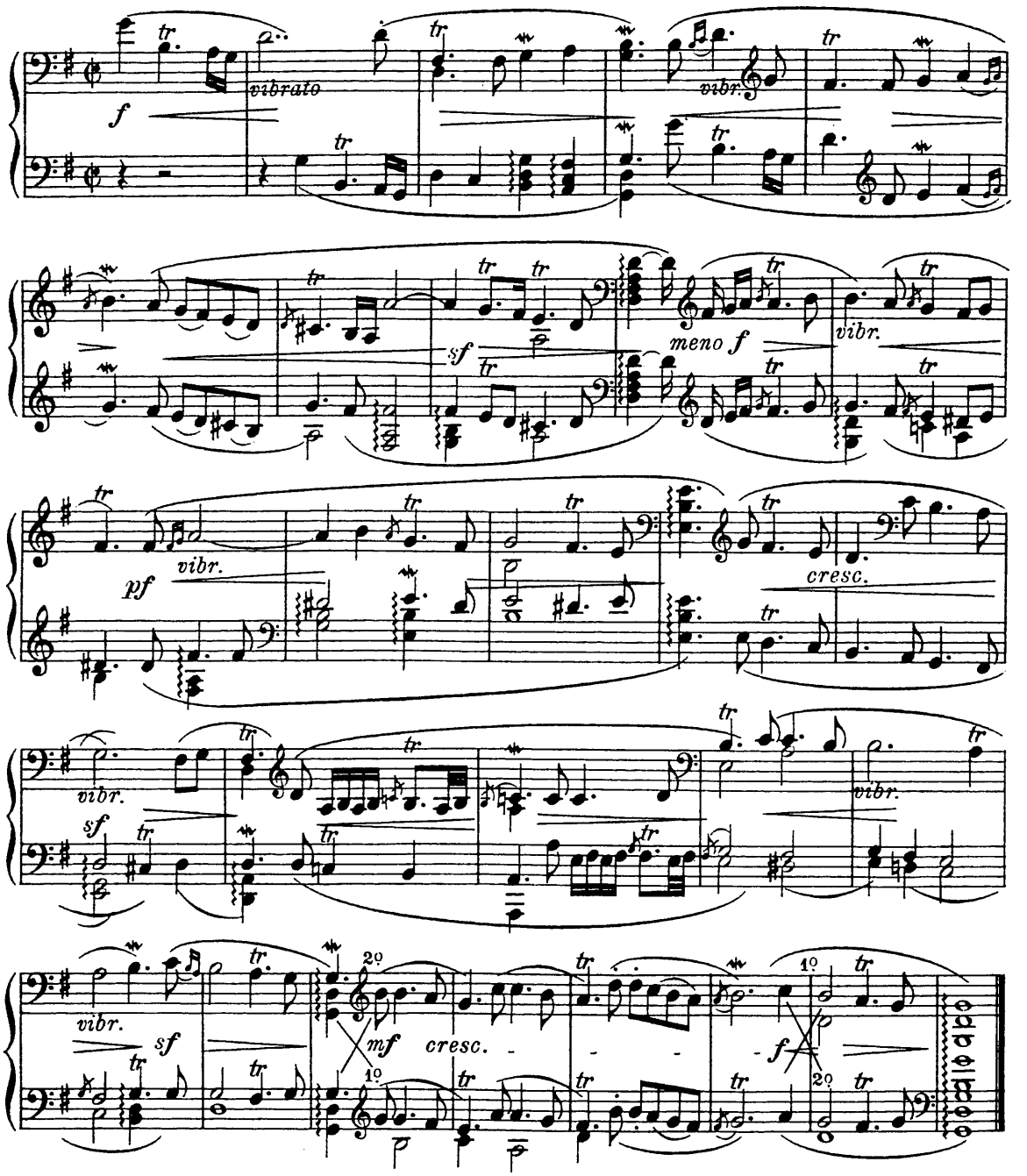


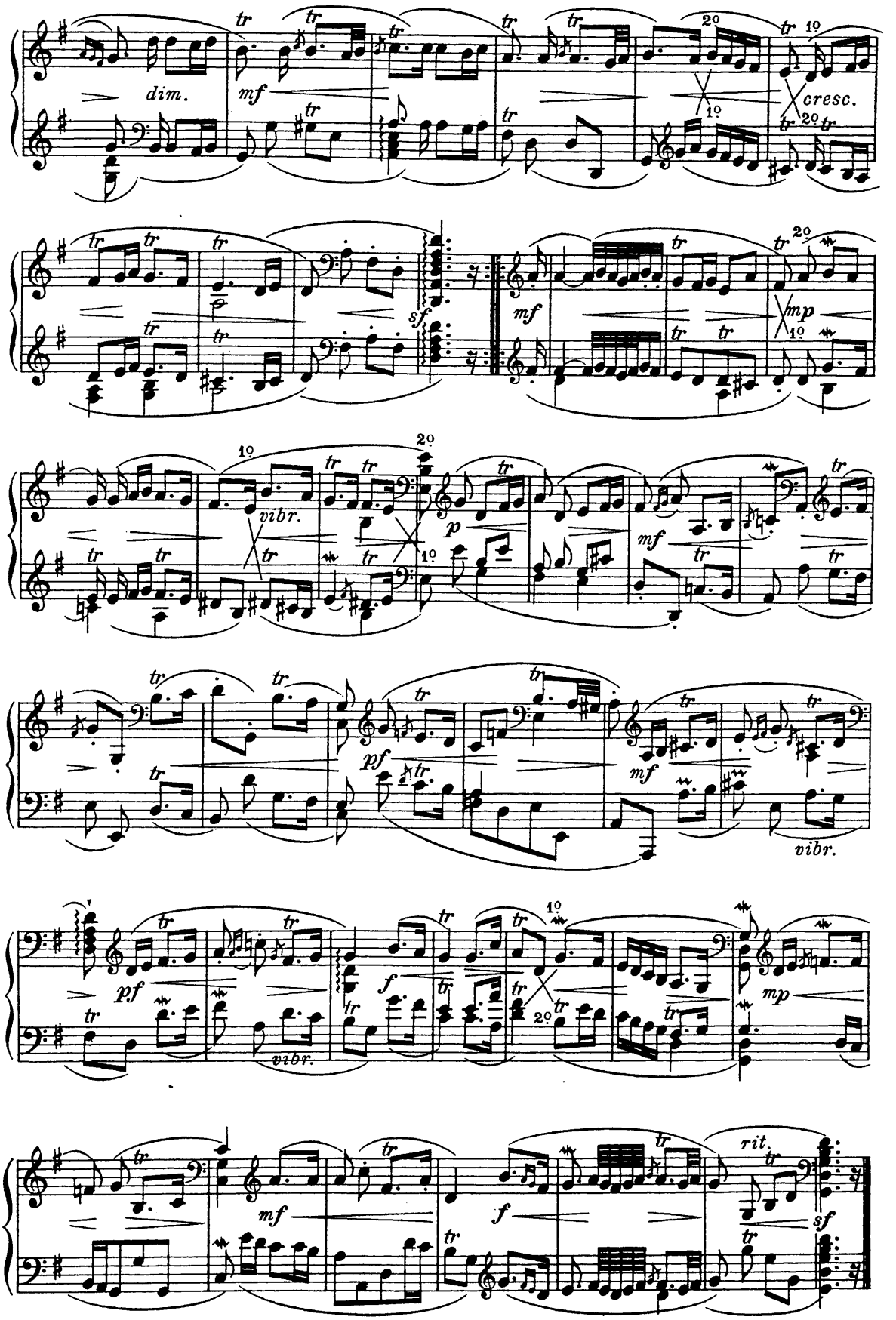

f
mf
mp
pf
mf
pf
f
più f
ff
allargando
sf
Lentement.
f
tr
ff
sf
f
pf
Vistement.
1a
2a
tr
fp

111-112. Marin Marais (1656-1728)

a. d. Gdur-Suite für 2 Gamben (1686)

1. Prélude. (Maestoso)

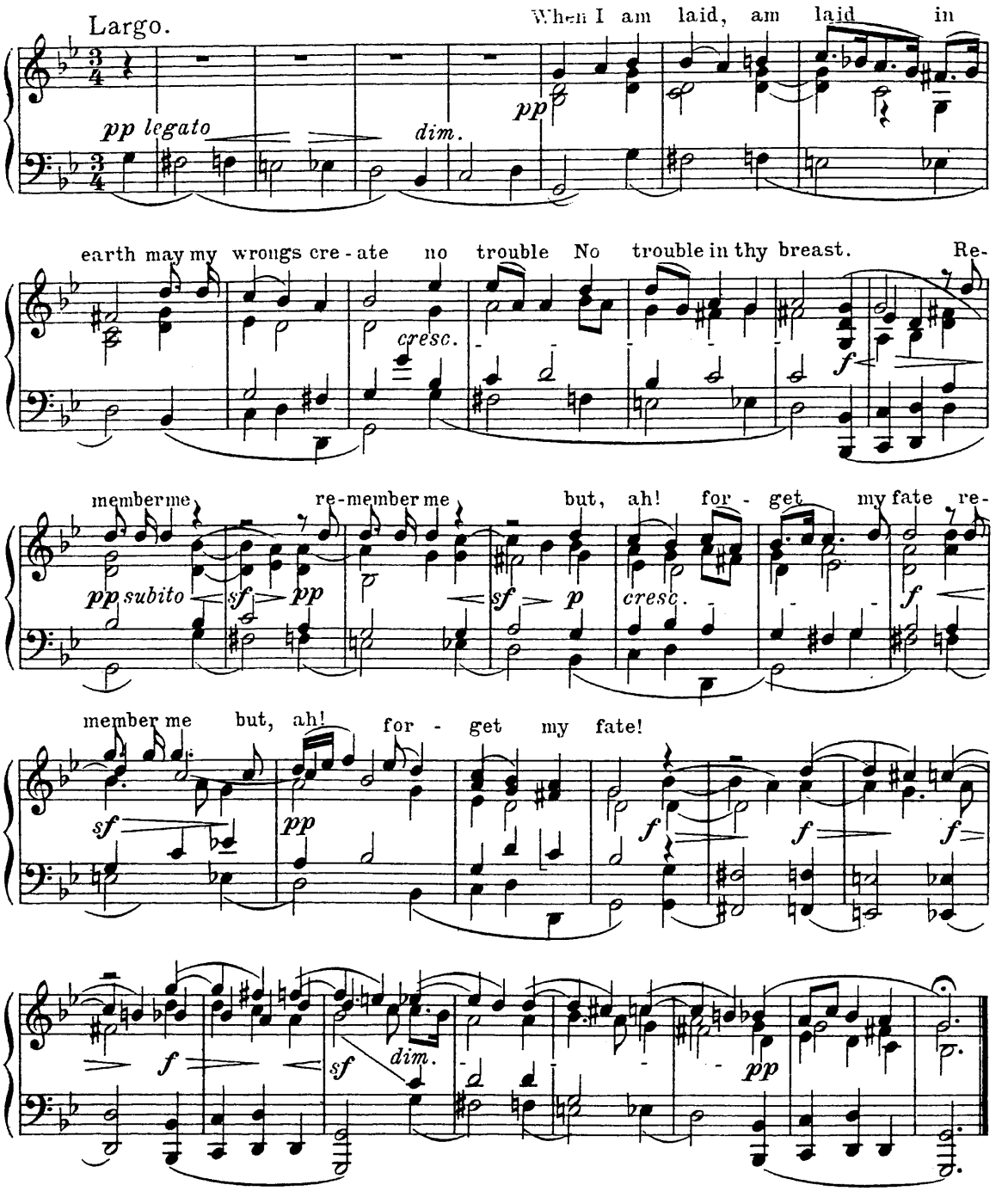



dim.
mf
cresc.
sf
mf
mp
vibr.
p
mf
pf
mf
vibr.
pf
vibr.
f
mp
mf
f
rit.
sf

113-114. Henry Purcell (1658-95)

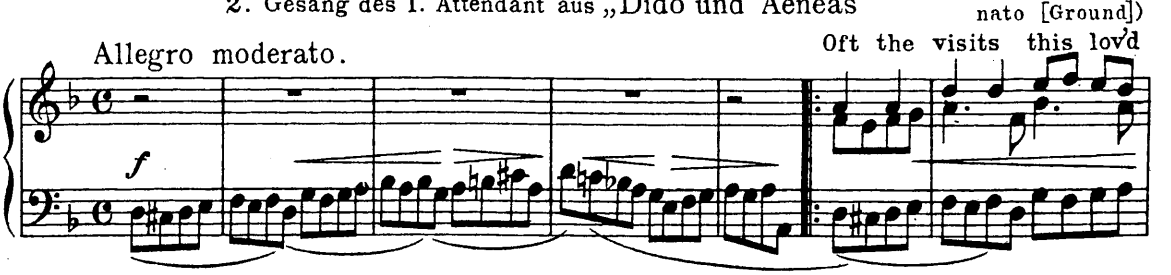
1. Didos Todesgesang aus „Dido und Aeneas“

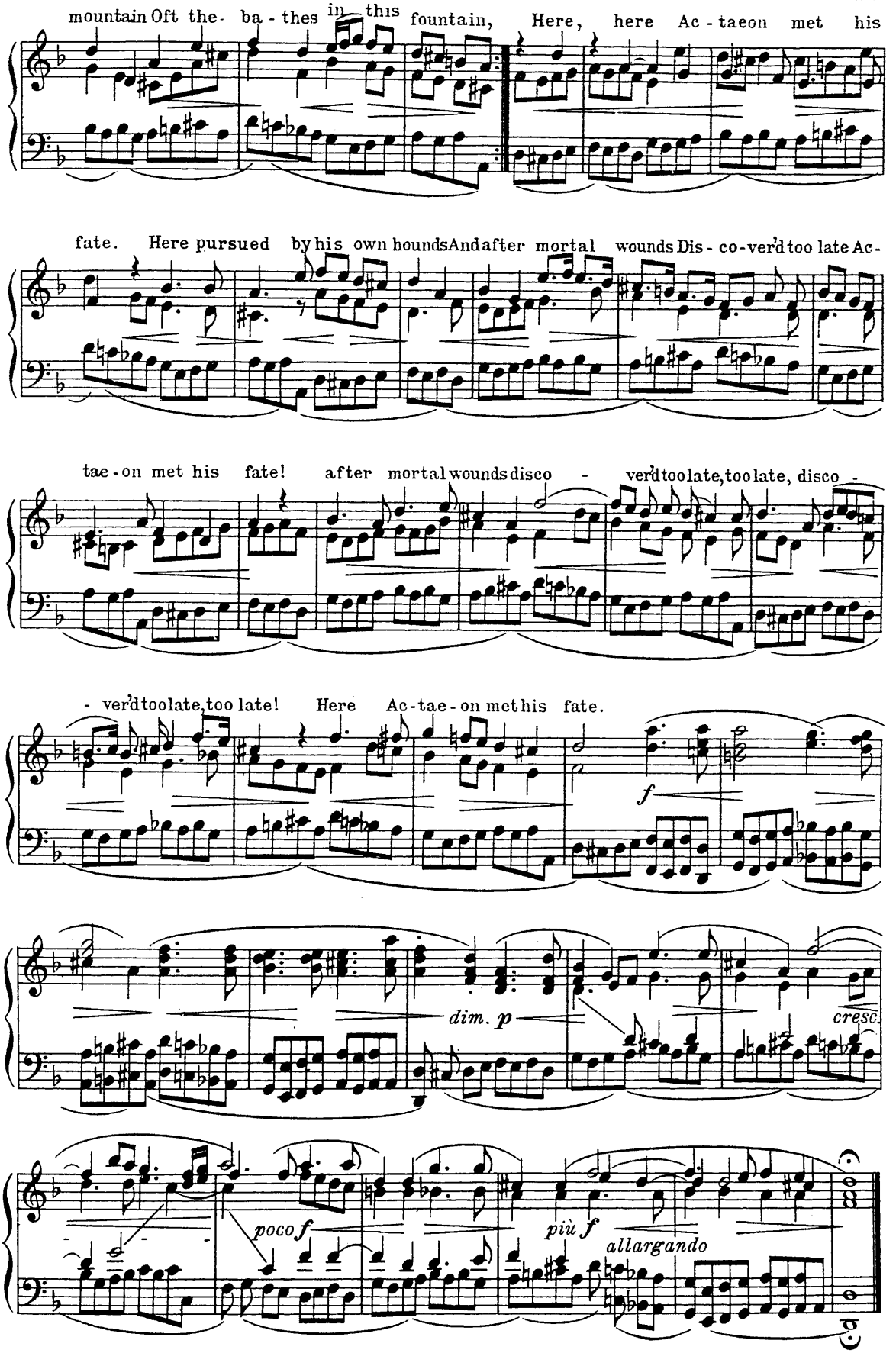
(mit Basso ostinato [Ground])



2. Gesang des 1. Attendant aus „Dido und Aeneas“

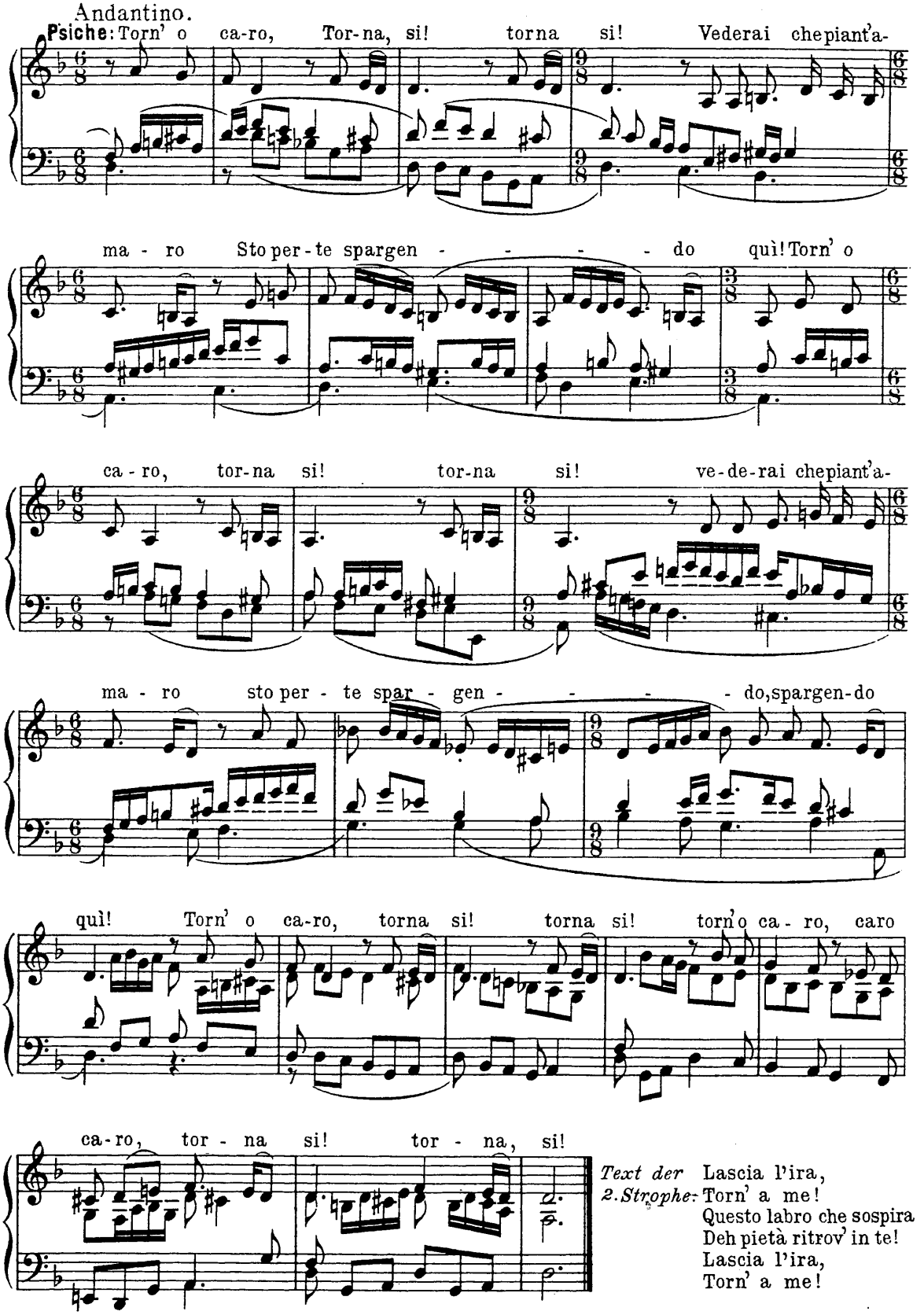
(mit Basso ostinato [Ground])




mountain Oft the- ba - thes in this fountain, Here, here Ac - taeon met his
fate. Here pursued by his own hounds And after mortal wounds Dis - co-ver'd too late Ac-
tae - on met his fate! after mortal wounds disco - ver'd too late, too late, disco -
- ver'd too late, too late! Here Ac-tae - on met his fate.
f
dim. p
cresc.
poco f
più f
allargando

115-116. Antonio Draghi.

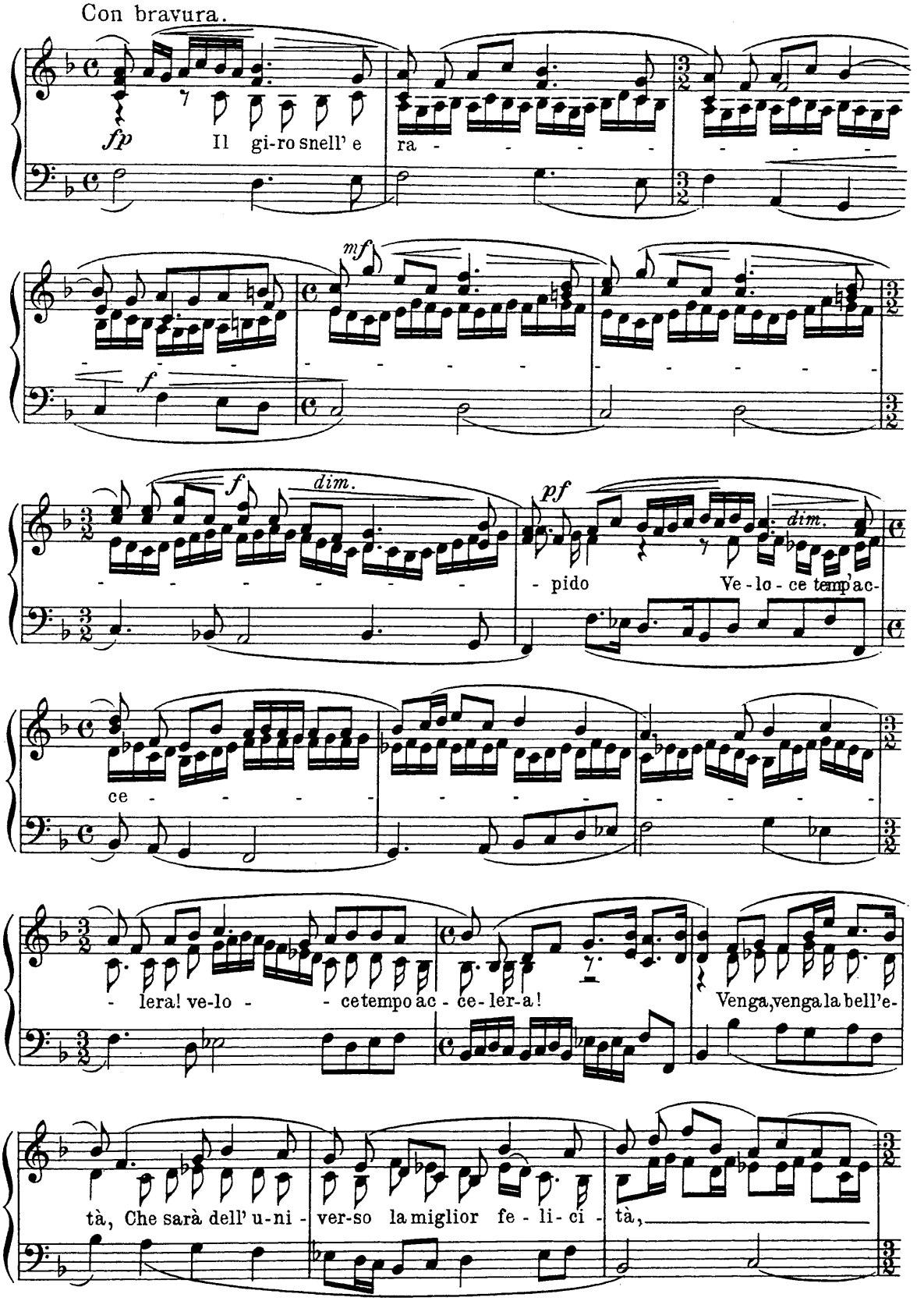
1. Arietta der Psyche aus „Psiche cercando Amore“ (1688).

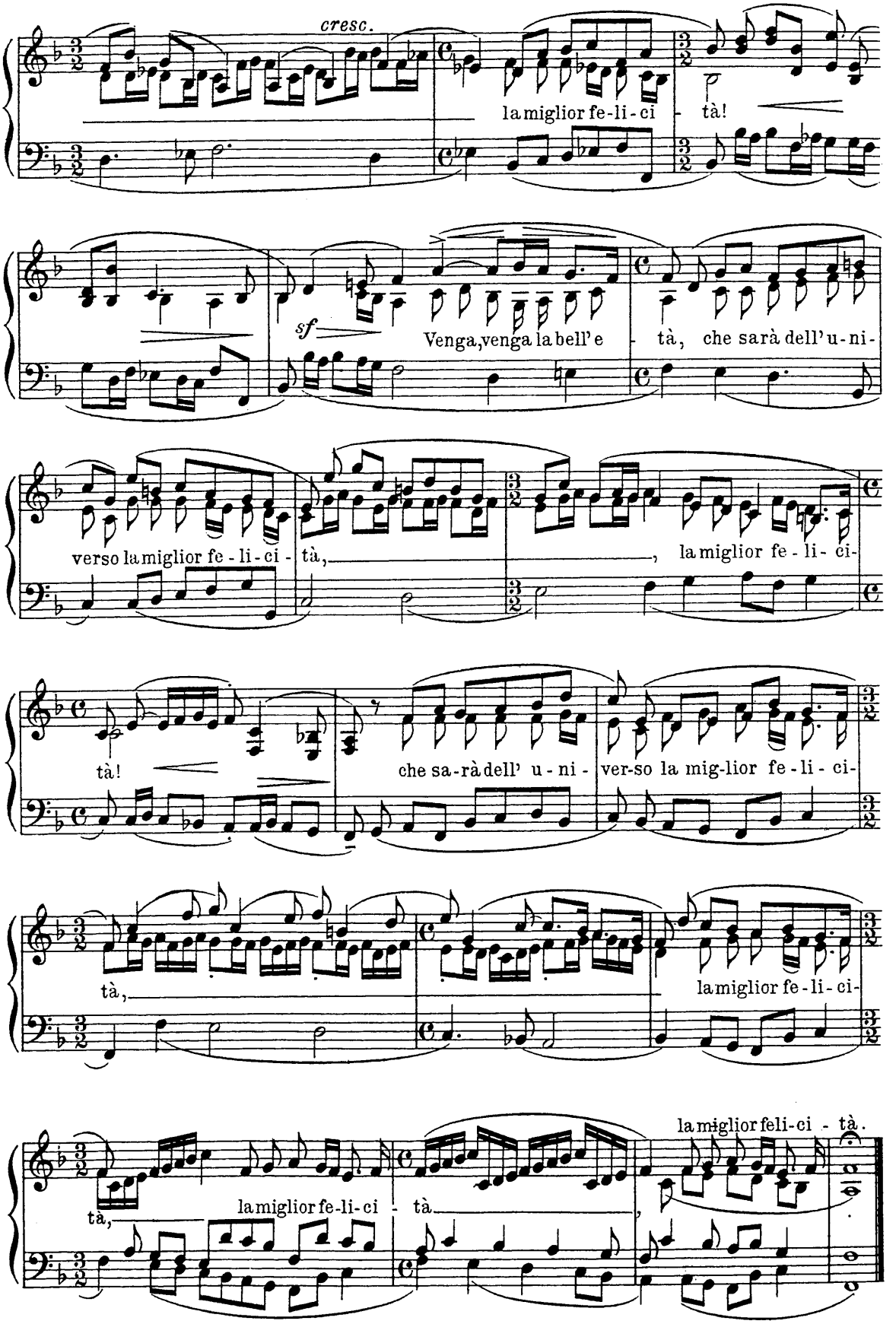


Text der 2. Strophe:

Lascia l'ira,
Torn' a me!
Questo labro che sospira
Deh pietà ritrov' in te!
Lascia l'ira,
Torn' a me!

2. Koloratur-Arie der Psyche derselben Oper (1688).

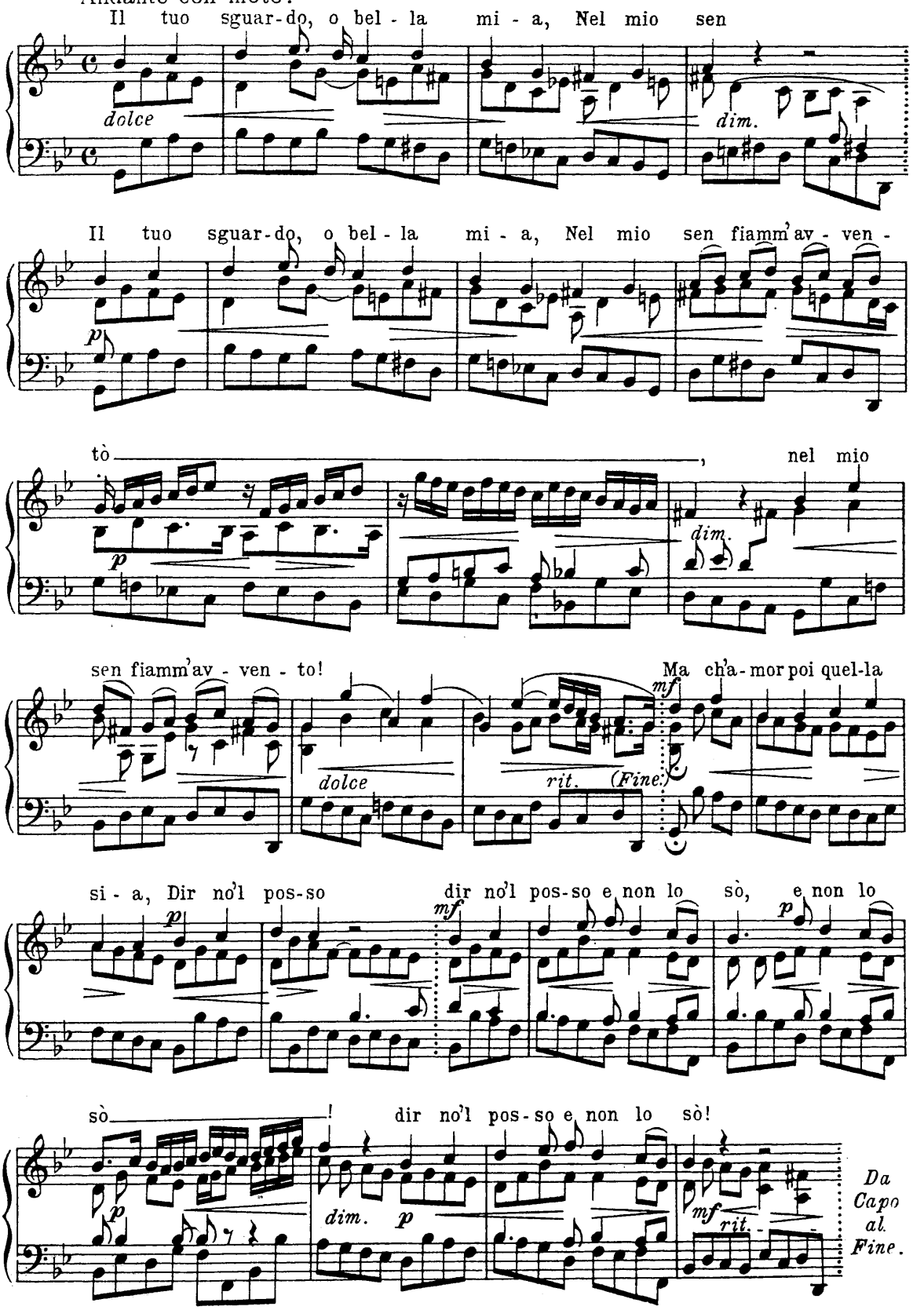



cresc.
la miglior fe-li-ci - tà!
sf
Venga, venga la bell'e - tà, che sarà dell'u-ni-
verso la miglior fe-li-ci - tà,
la miglior fe-li-ci-
tà!
che sa-rà dell' u-ni-
ver-so la mig-lior fe-li-ci-
tà,
la miglior fe-li-ci-
tà,
la miglior fe-li-ci - tà
la miglior feli-ci - tà.

117. Agostino Steffani (1654-1728)

Arie des Tiberino aus „Niobe“ (1688)

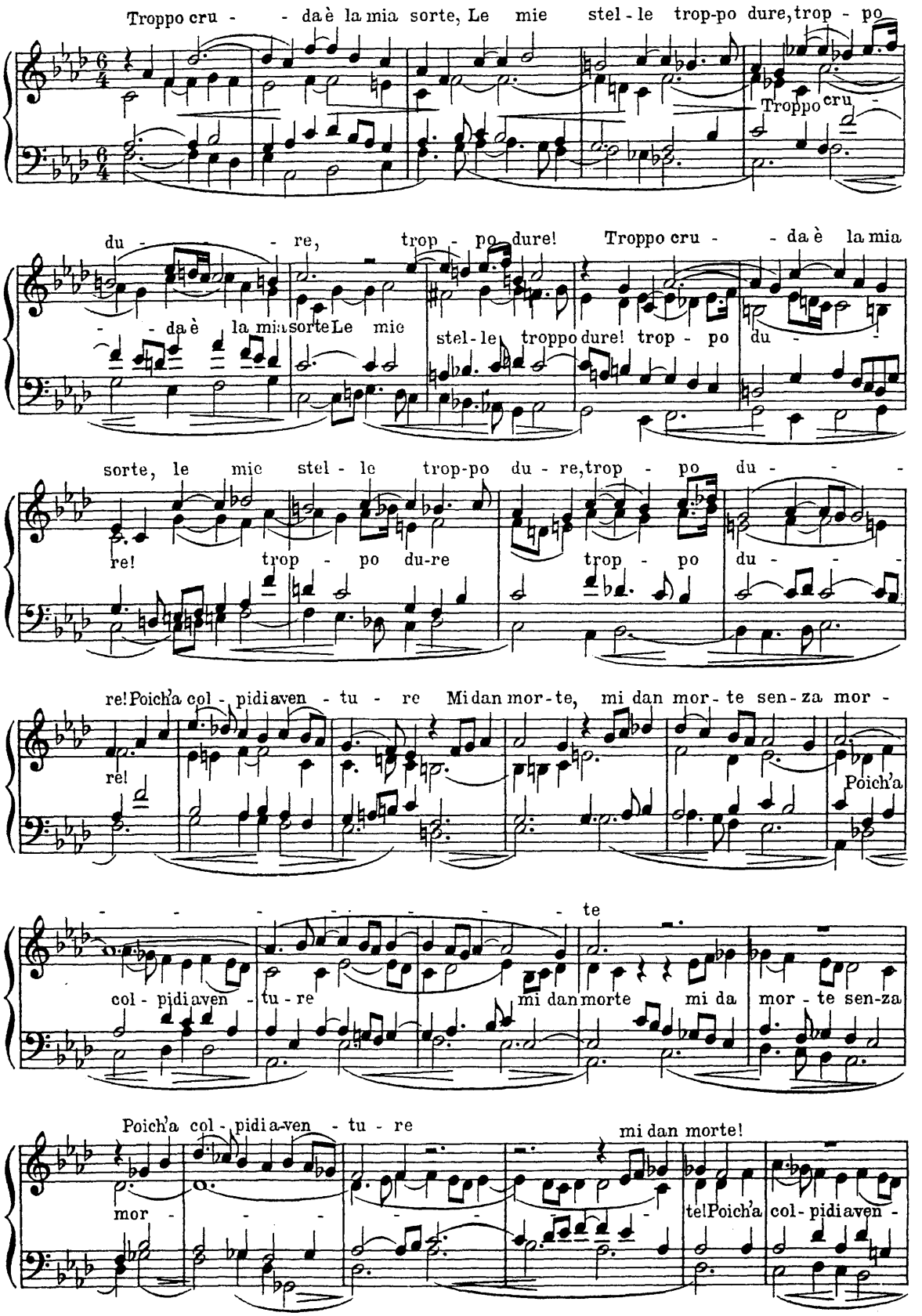
Andante con moto.

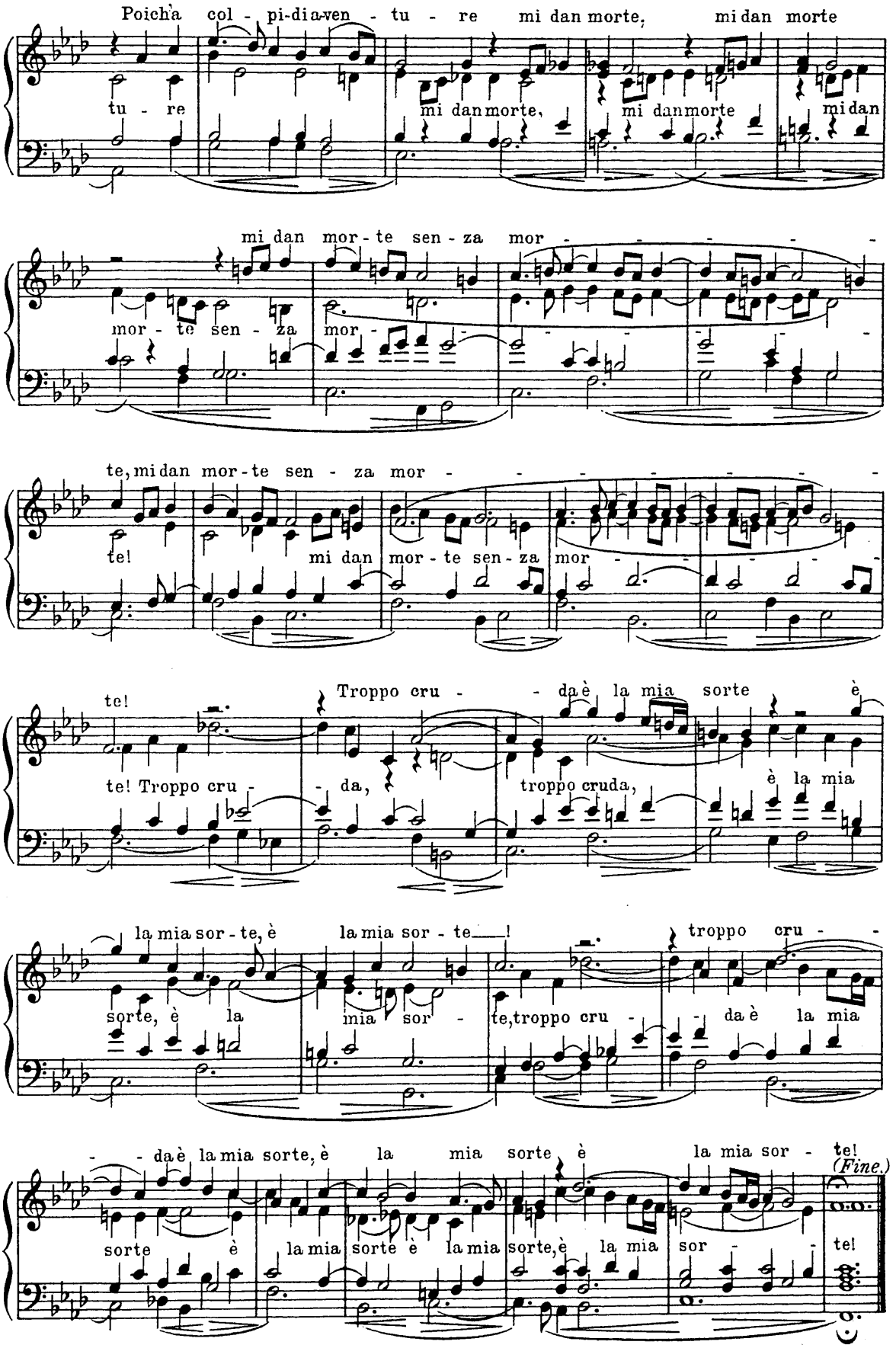


Copyright 1912 by E. A. Seemann, Leipzig.

118. Agostino Steffani.

Duetto da camera a Soprano e Contr'alto (I. Teil)

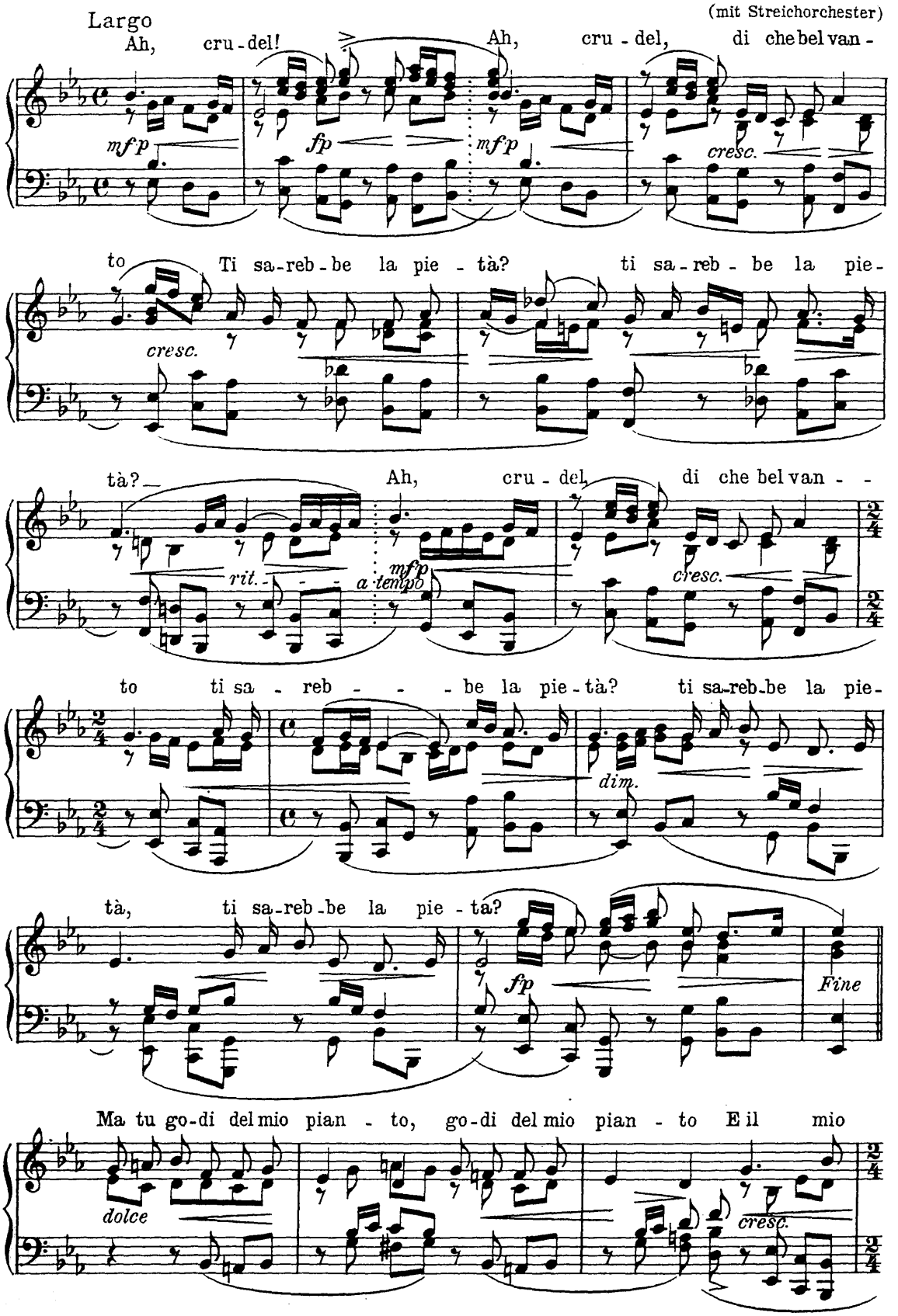


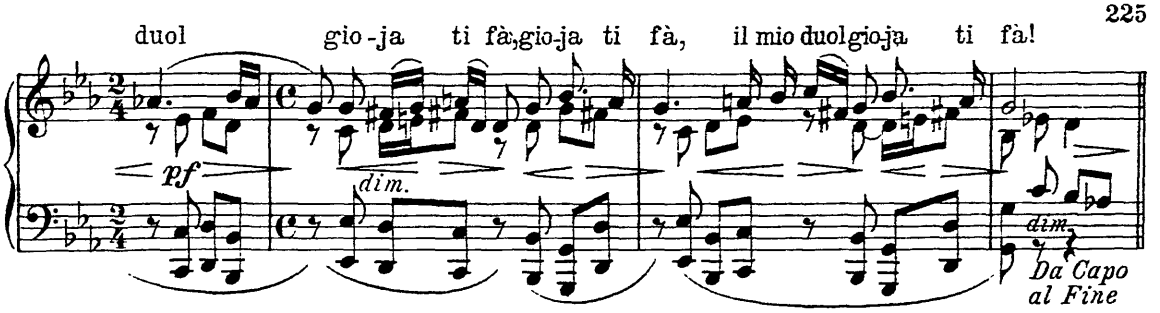

Poichà col - pi-dia-ven - tu - re mi dan morte, mi dan morte
tu - re mi dan morte, mi dan morte mi dan
mi dan mor - te sen - za mor - - - - - -
mor - te sen - za mor -
te, mi dan mor - te sen - za mor - - - - - - -
te! mi dan mor - te sen - za mor - -
te! Troppo cru - - da è la mia sorte è
te! Troppo cru - da, troppo cruda, è la mia
la mia sor - te, è la mia sor - te - ! troppo cru - -
sorte, è la mia sor - te, troppo cru - da è la mia
- - da è la mia sorte, è la mia sorte è la mia sor - te!
(Fine.)
sorte è la mia sorte è la mia sorte, è la mia sor - te!

119. Alessandro Scarlatti (1659-1725)

Da Capo-Arie des Elmiro aus „Rosaura“ (1690)

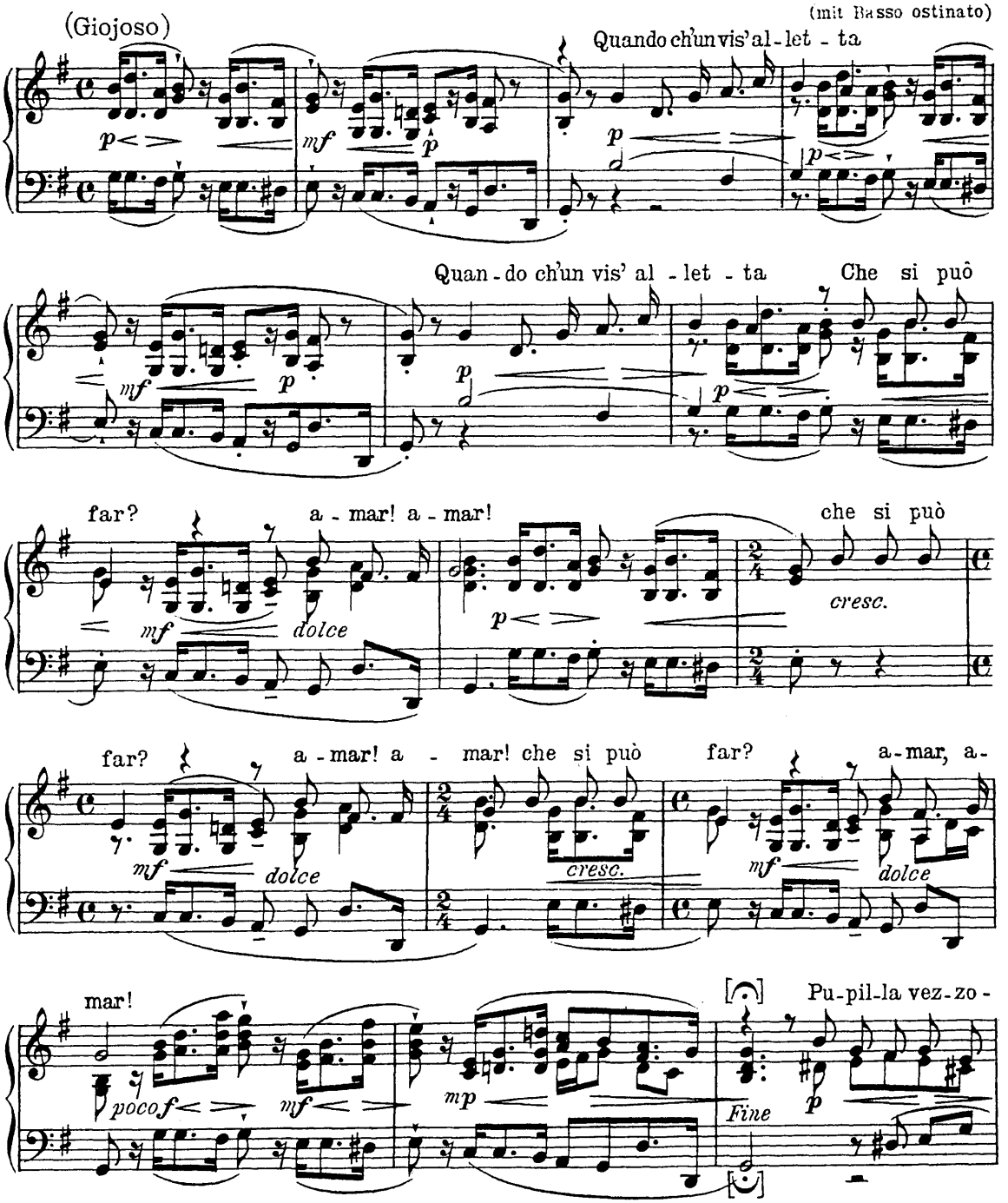
(mit Streichorchester)

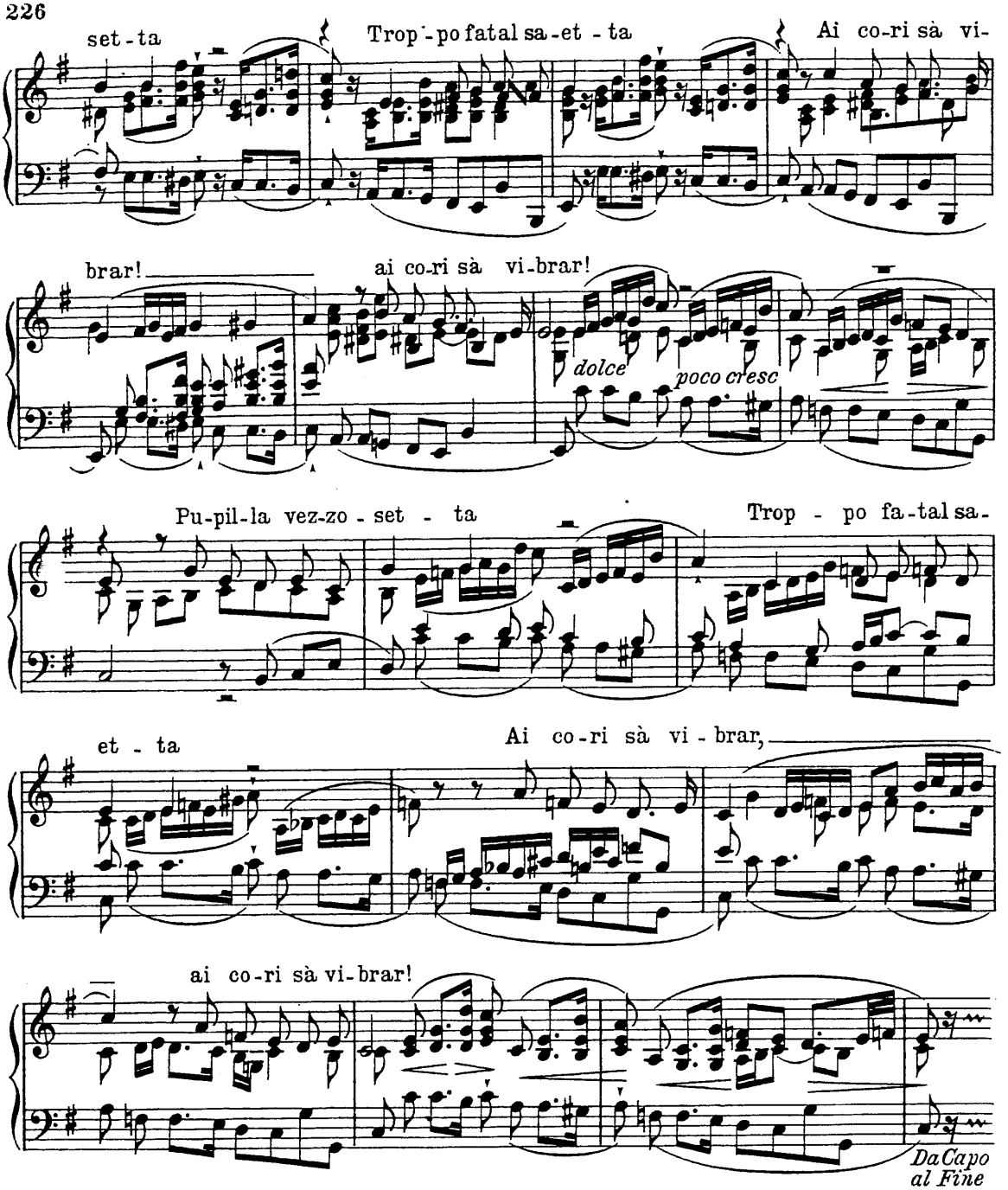




120. Carlo Pallavicino (1630-88)

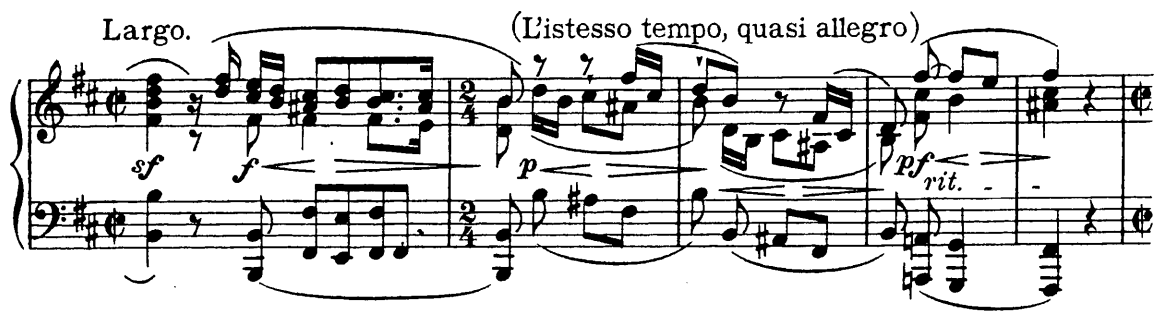
Arie der Doride aus „Antiope" (Dresden 1689, beendet von N. A. Strungk).

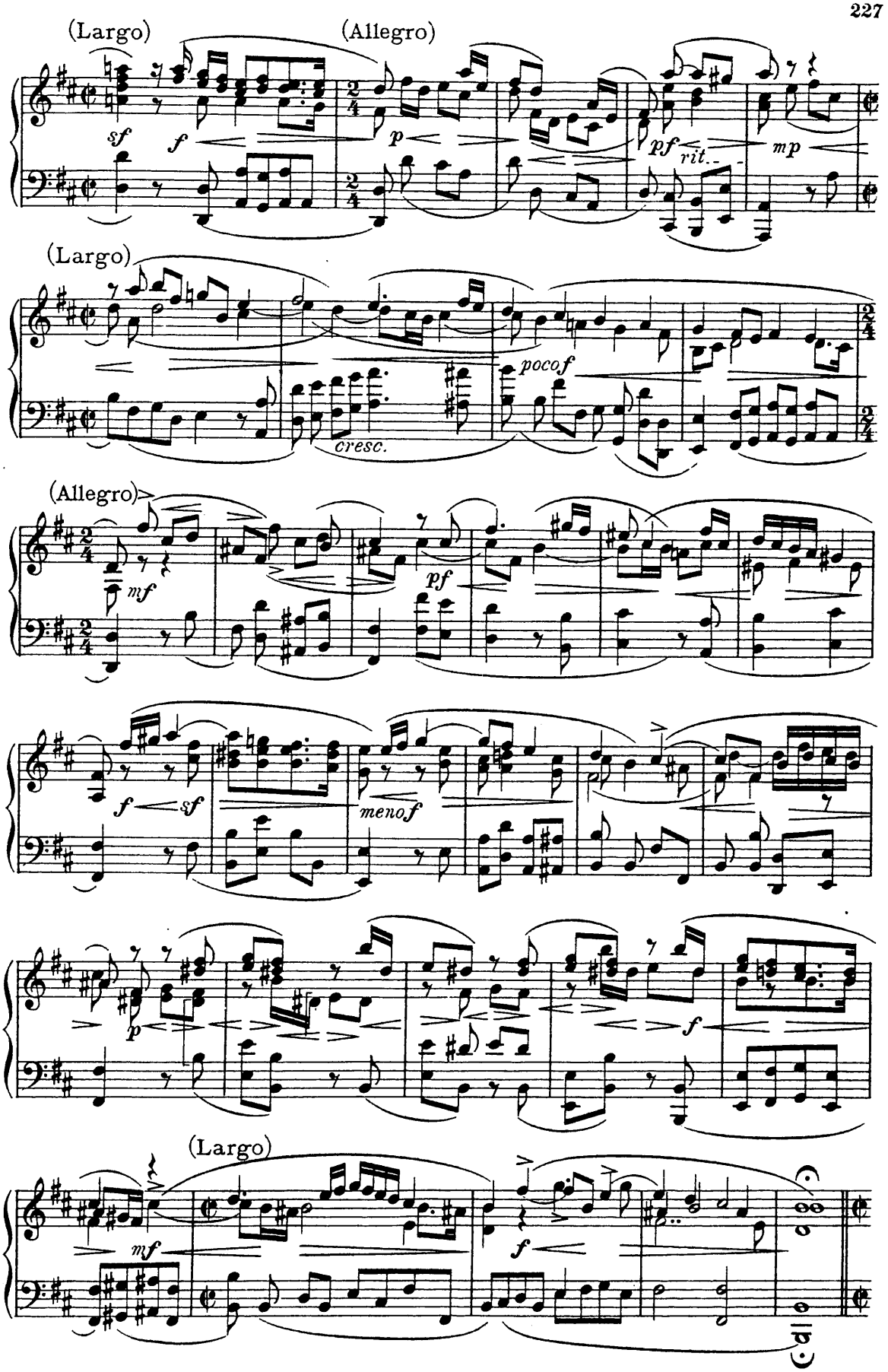


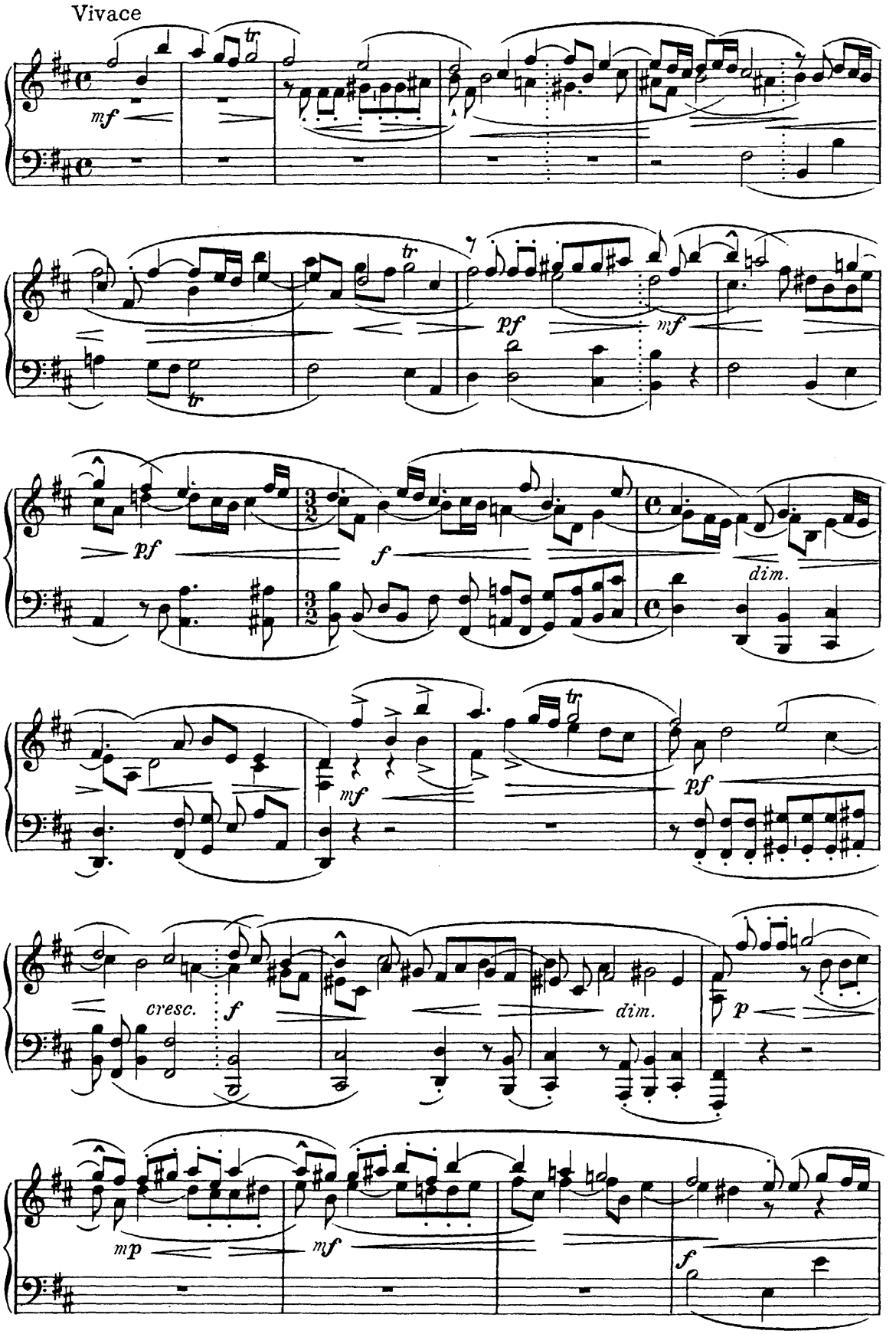


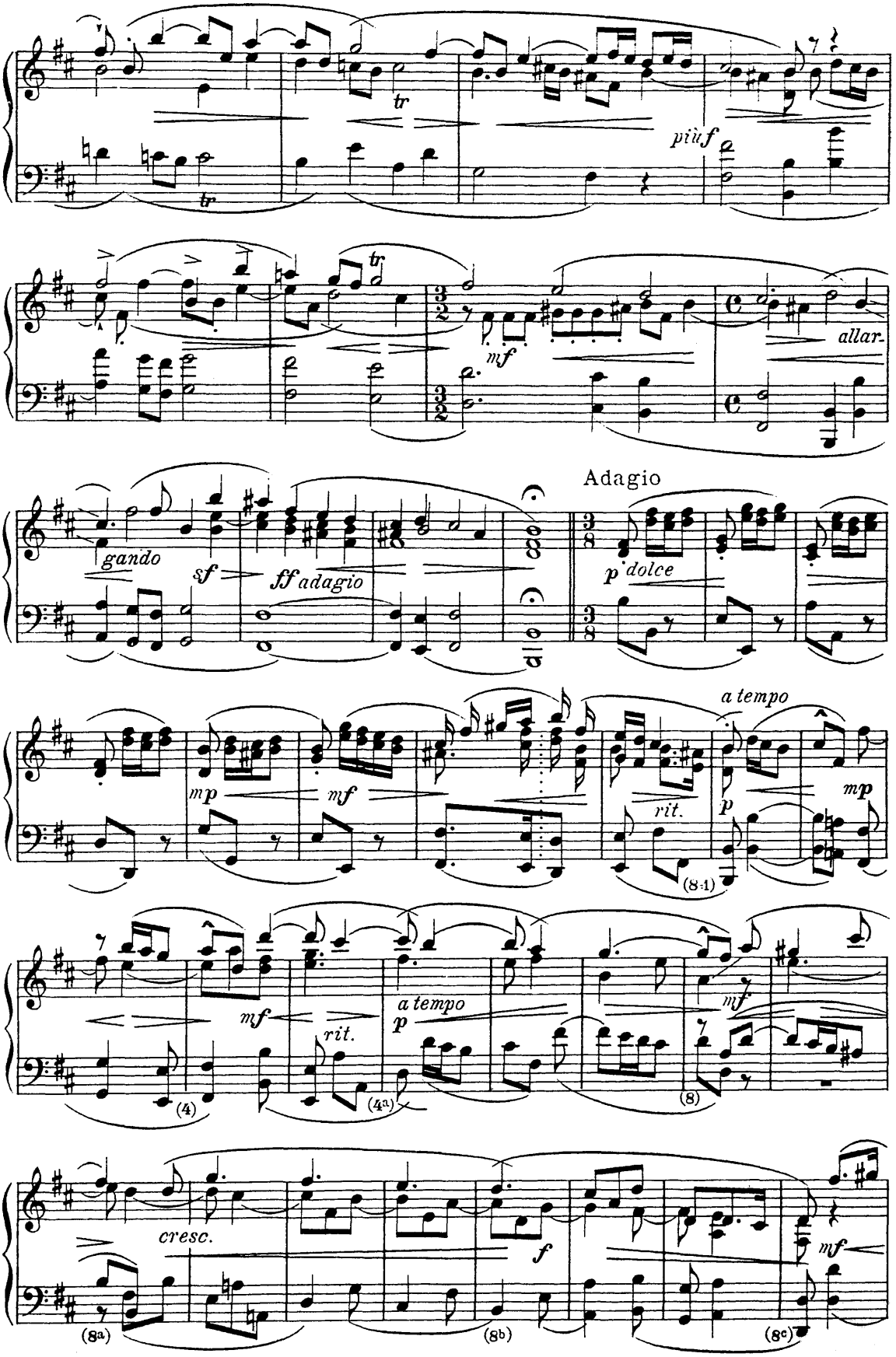
121. Arcangelo Corelli (1653-1713)

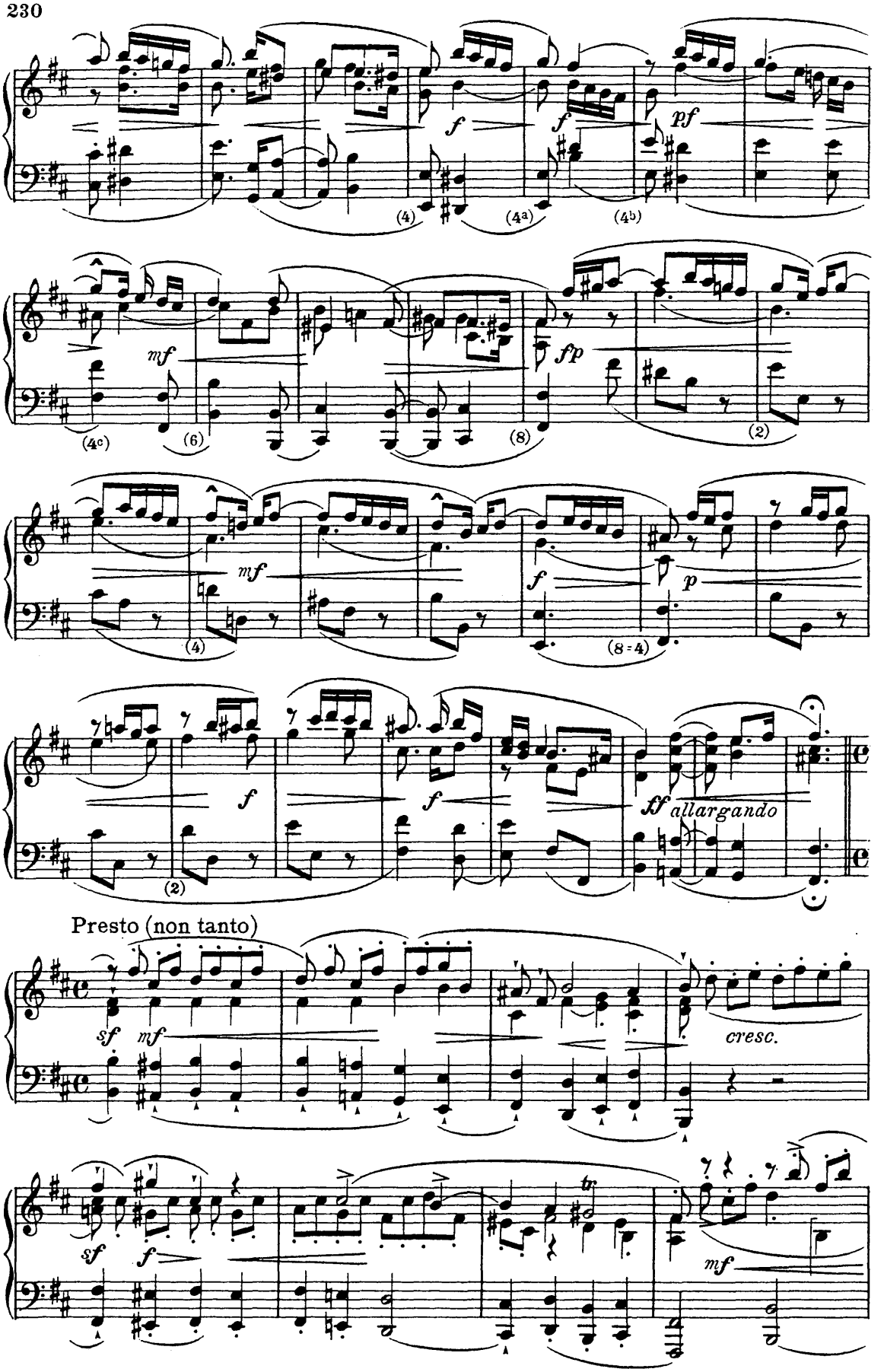
Trio-Sonate Hmoll Op. 2IV (1689)

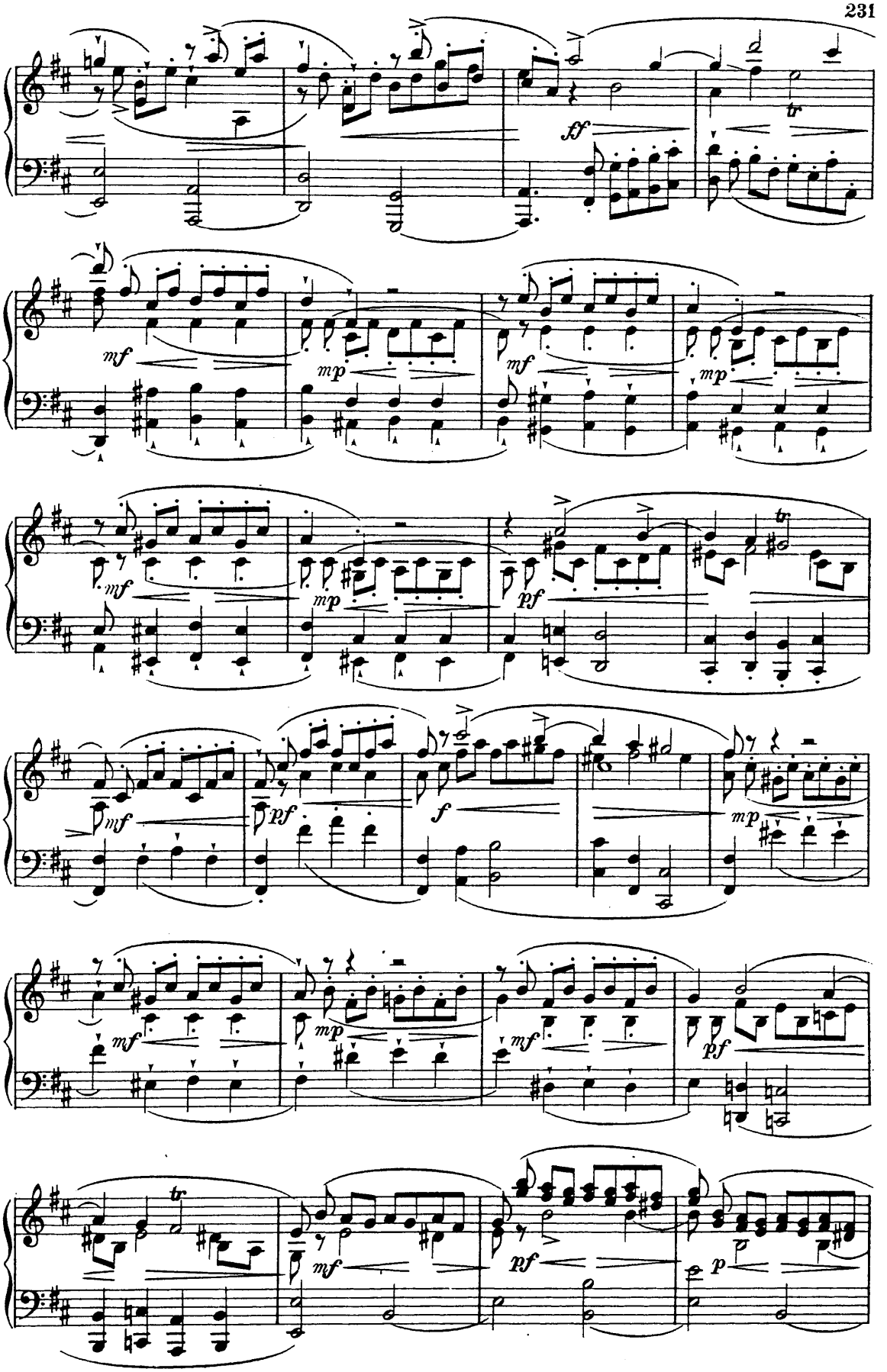


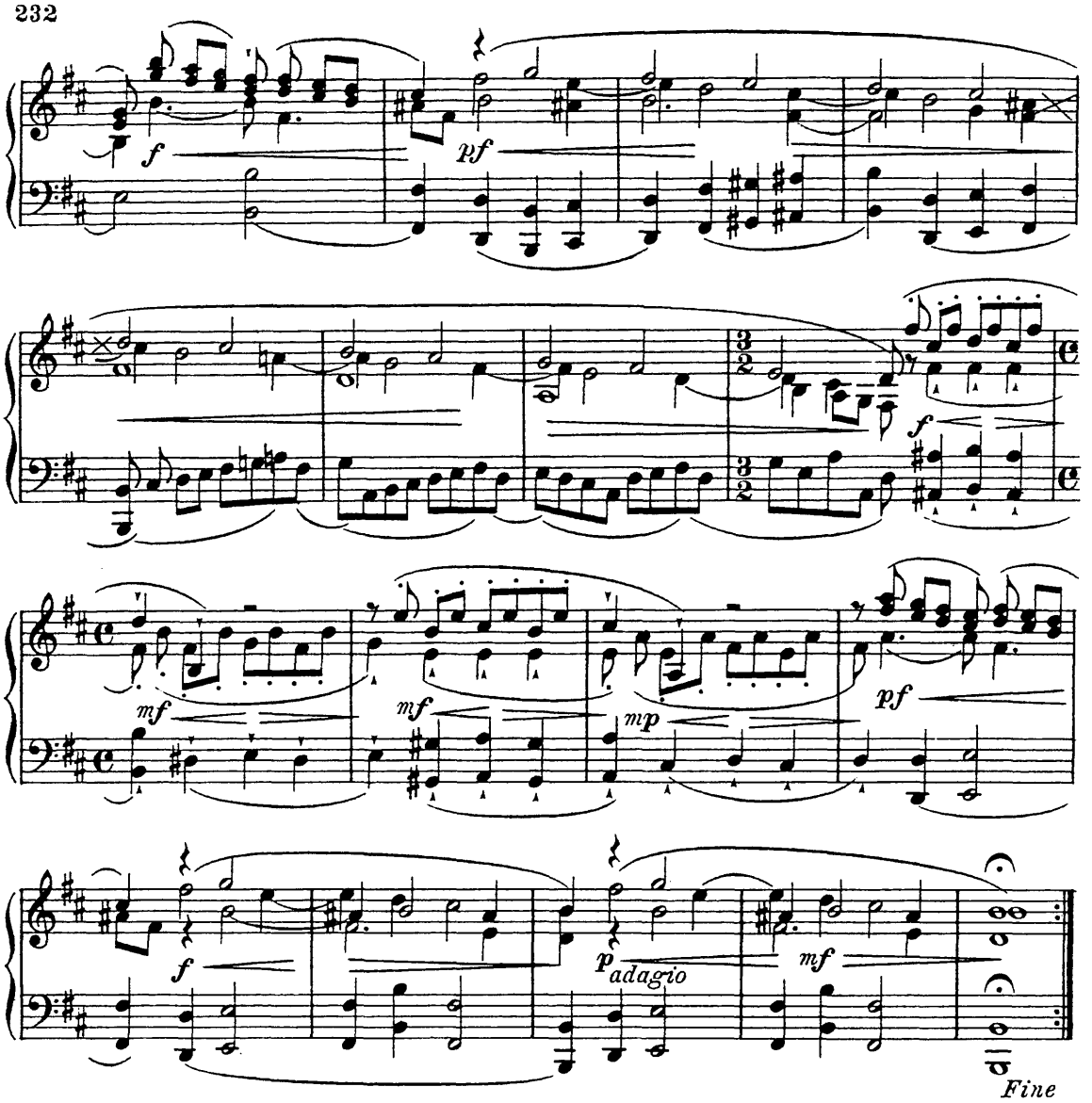

(Largo)
(Allegro)
sf
f
p
pf
rit.
mp
(Largo)
cresc.
poco f
(Allegro)
mf
pf
f
sf
meno f
p
f
(Largo)
mf
f


Vivace
mf
tr
pf
mf
tr
pf
f
dim.
mf
tr
pf
cresc.
f
dim.
p
mp
mf
f


tr
più f
mf
allar.
gando
sf
ff adagio
Adagio
p dolce
mp
mf
rit.
a tempo
p
mp
mf
rit.
a tempo
p
mf
(4)
(4a)
(8)
(8:1)
cresc.
f
mf
(8a)
(8b)
(8c)

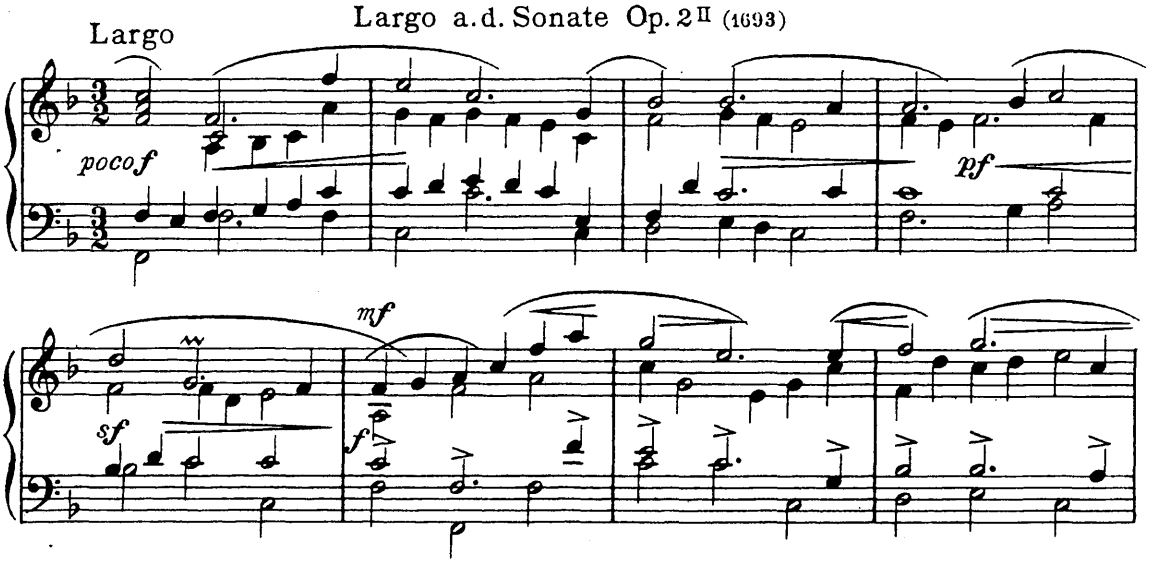

f
f
pf
(4)
(4a)
(4b)
mf
fp
(4c)
(6)
(8)
(2)
mf
f
p
(4)
(8=4)
f
f
ff allargando
(2)
Presto (non tanto)
sf
mf
cresc.
sf
f
tr
mf

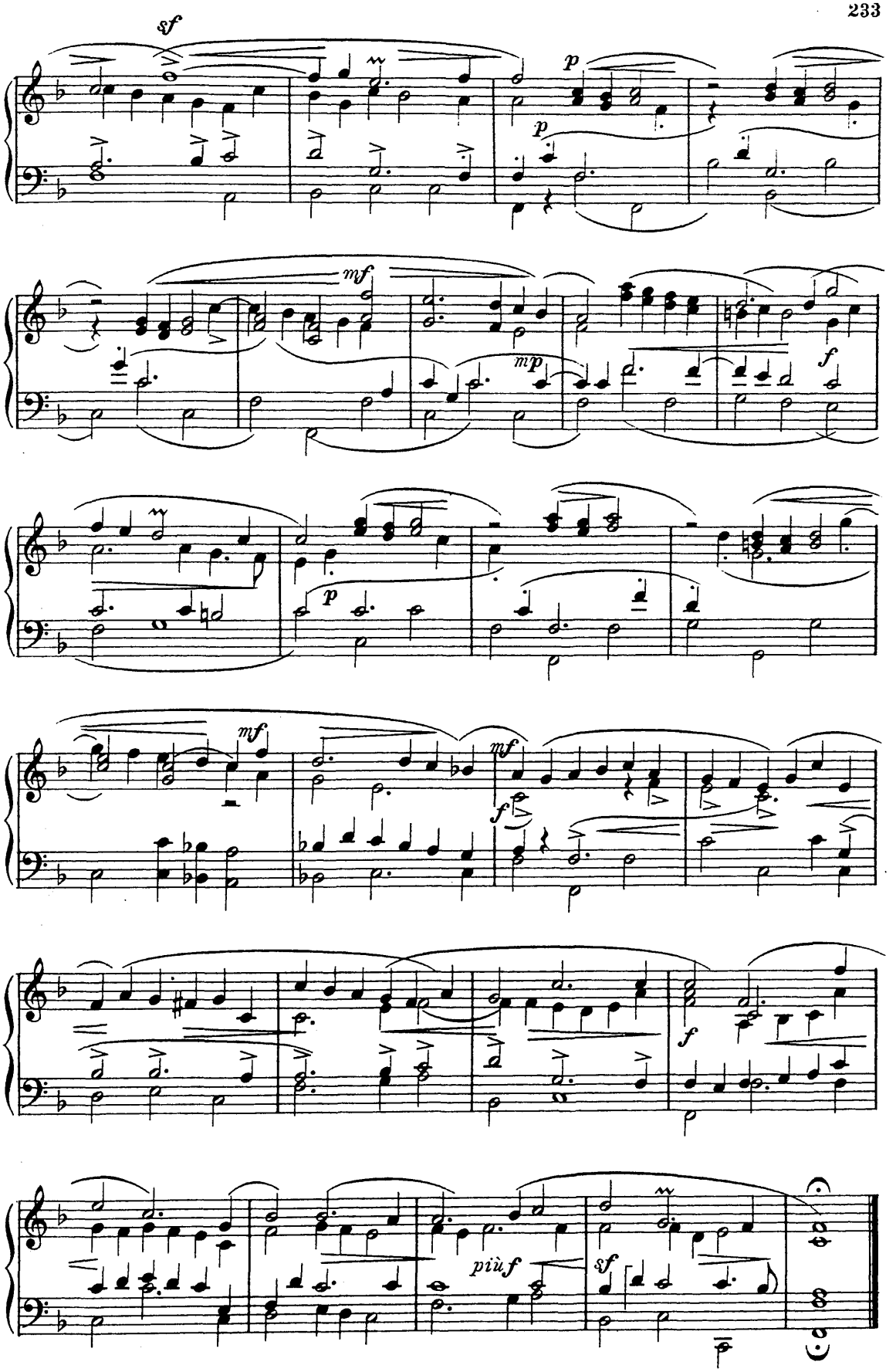

ff
tr
mf
mp
mf
mp
mf
mp
pf
tr
mf
pf
f
mp
mf
mp
mf
pf
tr
mf
pf
p



122. Johann Philipp Krieger (1649-1725)

Largo a.d. Sonate Op. 2 II (1693)

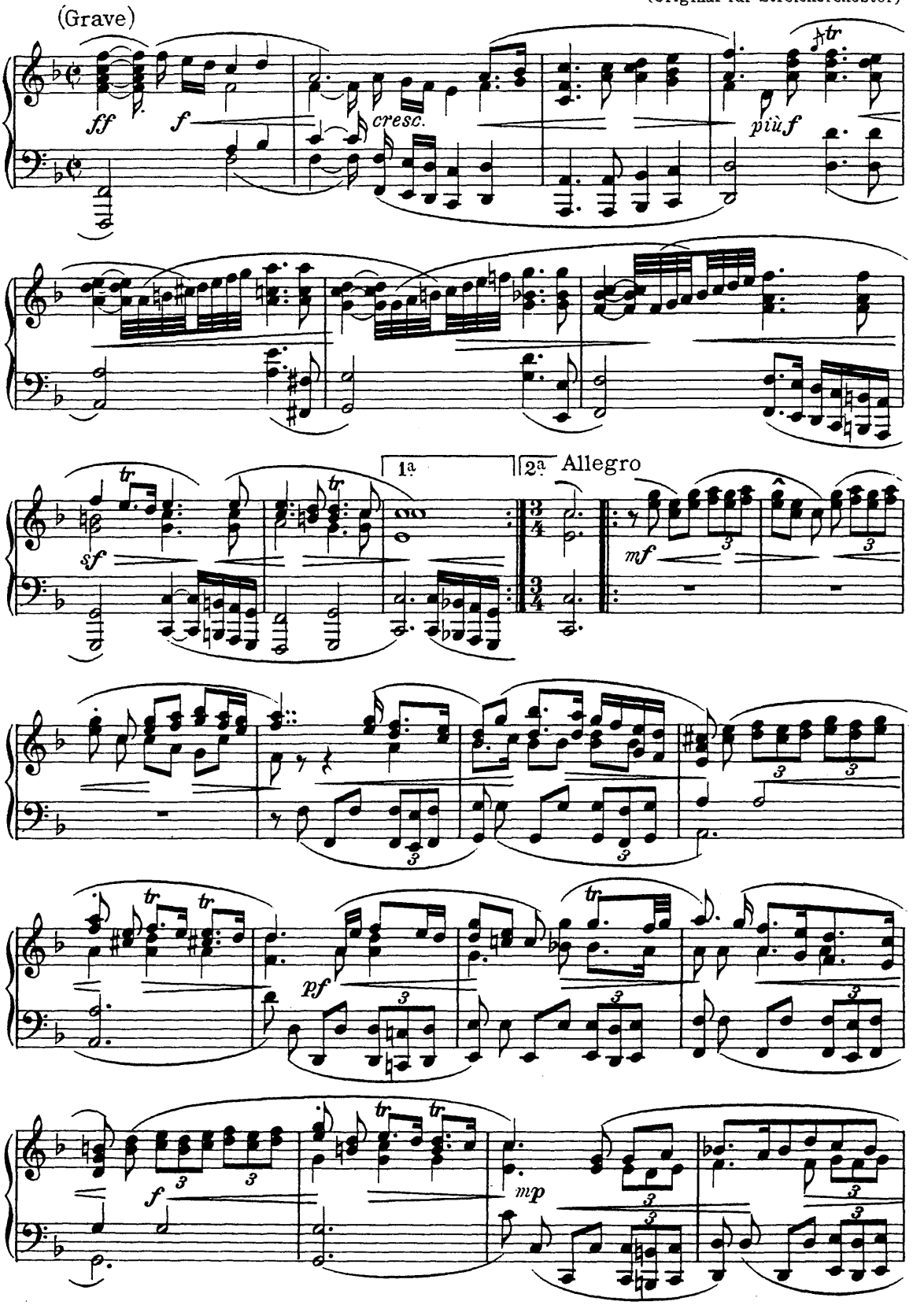


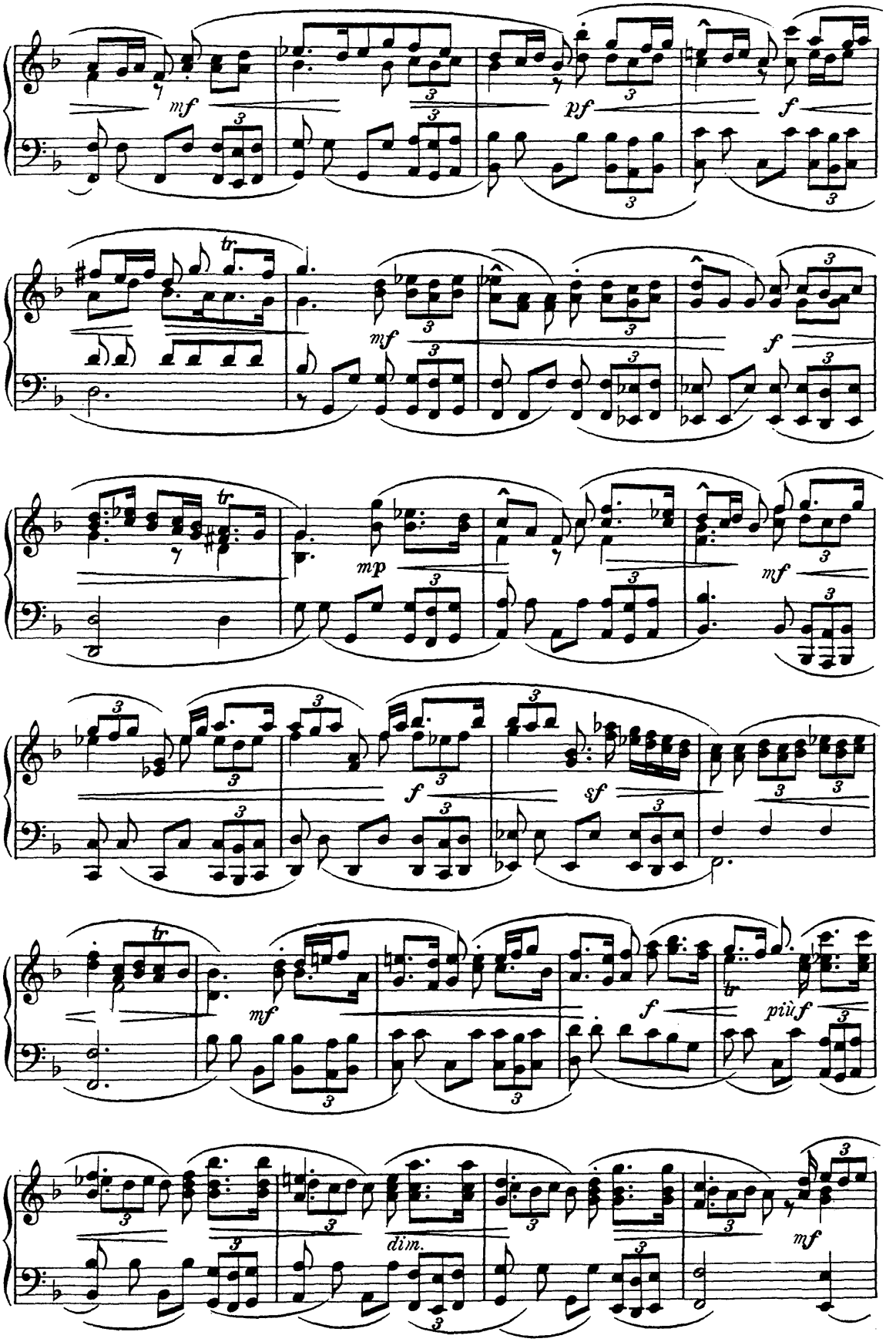

sf
p
p
mf
mp
f
p
mf
mf
f
f
piùf
sf

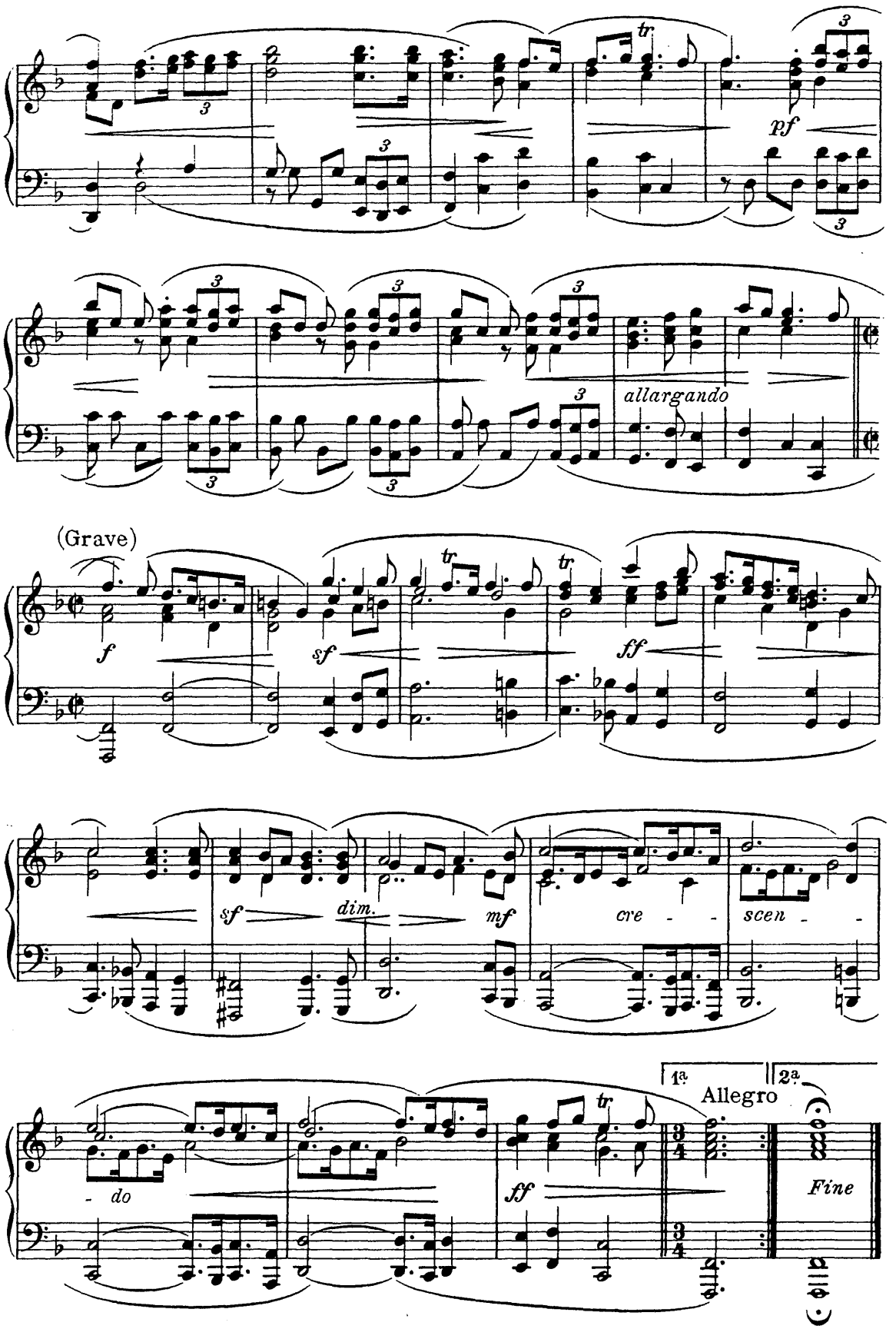
123. Johann Joseph Fux (1660-1741)

Ouvertüre der 3. Partita des Concentus musico-instrumentalis (1701)

(Original für Streichorchester)



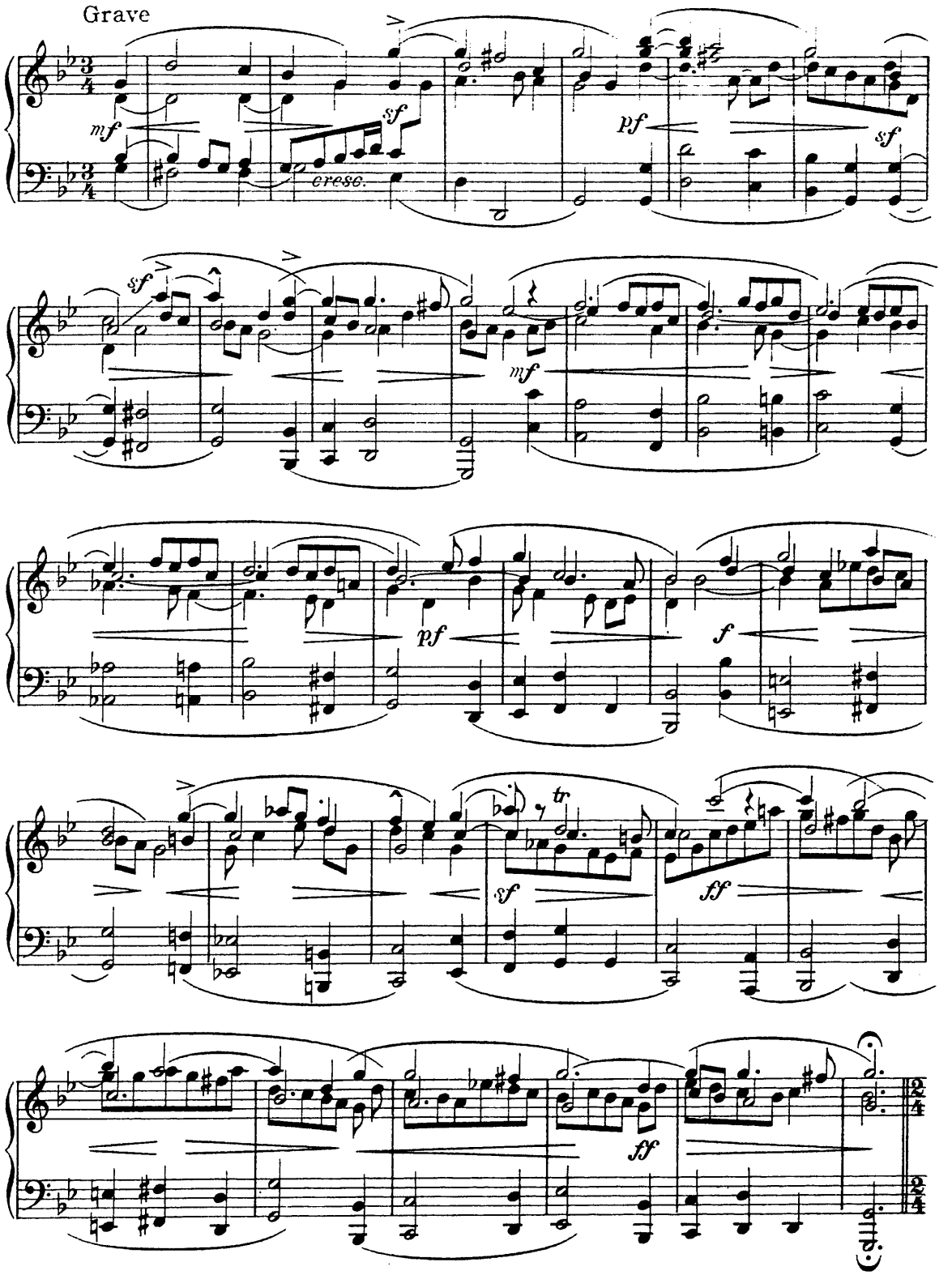

mf
pf
f
tr
mf
f
tr
mp
mf
f
sf
tr
mf
f
più f
dim.
mf

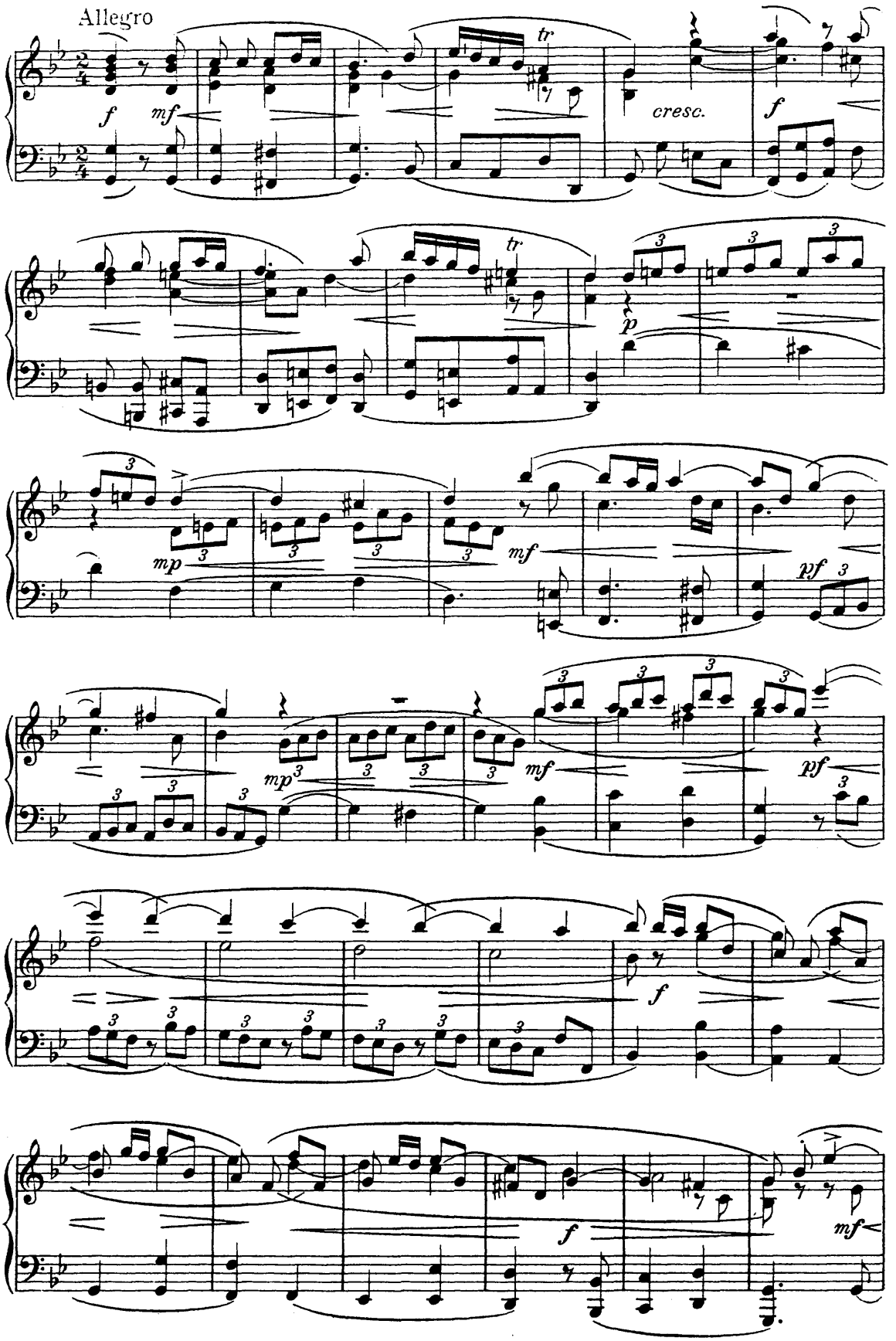

tr
pf
allargando
(Grave)
f
sf
tr
tr
ff
sf
dim.
mf
cre - - scen - -
1ª
2ª
Allegro
- do
ff
tr
Fine

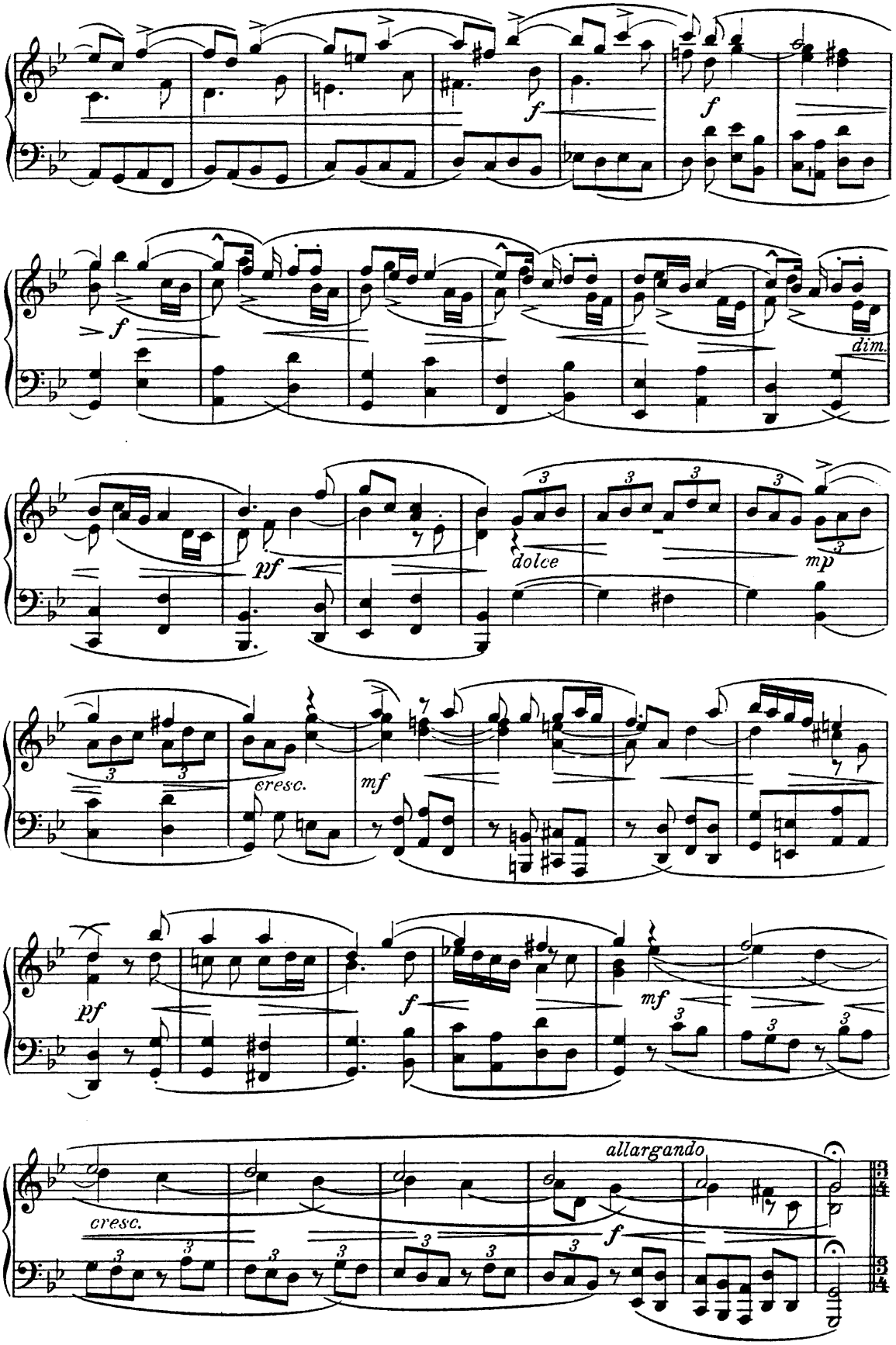
124. Antonio Caldara (1670-1737)

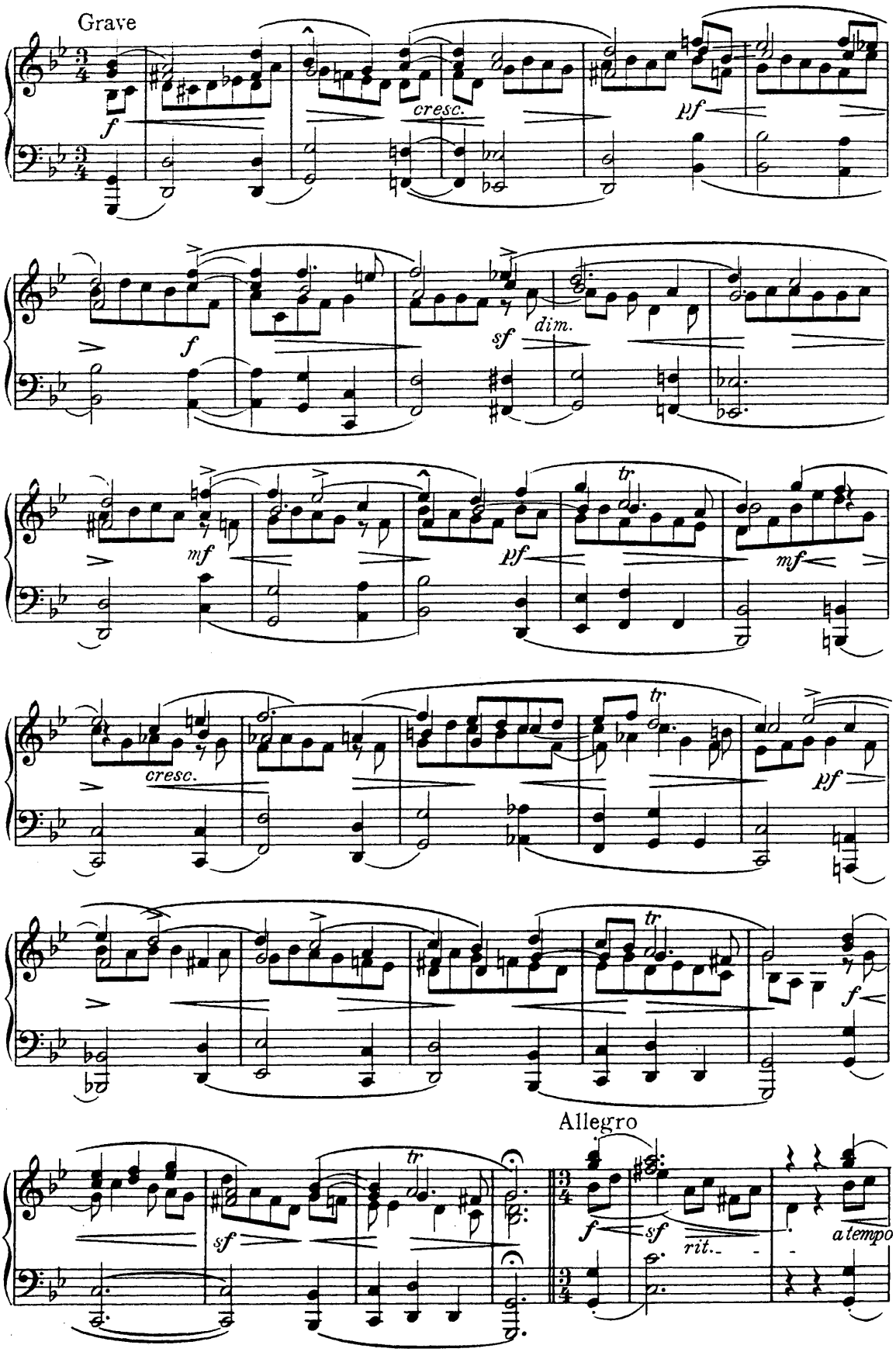
Trio-Sonate Gmoll (1700)

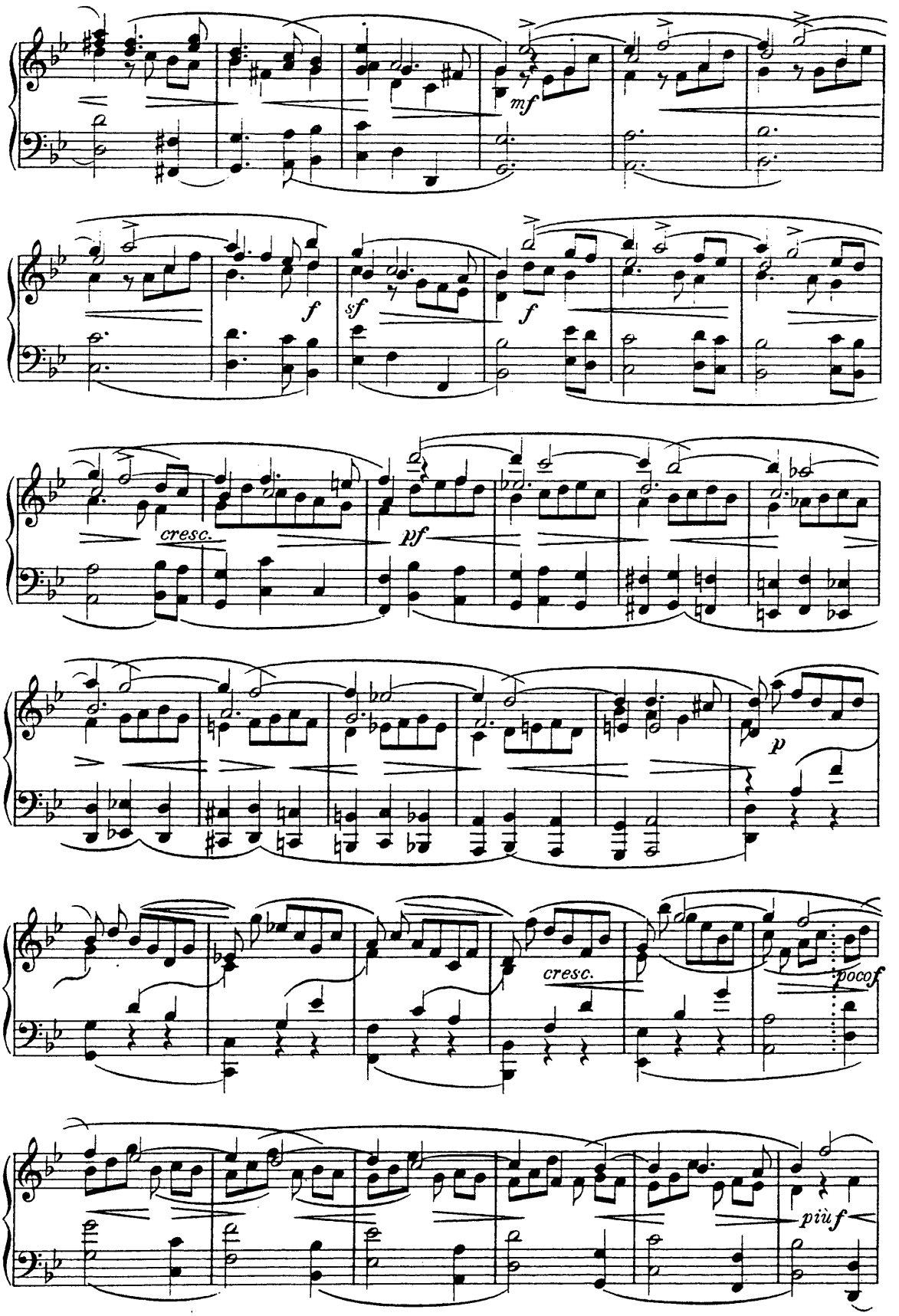
(Sonata da chiesa)

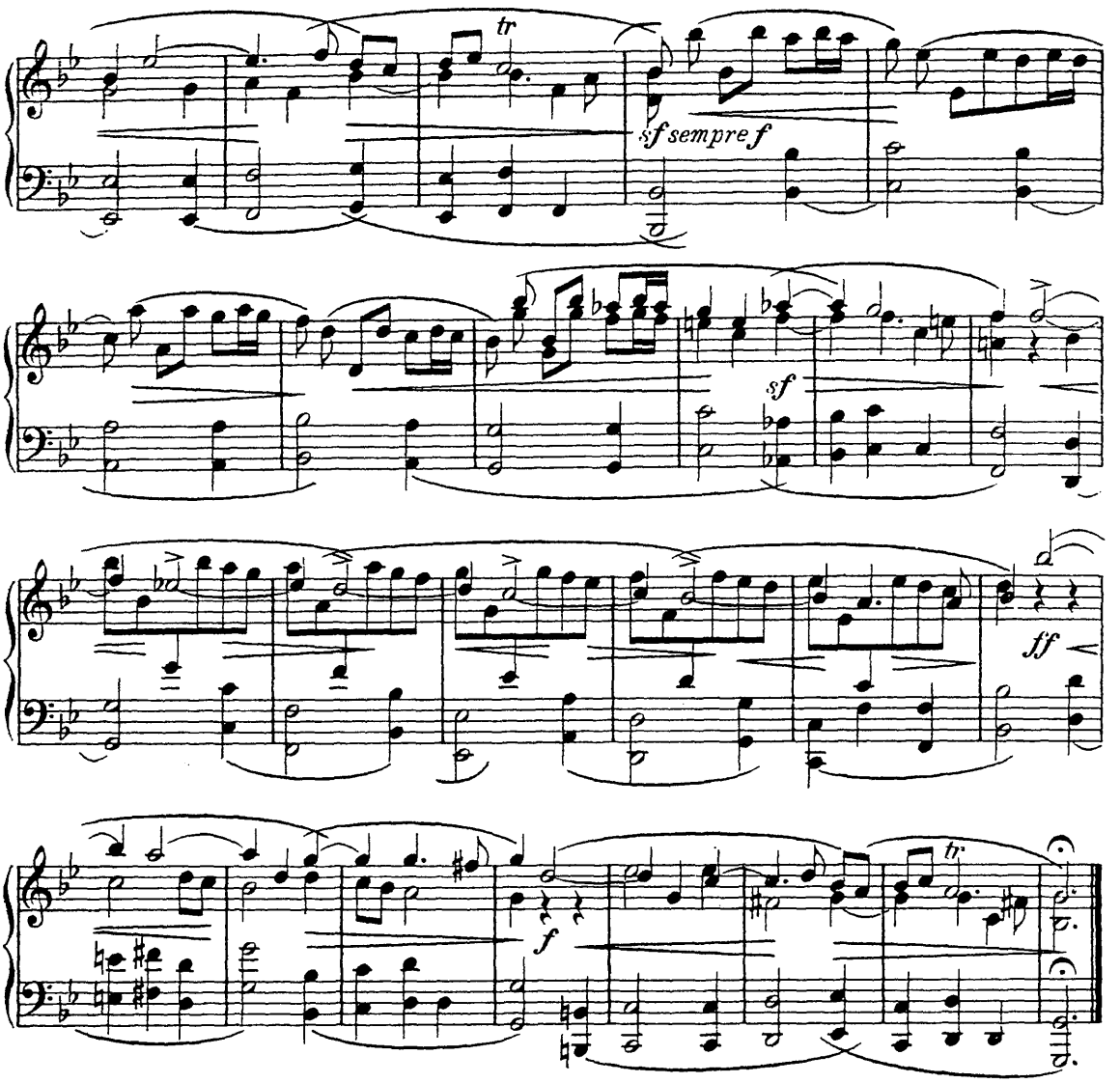



Allegro
f
mf
tr
cresc.
f
tr
p
mp
mf
pf
mp
mf
pf
f
f
mf


f
f
f
dim.
pf
dolce
mp
cresc.
mf
pf
f
mf
cresc.
allargando
f


Grave
f
cresc.
pf
f
sf
dim.
mf
pf
tr
mf
cresc.
tr
pf
tr
f
Allegro
sf
tr
f
sf
rit.
a tempo

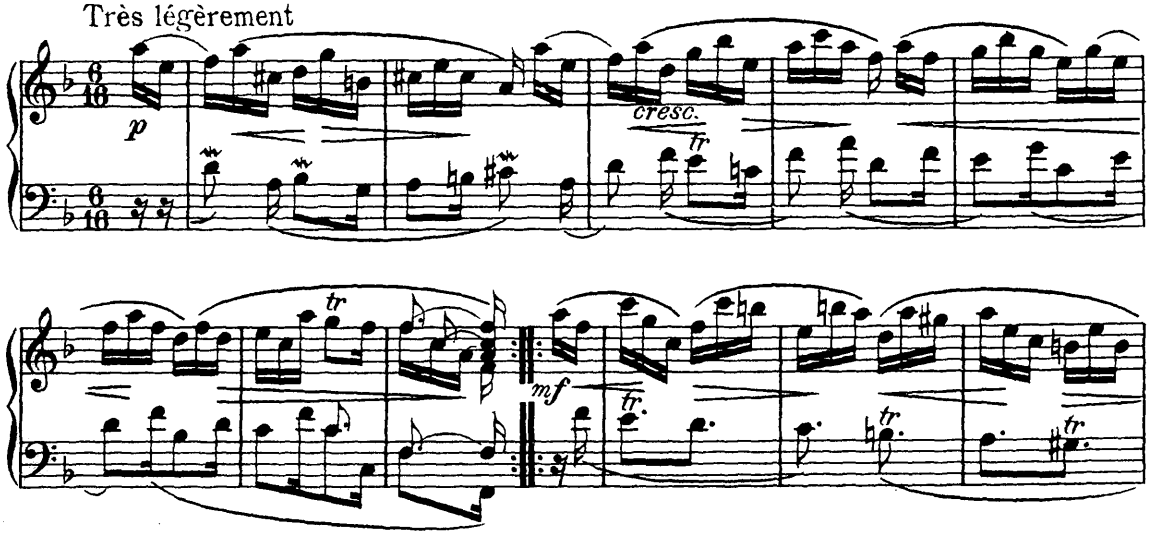

mf
f
sf
f
cresc.
pf
p
cresc.
poco f
più f

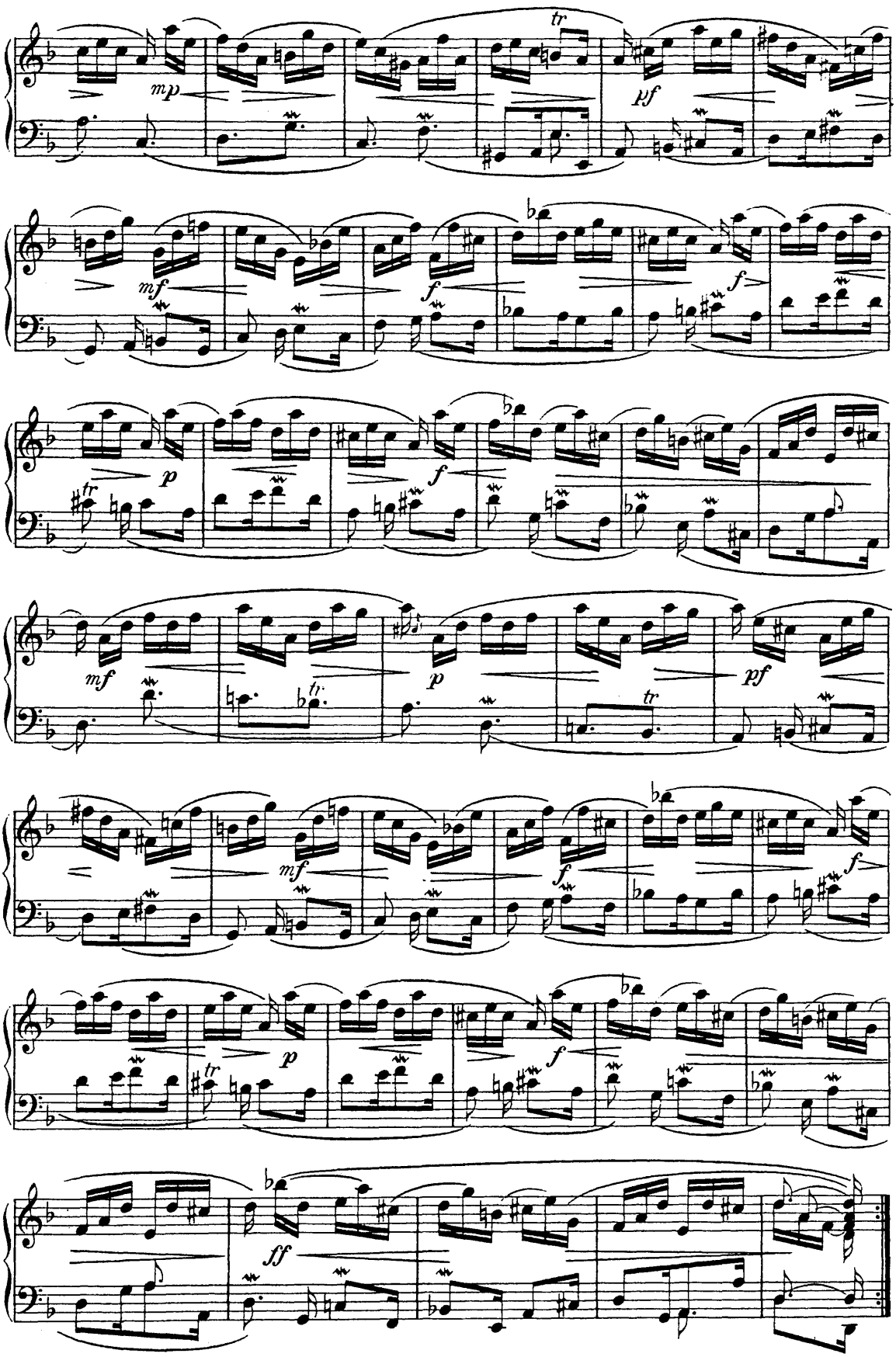


125. François Couperin (1668-1733)

1. „Les Papillons", Gigue der 2. Suite (1713)

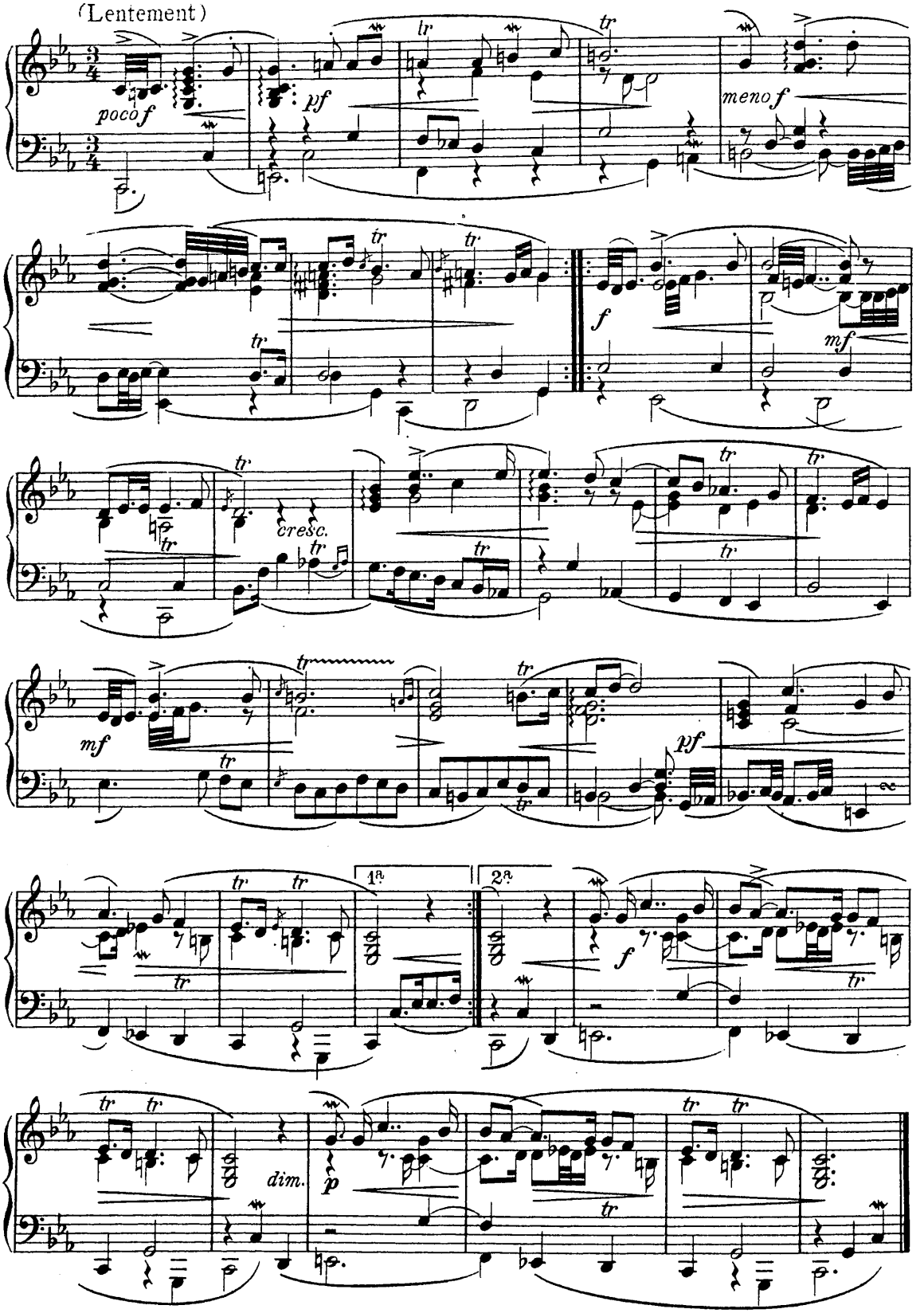
Très légèrement




mp
pf
mf
f
p
ff

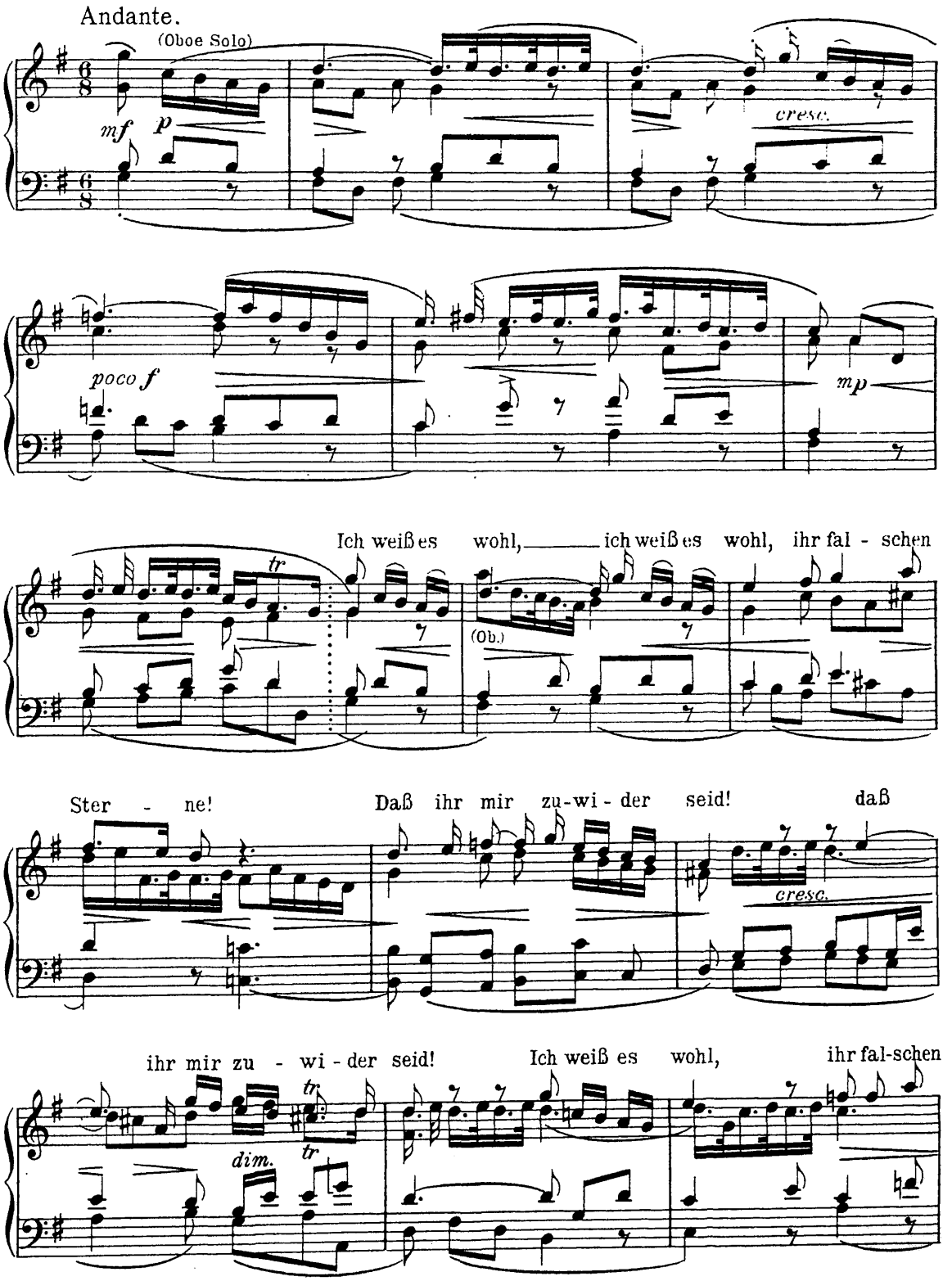
126. François Couperin.

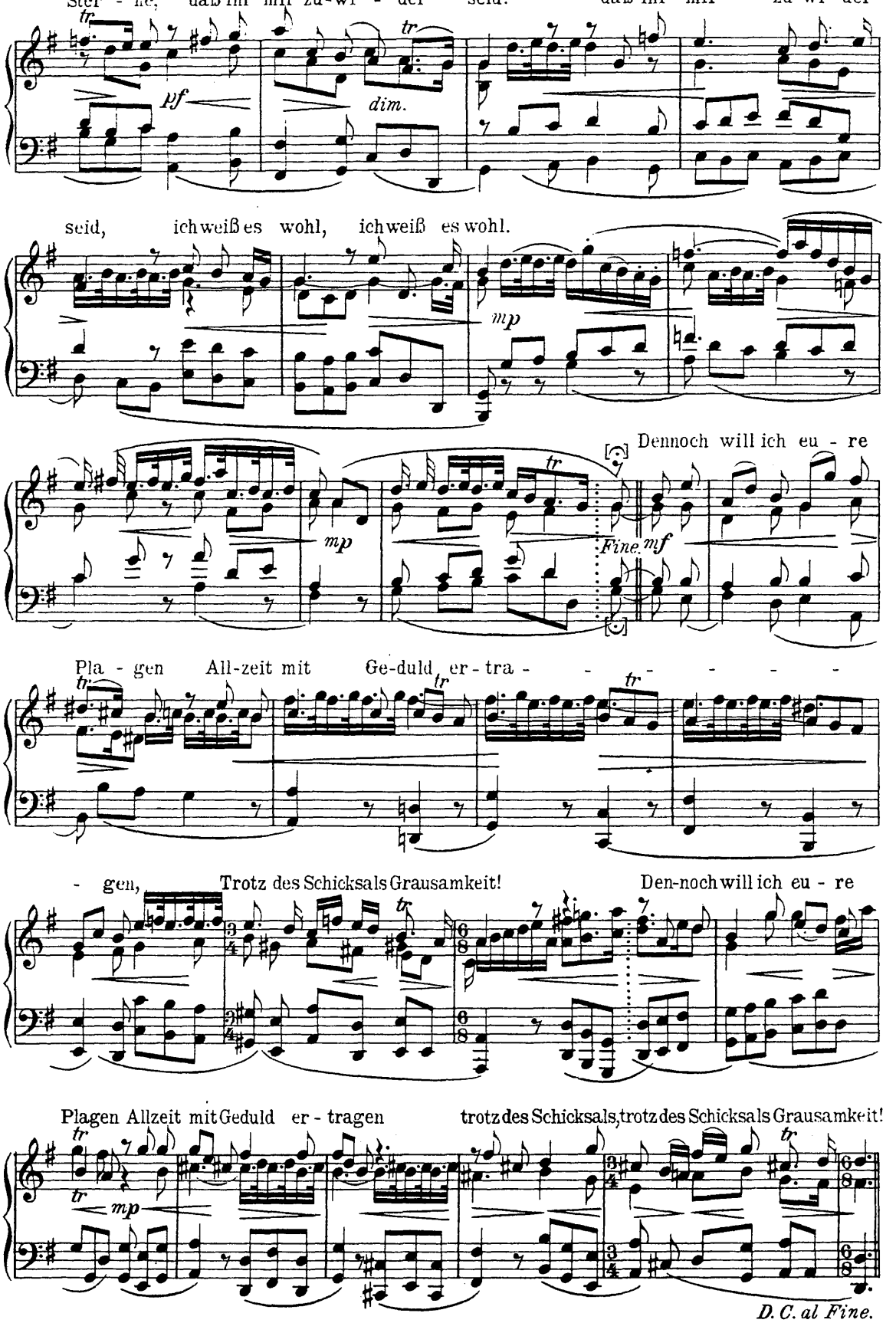
2. „La Lugubre", Sarabande der 3. Suite (1713)



127. Reinhard Keiser (1674 - 1739)

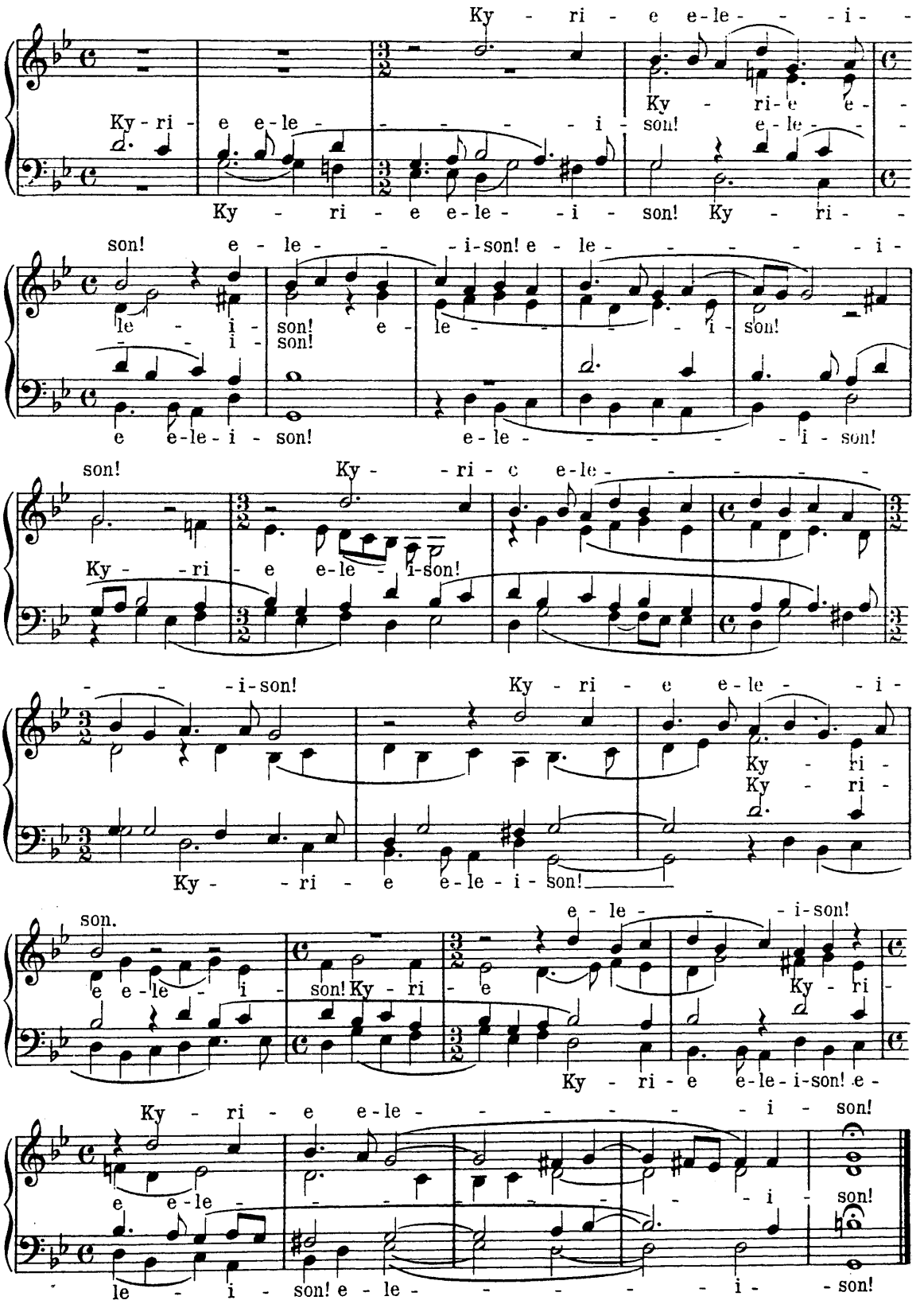
Arie der Ismene a. d. 4. Szene des 3. Akts der Oper „L'inganno felice" 1714




Ster - ne, daß ihr mir zu-wi - der seid! daß ihr mir zu-wi-der
pf
dim.
seid, ich weiß es wohl, ich weiß es wohl.
mp
Dennoch will ich eu - re
mp
Fine
mf
Pla - gen All-zeit mit Ge-duld er - tra - - - - - - -
- gen, Trotz des Schicksals Grausamkeit! Den-noch will ich eu - re
Plagen Allzeit mit Geduld er - tragen trotz des Schicksals, trotz des Schicksals Grausamkeit!
mp
D.C. al Fine.

128. Antonio Lotti (1667-1740)

Kyrie einer 4st. Messe in Gmoll (a cappella)



Chri-ste e - le - - - - i-son, e - le-i - son! Chri-ste e -

Chri - ste e-le - - - - i - son, e-le -

Chri - ste e - le - - - - i - son, e -

Chri - ste e - le - -

le - - - - i - son, e - le - i - son, e - - - le - - - i -

- - - i - son, e - le - - - i-son! Chri - ste e - le -

le - - - i - son! Chri - ste e-le - - - - i -

- - - i - son! e - le - - - - - i-son! Chri - ste e -

son, e - le - - - i - son! Chri - ste e - le - - -

- - i - son, e - le - - - - - i - son! Chri -

son, e - le - - - - i - son, e-le - - i - son!

le - - - - i - son, e - le - - - - i - son!

- i-son, e - le-i - son! Chri - ste e - le - - - -

ste e-le - - - - i - son, e - le - - - - i -

Chri - ste e - le - - - - i-son, e - le - - -

Chri - ste e-le - - - - - i -

- - i - son, e - le - - i - son! e - le - - - i - son!

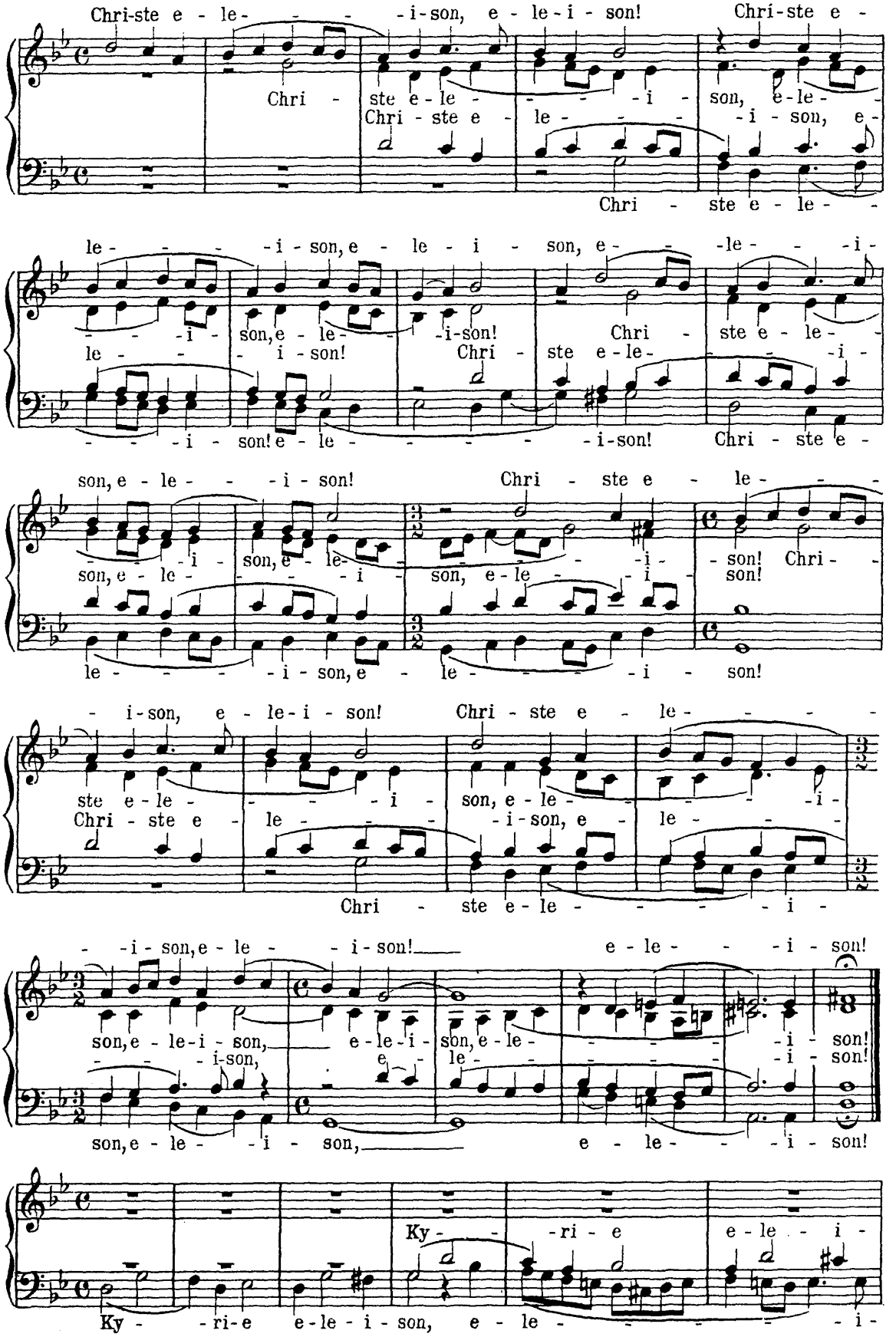
son, e - le-i - son, e-le-i - son, e - le - - - - - i - son!

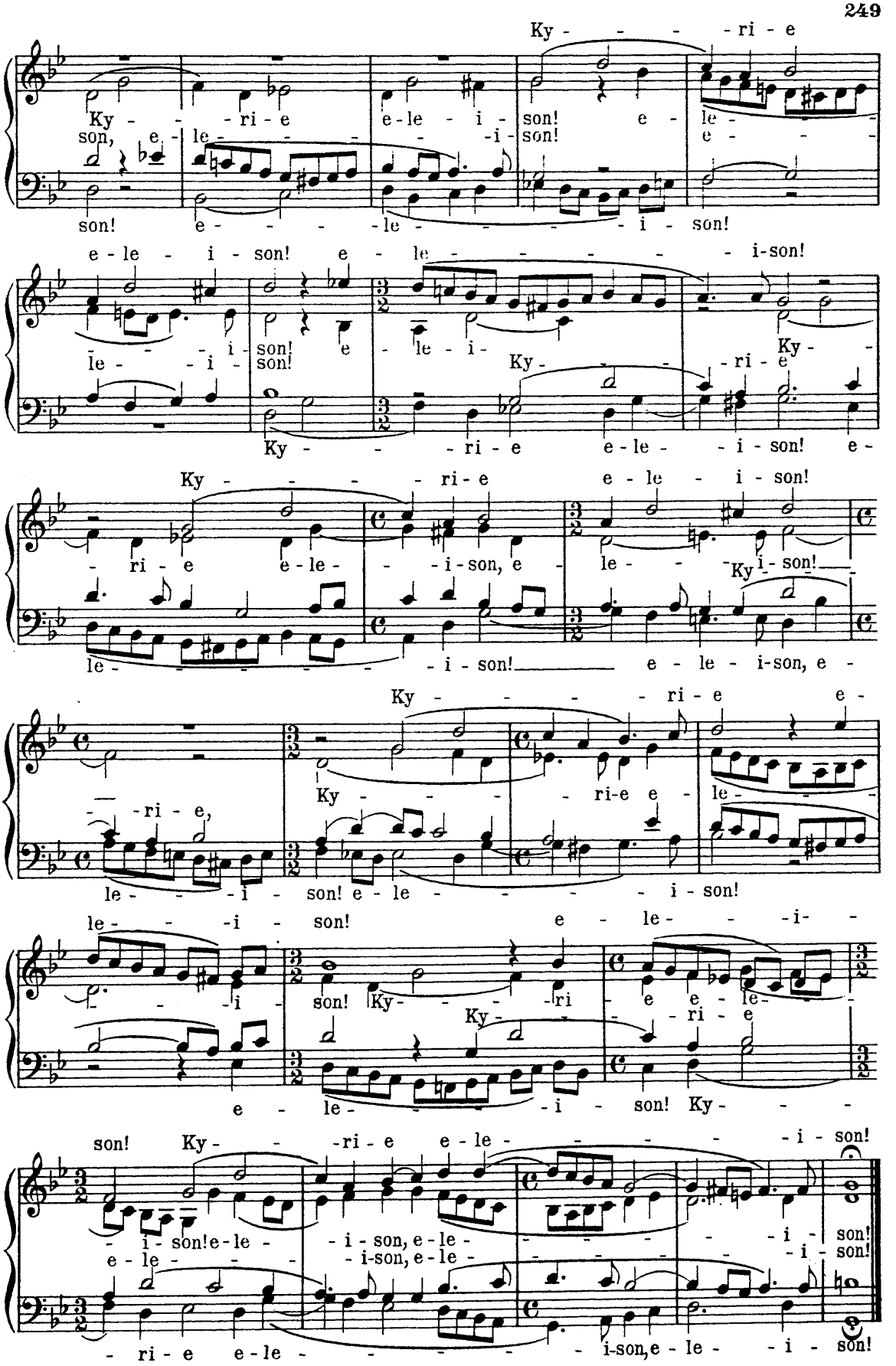
- - - i-son, e - le - - - - - i - son!

son, e - le - - i - son, e - le - - - i - son!

Ky - - ri - e e - le - - i -

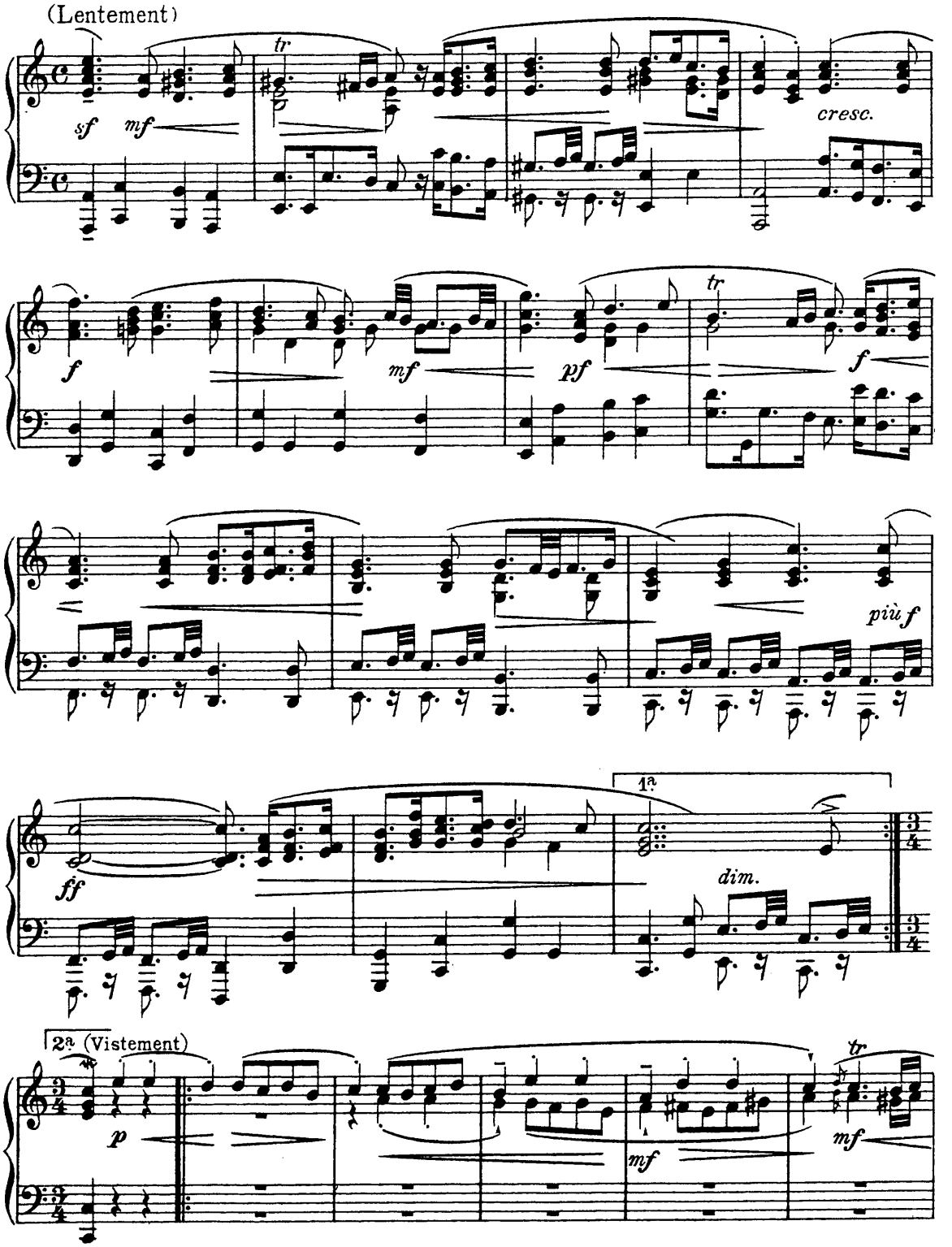
Ky - - ri-e e-le - i - son, e - le - - - - - i -

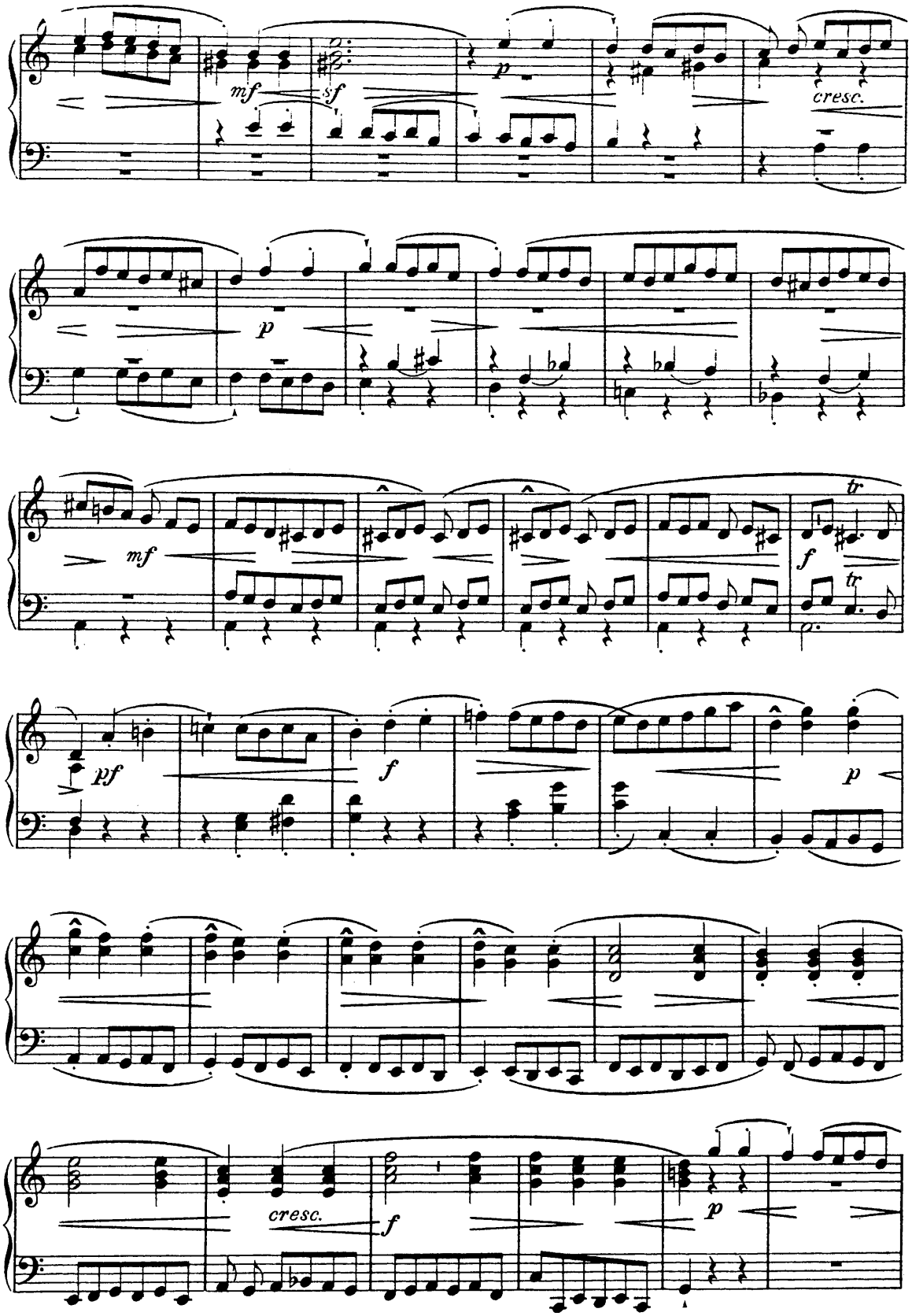


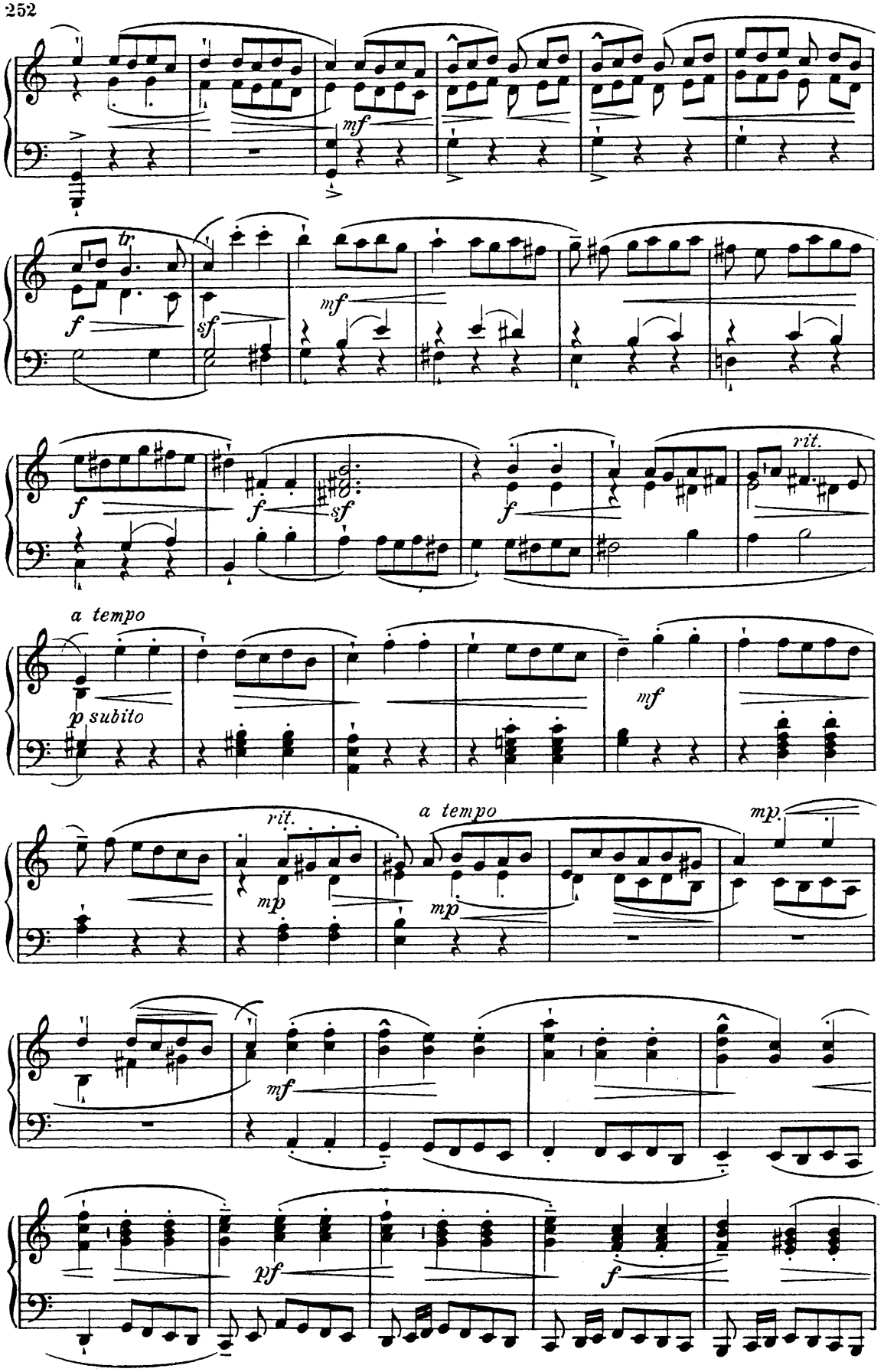

Ky - - - - - ri - e
Ky - - - ri - e e - le - i - son! e - le -
son, e - le - - - - - i - son!
son! e - - - - - le - - - - - i - son!
e - le - i - son! e - le - - - - - - i-son!
le - - - i - son! e - le - i - Ky - -
Ky - - - ri - e e - le - i - son! e -
Ky - - - - - ri - e e - le - i - son!
- ri - e e - le - - - i - son, e - le - Ky i - son!
le - - - - - - - i - son! e - le - i-son, e -
Ky - - - - - ri - e e -
- ri - e,
Ky - - - - ri-e e - le -
le - - - i - son! e - le - - - - - i - son!
le - - - i - son! e - le - - i -
- - - i - son! Ky - - - ri - e e - le -
e - le - - - - - i - son! Ky - - -
son! Ky - - - ri - e e - le - - - - - - i - son!
- i - son! e - le - - i - son, e - le - - - - - - i - son!
e - le - - - - i-son, e - le - - - - - - i - son!
- ri - e e - le - - - - - - - i-son, e - le - - i - son!

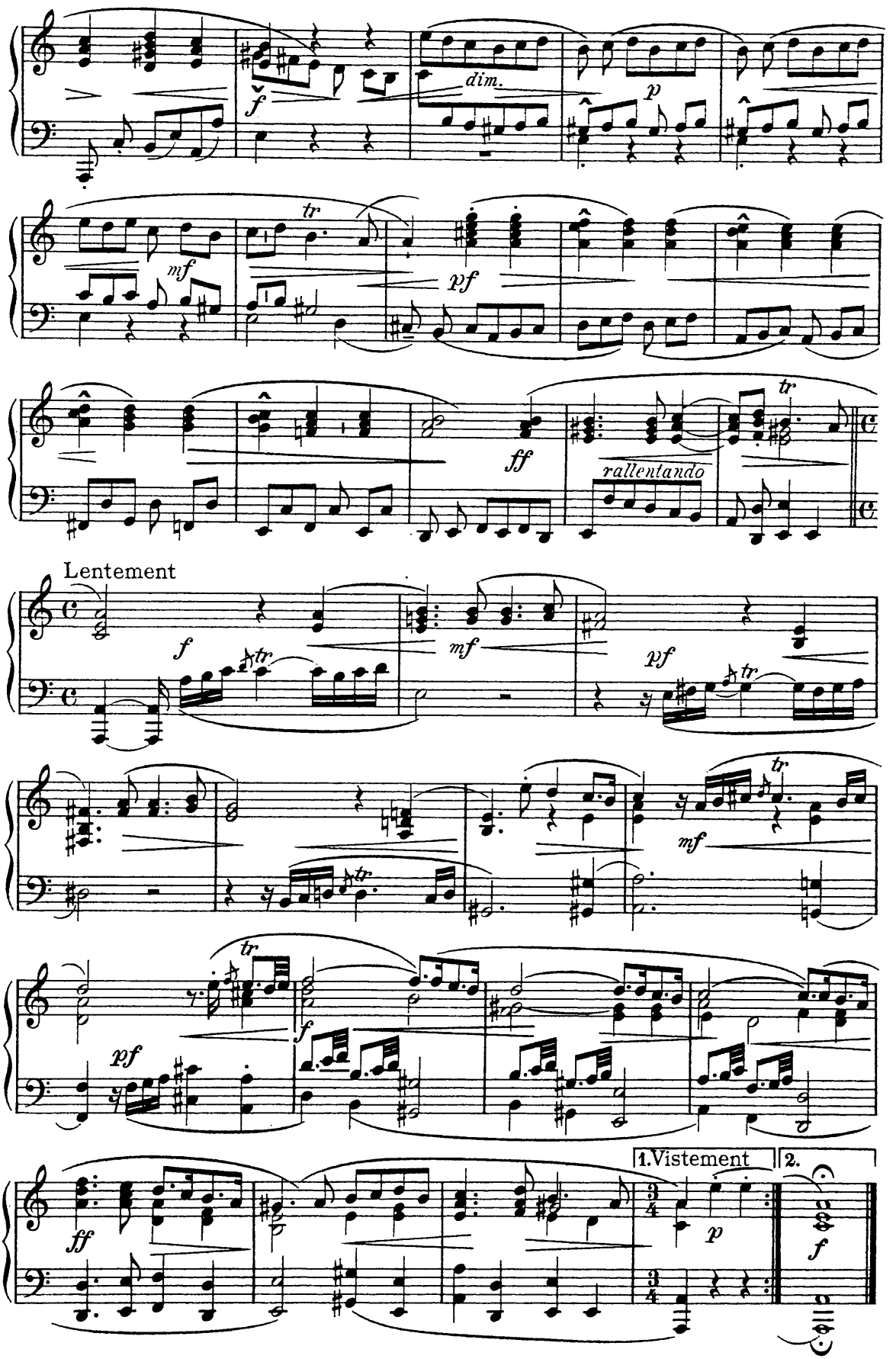
129. G. Ph. Telemann (1681-1767)

Ouverture per il Clavicembalo (1719)



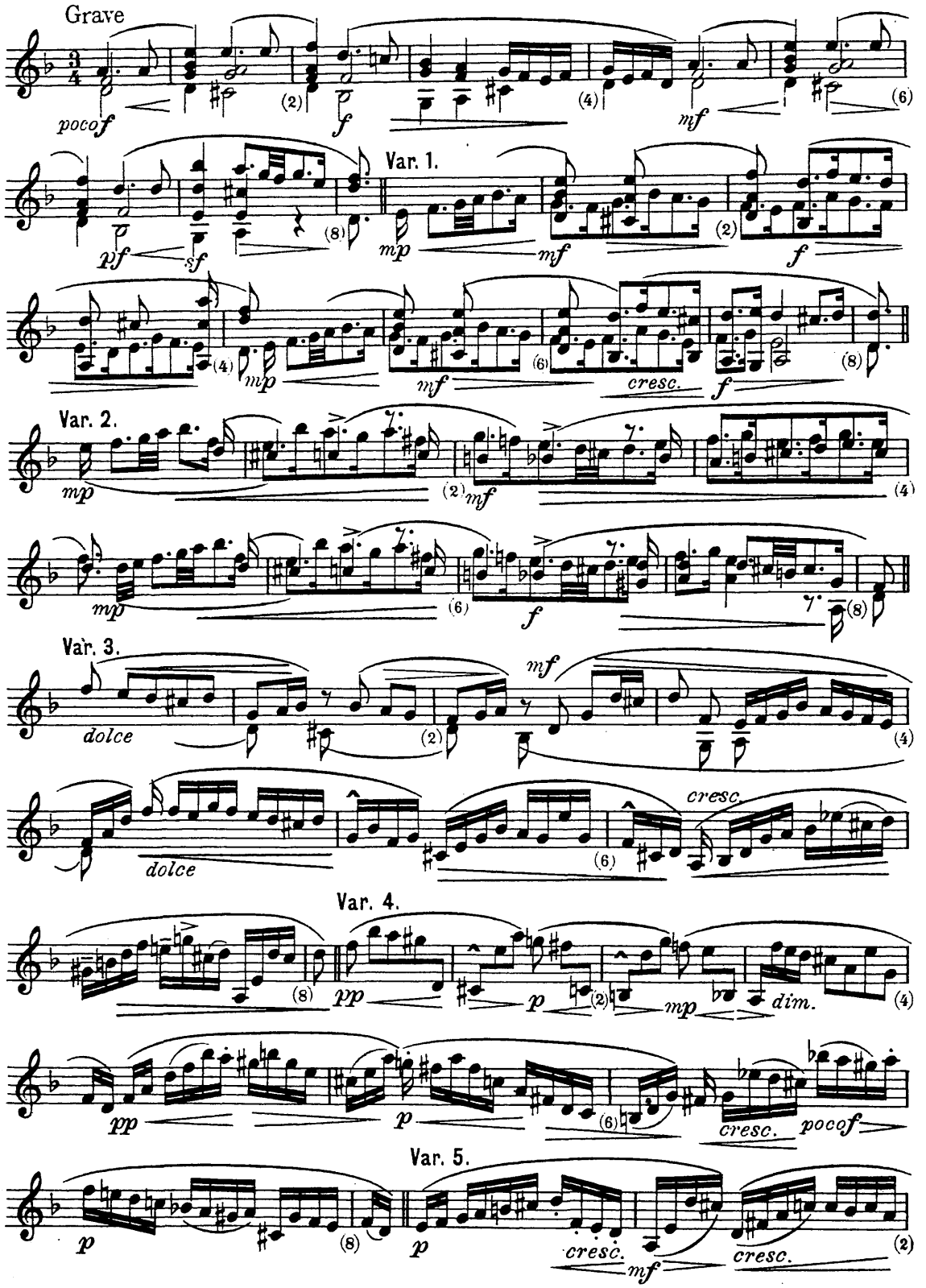

mf
sf
p
cresc.
p
mf
tr
f
tr
pf
f
p
cresc.
f
p

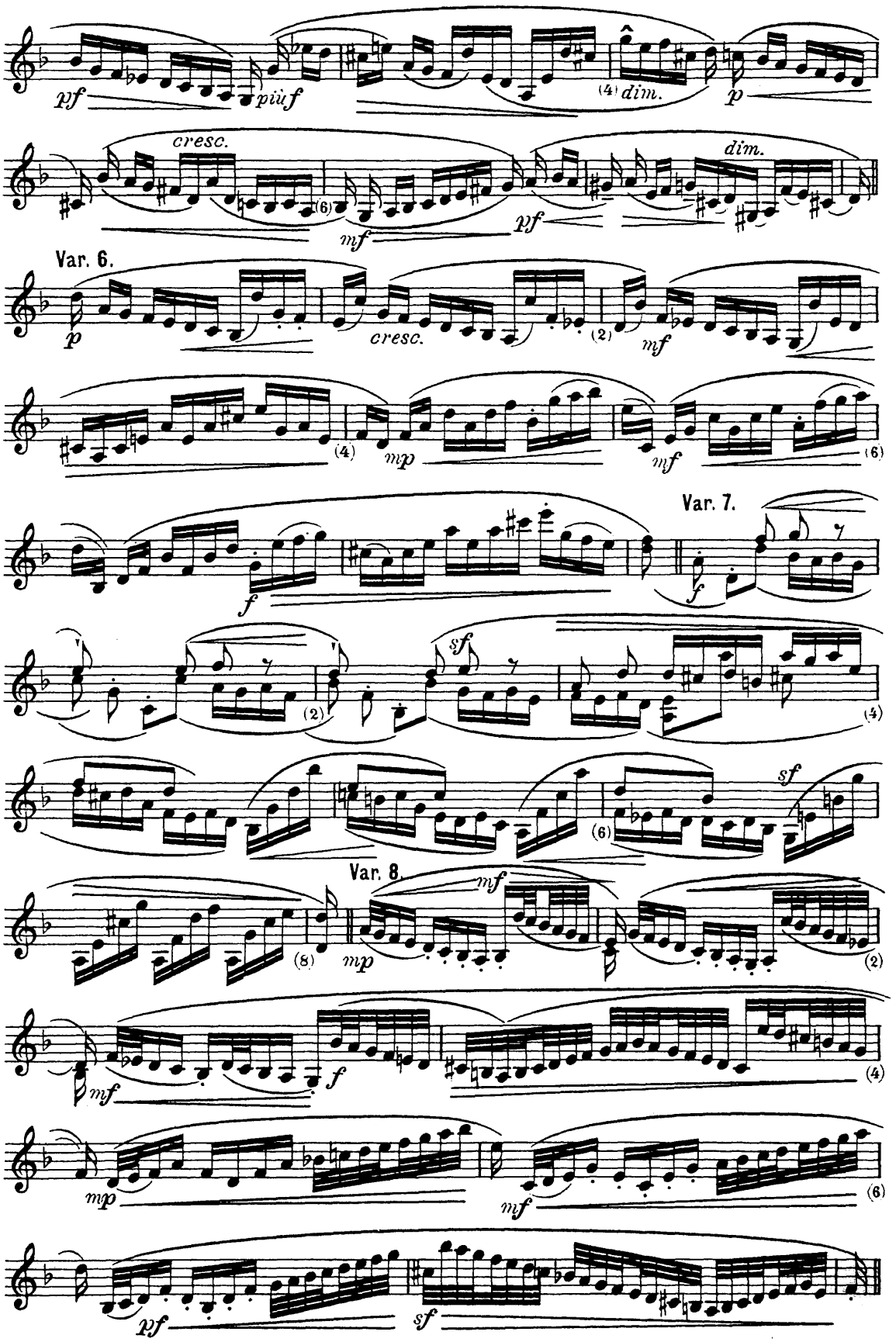

mf
tr
f
sf
mf
f
f
sf
f
rit.
a tempo
p subito
mf
rit.
a tempo
mp.
mp
mp
mf
pf
f

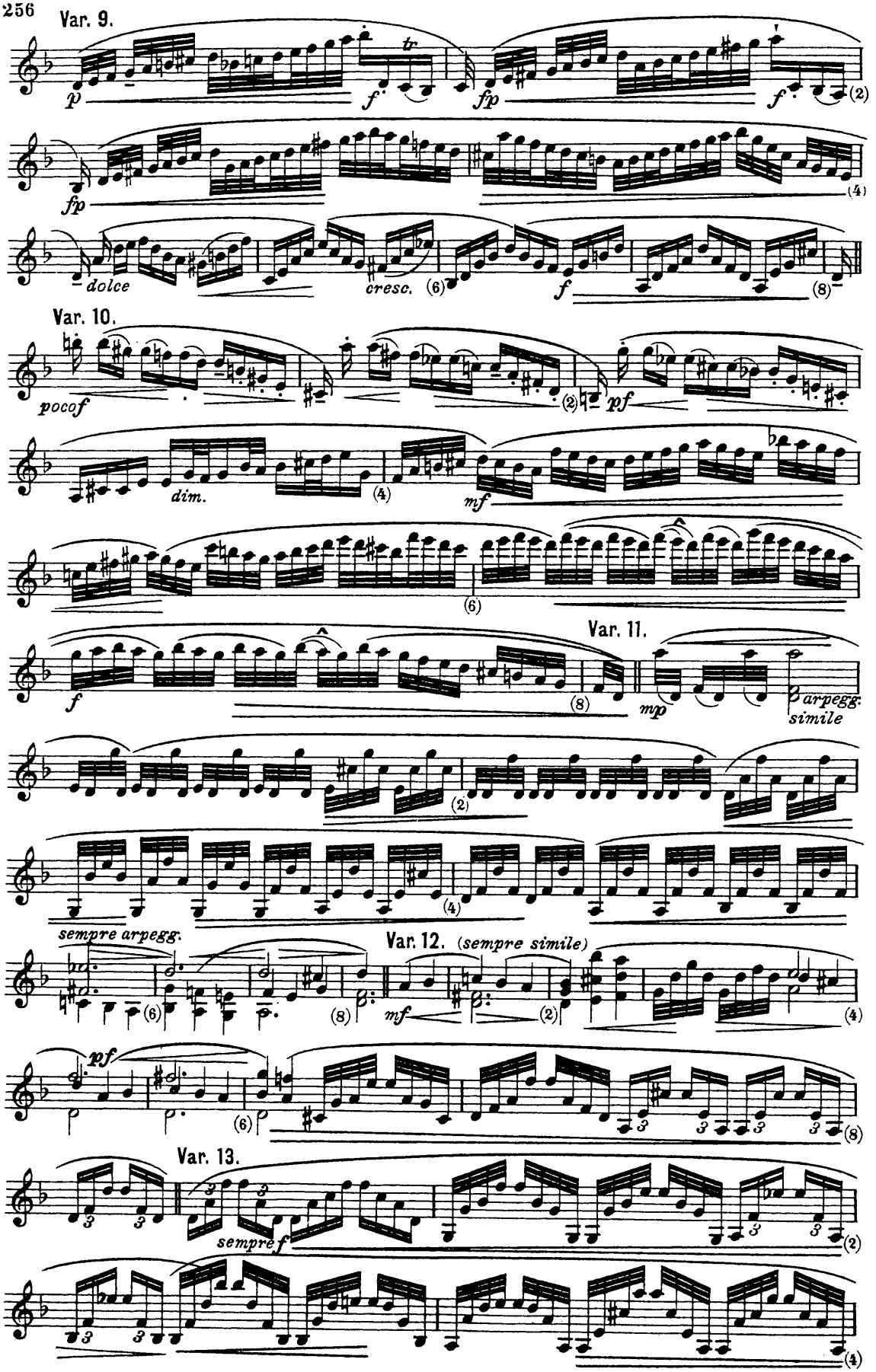

f
dim.
p
mf
tr
pf
ff
rallentando
Lentement
1.Vistement
2.

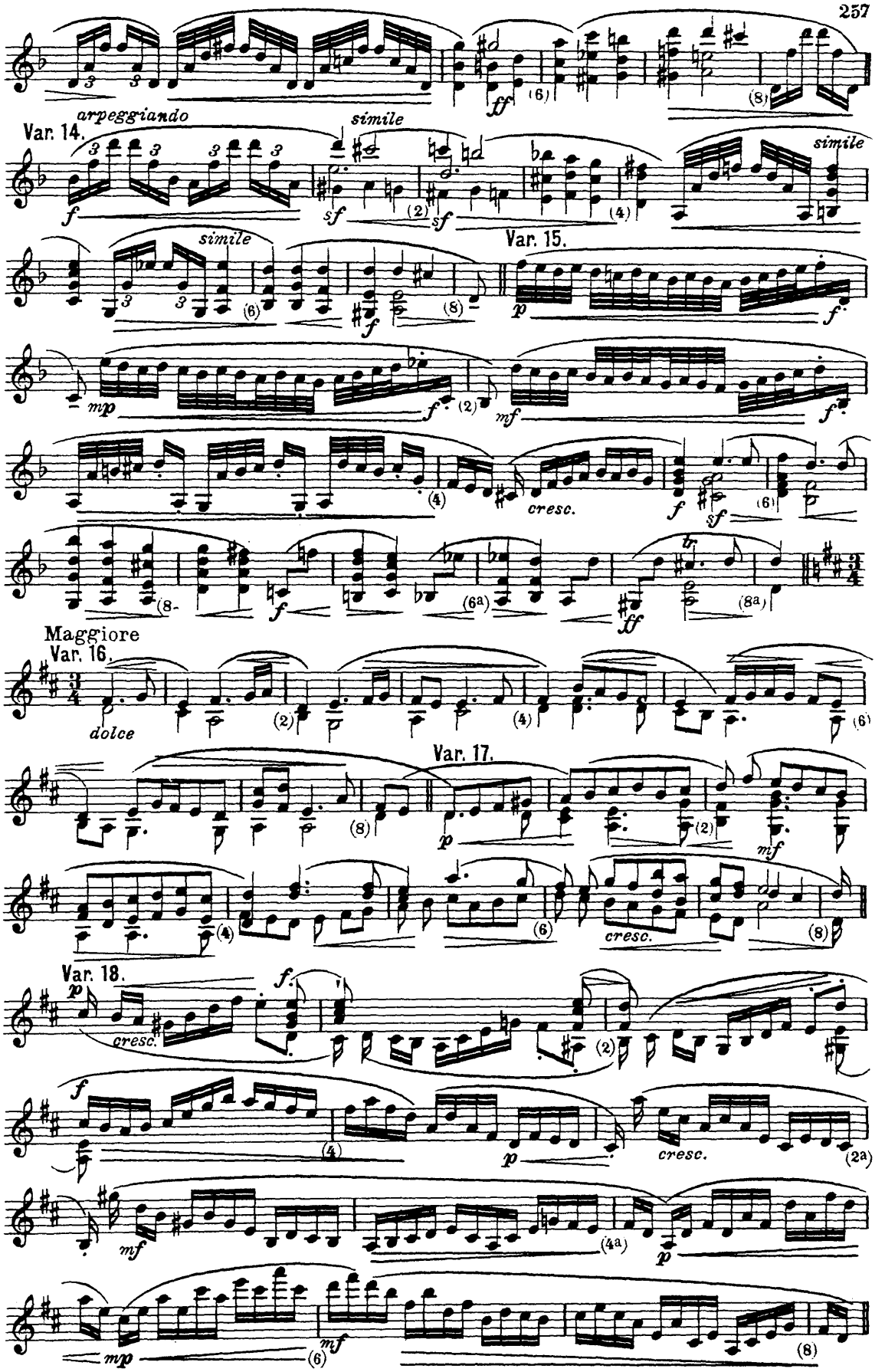
130. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

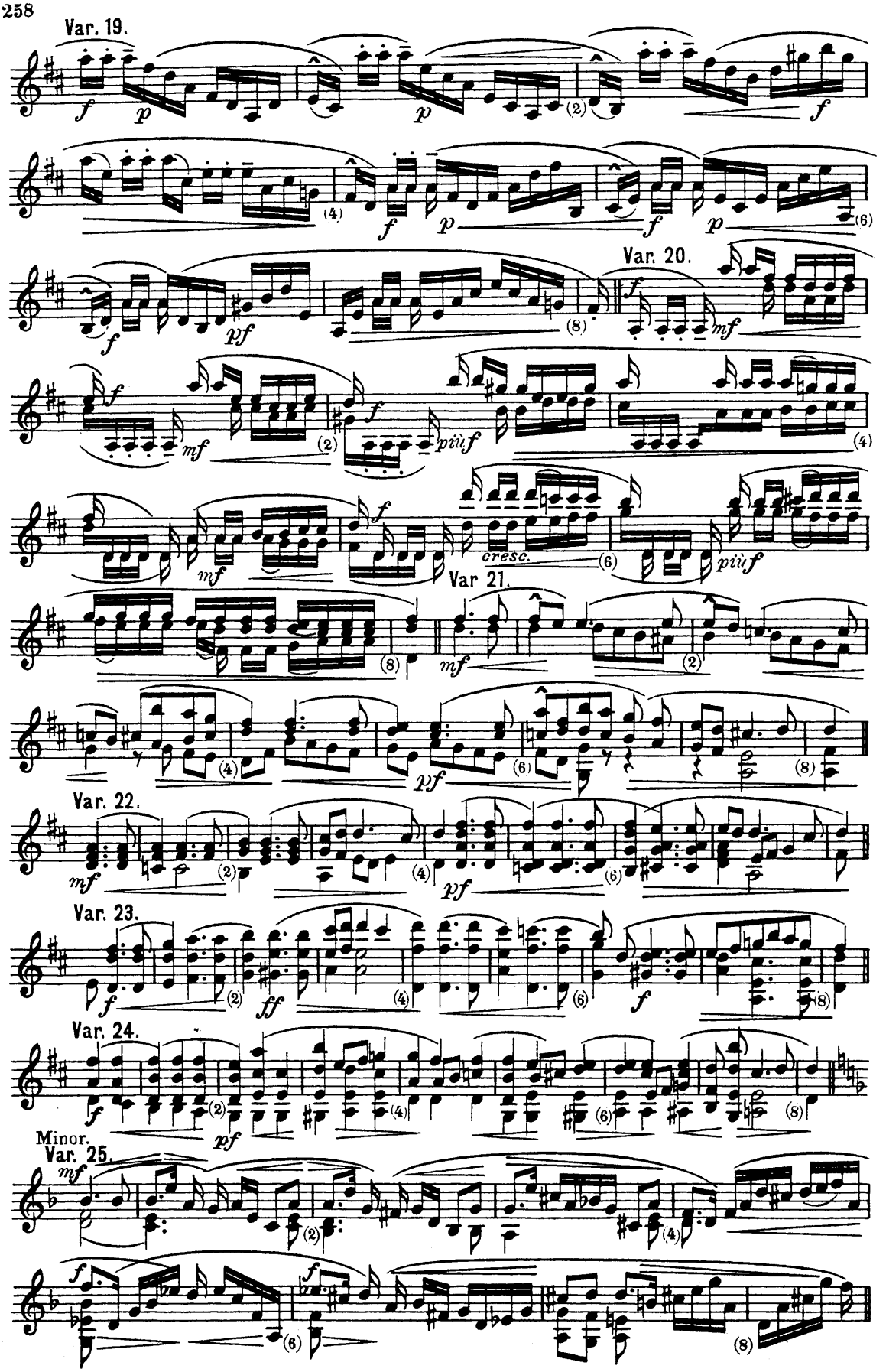
1. Ciacona aus der D moll - Suite für Violine allein.

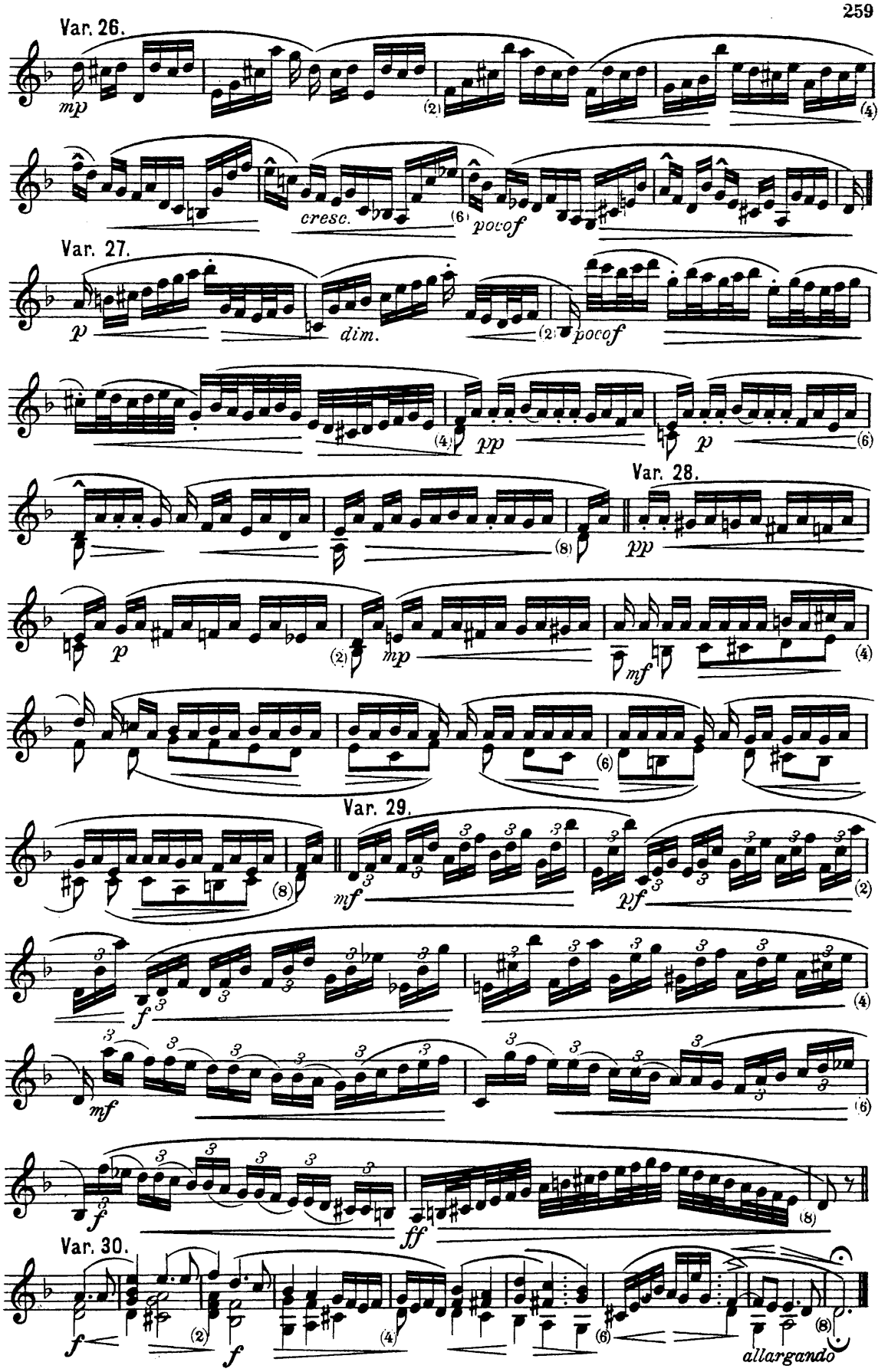



pf
più f
(4)
dim.
p
cresc.
(6)
mf
pf
dim.
Var. 6.
p
cresc.
(2)
mf
(4)
mp
mf
(6)
Var. 7.
f
f
sf
(2)
(4)
sf
(6)
Var. 8.
mf
mp
(8)
(2)
mf
f
(4)
mp
mf
(6)
pf
sf


Var. 9.
p
f
tr
fp
f
(2)
fp
(4)
dolce
cresc.
(6)
f
(8)
Var. 10.
pocof
pf
(2)
dim.
(4)
mf
(6)
Var. 11.
f
(8)
mp
arpegg.
simile
(2)
(4)
sempre arpegg.
Var. 12. (sempre simile)
(6)
(8)
mf
(2)
(4)
pf
(6)
(8)
Var. 13.
sempre f
(2)
(4)

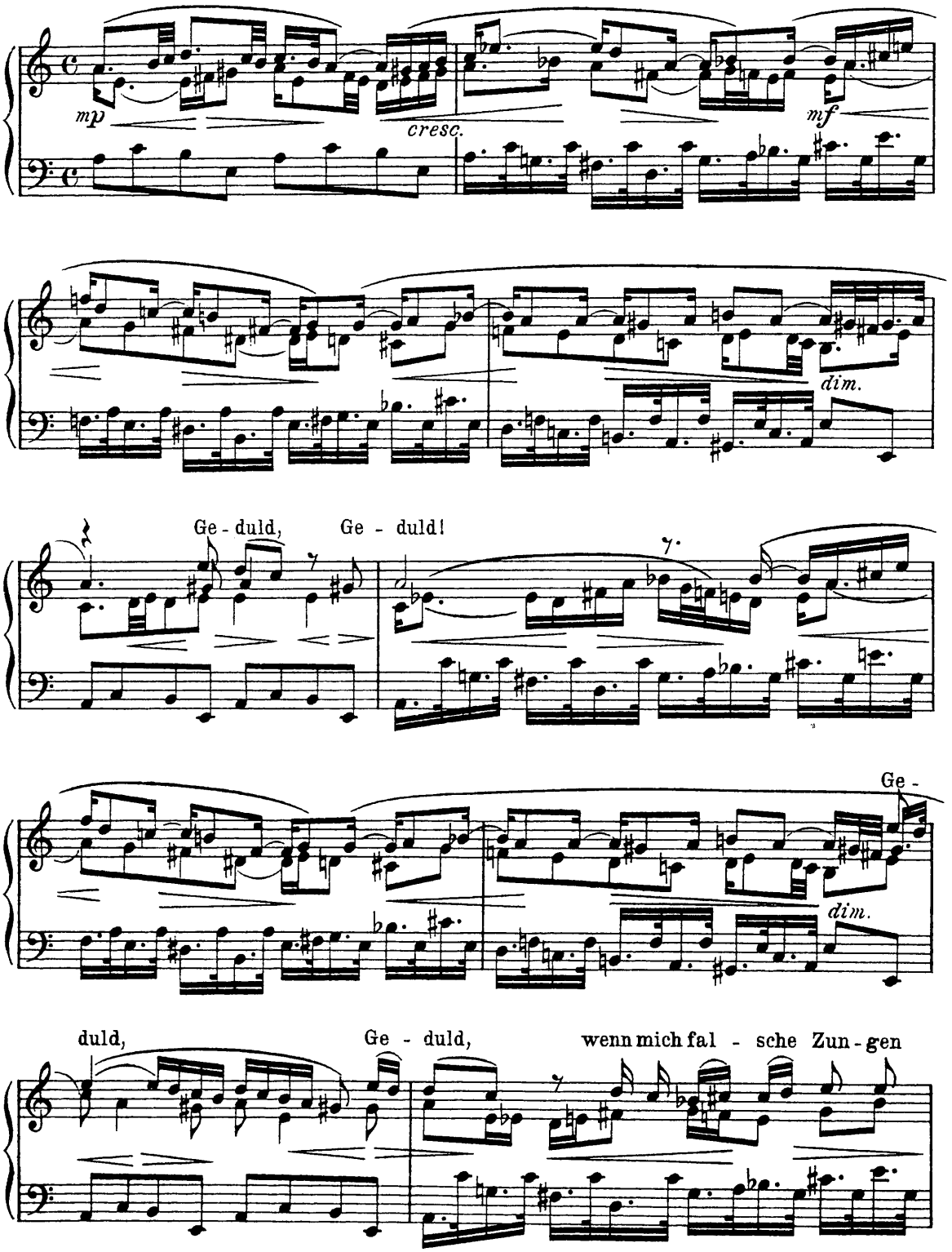

arpeggiando
simile
Var. 14.
simile
simile
Var. 15.
cresc.
Maggiore
Var. 16.
dolce
Var. 17.
cresc.
Var. 18.
cresc.
cresc.

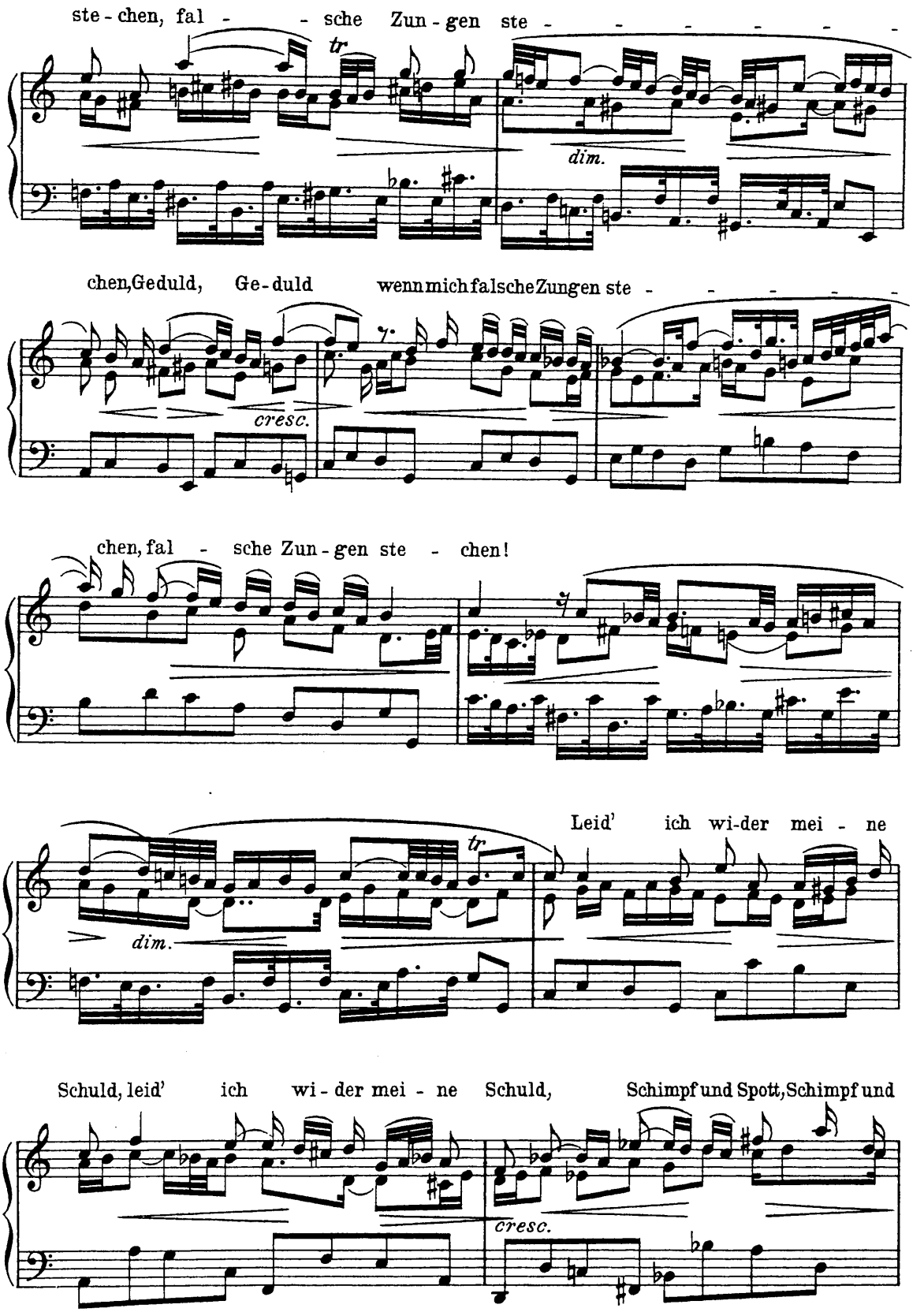

Var. 19.
Var. 20.
Var. 21.
Var. 22.
Var. 23.
Var. 24.
Minor.
Var. 25.

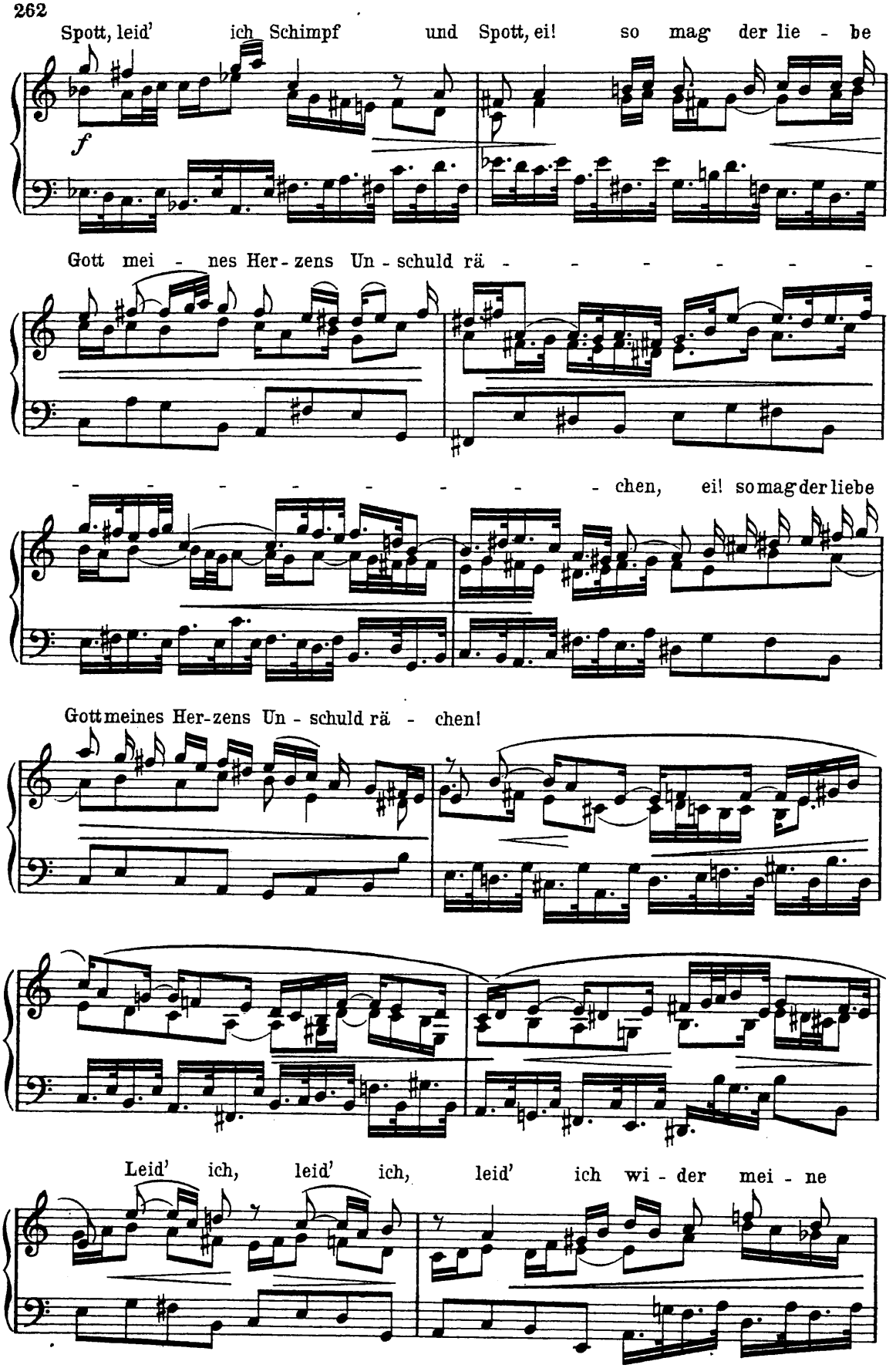

Var. 26.
mp
cresc.
poco f
Var. 27.
p
dim.
poco f
pp
p
Var. 28.
pp
p
mp
mf
Var. 29.
mf
pf
f
mf
f
ff
Var. 30.
f
f
allargando

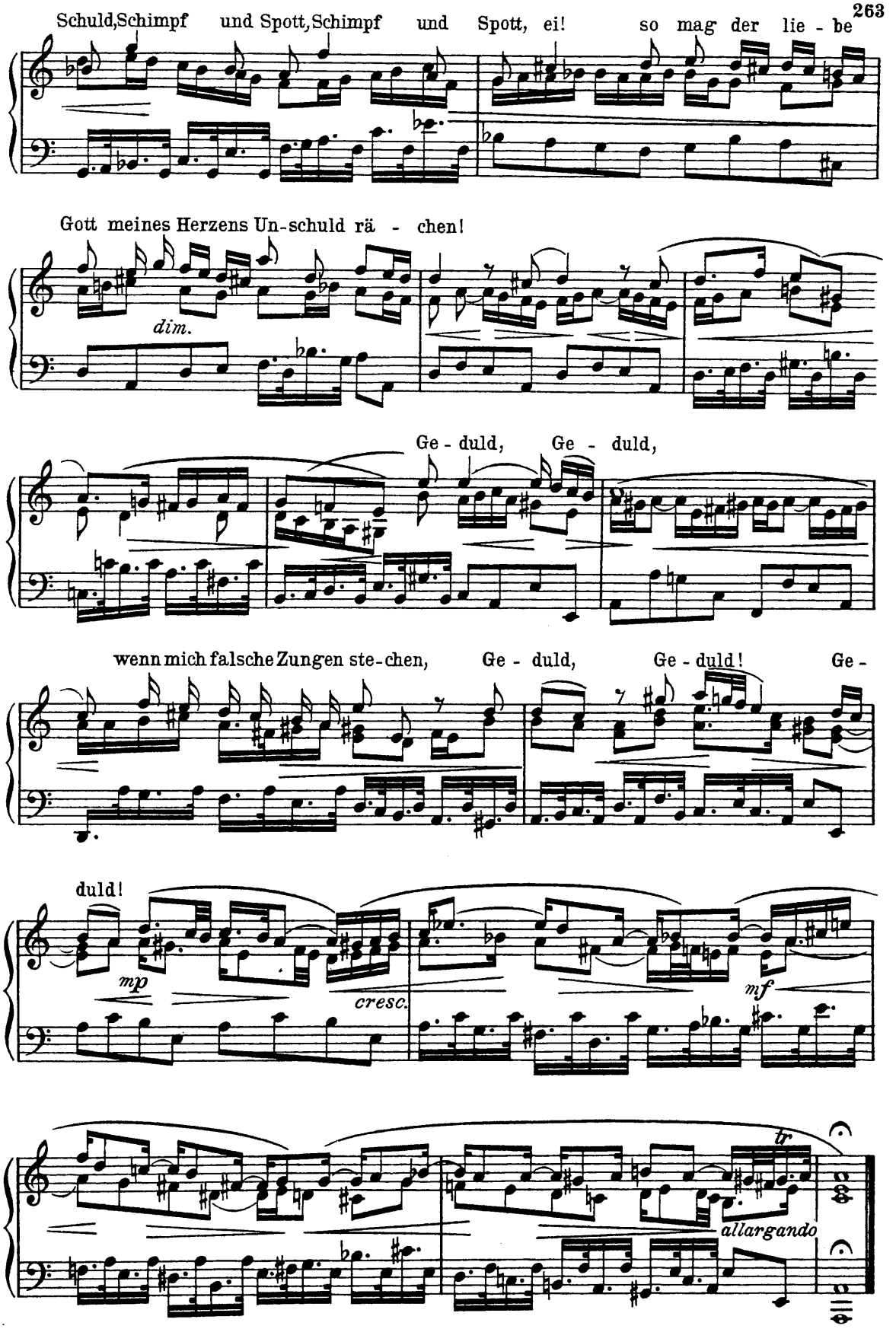
131. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

2. Arie aus der Matthaeus Passion (1729)




ste - chen, fal - - sche Zun - gen ste - - - - - -
tr
dim.
chen, Ge duld, Ge - duld wenn mich falsche Zungen ste - - - - -
cresc.
chen, fal - sche Zun - gen ste - chen!
Leid' ich wi - der mei - ne
tr
dim.
Schuld, leid' ich wi - der mei - ne Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und
cresc.

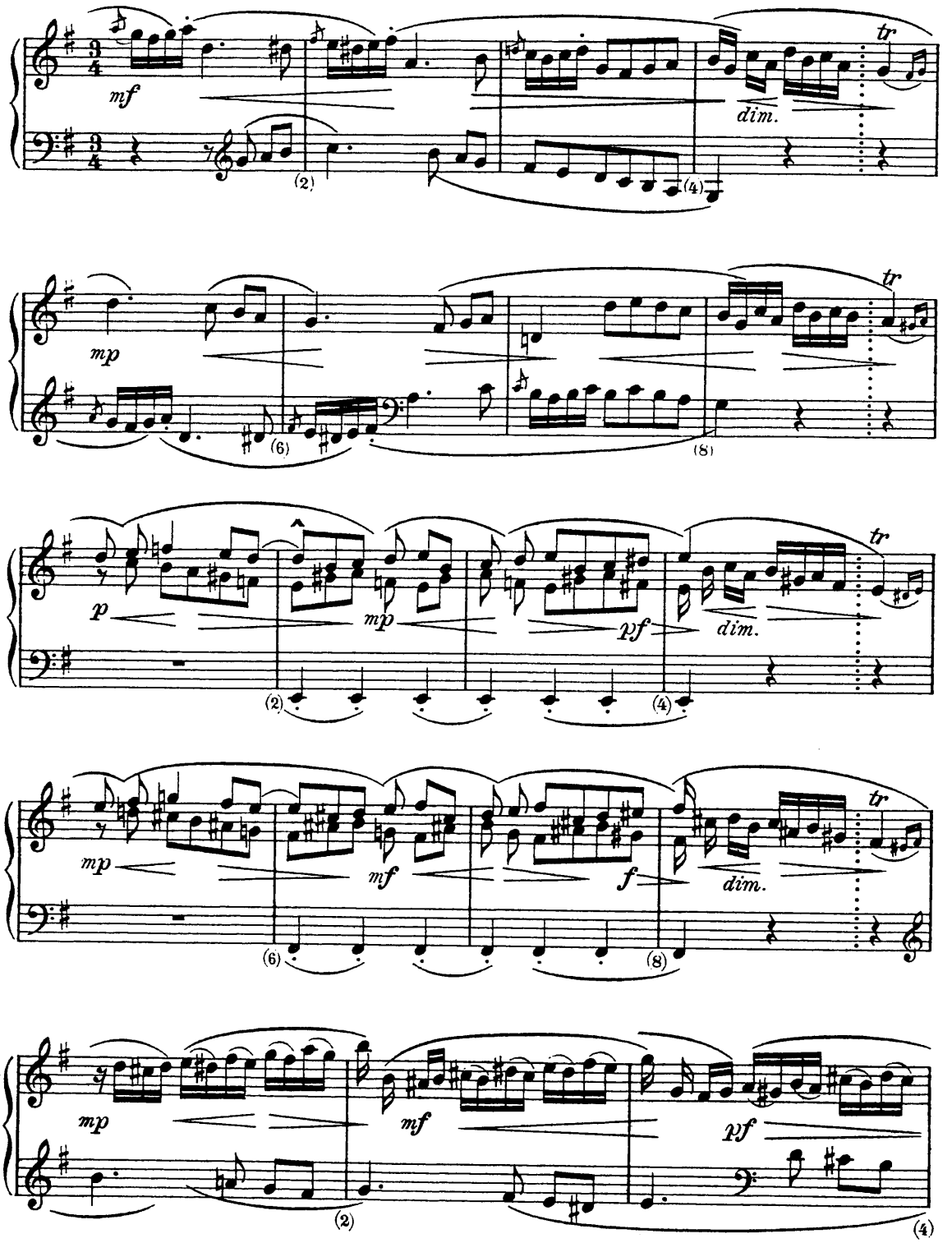

Spott, leid' ich Schimpf und Spott, ei! so mag der lie - be
f
Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä - - - - - - -
- - - - - - - - chen, ei! so mag der liebe
Gott meines Her-zens Un - schuld rä - chen!
Leid' ich, leid' ich, leid' ich wi - der mei - ne

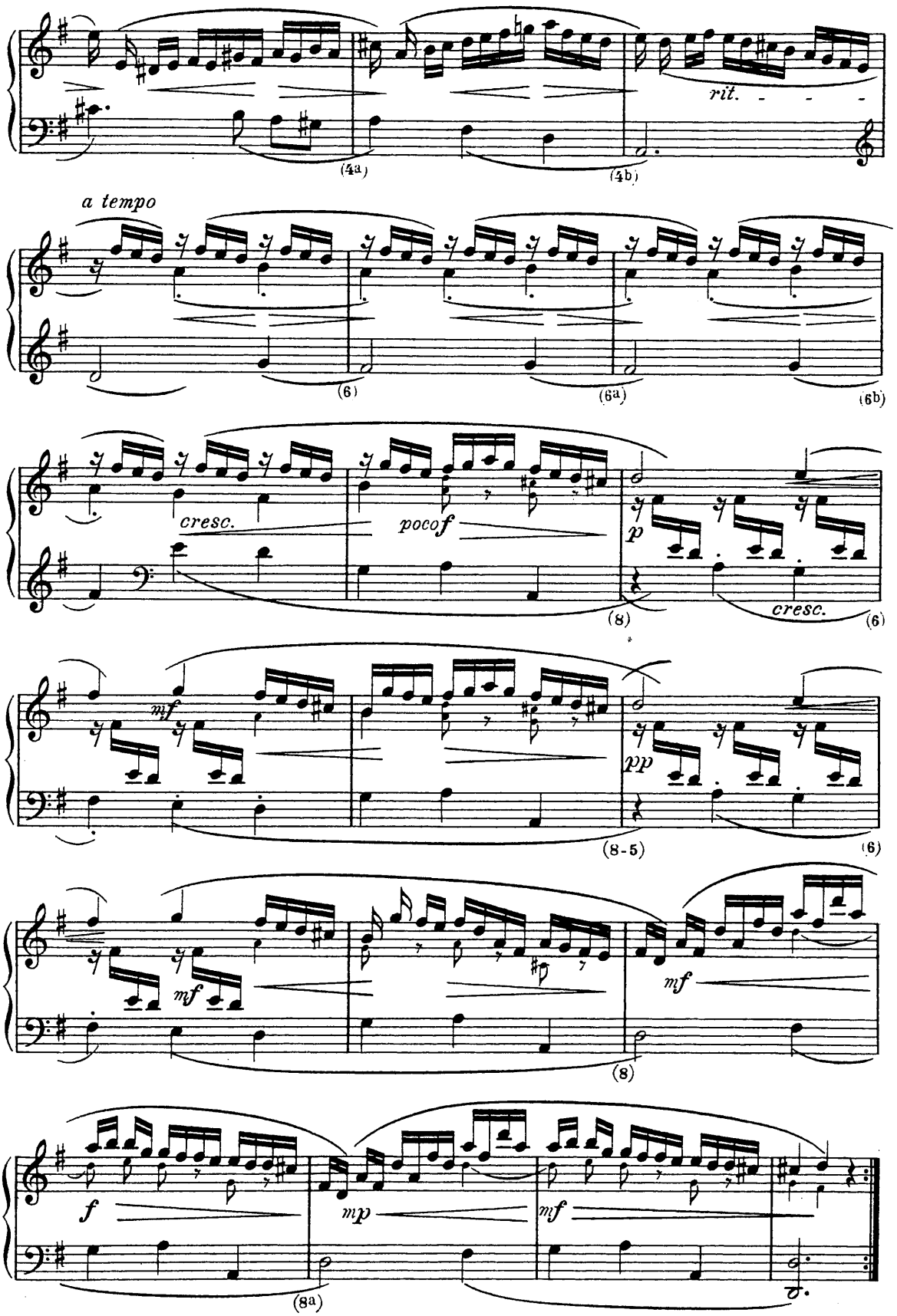

Schuld, Schimpf und Spott, Schimpf und Spott, ei! so mag der lie - be
Gott meines Herzens Un-schuld rä - chen!
dim.
Ge - duld, Ge - duld,
wenn mich falsche Zungen ste-chen, Ge - duld, Ge - duld! Ge -
duld!
mp
cresc.
mf
tr
allargando

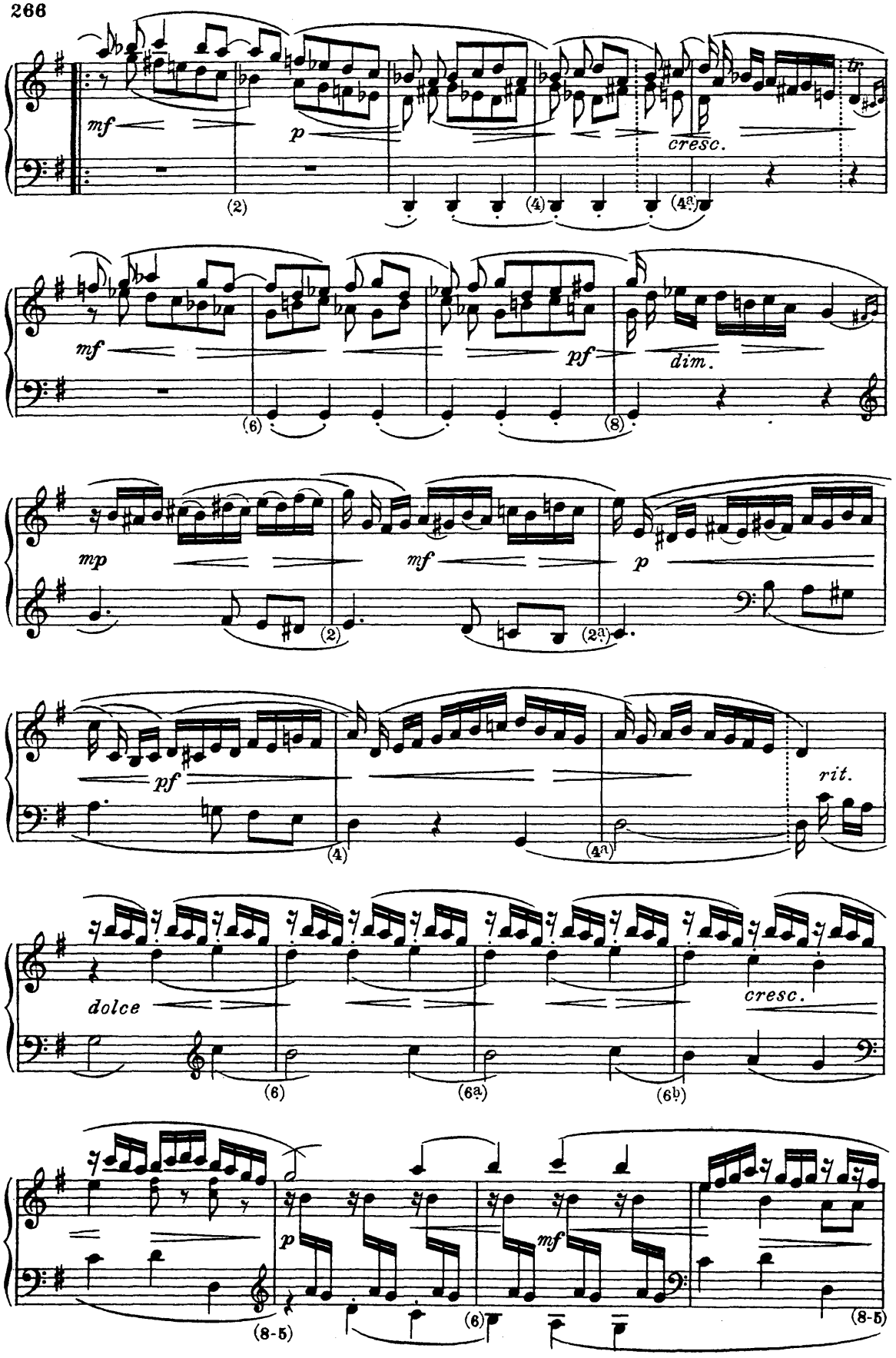
132. Domenico Scarlatti (1685 - 1757)

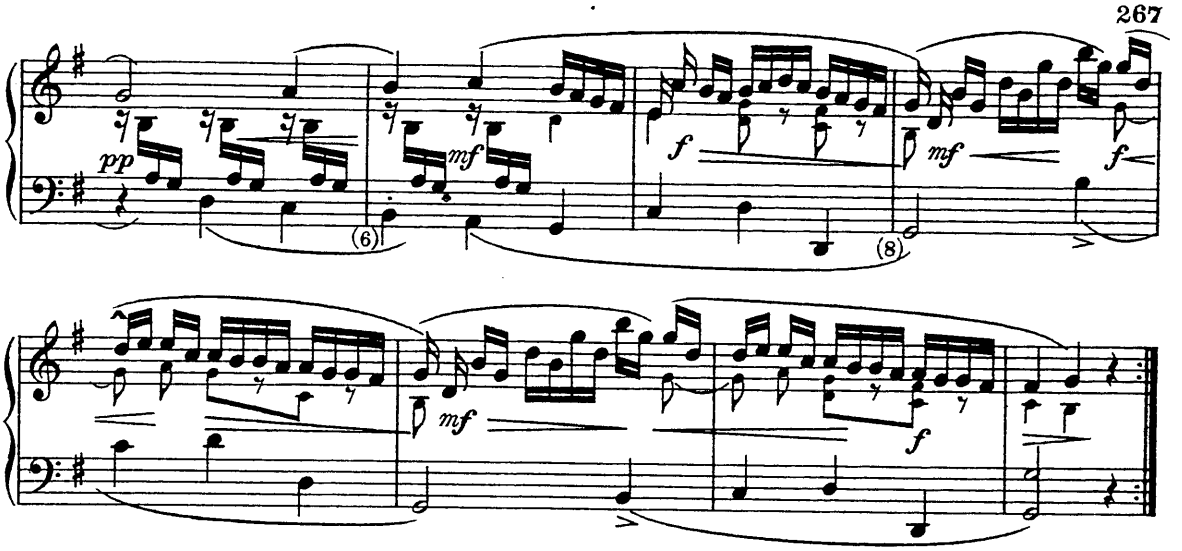
Klavierstück (Sonate).

Andante



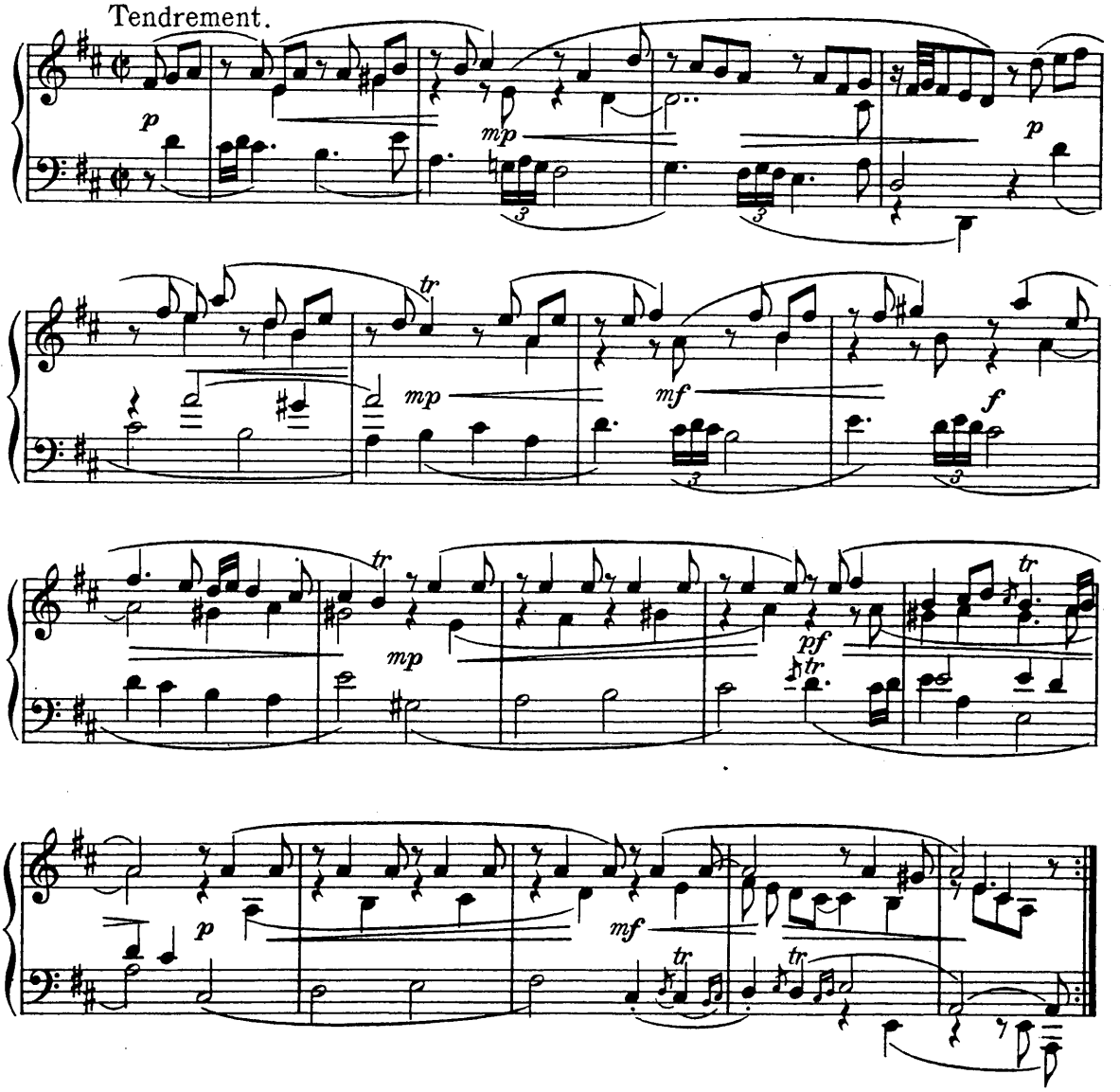

rit.
(4a)
(4b)
a tempo
(6)
(6a)
(6b)
cresc.
poco f
p
cresc.
(8)
(6)
mf
pp
(8-5)
(6)
mf
mf
(8)
f
mp
mf
(8a)

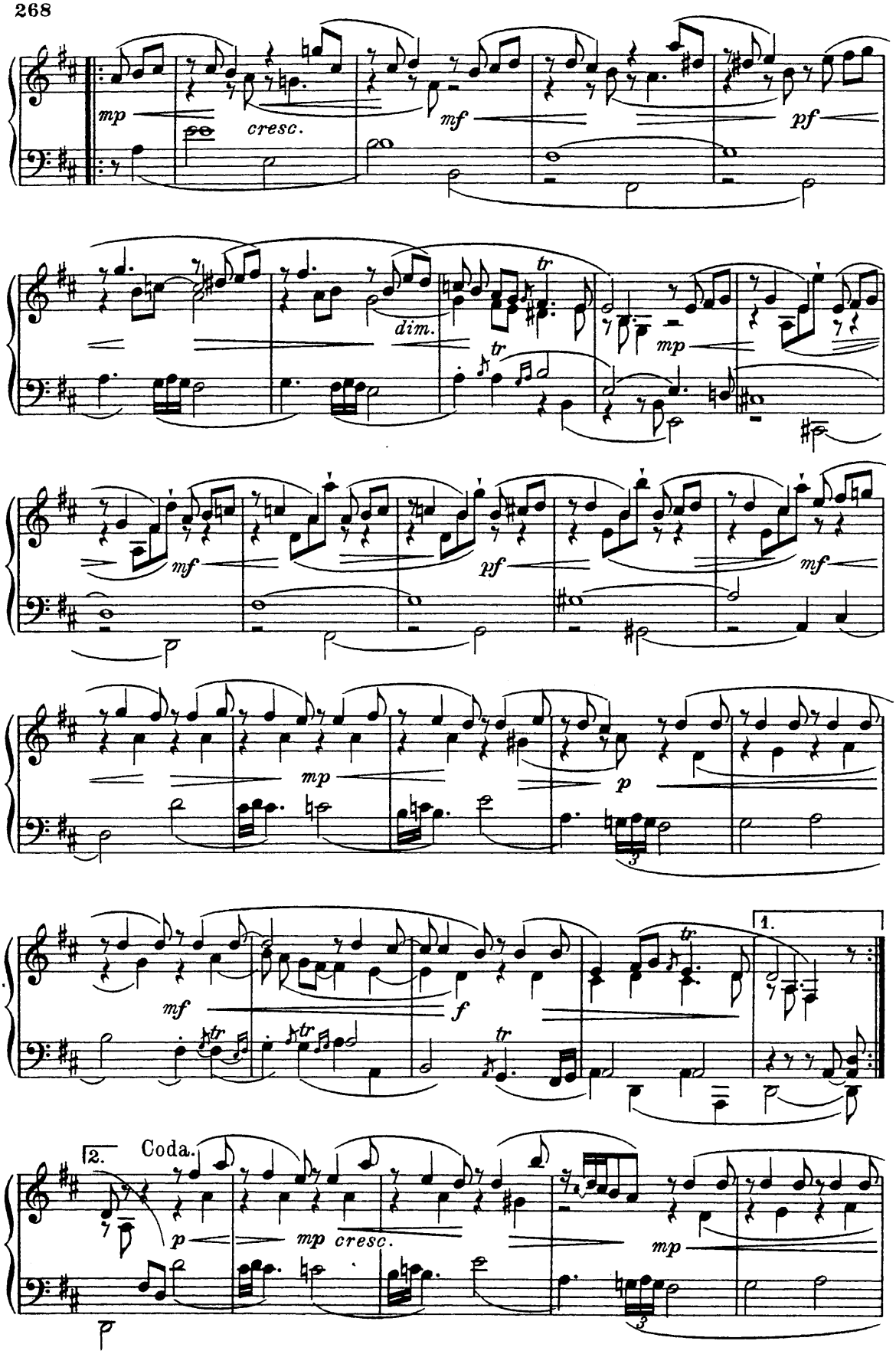

mf
p
cresc.
(2)
(4)
(4a)
mf
pf
dim.
(6)
(8)
mp
mf
p
(2)
(2a)
pf
rit.
(4)
(4a)
dolce
cresc.
(6)
(6a)
(6b)
p
mf
(8-5)
(6)
(8-5)

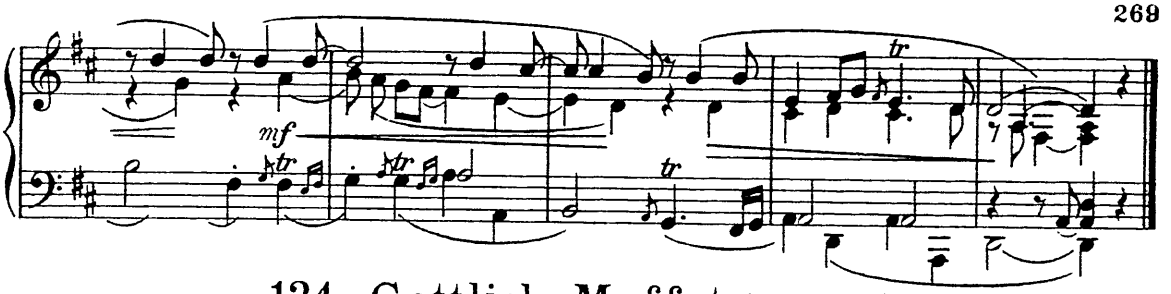


133. Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Les Soupirs (Pièces de Clavecin 1724)

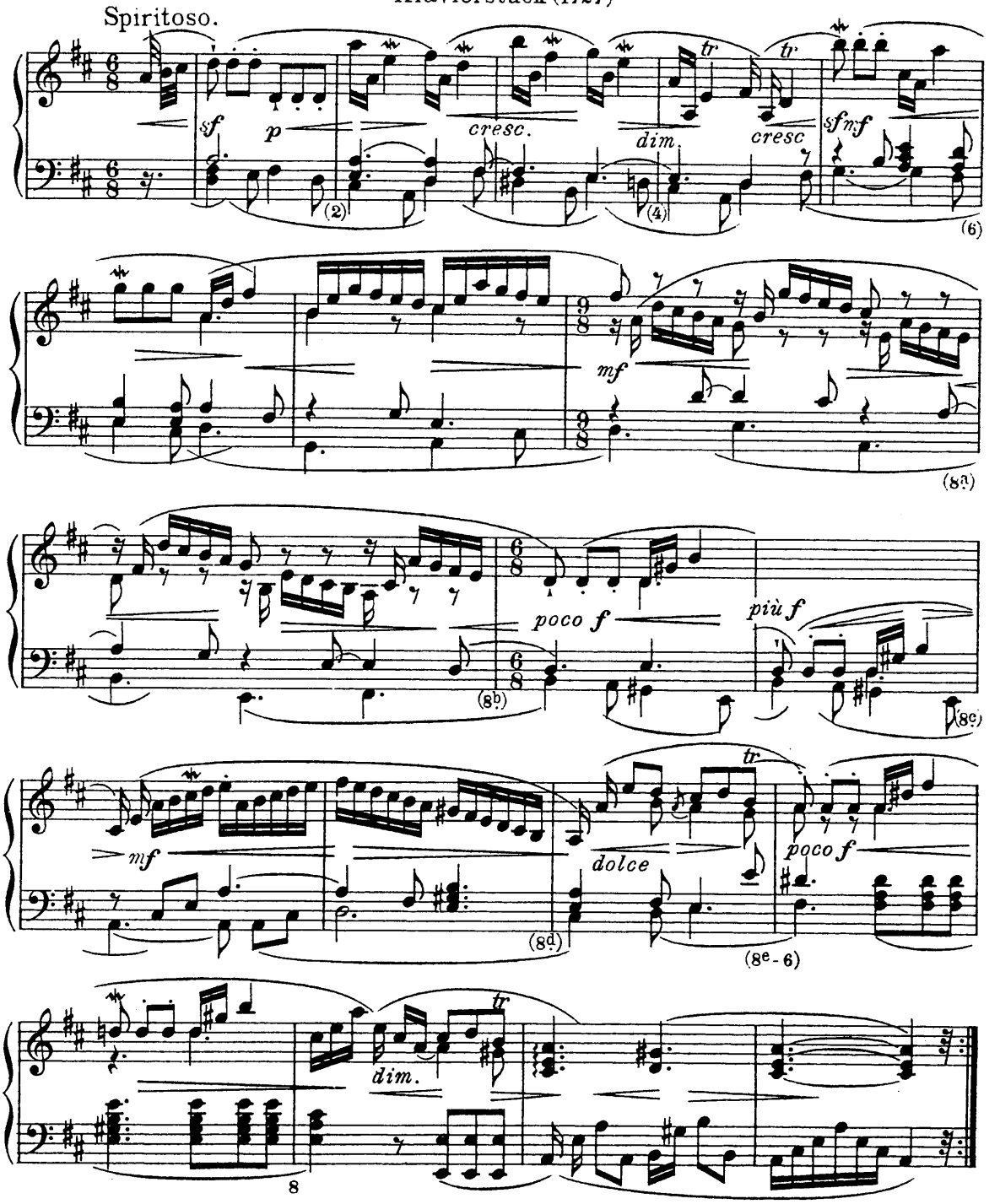


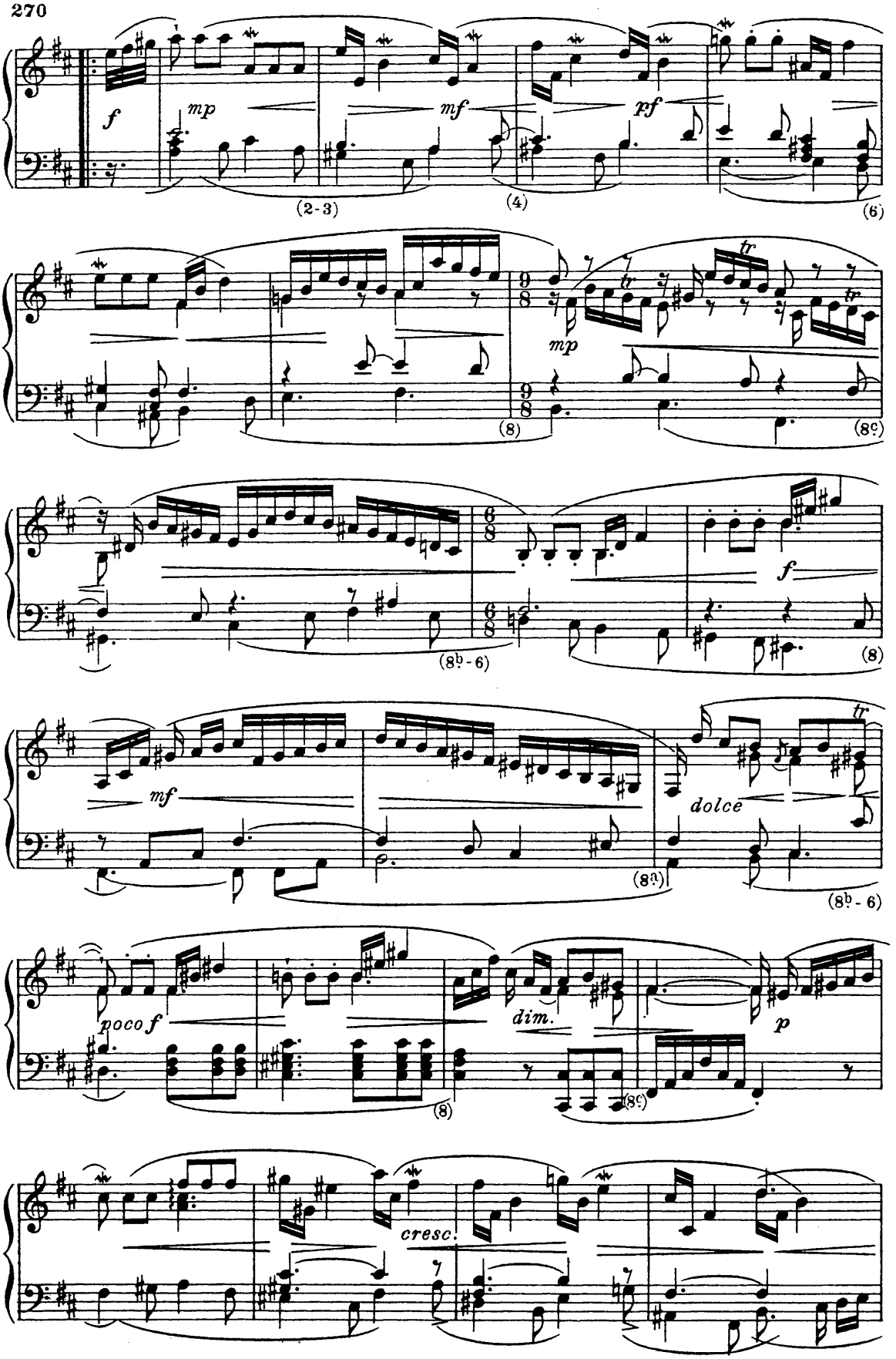

mp
cresc.
mf
pf
dim.
tr
mp
mf
pf
mf
mp
p
3
mf
f
tr
1.
2.
Coda.
p
mp
cresc.
mp
3

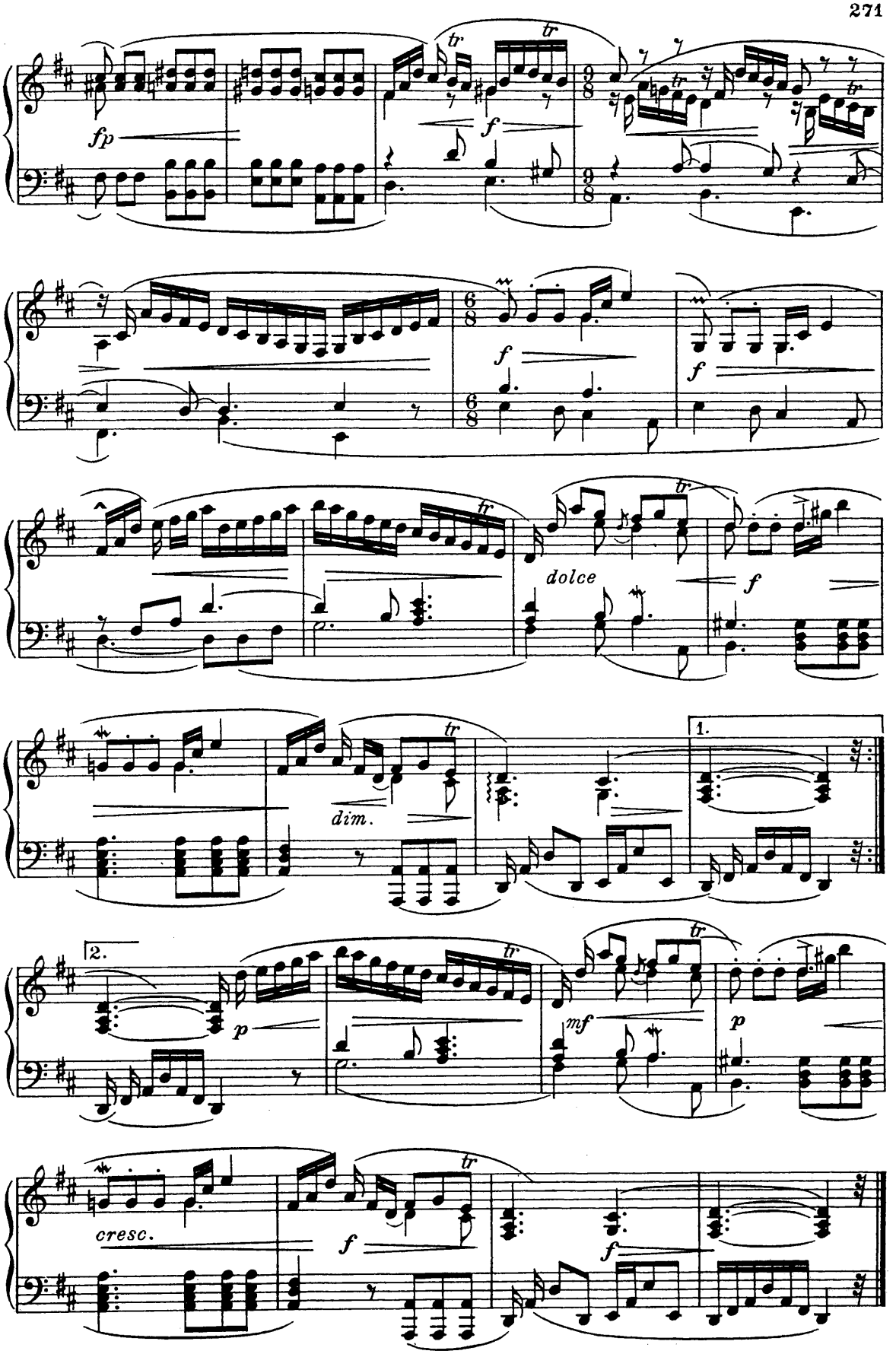


134. Gottlieb Muffat (1690-1770)

Klavierstück (1727)




f
mp
mf
pf
(2-3)
(4)
(6)
mp
(8)
(8c)
f
(8b-6)
(8)
mf
dolce
(8a)
(8b-6)
poco f
dim.
p
(8)
(8c)
cresc.


fp
f
dolce
dim.
1.
2.
p
mf
cresc.

135. Emanuele d'Astorga (1681-1736)

Terzett für Sopran, Tenor, Baß und Streichorchester aus dem Stabat mater.

Mesto e sostenuto.

mf *p* *poco cresc.*

O quam tristis et af-flicta

O quam tristis et af-

fu - it il-la be - ne-di-cta ma - - ter u-ni-ge - - ni -

fli-cta fu - it il-la be - ne-di-cta ma - ter

O quam tristis et af-

u - ni - ge - ni -

ti!

O quam tristis et af-

fli-cta fu - it il - la be - ne - di-cta ma-ter u - ni - ge - - - ni -

ti

fu - it il - la be - nedi-cta ma - ter u - ni - ge - ni -

flicta

fu - it il - la be - ne - dicta

ma - -

ti

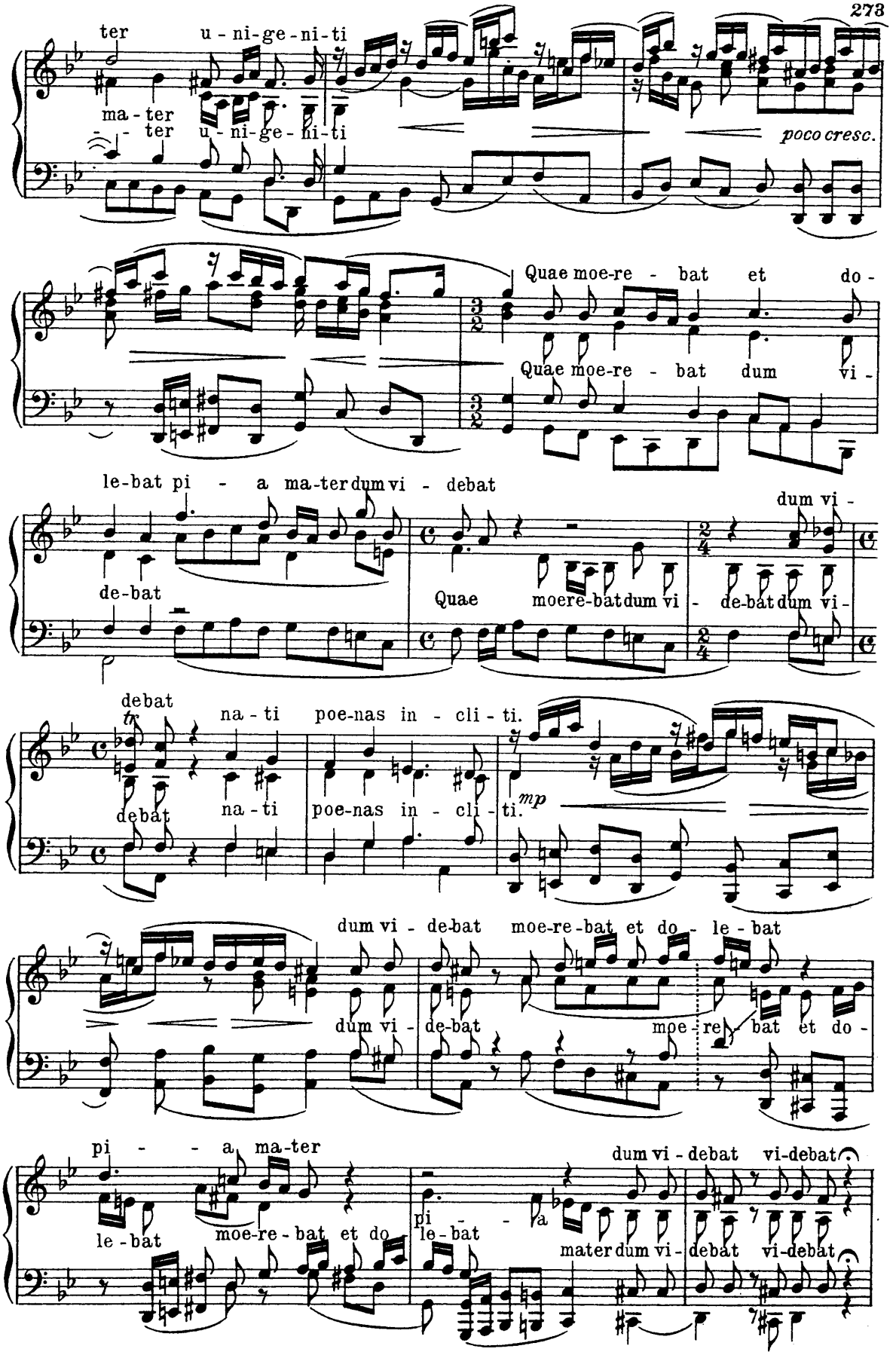
fu - it il - la

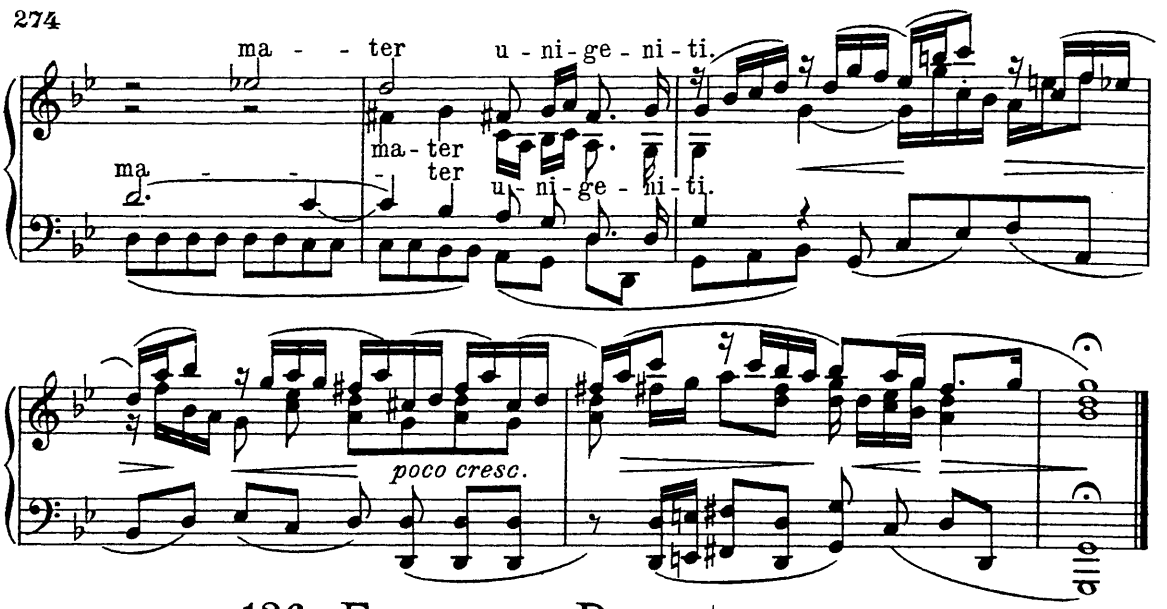
be - - - ne - dicta

ma - - -

ti

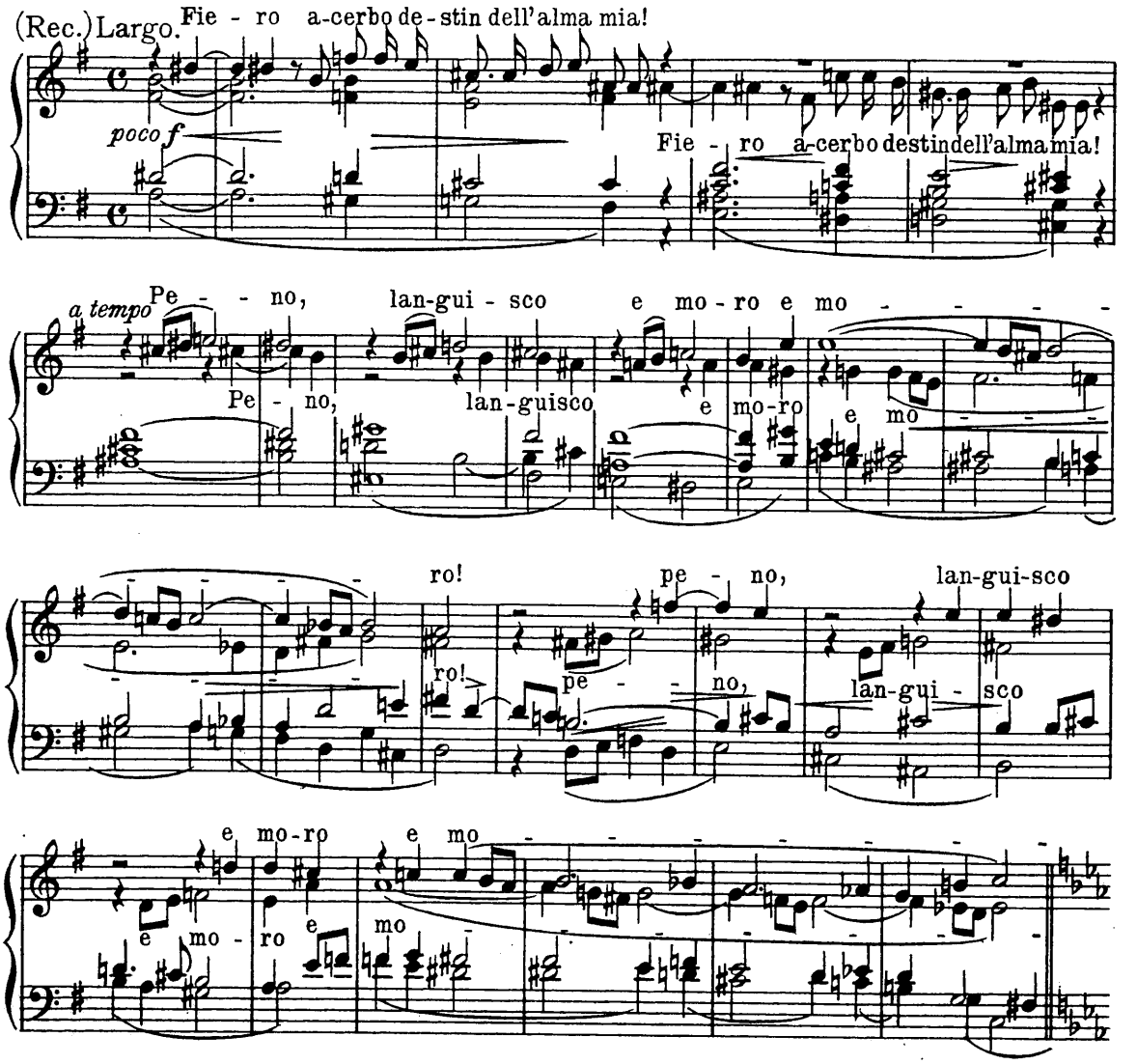
fu-it il-la be-ne - di - - - - cta

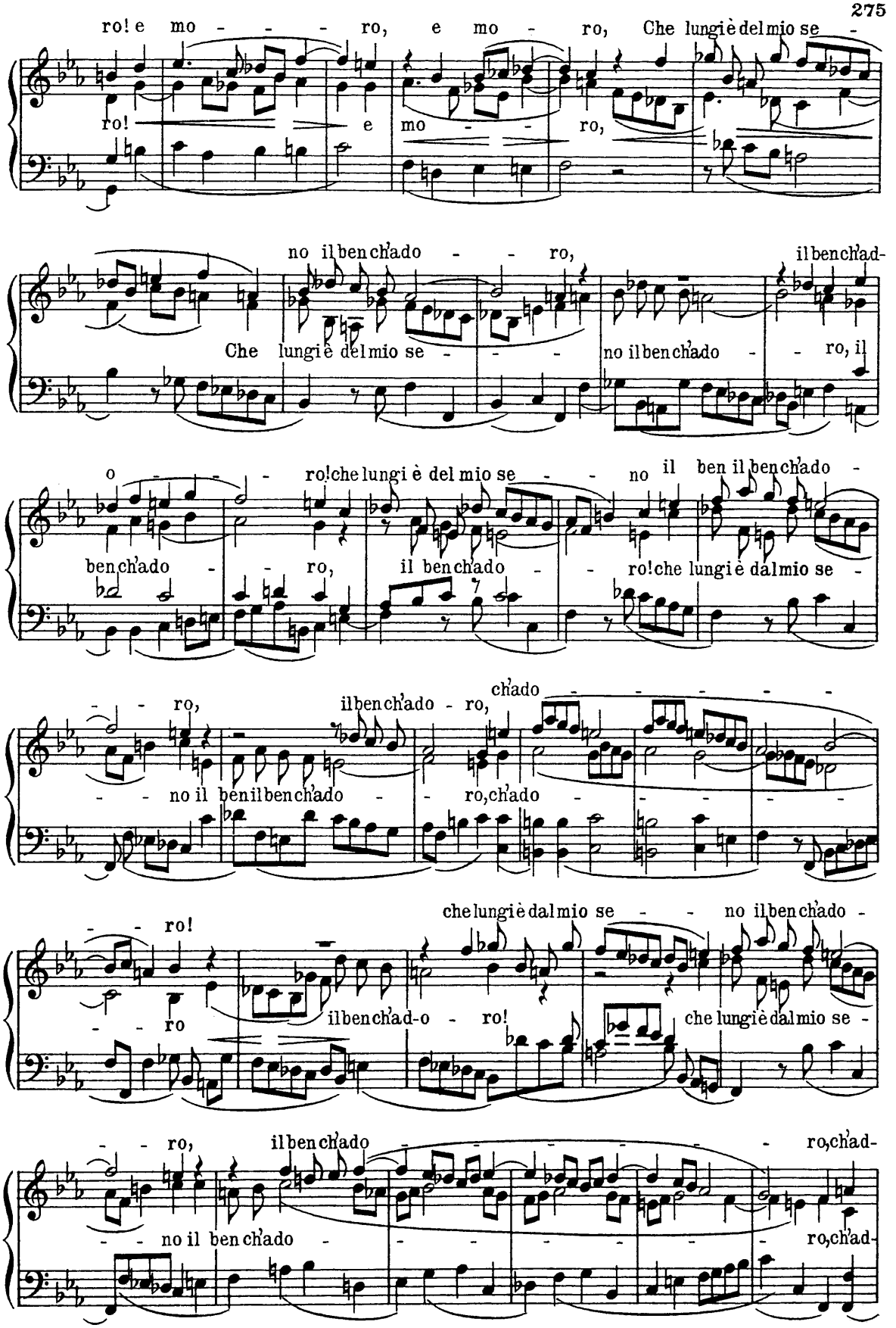

ter u - ni-ge-ni-ti
ma - ter
- ter u - ni-ge-ni-ti
poco cresc.
Quae moe-re - bat et do -
Quae moe-re - bat dum vi -
le-bat pi - a ma-ter dum vi - debat
de-bat
Quae moere-bat dum vi
dum vi -
de-bat dum vi -
debat
tr
na - ti poe-nas in - cli - ti.
debat
na - ti poe-nas in - cli - ti.
mp
dum vi - de-bat moe-re-bat et do - le - bat
dum vi - de-bat
moe - re - bat et do -
pi - - a ma-ter
le - bat
moe-re - bat et do
pi - - a
le - bat
dum vi - debat vi-debat
mater dum vi - debat vi-debat

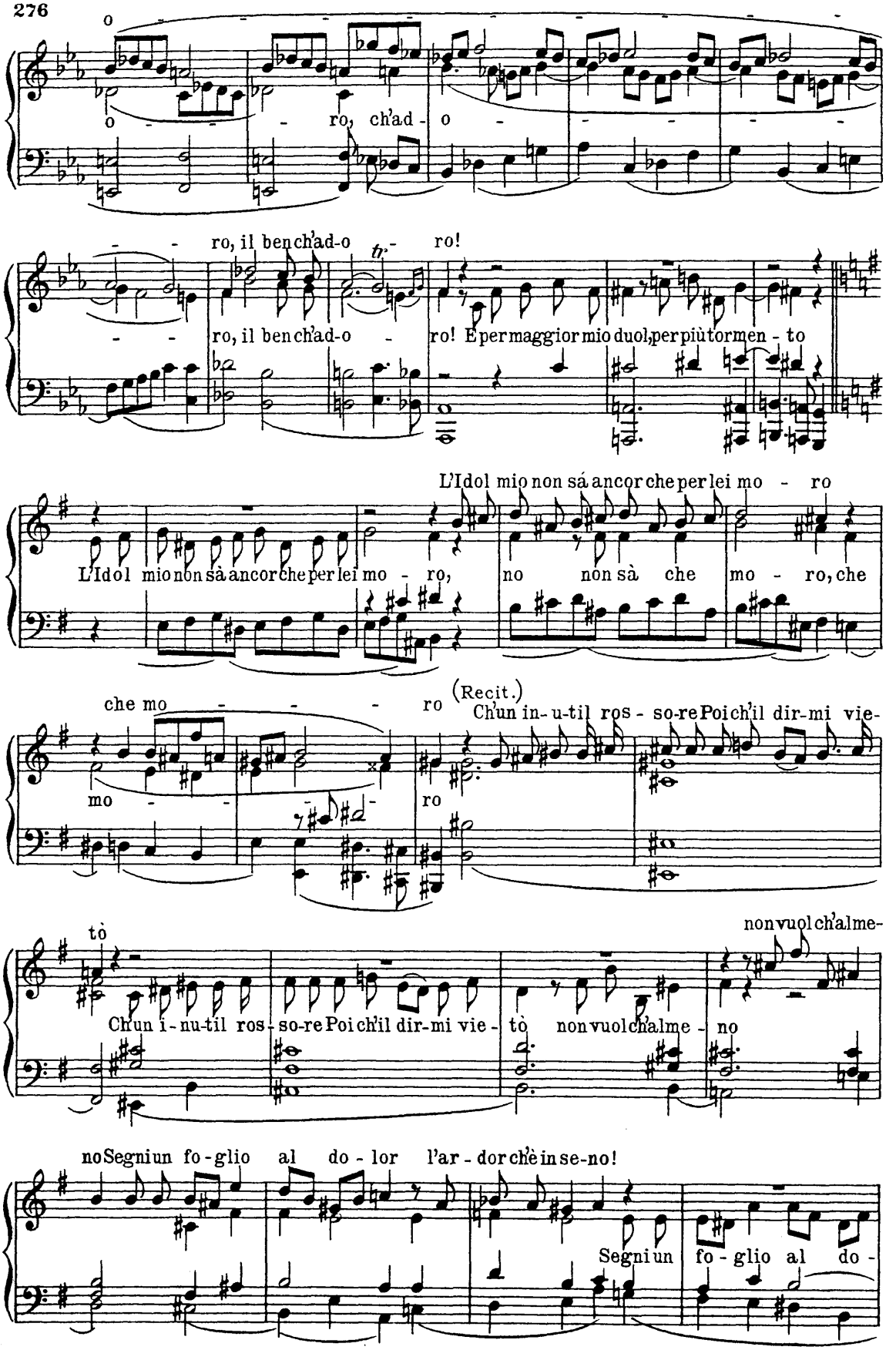


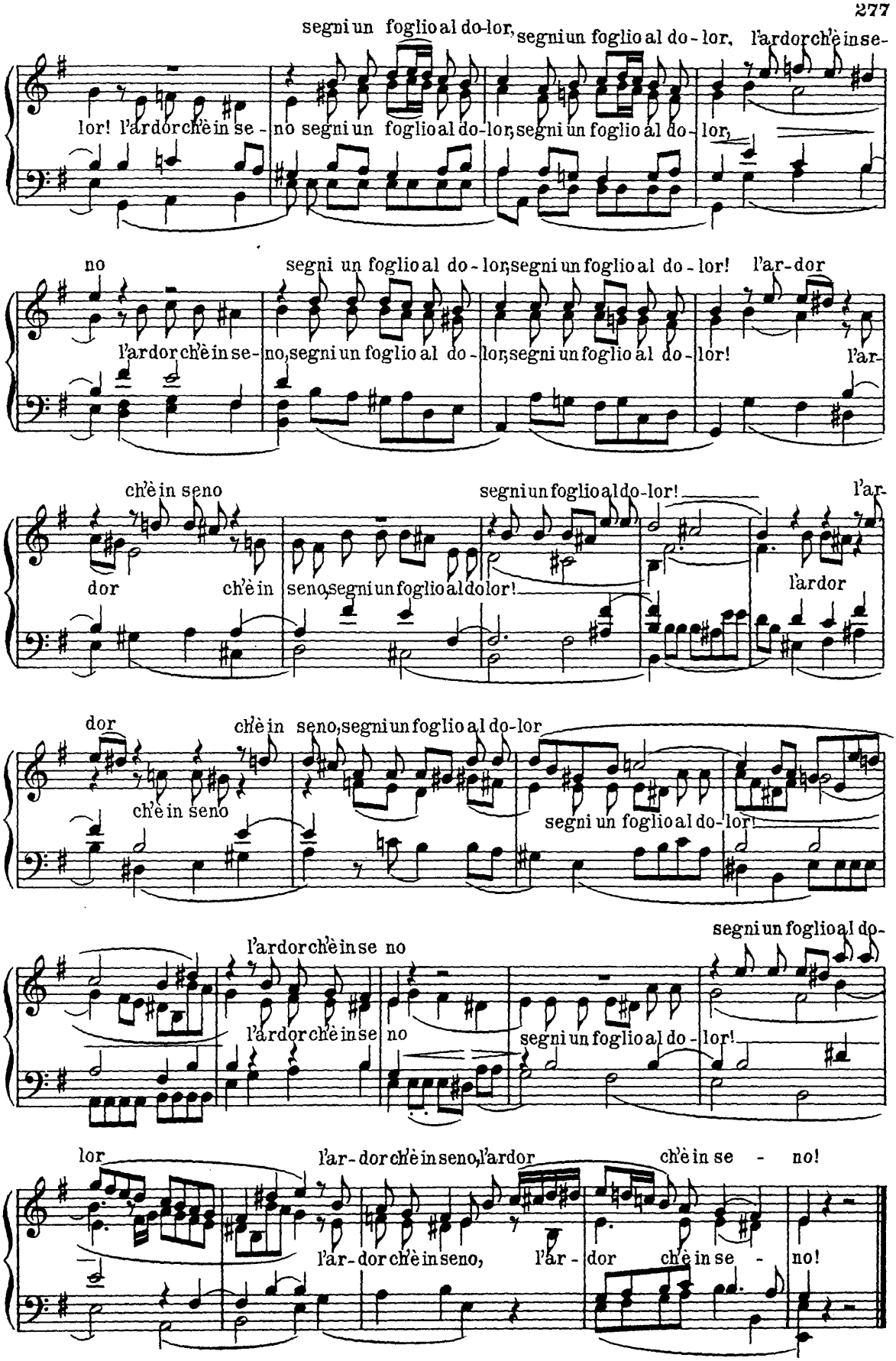
136. Francesco Durante (1684-1755)

Duetto da camera per Soprano e Contr'alto.



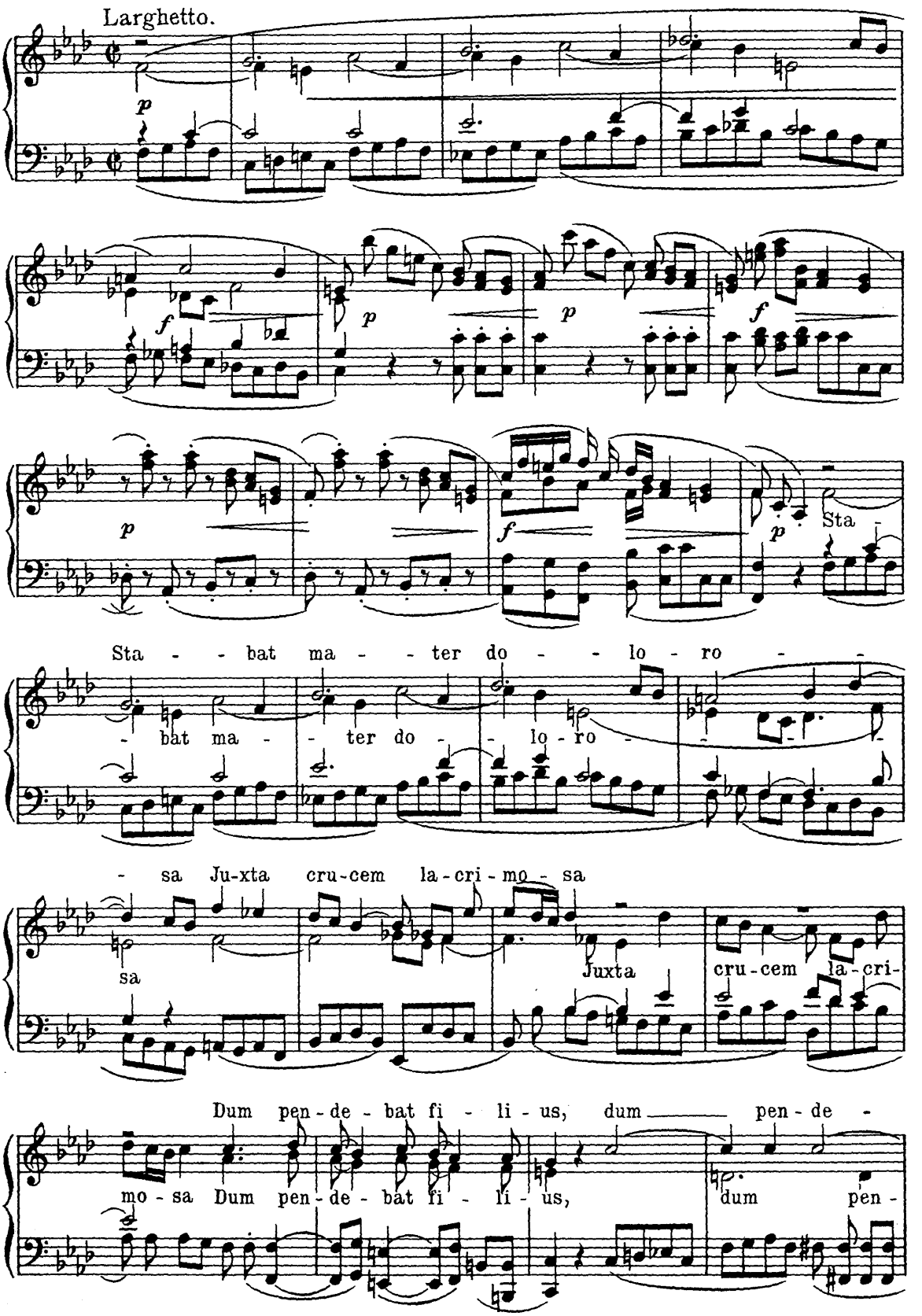

ro! e mo - - - ro, e mo - ro, Che lungi è del mio se -
ro! e mo - - ro,
no il ben ch'ado - - ro, il ben ch'ad-
Che lungi è del mio se - - - no il ben ch'ado - - ro, il
o - - - ro! che lungi è del mio se - - no il ben il ben ch'ado -
ben ch'ado - - ro, il ben ch'ado - - ro! che lungi è dal mio se -
ch'ado - - - - - - -
- - ro, il ben ch'ado - ro,
- - no il ben il ben ch'ado - - ro, ch'ado - - - - -
che lungi è dal mio se - - - no il ben ch'ado -
- - ro!
- - ro il ben ch'ad-o - ro! che lungi è dal mio se -
- - ro, il ben ch'ado - - - - - - ro, ch'ad-
- - no il ben ch'ado - - - - - - ro, ch'ad-

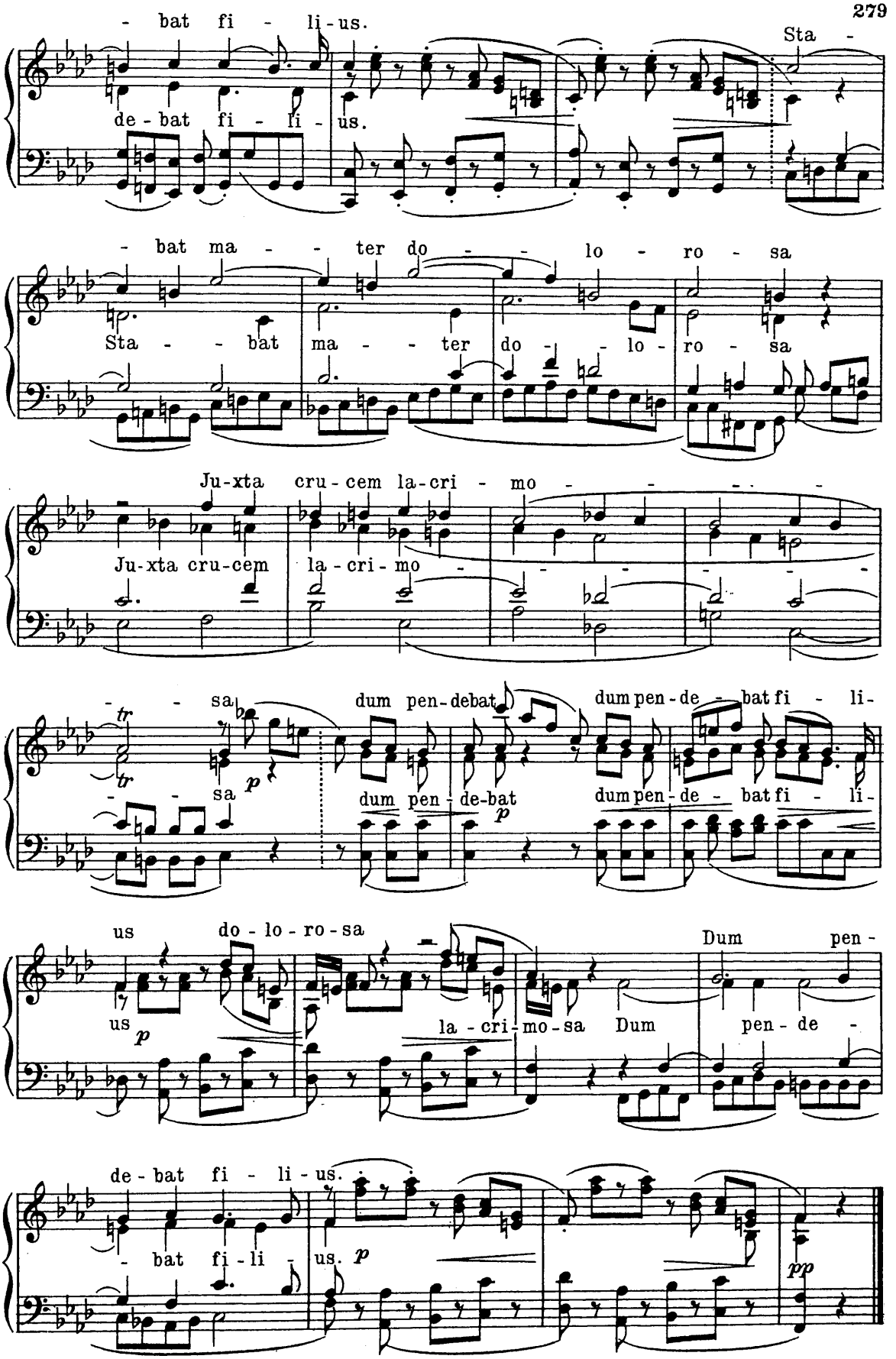

o
o - ro, ch'ad - o -
ro, il ben ch'ad-o tr. ro!
ro, il ben ch'ad-o - ro! E per maggior mio duol, per più tormen - to
L'Idol mio non sá ancor che per lei mo - ro
L'Idol mio non sà ancor che per lei mo - ro, no non sà che mo - ro, che
che mo - - - ro (Recit.) Ch'un in-u-til ros - so-re Poi ch'il dir-mi vie-
mo - - ro
tò non vuol ch'alme-
Ch'un i-nu-til ros - so-re Poi ch'il dir-mi vie - tò non vuol ch'alme - no
no Segniun fo-glio al do - lor l'ar - dor ch'è in se-no!
Segniun fo - glio al do -


segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do - lor, l'ardor ch'è in se-
lor! l'ardor ch'è in se - no segni un foglio al do-lor, segni un foglio al do - lor,
no segni un foglio al do - lor, segni un foglio al do - lor! l'ar-dor
l'ardor ch'è in se - no, segni un foglio al do - lor, segni un foglio al do - lor! l'ar-
ch'è in seno segni un foglio al do-lor! l'ar-
dor ch'è in seno, segni un foglio al do lor! l'ardor
dor ch'è in seno, segni un foglio al do-lor
ch'è in seno segni un foglio al do-lor!
l'ardor ch'è in se no segni un foglio al do-
l'ardor ch'è in se no segni un foglio al do - lor!
lor l'ar-dor ch'è in seno, l'ardor ch'è in se - no!
l'ar-dor ch'è in seno, l'ar - dor ch'è in se - no!

137. Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

1. Anfang des Stabat mater (1736) für Sopran, Alt und Streichorchester.

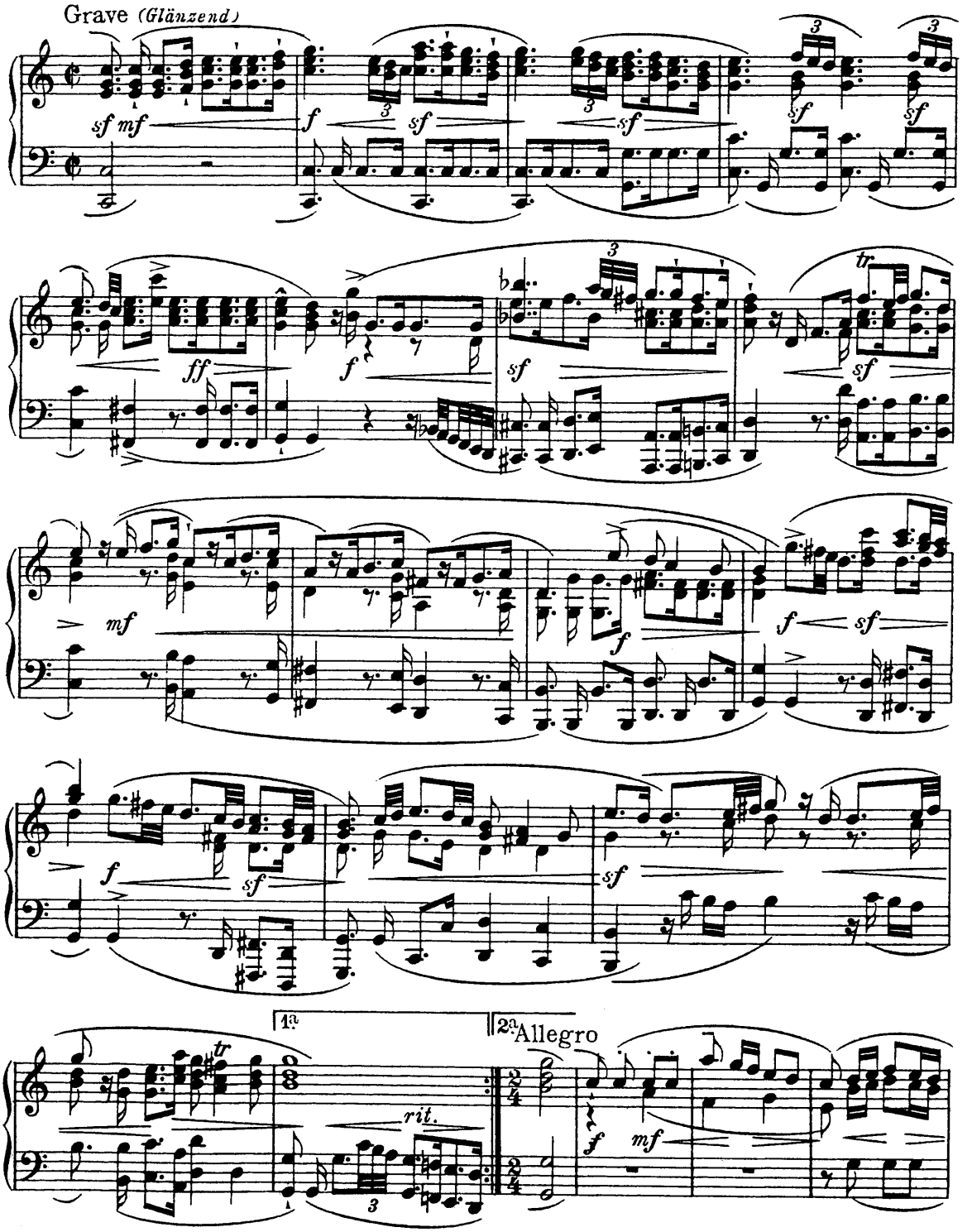


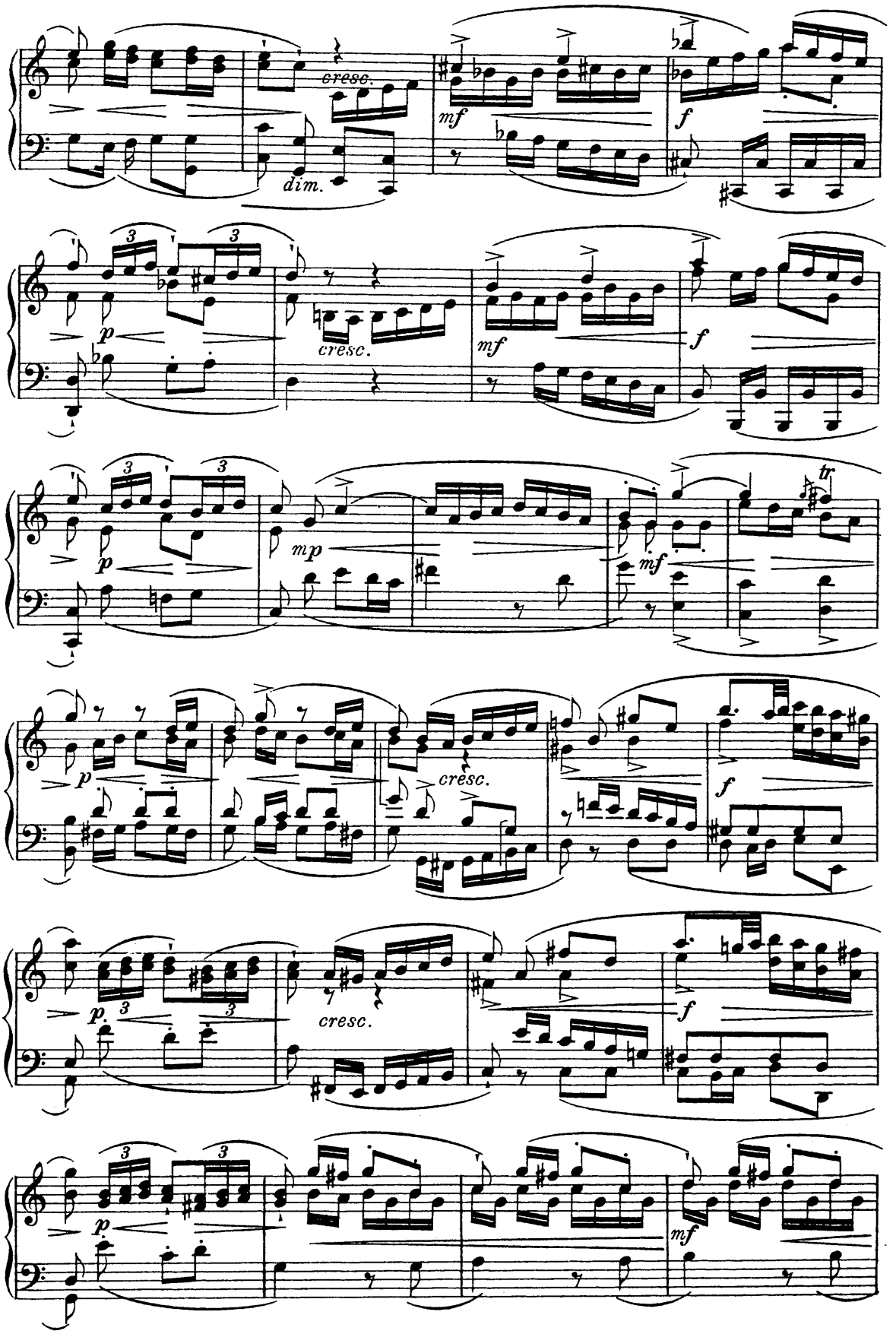

- bat fi - li - us.
de - bat fi - li - us.
Sta -
- bat ma - - ter do - - lo - ro - sa
Sta - - bat ma - - ter do - - lo - ro - sa
Ju-xta cru-cem la-cri - mo - - - - -
Ju-xta cru-cem la-cri - mo - - - - -
- - sa
dum pen-debat
dum pen-de - bat fi - li -
- - sa
dum pen - de-bat
dum pen-de - bat fi - li -
us
do - lo - ro - sa
Dum pen -
us
la - cri - mo - sa Dum
pen - de -
de - bat fi - li - us.
- bat fi - li -
us.

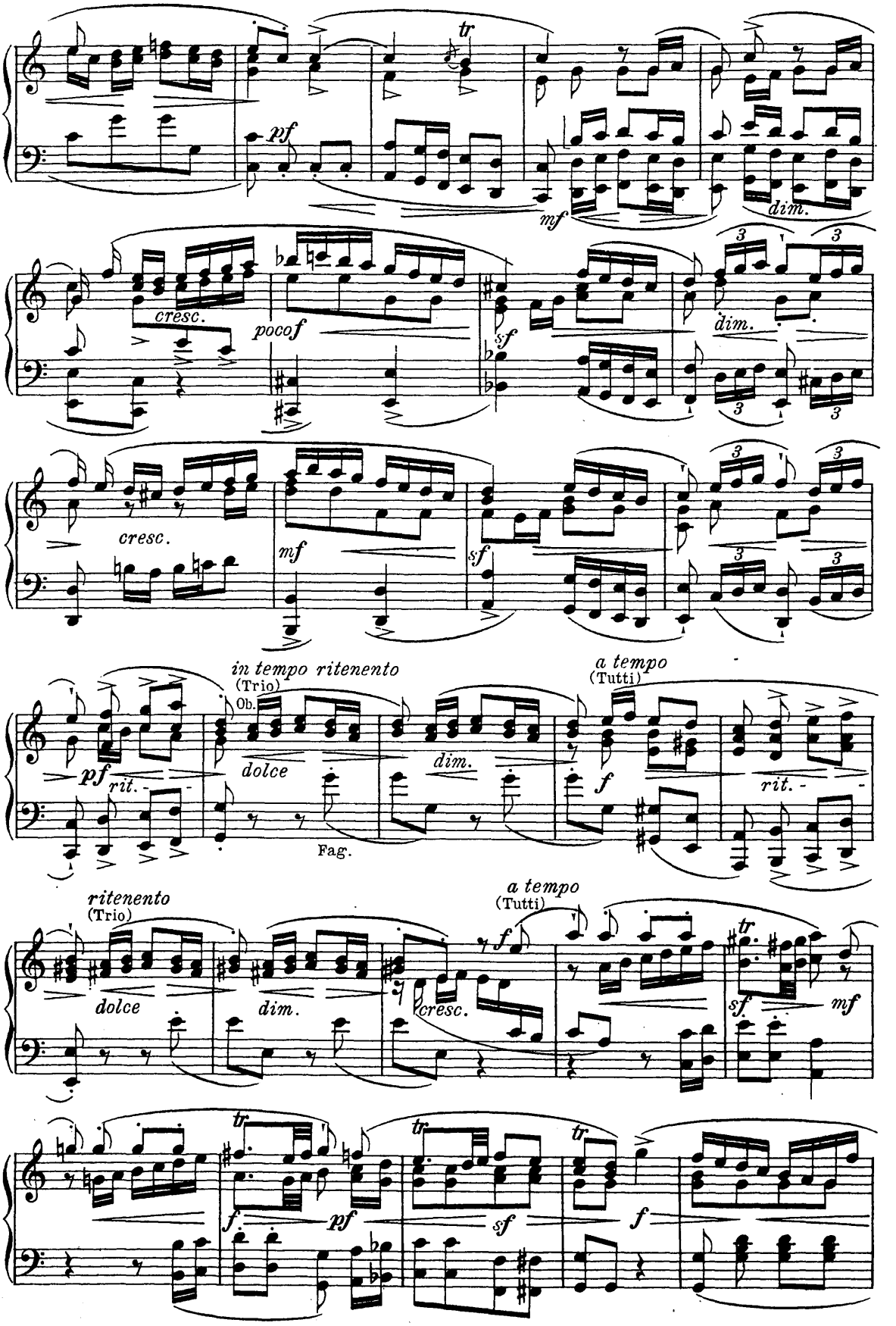
138. Johann Friedrich Fasch. (1688-1758)

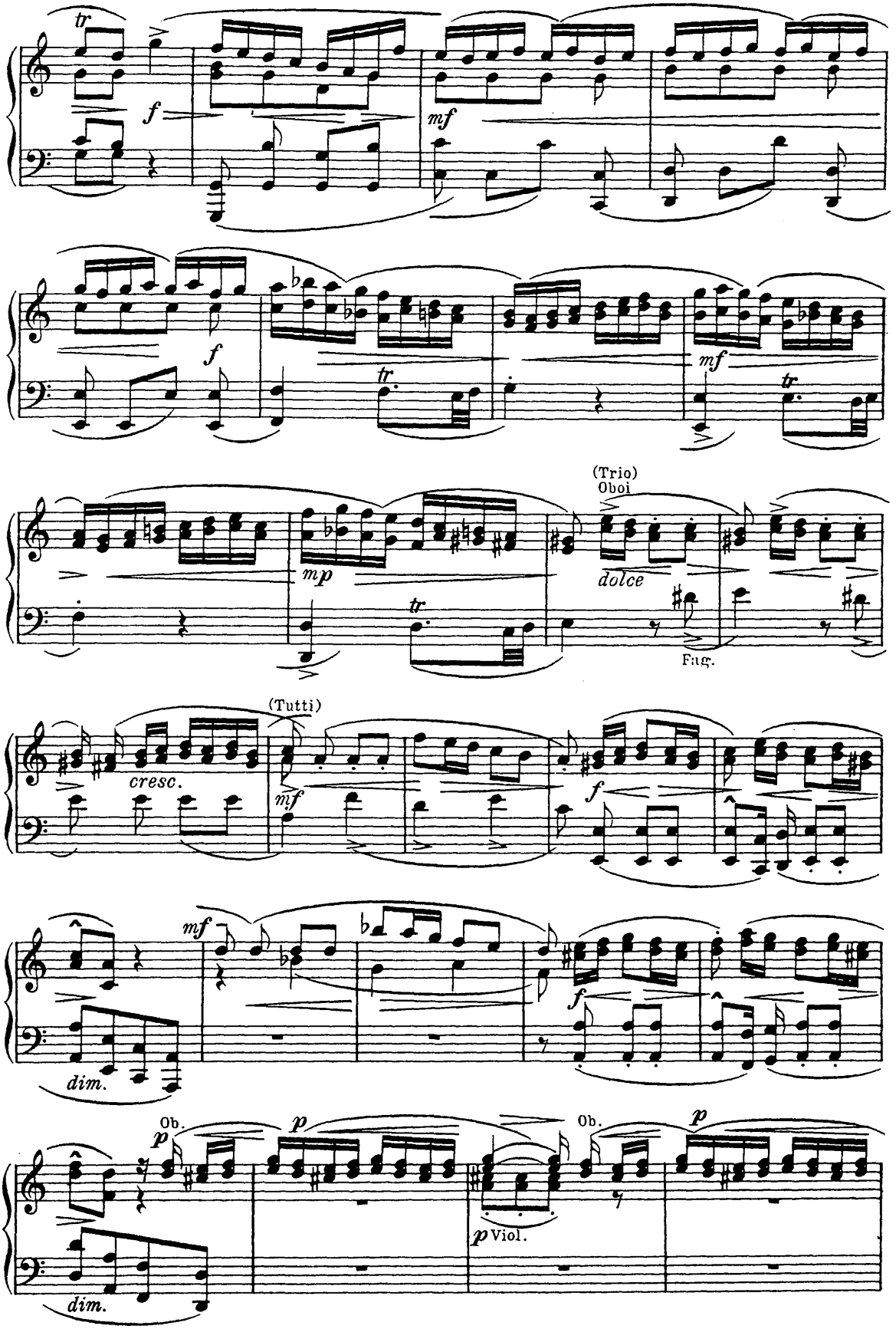
Ouvertüre einer C dur-Orchestersuite.

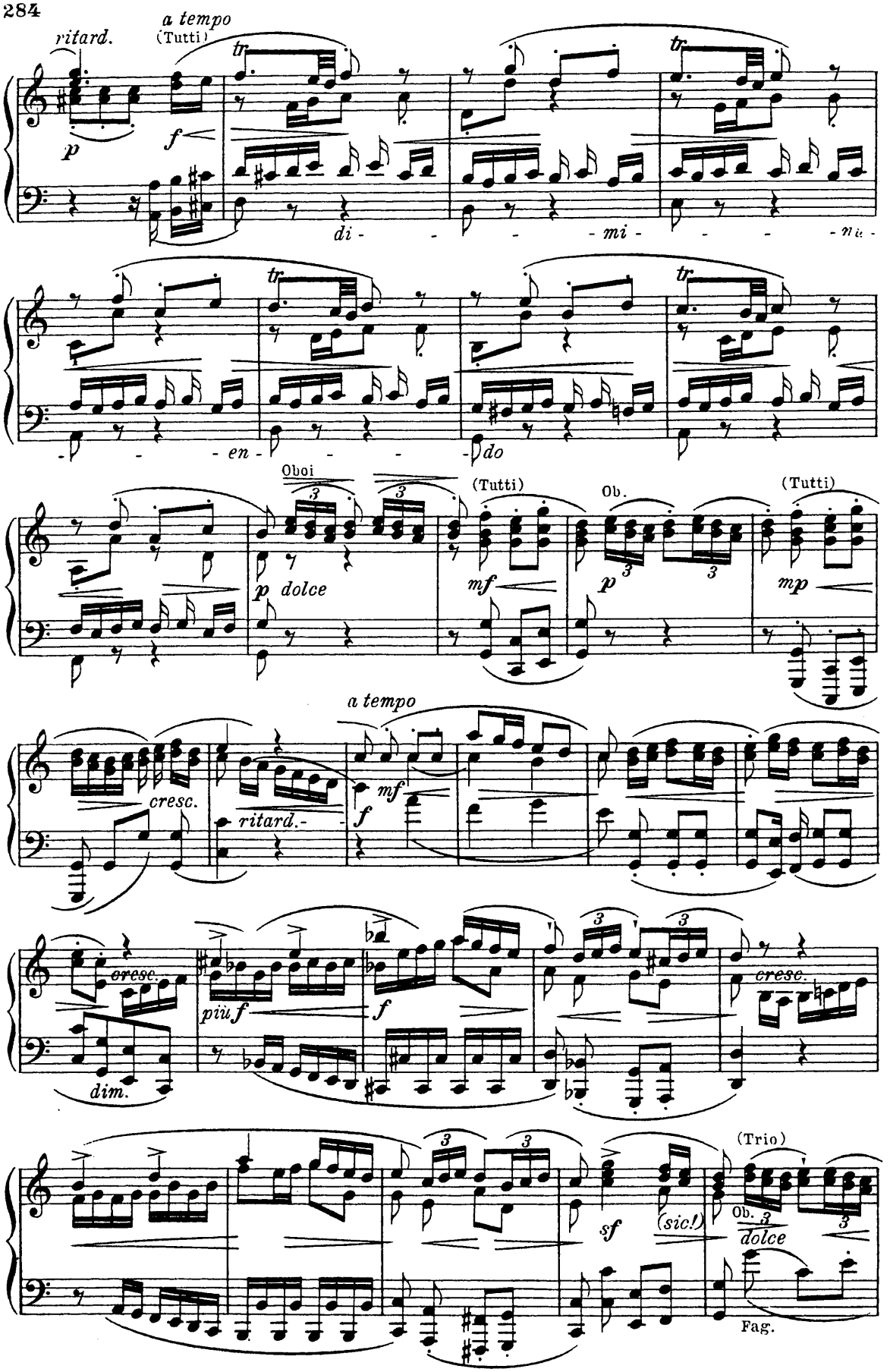
(für Streichorchester mit 2 Oboen und Fagott)

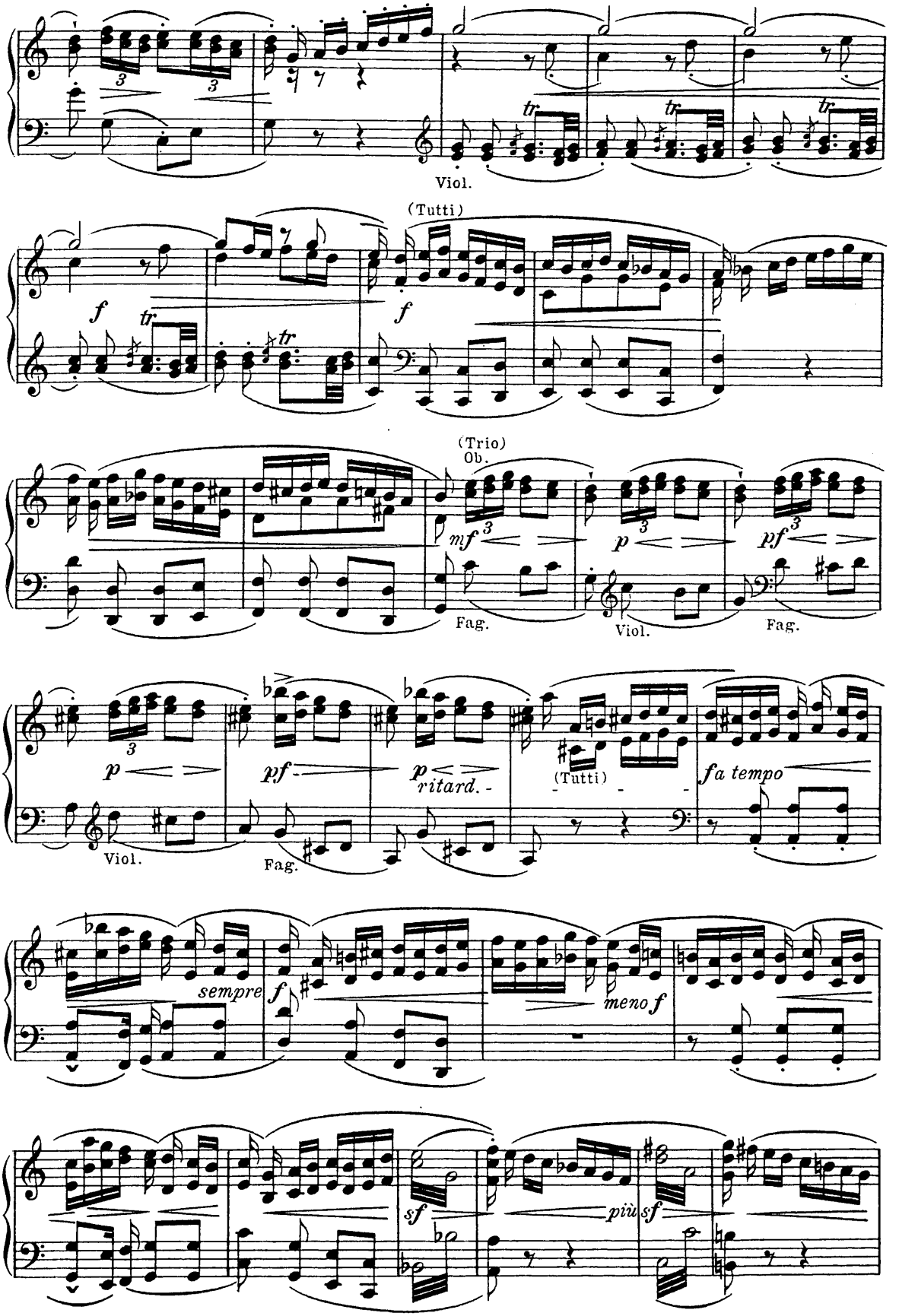


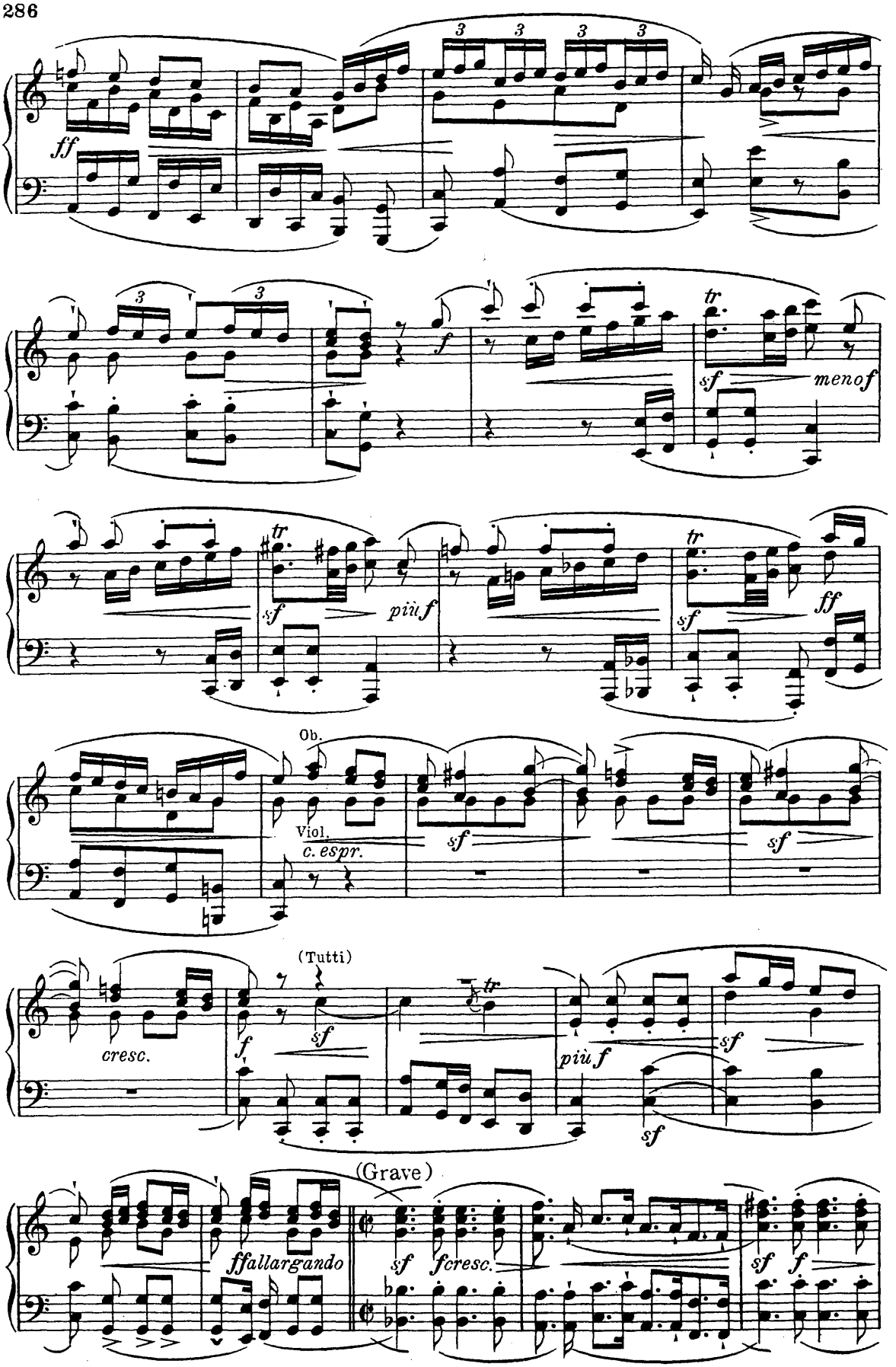

cresc.
dim.
mf
f
p
cresc.
mf
f
p
mp
mf
tr
p
cresc.
f
p
cresc.
f
p
mf

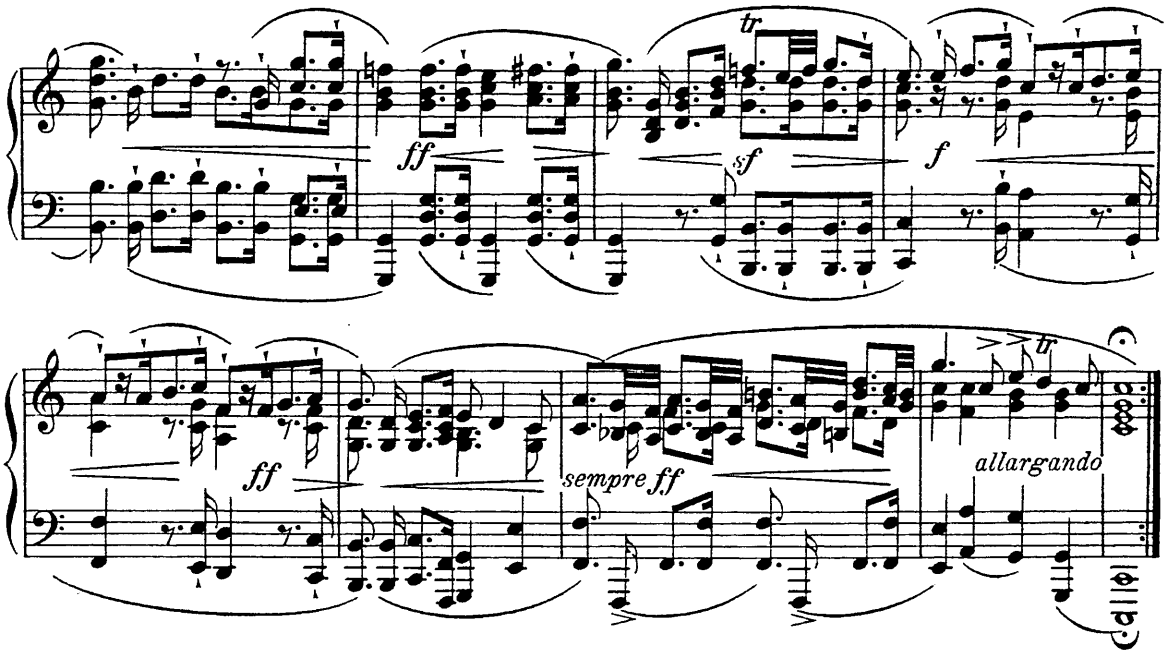

tr
pf
mf
dim.
cresc.
pocof
sf
dim.
cresc.
mf
sf
in tempo ritenento
(Trio)
Ob.
pf
rit.
dolce
dim.
Fag.
a tempo
(Tutti)
f
rit.
ritenento
(Trio)
dolce
dim.
cresc.
a tempo
(Tutti)
f
tr
sf
mf
tr
tr
tr
f
pf
sf
f


tr
f
mf
f
tr
mf
tr
(Trio)
Oboi
mp
tr
dolce
Fag.
(Tutti)
cresc.
mf
f
mf
dim.
f
Ob.
p
p
dim.
p Viol.
Ob.
p


ritard.
a tempo
(Tutti)
p
f
tr
di - - - mi - - - na -
en - - - do
Oboi
p dolce
(Tutti)
mf
Ob.
p
(Tutti)
mp
a tempo
cresc.
ritard.
f
mf
cresc.
più f
f
dim.
cresc.
sf
(sic!)
(Trio)
Ob.
dolce
Fag.


Viol.
(Tutti)
f
tr
(Trio)
Ob.
mf
p
pf
Fag.
Viol.
Fag.
p
pf
p
ritard.
(Tutti)
fa tempo
Viol.
Fag.
sempre
f
meno f
sf
più
sf

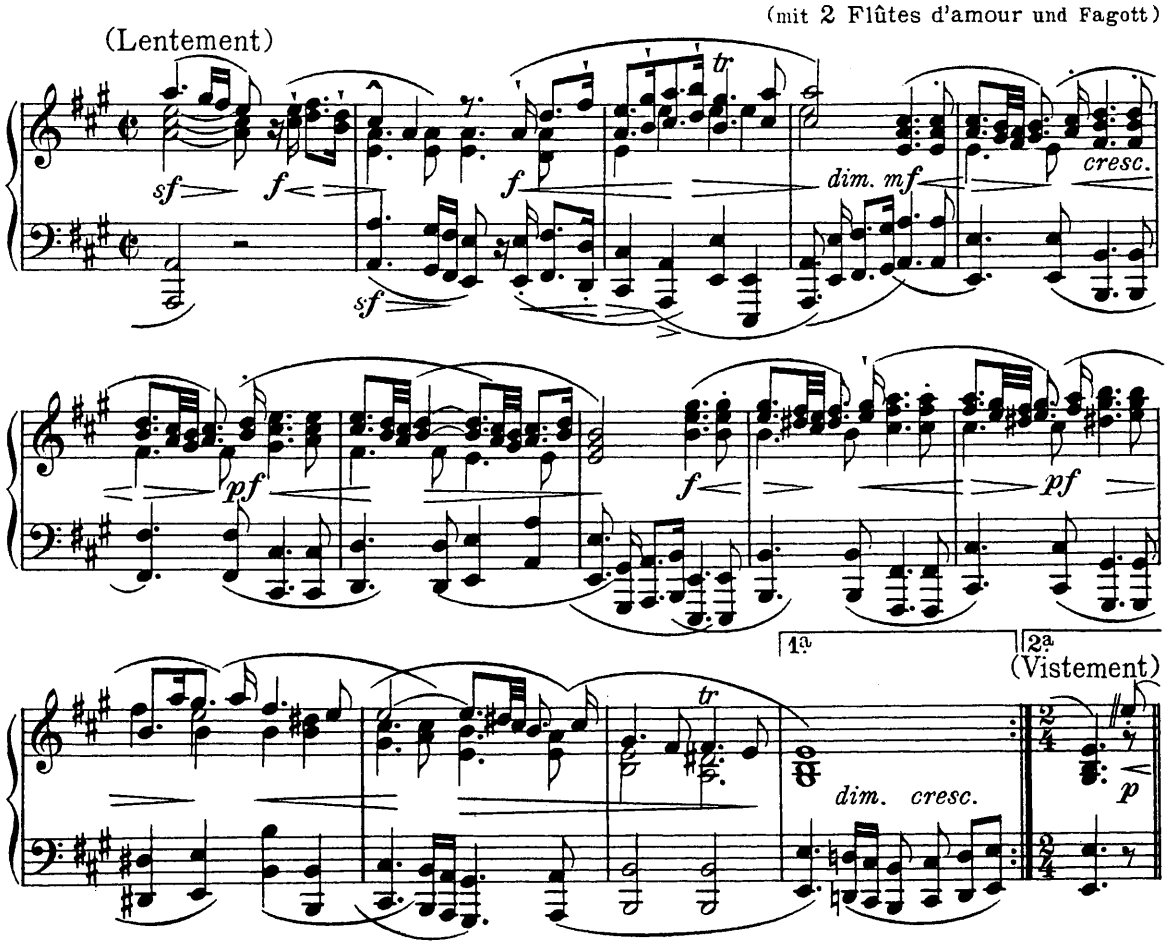

ff
3
3
3
3
f
tr
sf
menof
tr
sf
più f
tr
sf
ff
Ob.
Viol.
c. espr.
sf
sf
(Tutti)
cresc.
f
sf
tr
più f
sf
sf
(Grave)
ffallargando
sf
fcresc.
sf
f

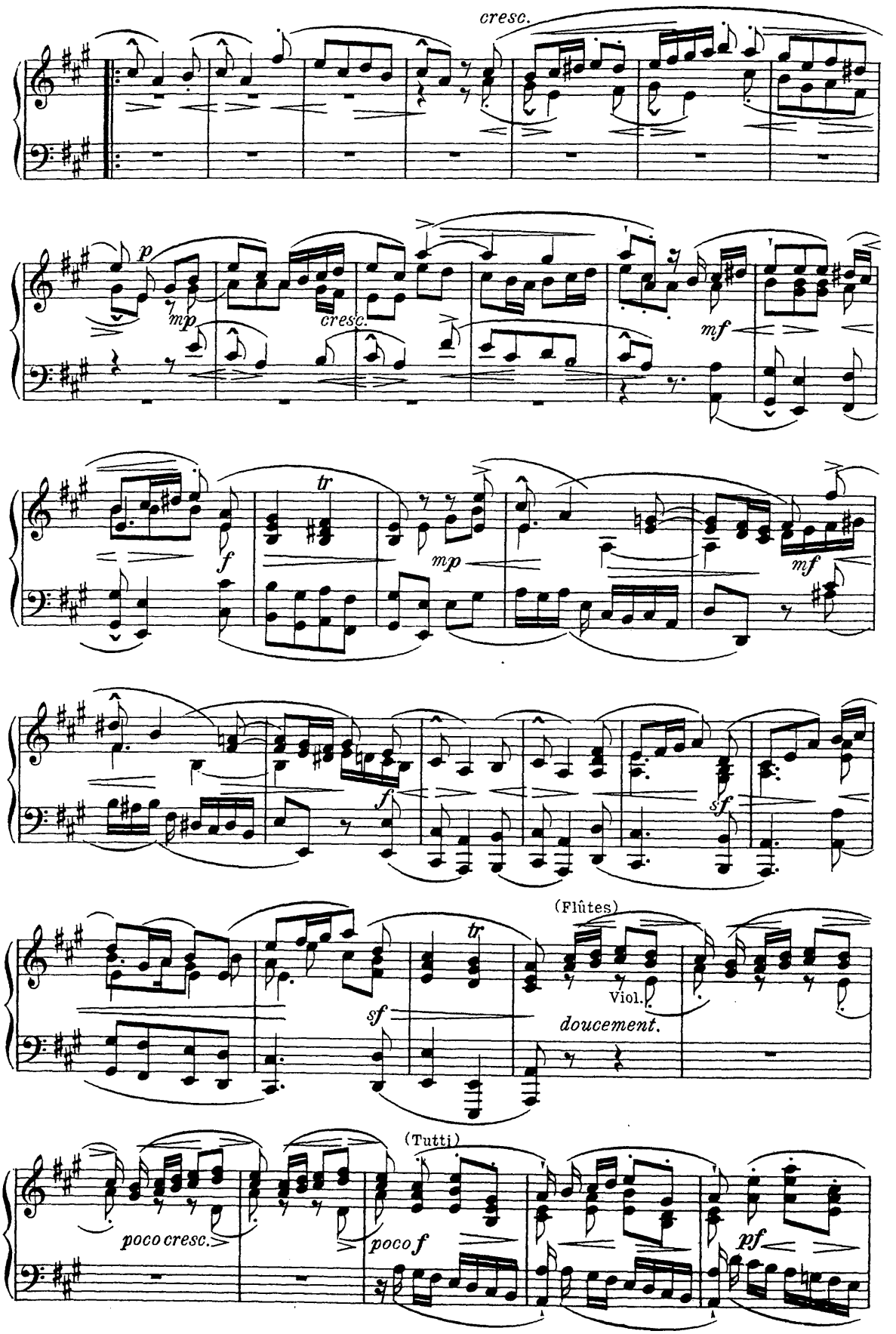


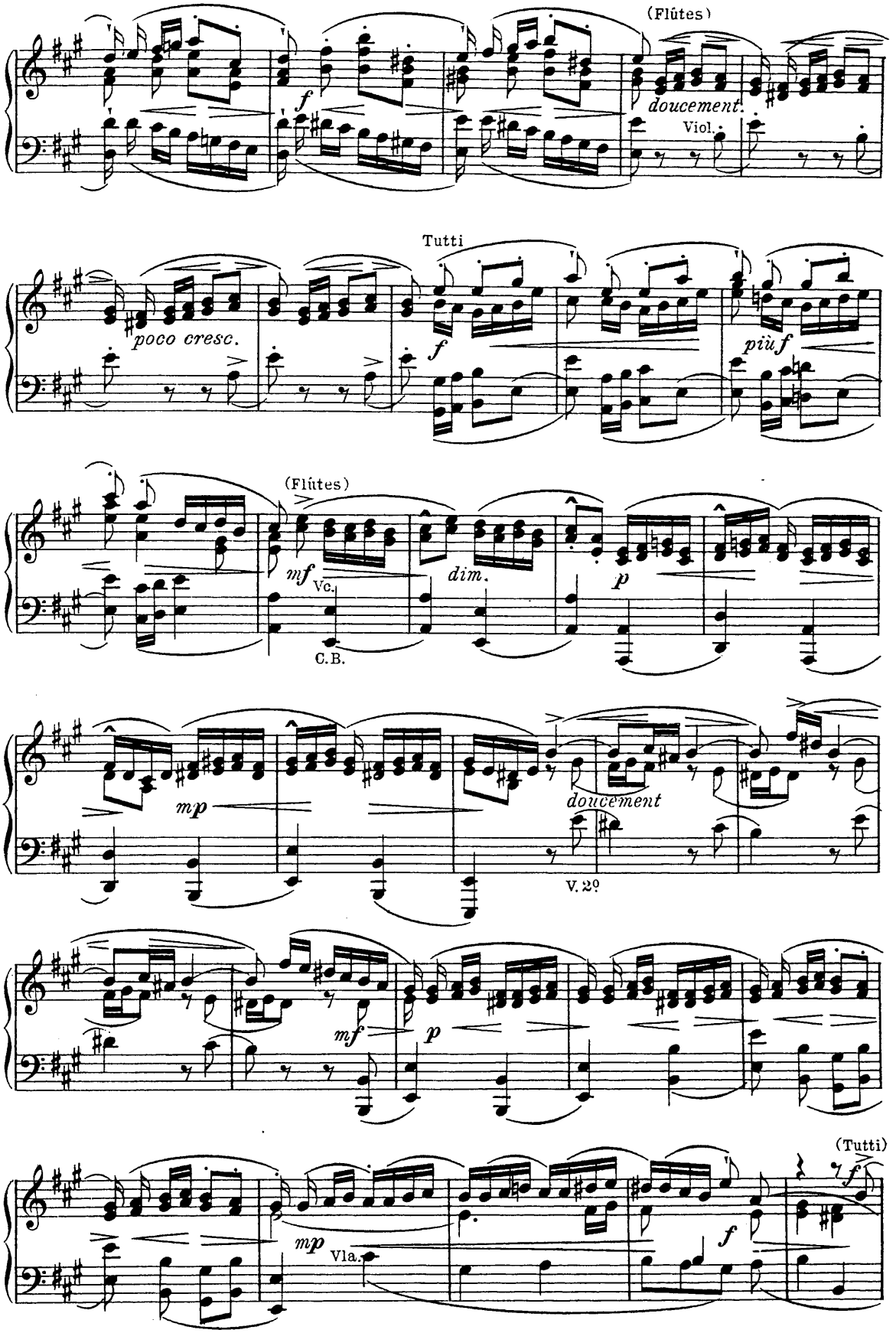
139. Christoph Foerster. (1693-1748)

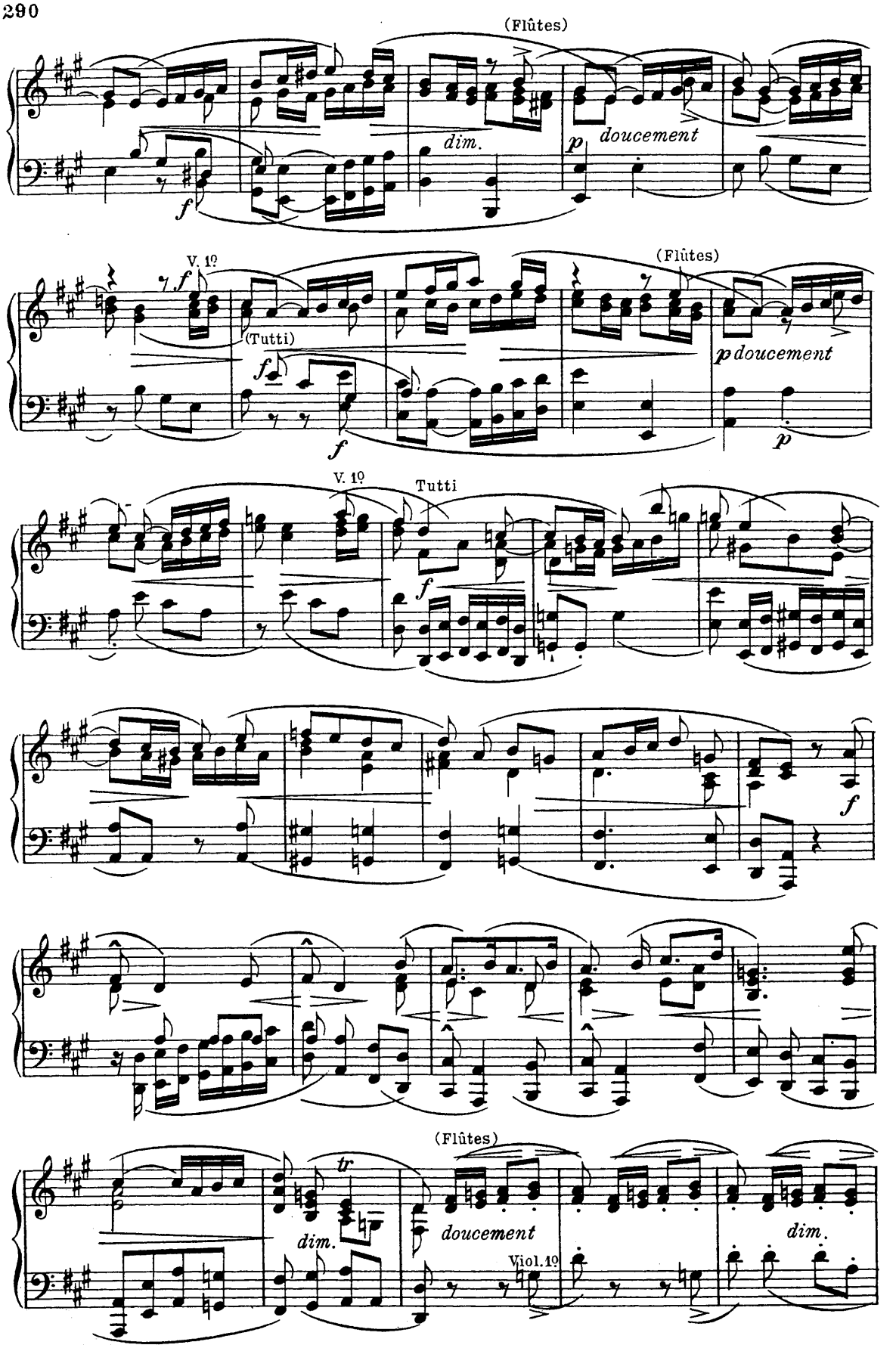
Ouvertüre der A dur-Orchestersuite.

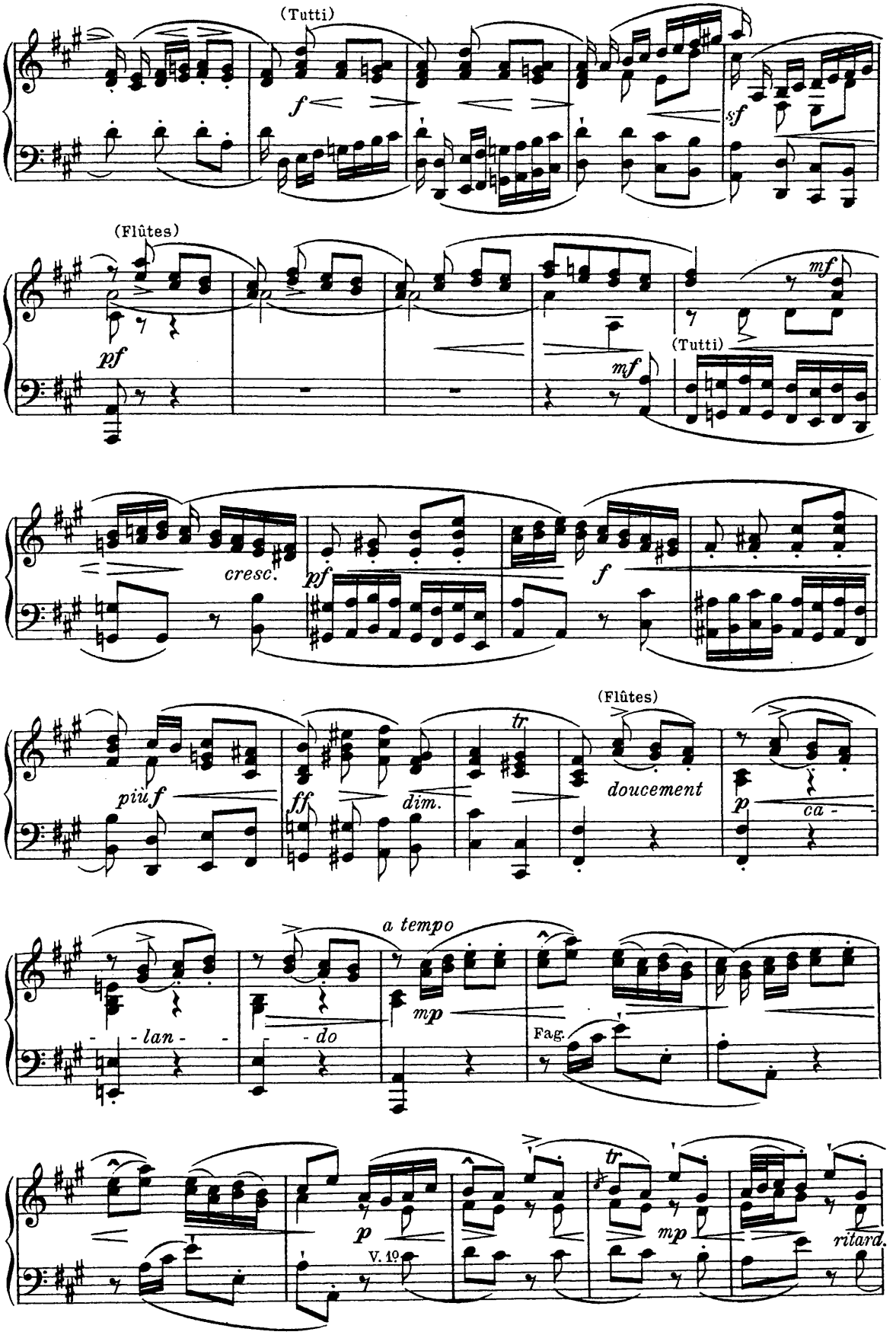
(mit 2 Flûtes d'amour und Fagott)

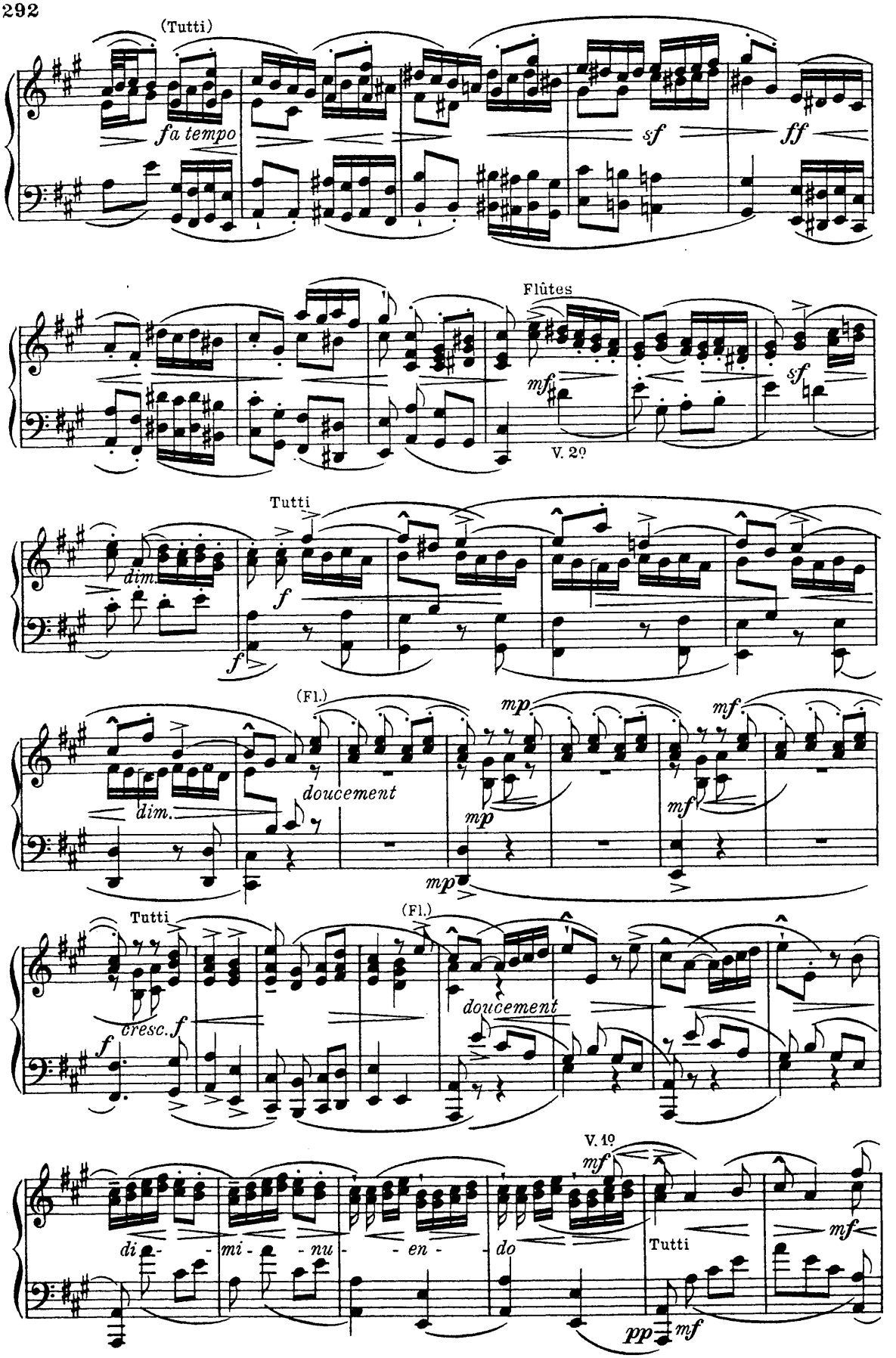


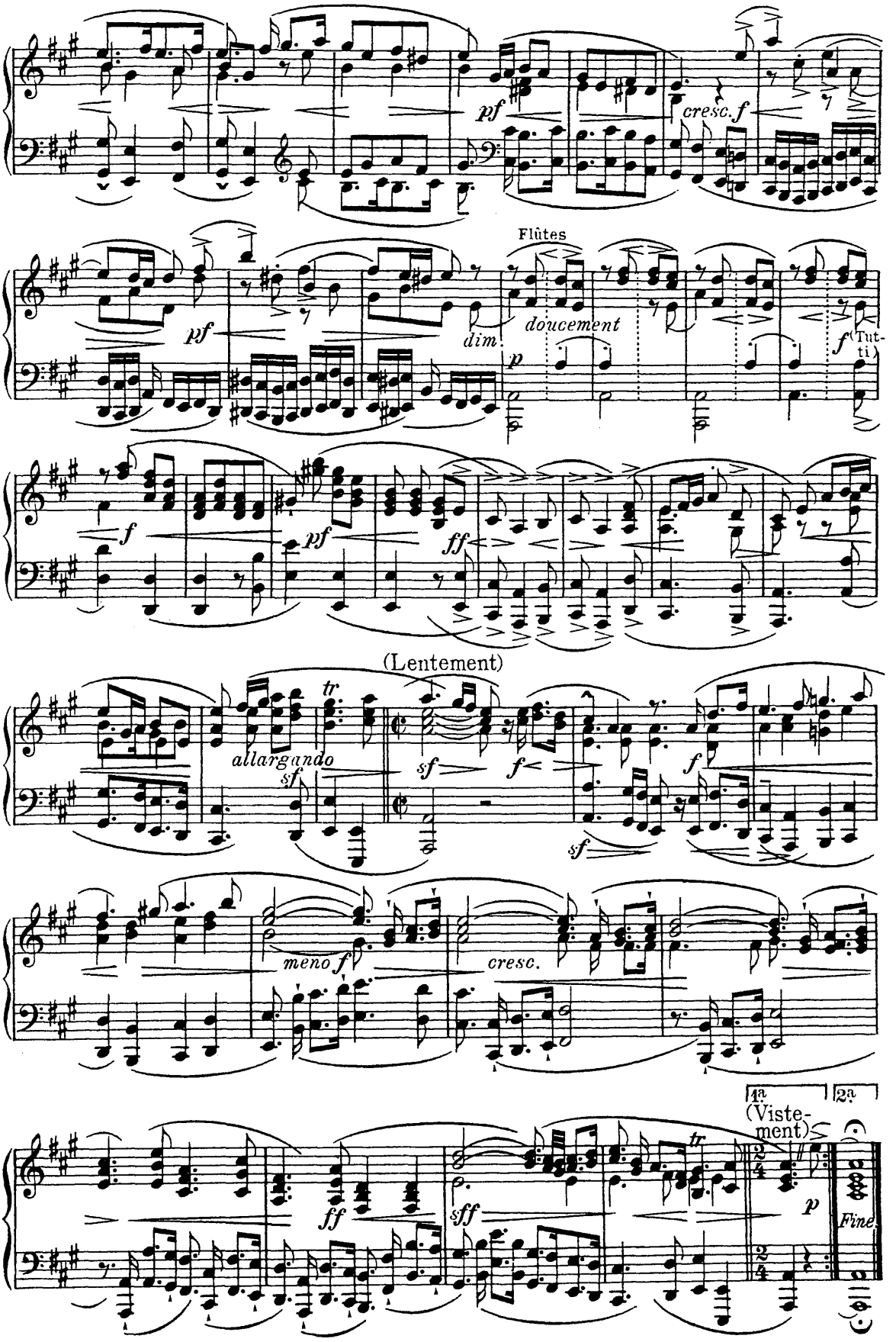

cresc.
p
mp
cresc.
mf
f
tr
mp
mf
f
sf
sf
(Flûtes)
tr
Viol.
doucement.
(Tutti)
poco cresc.
poco f
pf


(Flûtes)
f
doucement.
Viol.
Tutti
poco cresc.
f
più f
(Flûtes)
mf
Vc.
C.B.
dim.
p
mp
doucement
V. 2º
mf
p
(Tutti)
mp
Vla.
f


(Flûtes)
f
dim.
p doucement
V. 1º
f
(Tutti)
f
(Flûtes)
p doucement
p
V. 1º
Tutti
f
f
tr
dim.
(Flûtes)
doucement
Viol. 1º
dim.

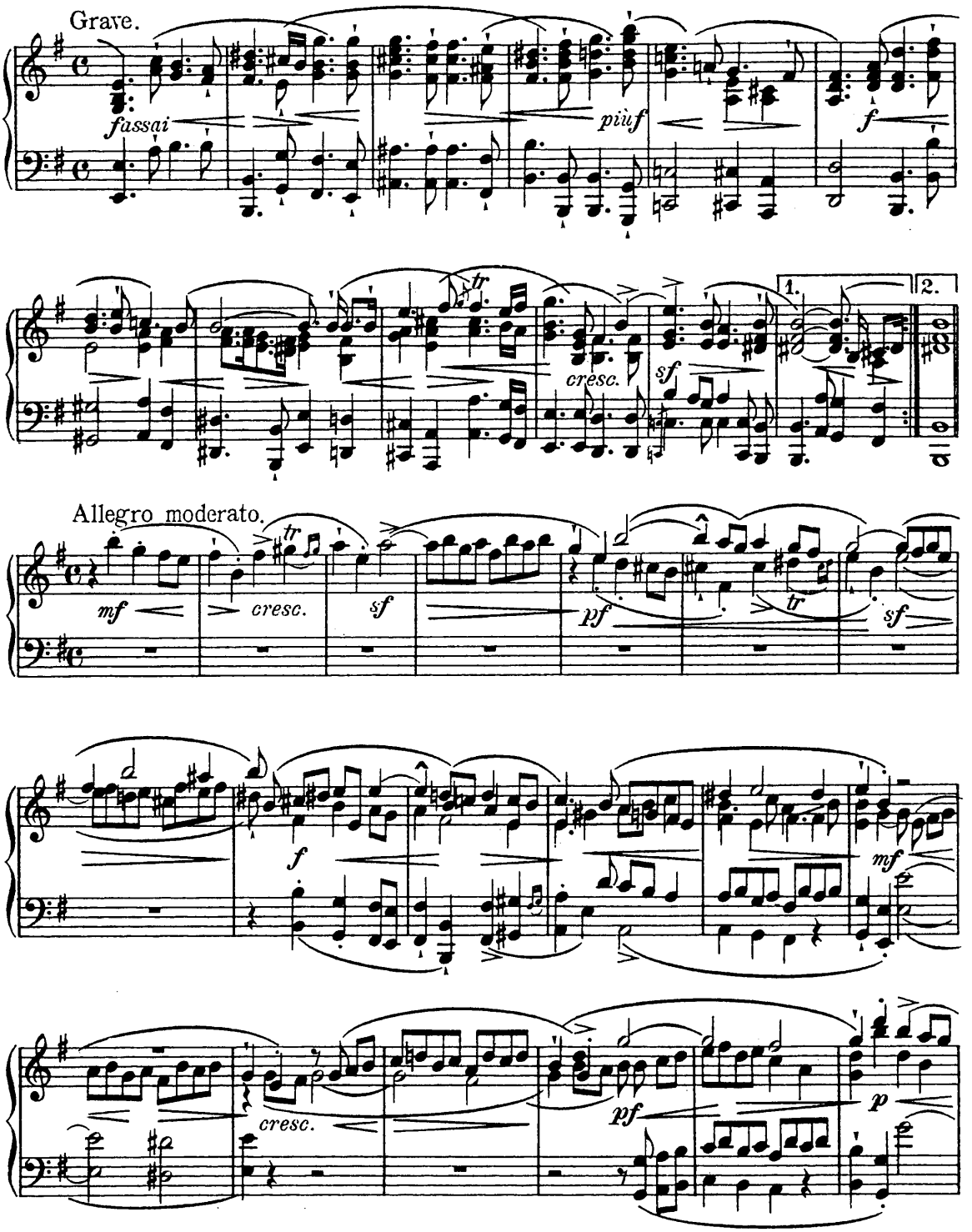

(Tutti)
f
sf
(Flûtes)
pf
mf
(Tutti)
mf
cresc.
pf
f
più f
ff
dim.
tr
(Flûtes)
doucement
p
ca -
a tempo
- lan - -
- do
mp
Fag.
p
V. 19
tr
mp
ritard.

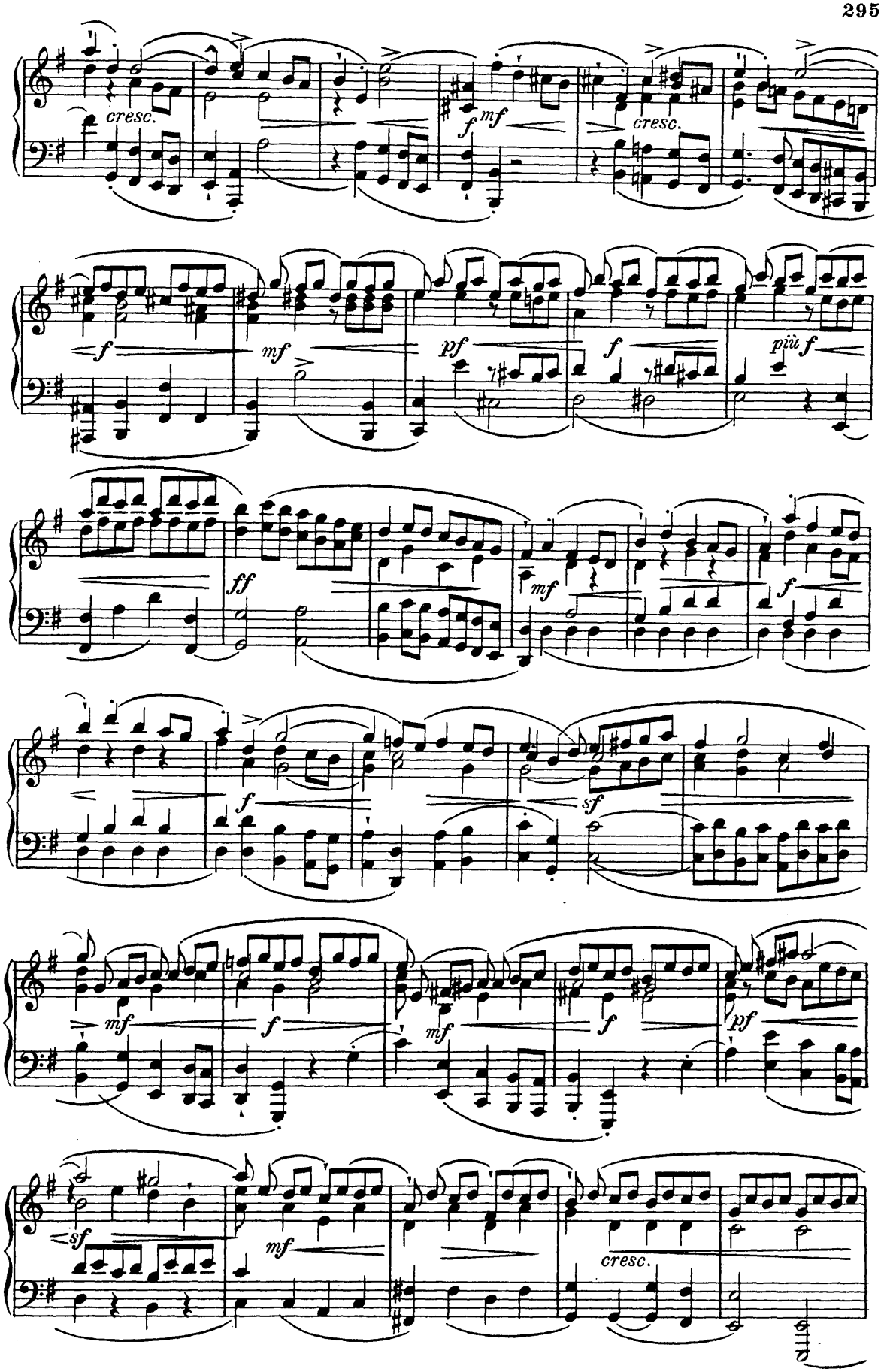

(Tutti)
fa tempo
sf
ff
Flûtes
mf
V. 2º
sf
Tutti
dim.
f
f
(Fl.)
doucement
mp
mp
mf
dim.
mf
Tutti
(Fl.)
cresc. f
f
doucement
V. 1º
mf
di - mi - nu - en - do
Tutti
mf
pp
mf

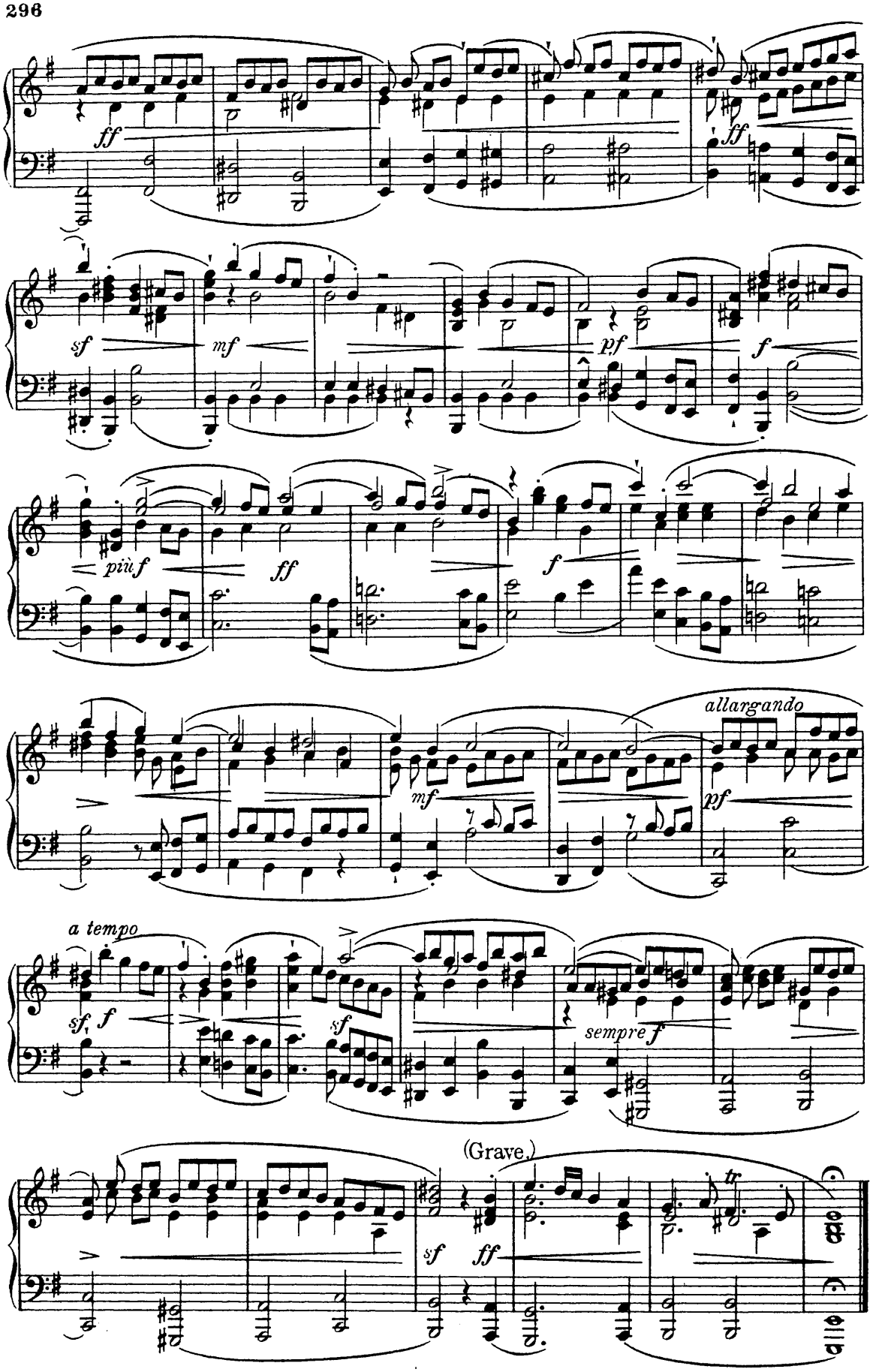

pf
cresc. f
Flûtes
pf
dim.
doucement
p
f (Tutti)
f
pf
ff
(Lentement)
allargando
tr
sf
sf
f
f
sf
meno f
cresc.
1a (Viste-ment)
2a
ff
sff
tr
p
Fine

140. Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Ouvertüre des „Messias“ (1724)

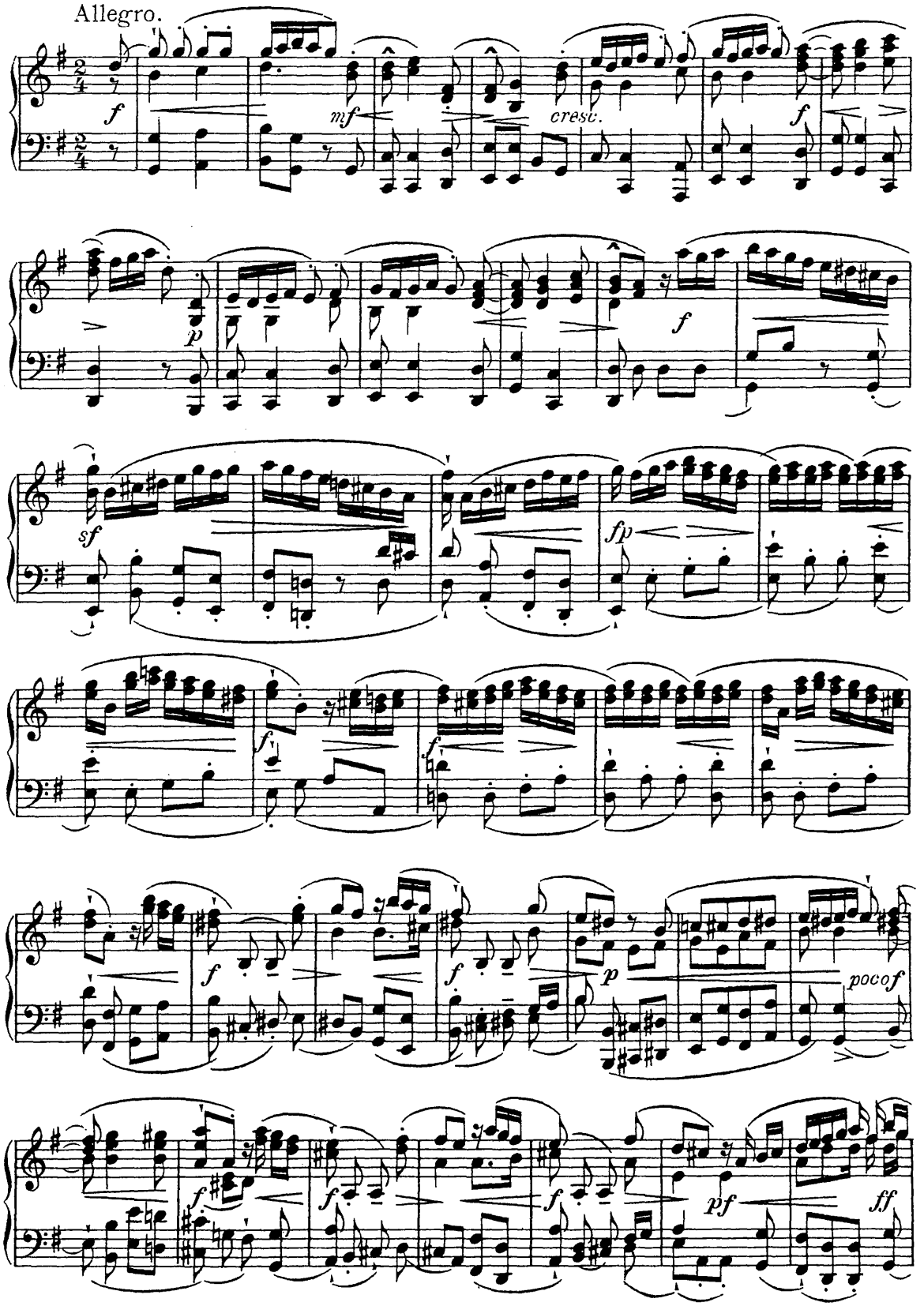


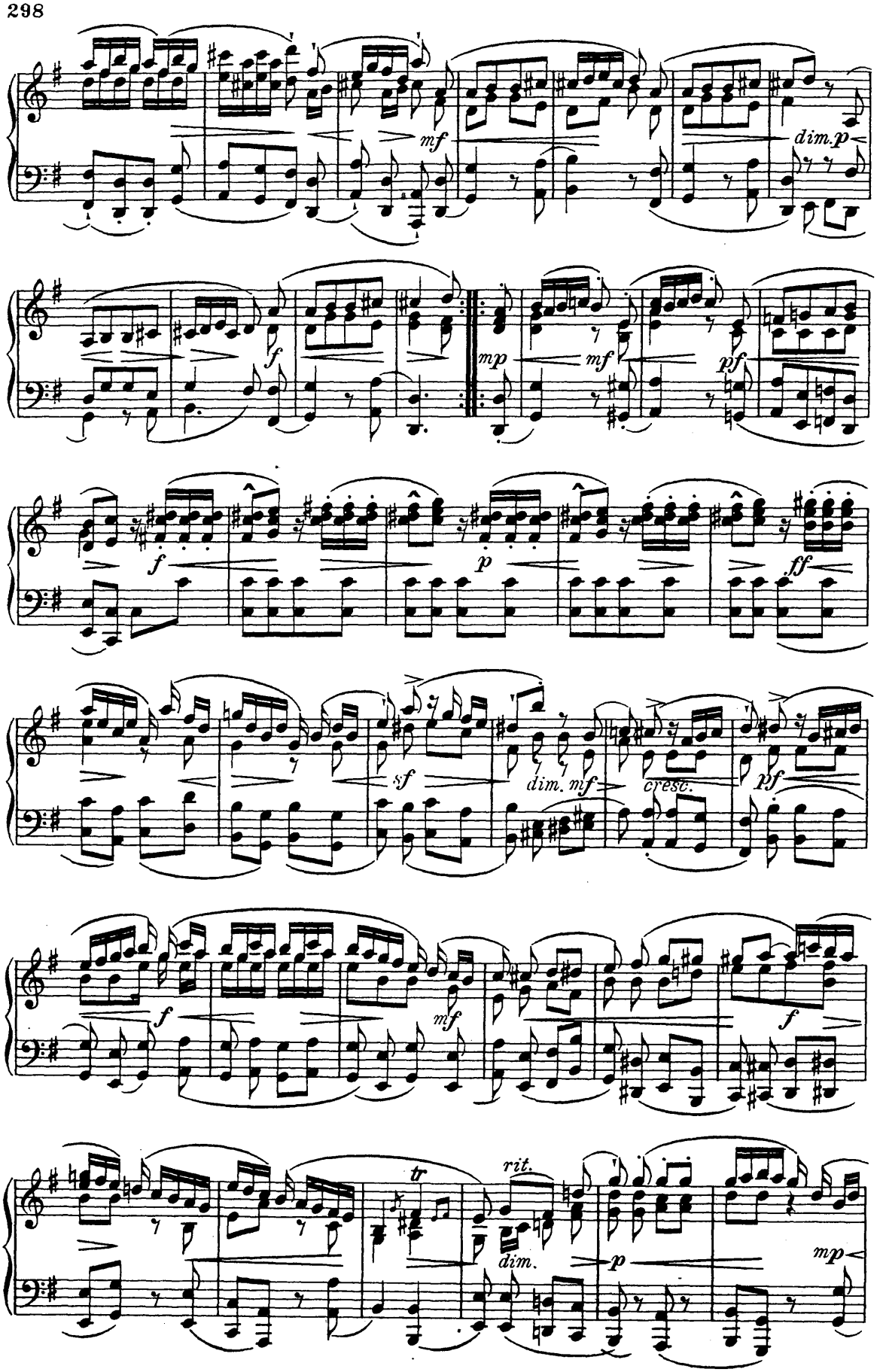

cresc.
f
mf
cresc.
f
mf
pf
f
più f
ff
mf
f
f
sf
mf
f
mf
f
pf
sf
mf
cresc.

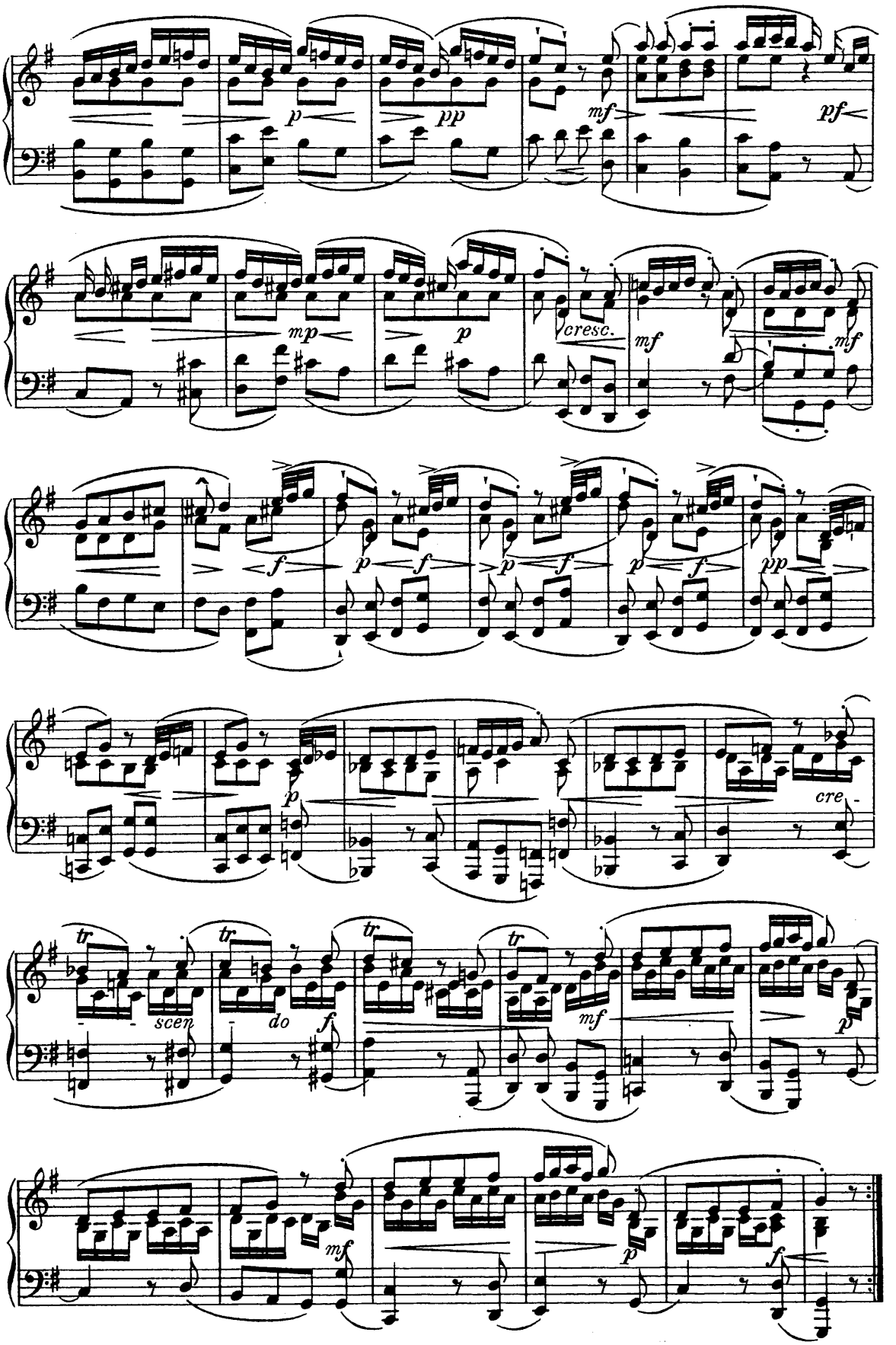

ff
ff
sf
mf
pf
f
più f
ff
f
allargando
mf
pf
a tempo
sf, f
sf
sempre f
(Grave.)
sf
ff
tr

141. Christoph Graupner (1687-1760)

Sinfonie G dur, 1. Satz.

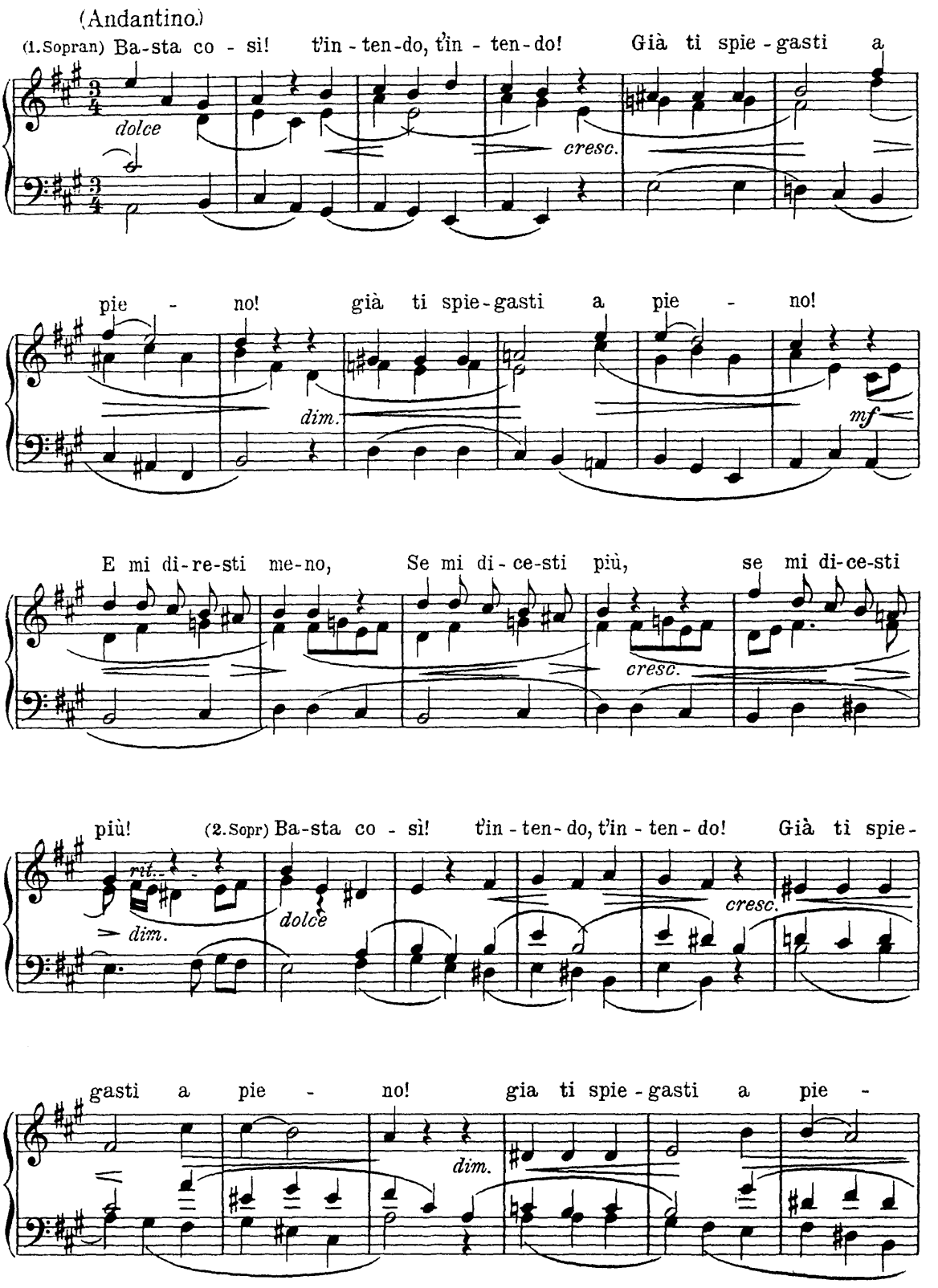


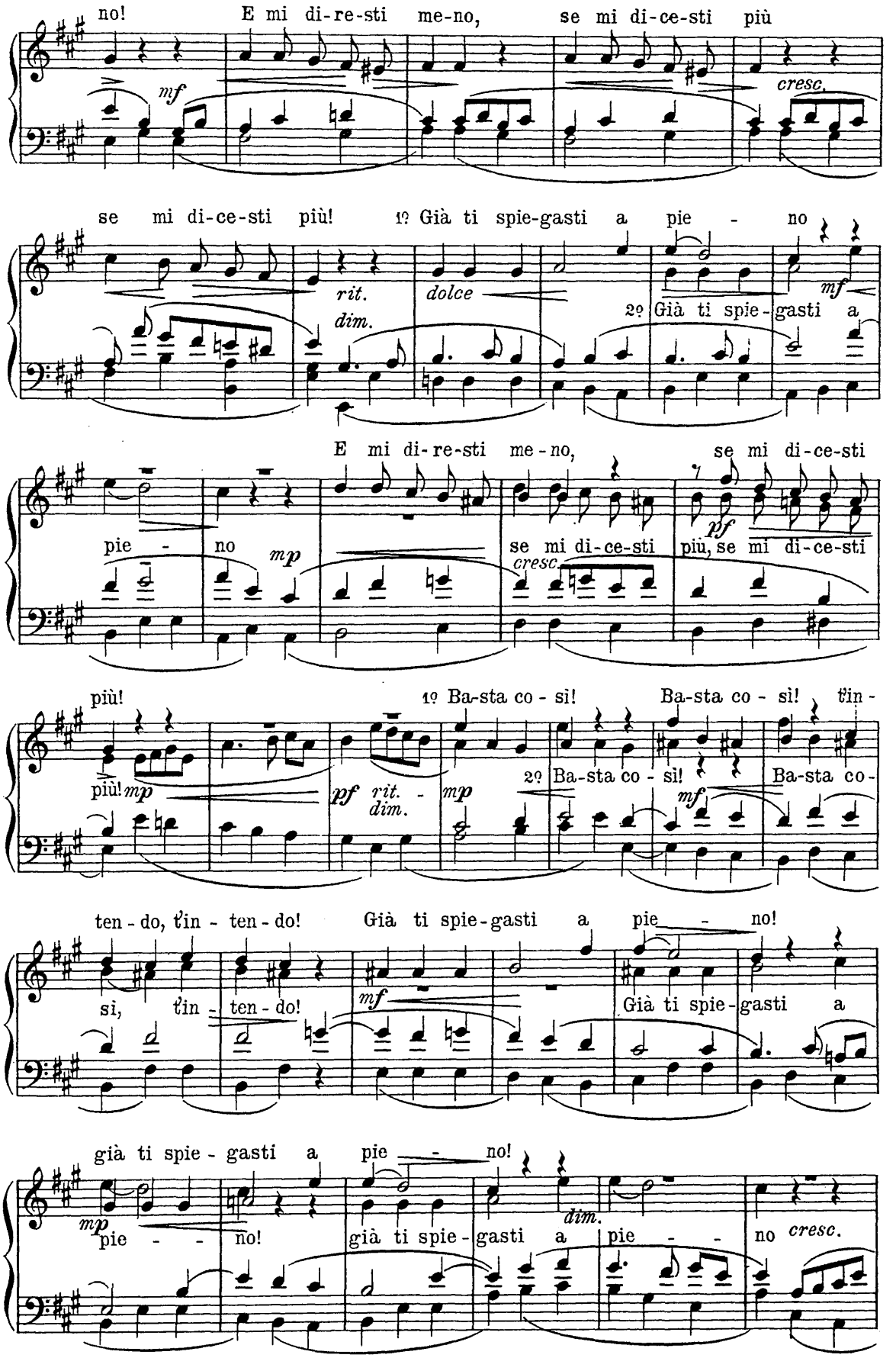

mf
dim. p
f
mp
mf
pf
f
p
ff
sf
dim. mf
cresc.
pf
f
mf
f
tr
rit.
dim.
p
mp

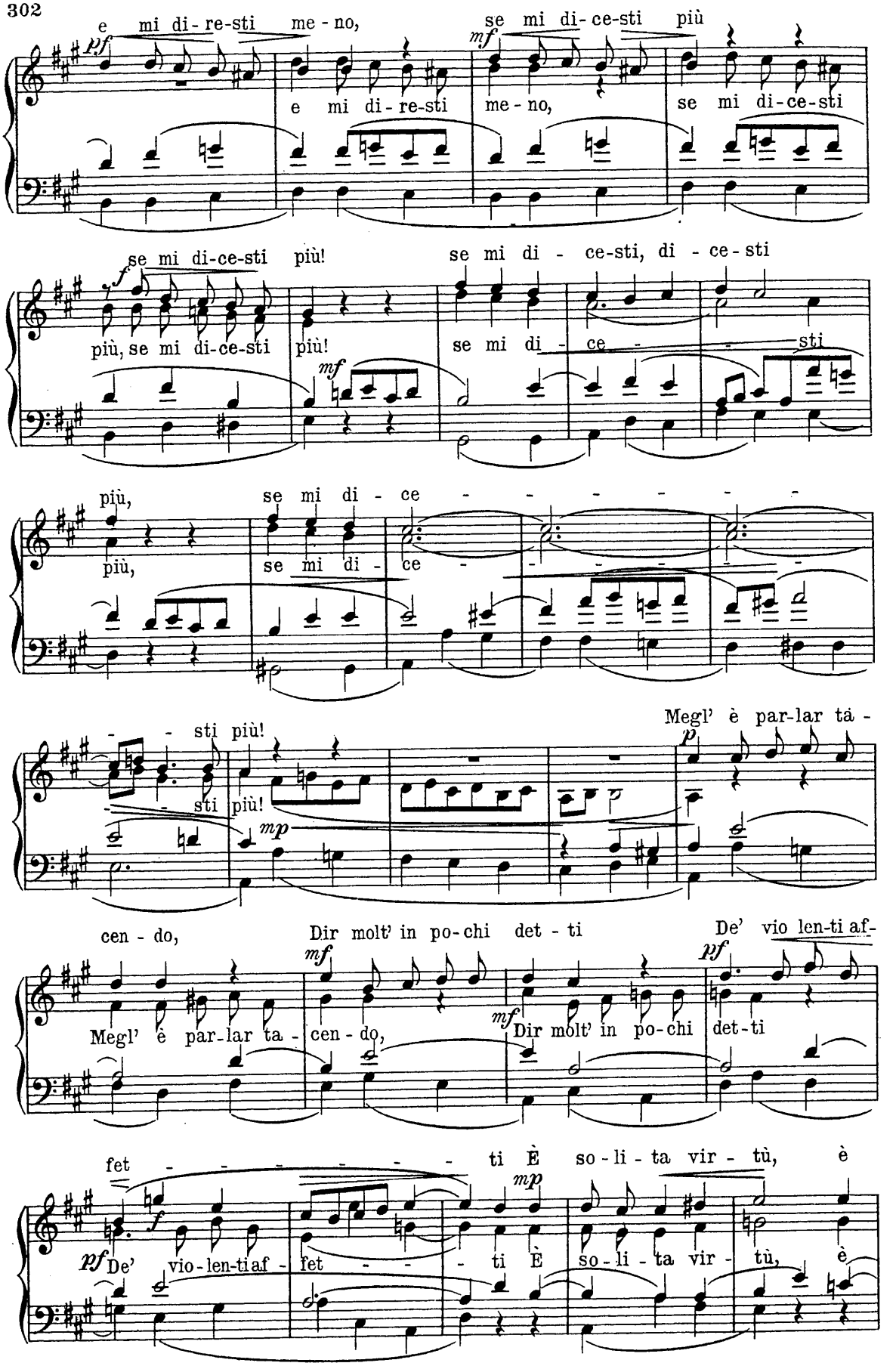

p
pp
mf
pf
mp
p
cresc.
mf
mf
f
p
f
p
f
p
f
pp
p
cre-
tr
scen
tr
do
f
tr
tr
mf
p
mf
p
f

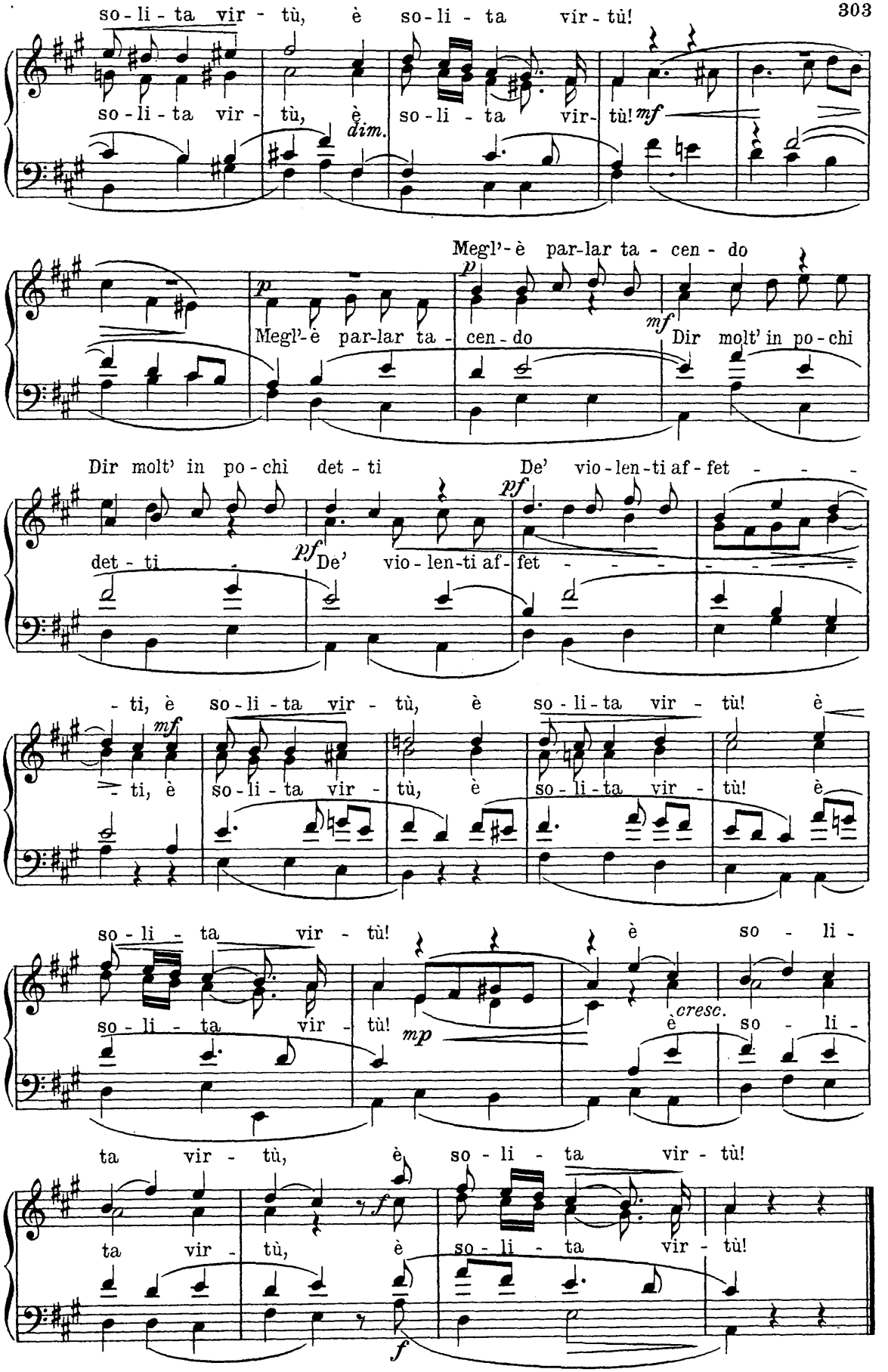
142. Padre Giambattista Martini (1706-1784)

Duetto da camera Nº 12. (1763)



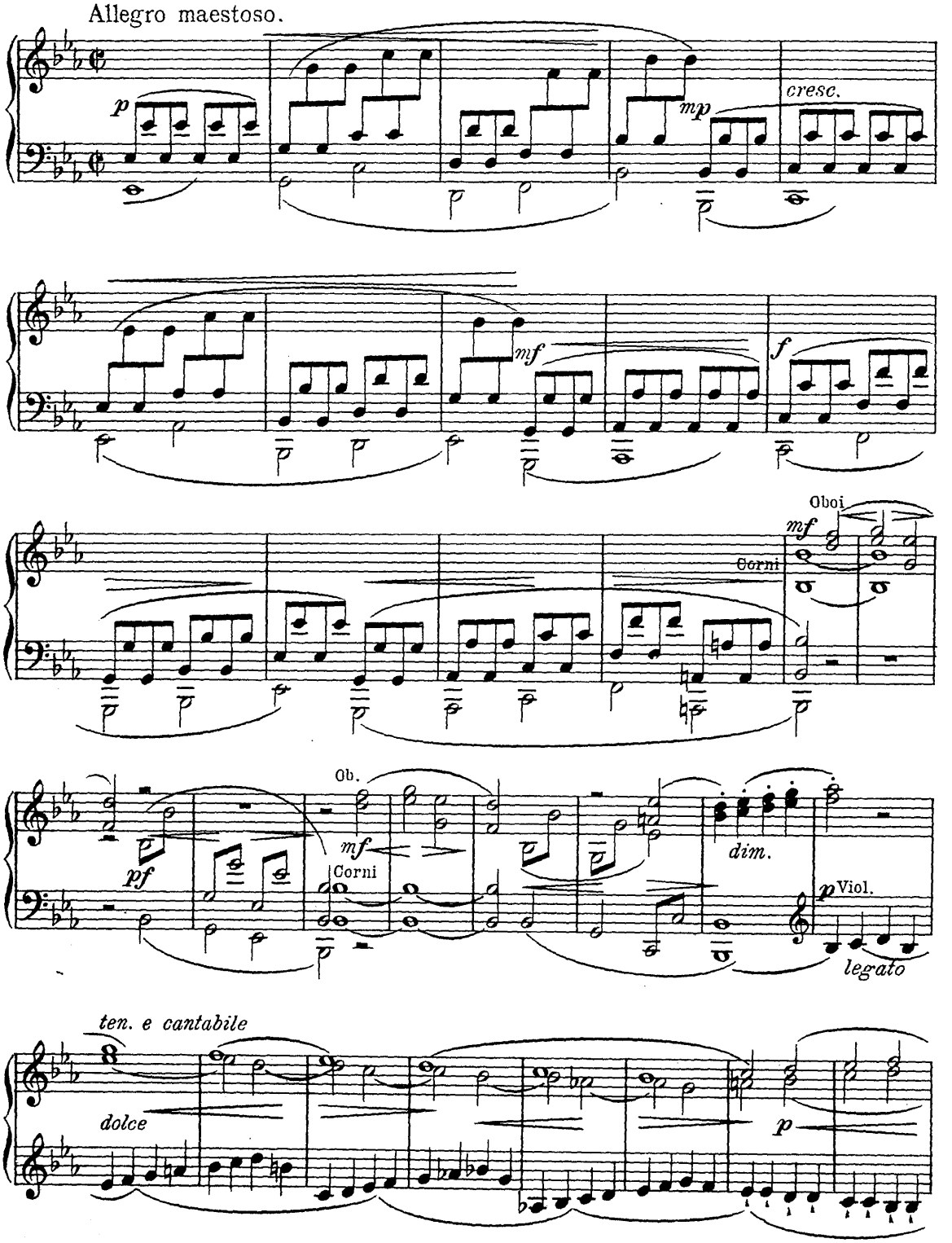

no! E mi di-re-sti me-no, se mi di-ce-sti più
mf
cresc.
se mi di-ce-sti più! 1º Già ti spie-gasti a pie - no
rit.
dim.
dolce
2º Già ti spie-gasti a
mf
E mi di-re-sti me-no, se mi di-ce-sti
pie - no
mp
se mi di-ce-sti
cresc.
più, se mi di-ce-sti
pf
più!
più! mp
1º Ba-sta co - sì!
pf
rit. -
dim.
mp
2º Ba-sta co - sì!
Ba-sta co - sì! t'in -
mf
Ba-sta co -
ten - do, t'in - ten - do!
Già ti spie-gasti a pie - no!
si, t'in - ten - do!
mf
Già ti spie-gasti a
già ti spie - gasti a pie - no!
mp
pie - - no!
già ti spie - gasti a pie - - no
dim.
cresc.

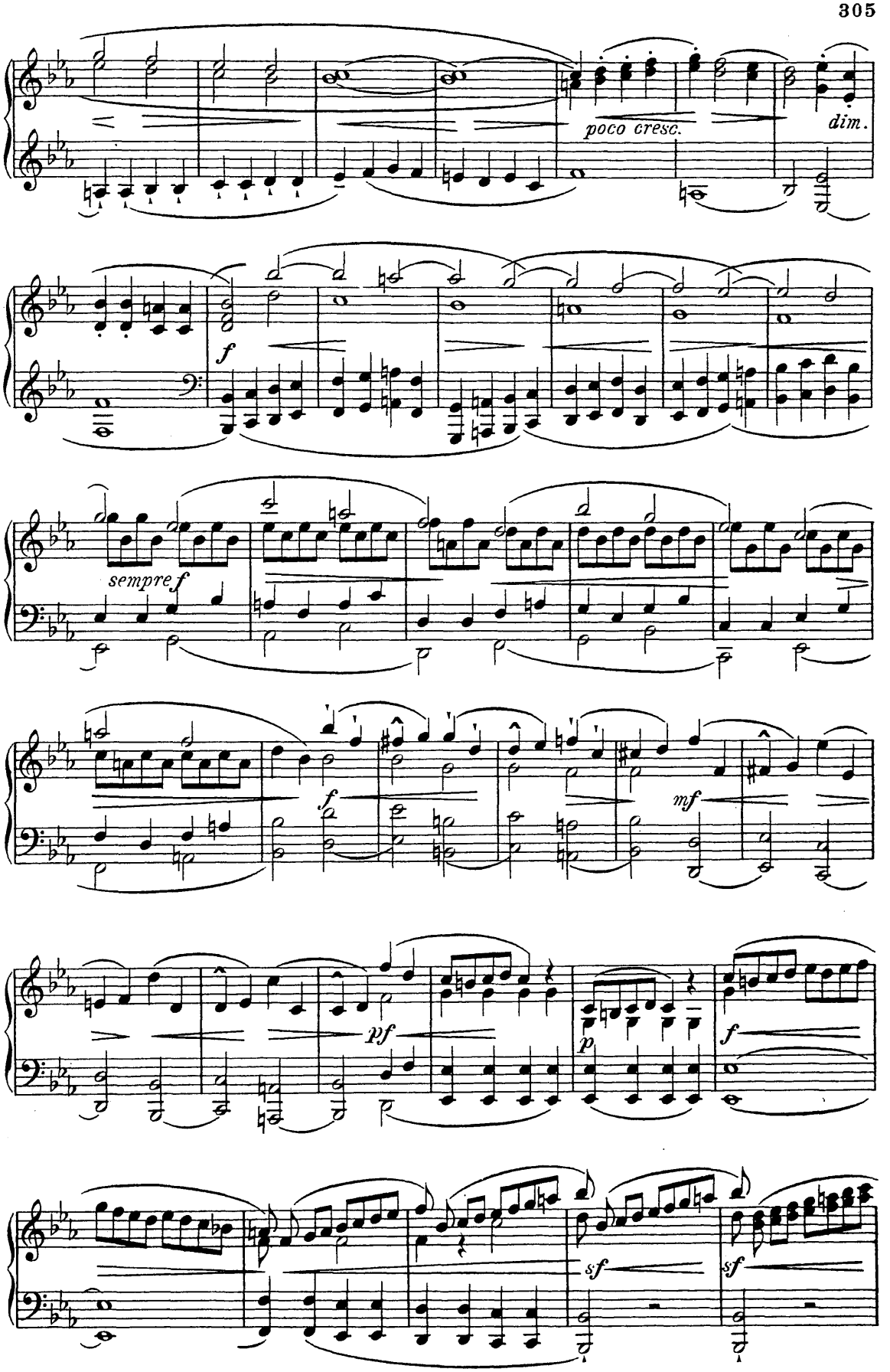

e mi di-re-sti me-no,
se mi di-ce-sti più
e mi di-re-sti me-no,
se mi di-ce-sti
più, se mi di-ce-sti più!
se mi di-ce-sti, di-ce-sti
più, se mi di-ce-sti più!
se mi di-ce-sti
più,
se mi di-ce
sti più!
Megl' è par-lar ta-
cen-do,
Dir molt' in po-chi det-ti
De' vio len-ti af-
Megl' è par-lar ta-cen-do,
Dir molt' in po-chi det-ti
fet-ti È so-li-ta vir-tù, è
De' vio-len-ti af-fet-ti È so-li-ta vir-tù, è

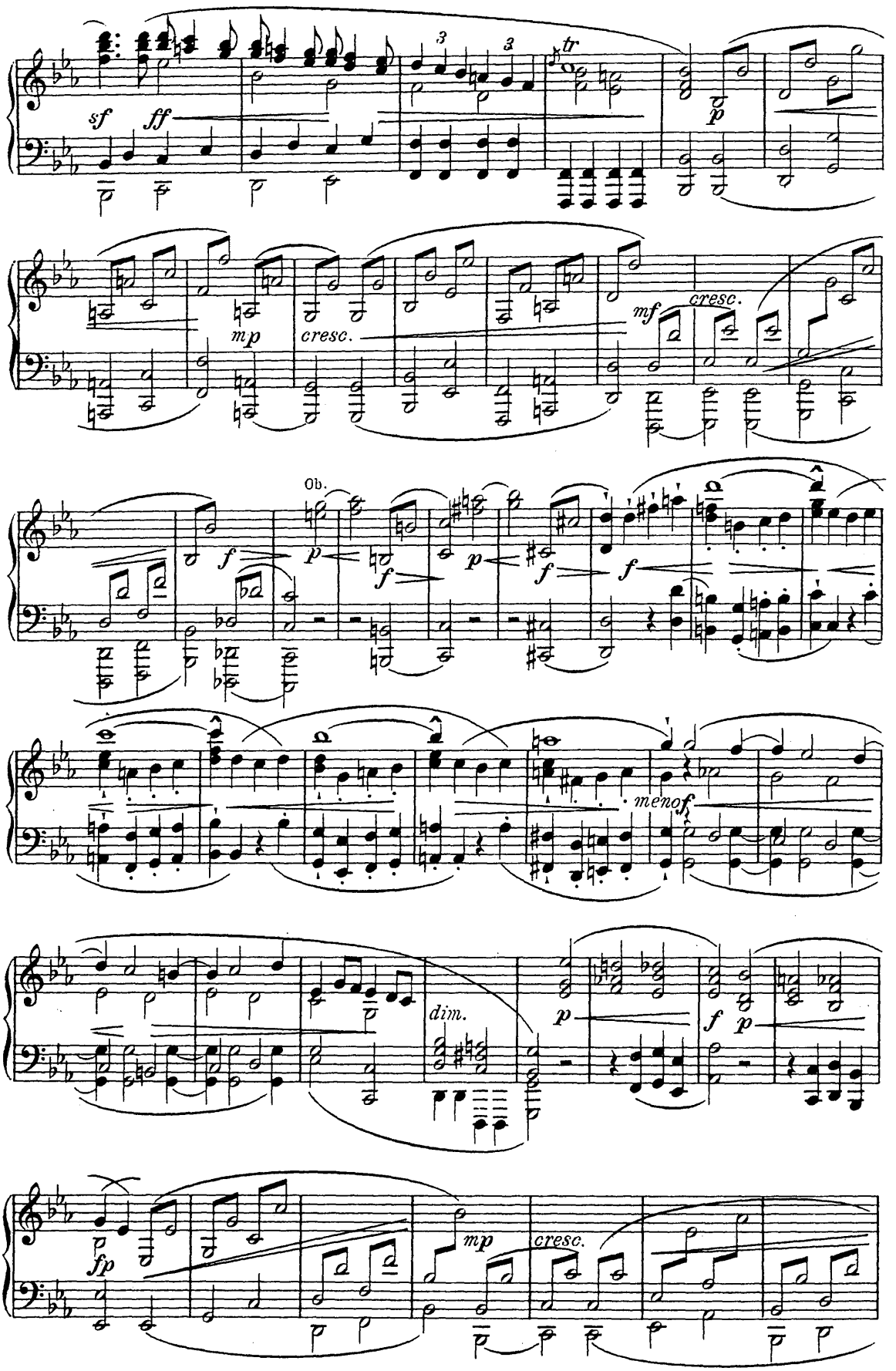

so - li - ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!
so - li - ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!
dim.
mf
Megl'-è par-lar ta - cen - do
p
Megl'-è par-lar ta - cen - do
mf
Dir molt' in po - chi
Dir molt' in po - chi det - ti
De' vio - len - ti af - fet - - - -
pf
det - ti
pf
De' vio - len - ti af - fet - - - -
- ti, è so - li - ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù! è
mf
- ti, è so - li - ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù! è
so - li - ta vir - tù! è so - li -
so - li - ta vir - tù!
mp
è cresc. so - li -
ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!
ta vir - tù, è so - li - ta vir - tù!
f
f

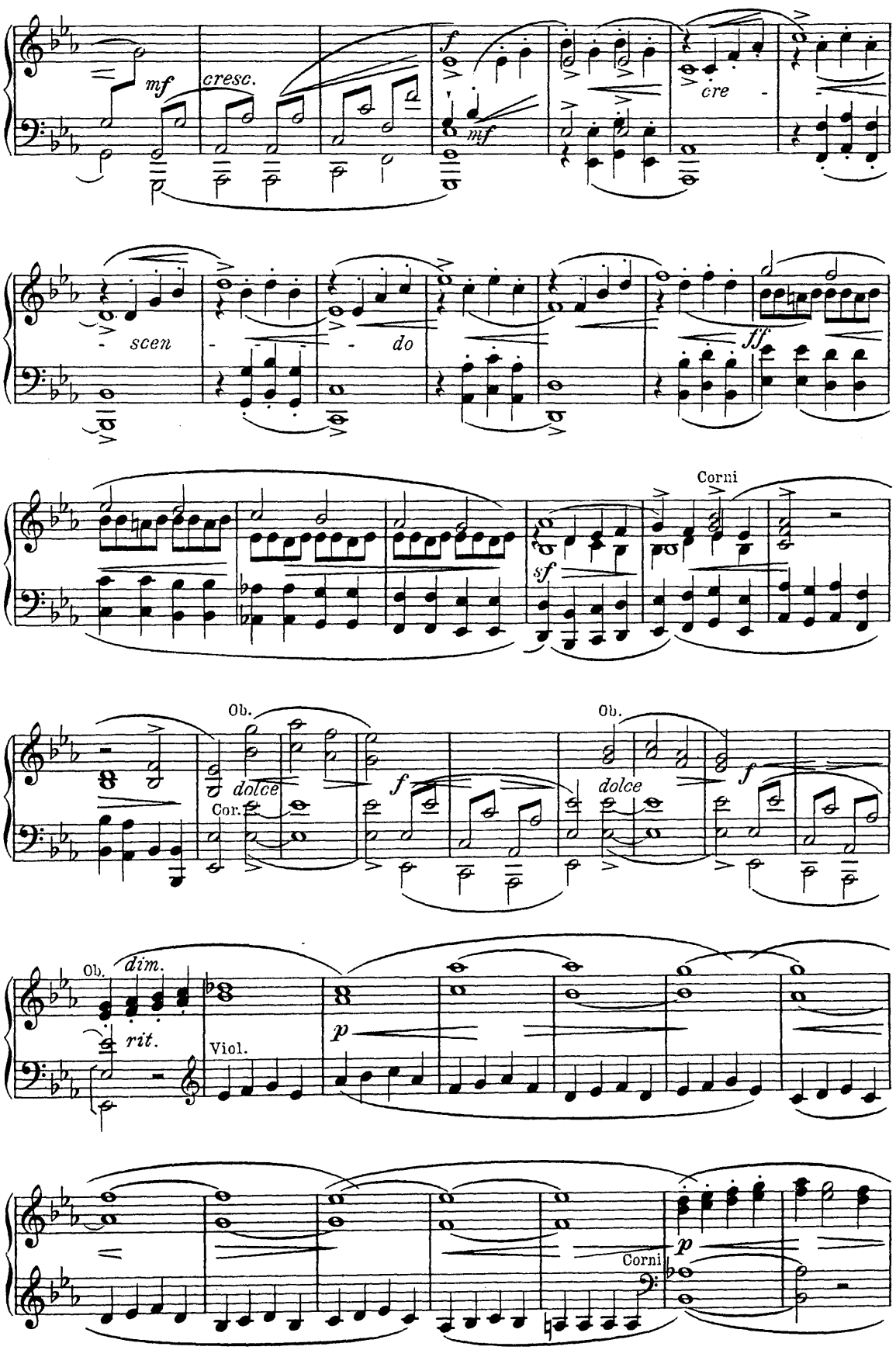
143. Franz Xaver Richter (1709-1789)

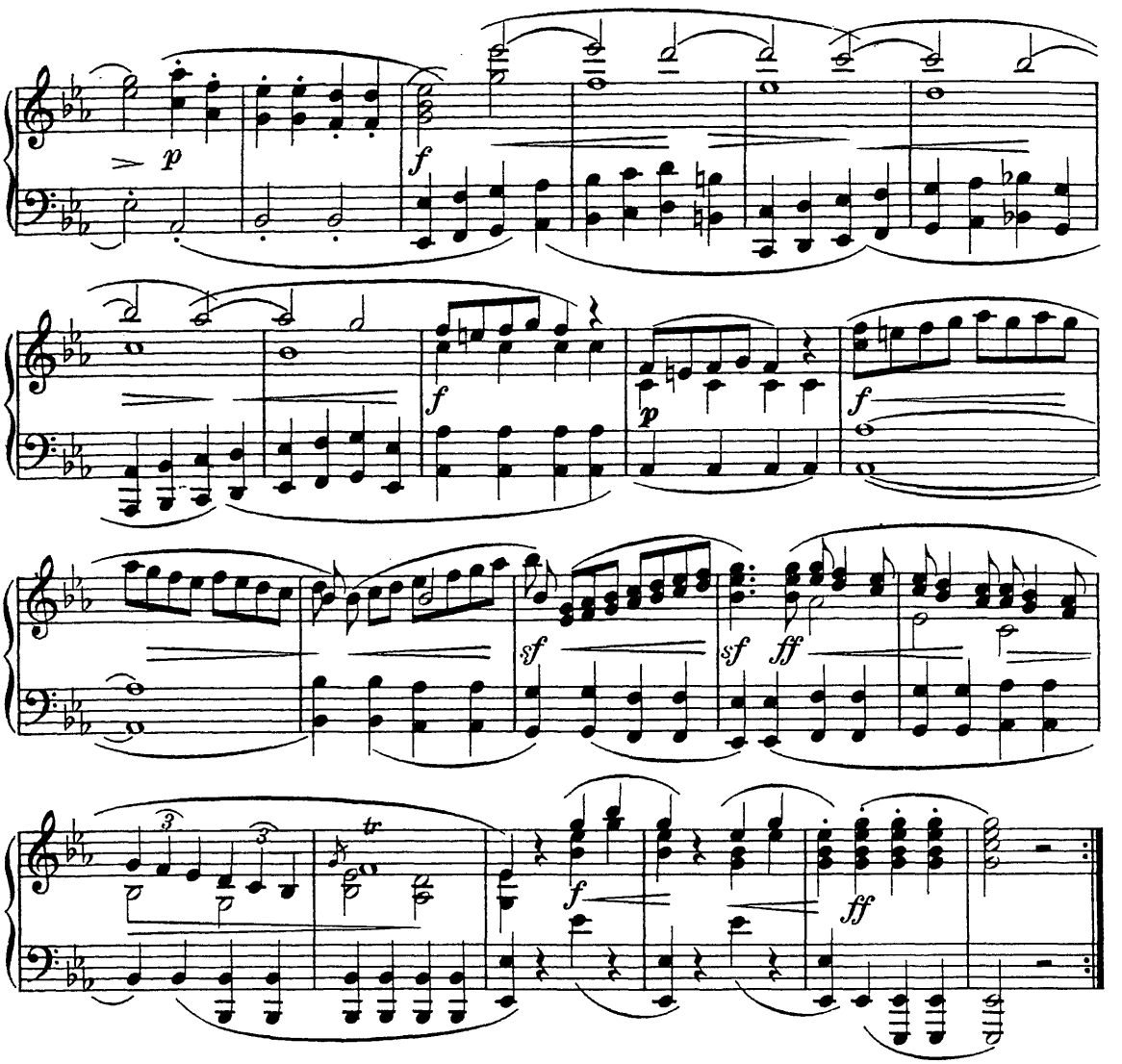
Sinfonie Es dur Op. 4 IV. 1. Satz.




poco cresc.
dim.
f
sempre f
f
mf
pf
p
f
sf
sf

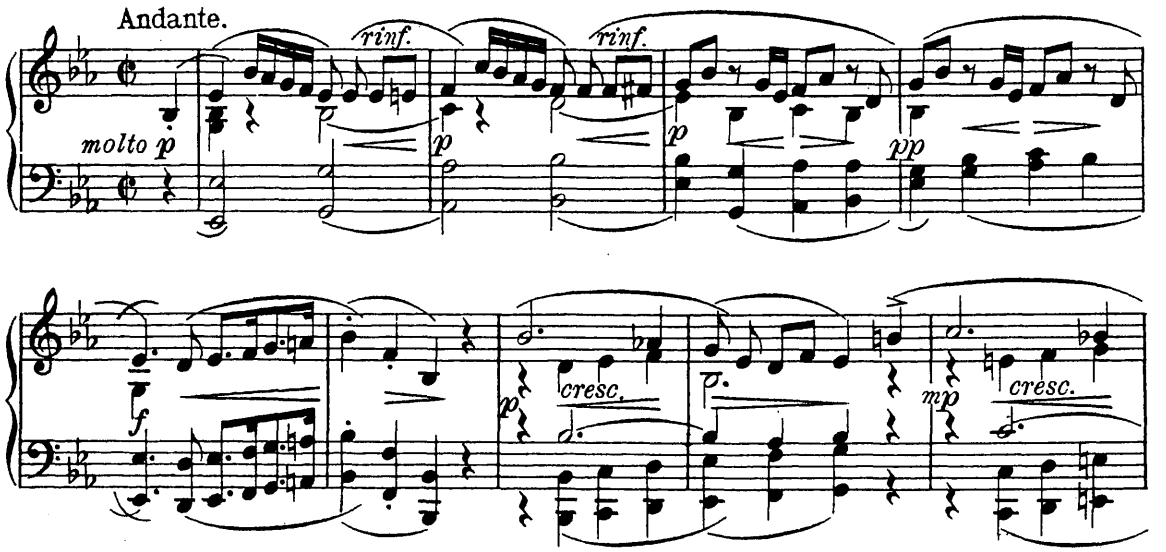

sf
ff
tr
p
mp
cresc.
mf
cresc.
Ob.
f
p
f
p
f
f
meno f
dim.
p
f
p
fp
mp
cresc.

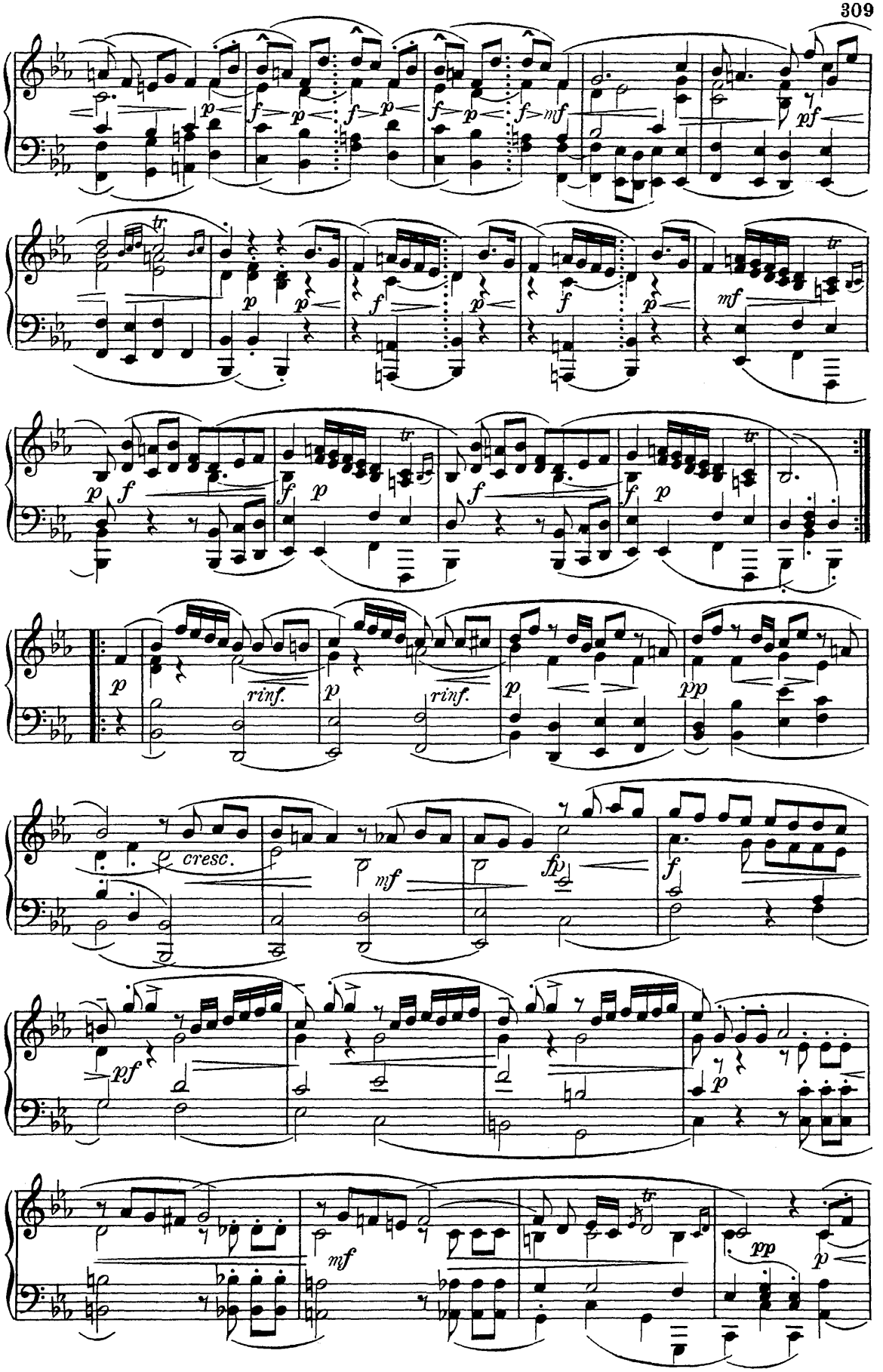

mf
cresc.
f
mf
cre
scen
do
ff
Corni
sf
Ob.
dolce
Cor.
f
Ob.
dolce
f
Ob.
dim.
rit.
Viol.
p
Corni
p

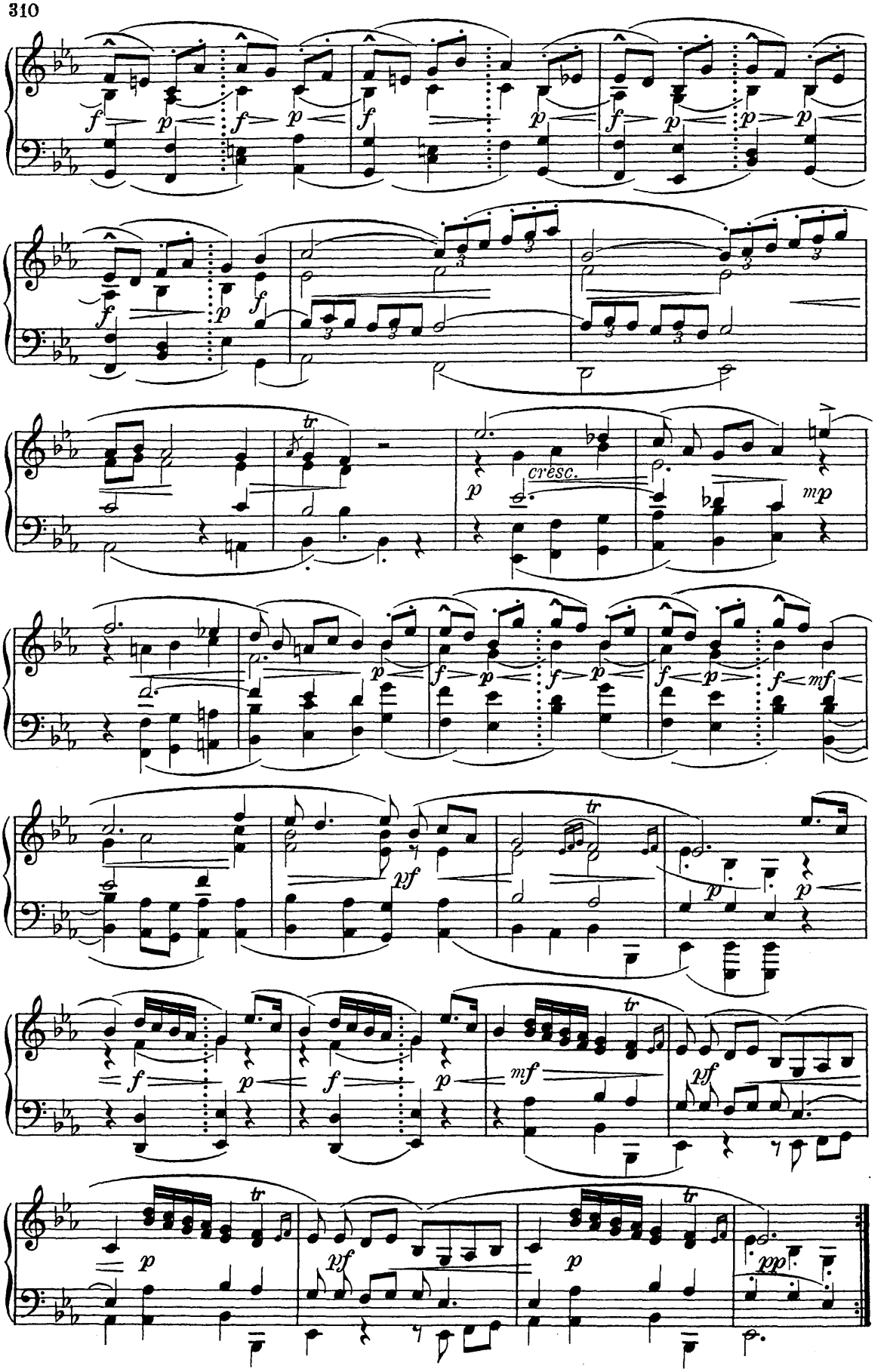


144. Johann Stamitz (1714-1757)

Andante der Es dur-Sinfonie Op.4.IV.



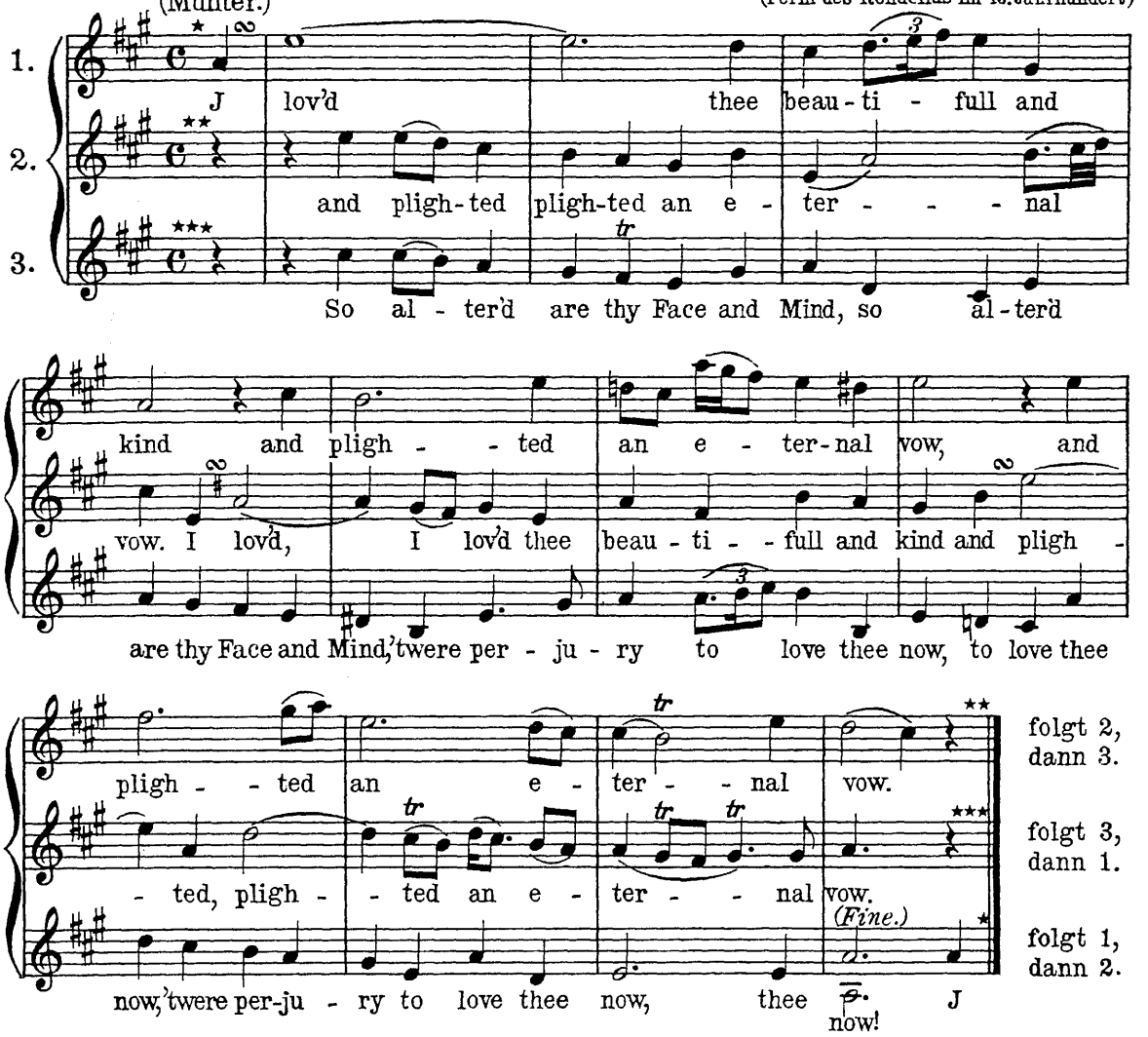

rinf.
rinf.
cresc.


cresc.

145. Thomas Battishill.

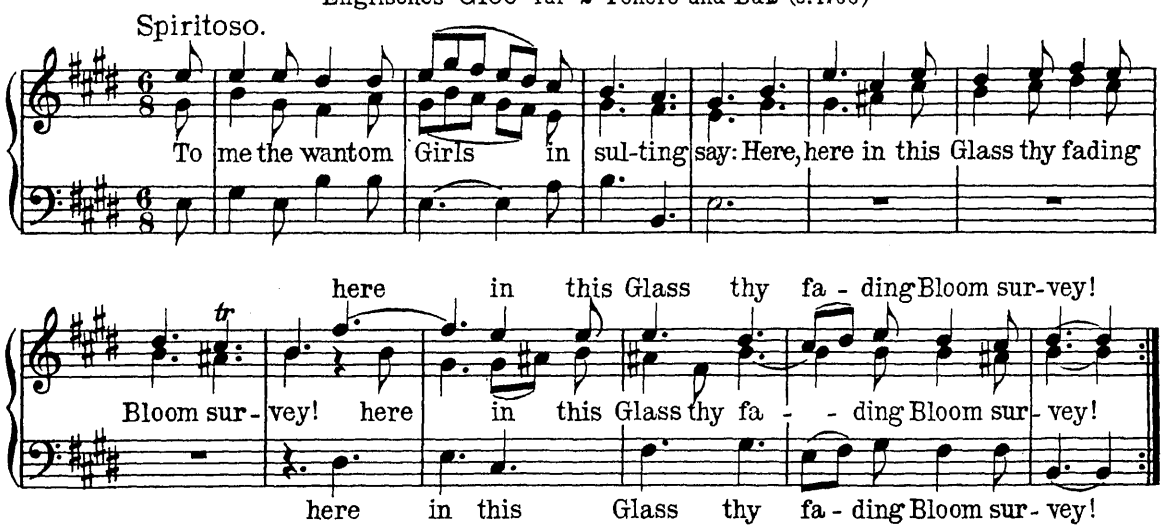
Englisches Catch (c. 1760) für 3 Tenöre.

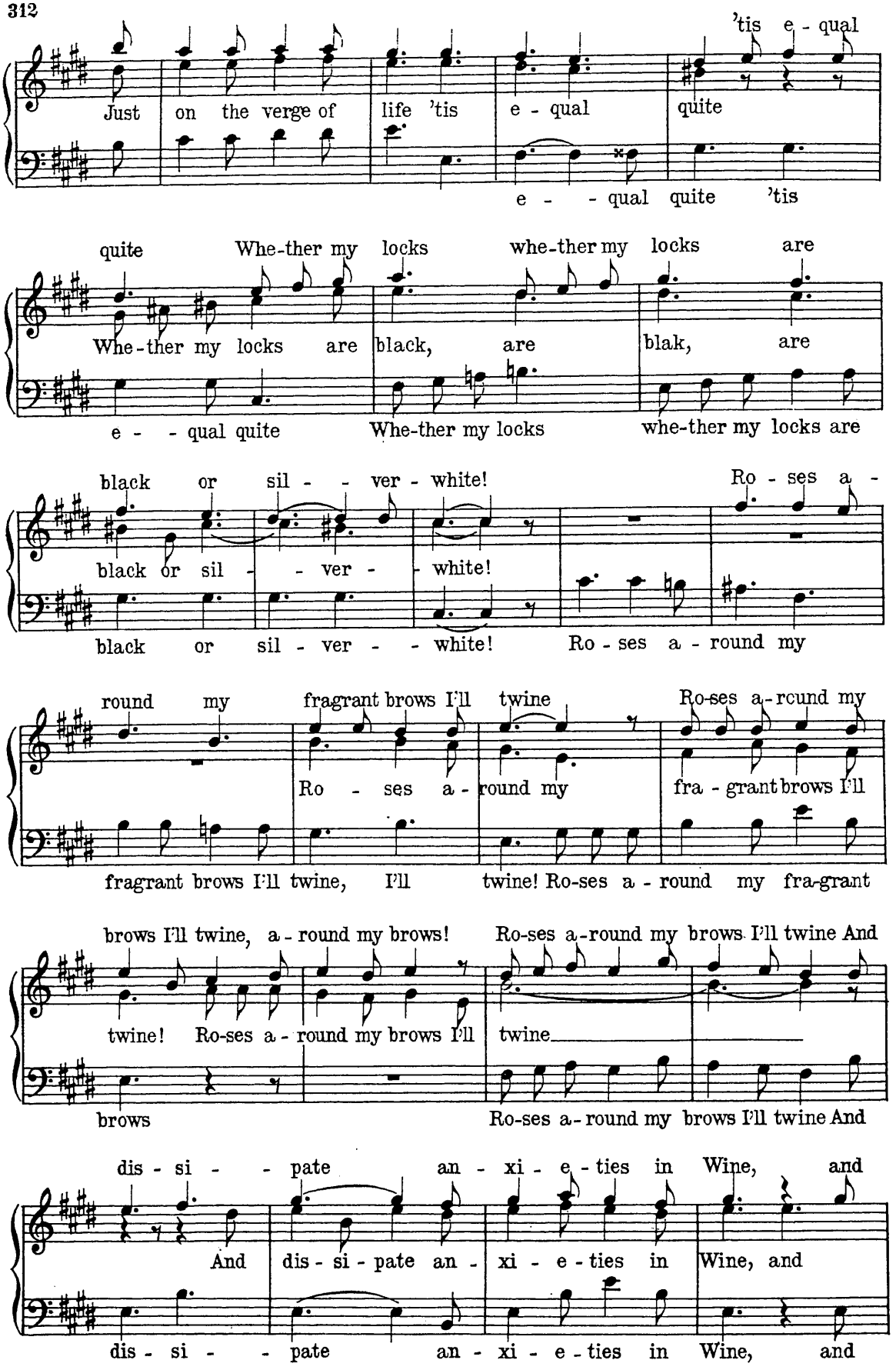
(Munter.) (Form des Rondellus im 13. Jahrhundert)

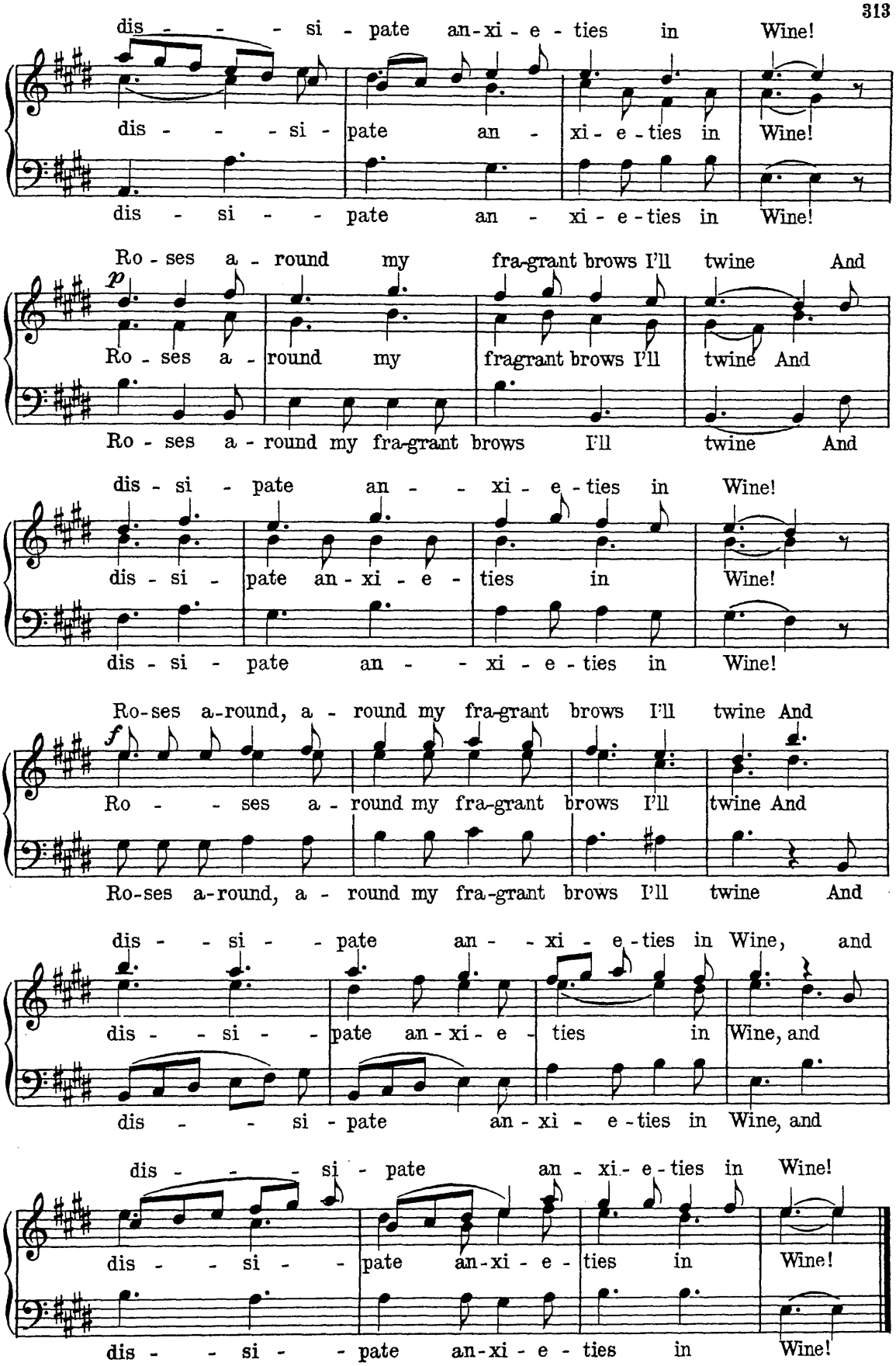


146. Samuel Webbe.

Englisches Glee für 2 Tenöre und Baß (c. 1760)

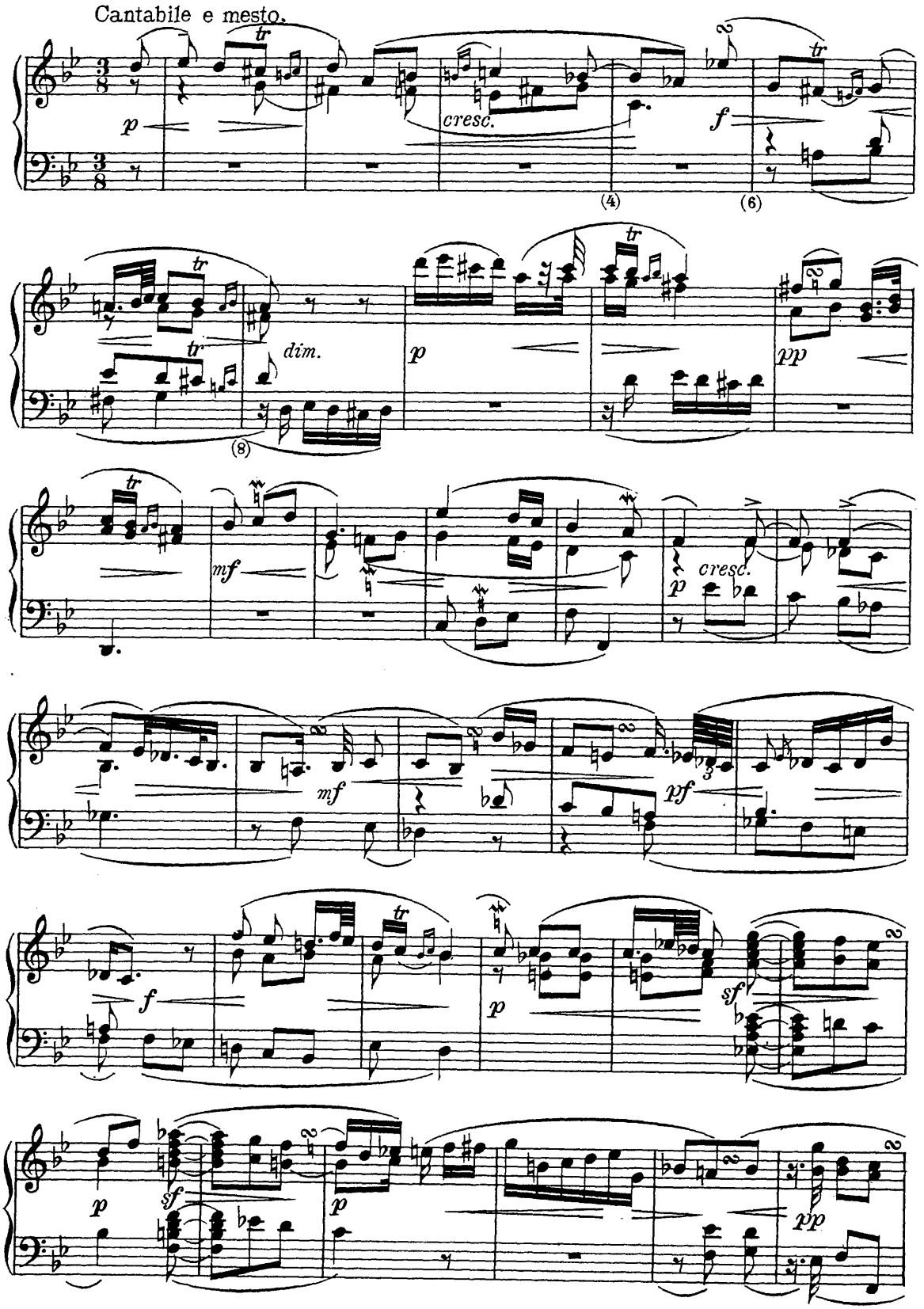


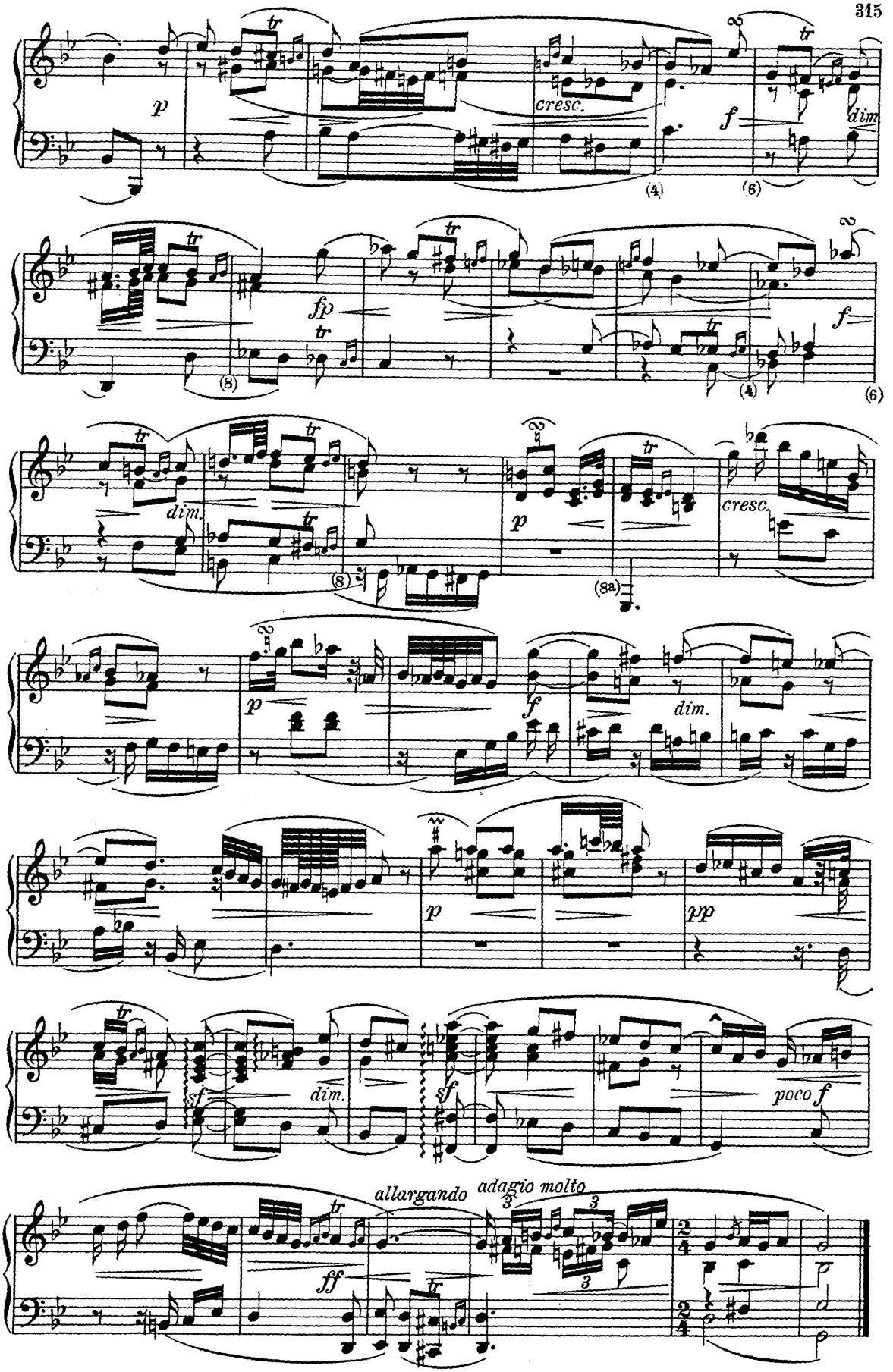

'tis e - qual
Just on the verge of life 'tis e - qual quite
e - - qual quite 'tis
quite Whe-ther my locks whe-ther my locks are
Whe-ther my locks are black, are blak, are
e - - qual quite Whe-ther my locks whe-ther my locks are
black or sil - - ver - white! Ro - ses a -
black or sil - - ver - white!
black or sil - ver - - white! Ro - ses a - round my
round my fragrant brows I'll twine Ro-ses a-round my
Ro - ses a - round my fra - grant brows I'll
fragrant brows I'll twine, I'll twine! Ro-ses a - round my fra-grant
brows I'll twine, a - round my brows! Ro-ses a-round my brows I'll twine And
twine! Ro-ses a - round my brows I'll twine
brows Ro-ses a-round my brows I'll twine And
dis - si - - pate an - xi - e - ties in Wine, and
And dis - si - pate an - xi - e - ties in Wine, and
dis - si - - pate an - xi - e - ties in Wine, and


dis - - - - si - pate an-xi - e - ties in Wine!
dis - - - - si - pate an - xi - e - ties in Wine!
dis - si - - pate an - xi - e - ties in Wine!
Ro - ses a - round my fra-grant brows I'll twine And
p
Ro - ses a - round my fragrant brows I'll twine And
Ro - ses a - round my fra-grant brows I'll twine And
dis - si - pate an - - xi - e - ties in Wine!
dis - si - pate an - xi - e - ties in Wine!
dis - si - - pate an - - xi - e - ties in Wine!
Ro-ses a-round, a - round my fra-grant brows I'll twine And
f
Ro - - ses a - round my fra-grant brows I'll twine And
Ro-ses a-round, a - round my fra-grant brows I'll twine And
dis - - si - - pate an - - xi - e - ties in Wine, and
dis - - si - - pate an-xi - e - ties in Wine, and
dis - - si - pate an - xi - e - ties in Wine, and
dis - - - si - pate an - xi - e - ties in Wine!
dis - - si - - pate an-xi - e - ties in Wine!
dis - - si - - pate an-xi - e - ties in Wine!

147. Karl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

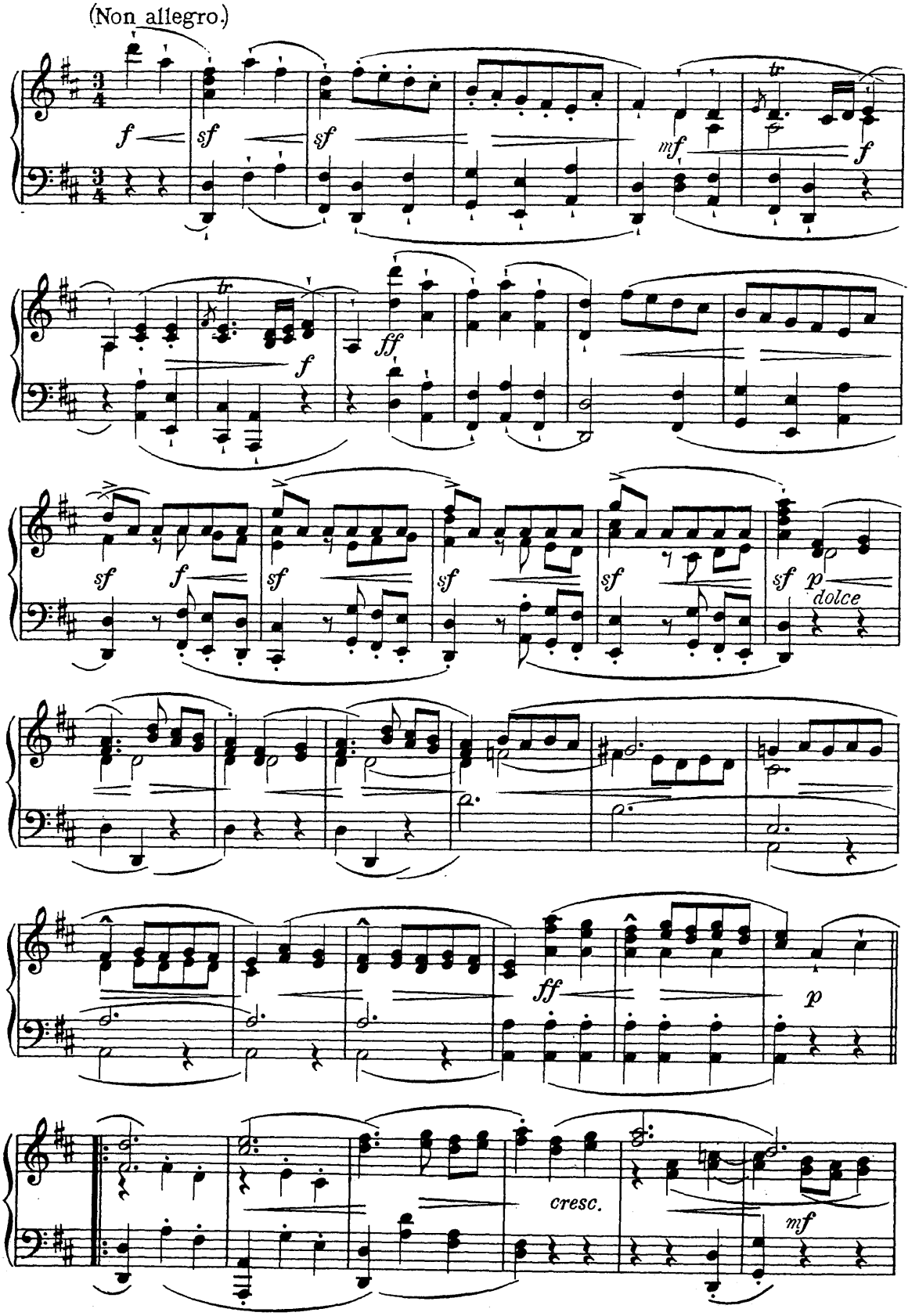
Klaviersonate D moll, 2. Satz (1781).

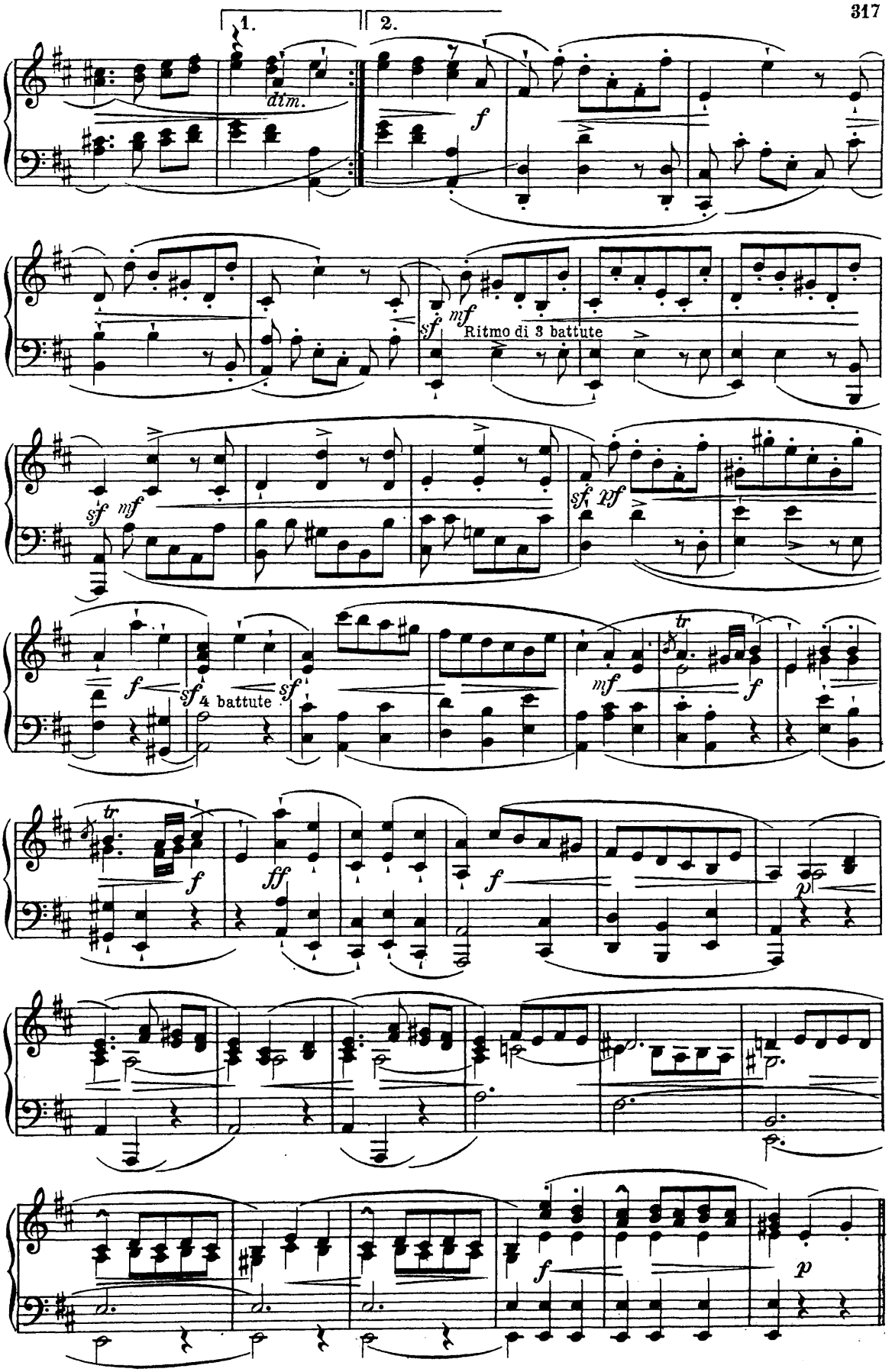


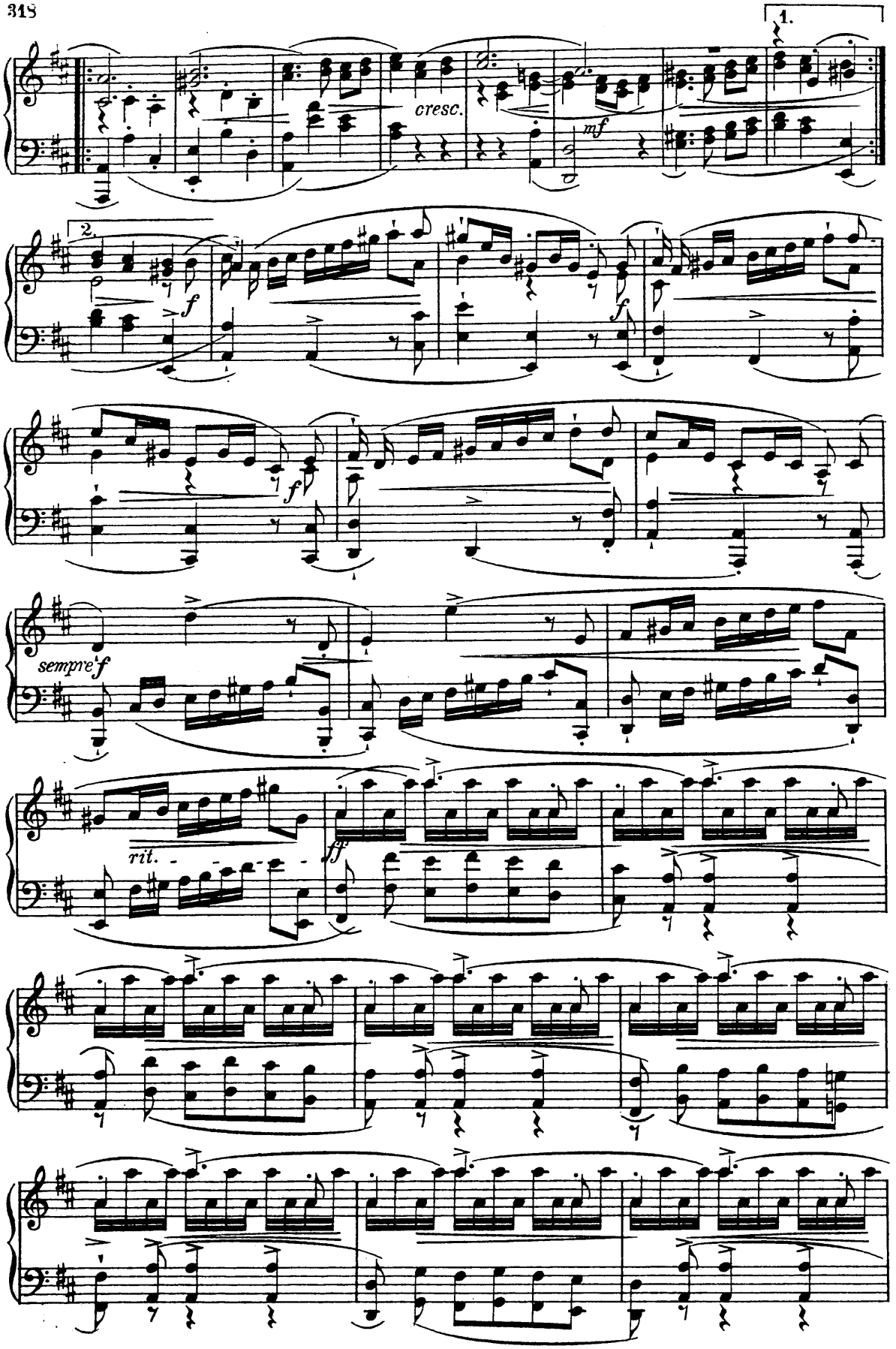

p
cresc.
f
dim
fp
f
dim.
p
cresc.
p
f
dim.
p
pp
sf
dim.
sf
poco f
allargando
adagio molto
ff

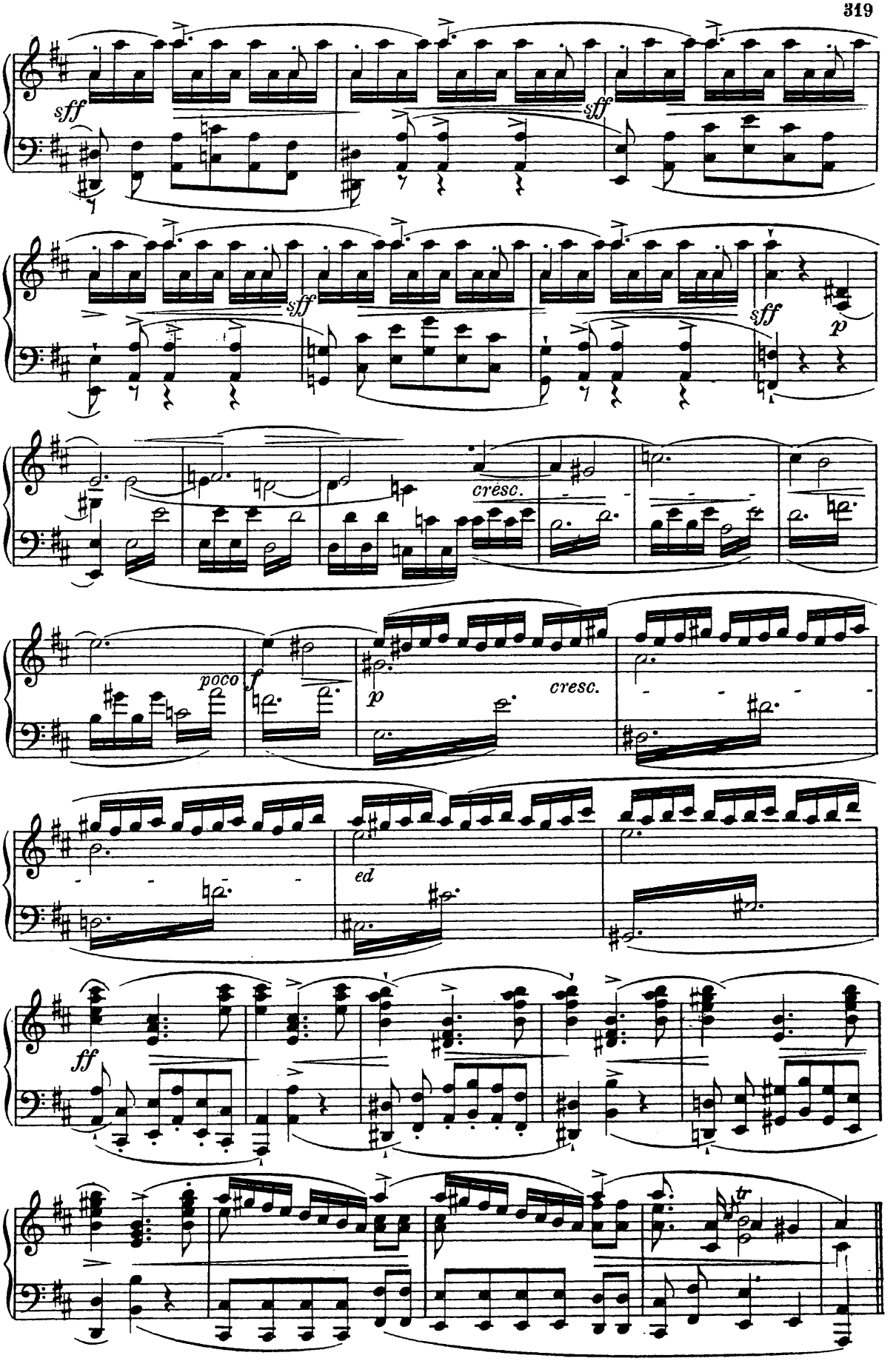
148. Christoph Wilibald Gluck (1714-1787)

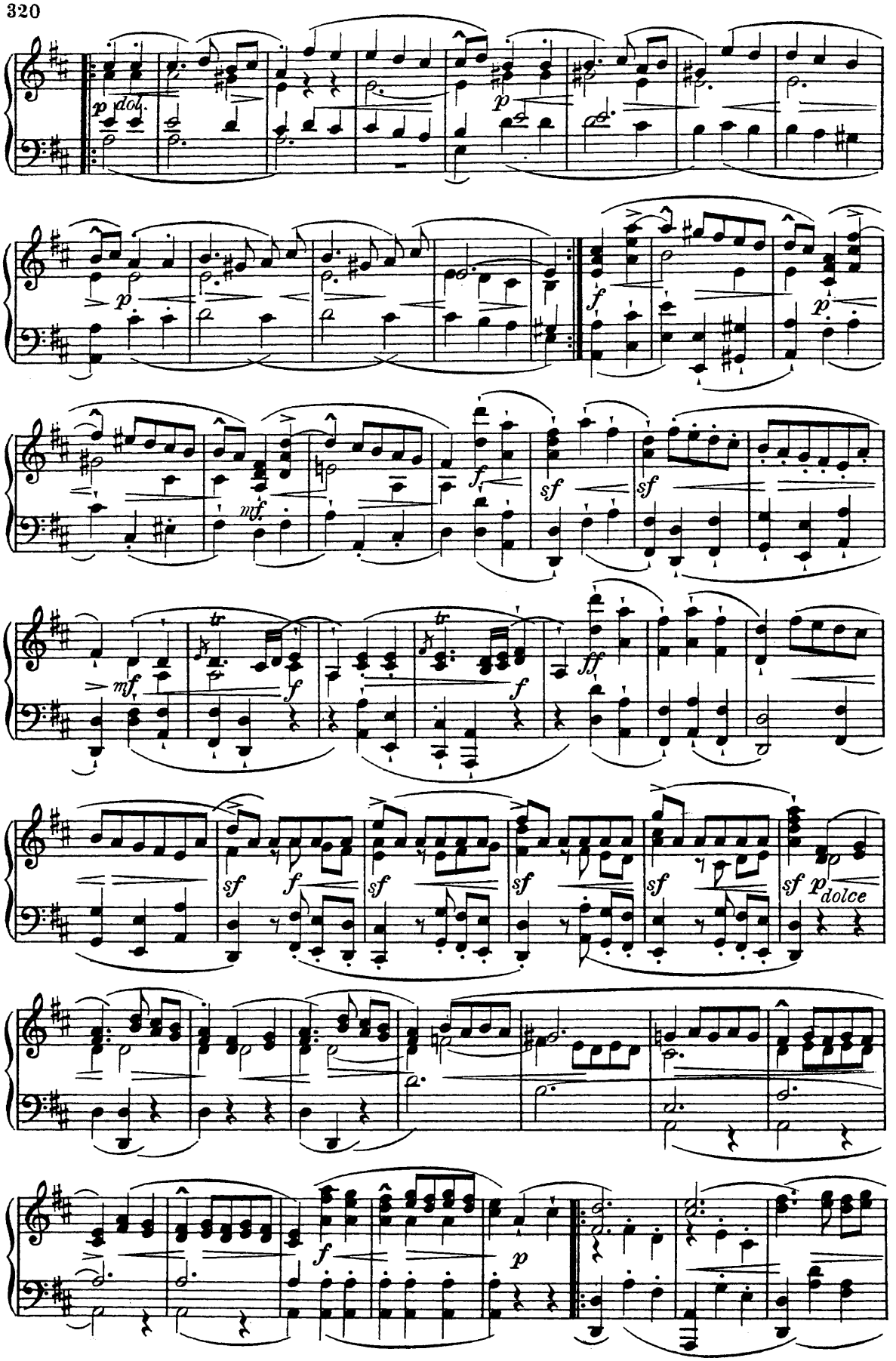
„Chaconne“ Schlußnummer der Oper Orpheus (1762)

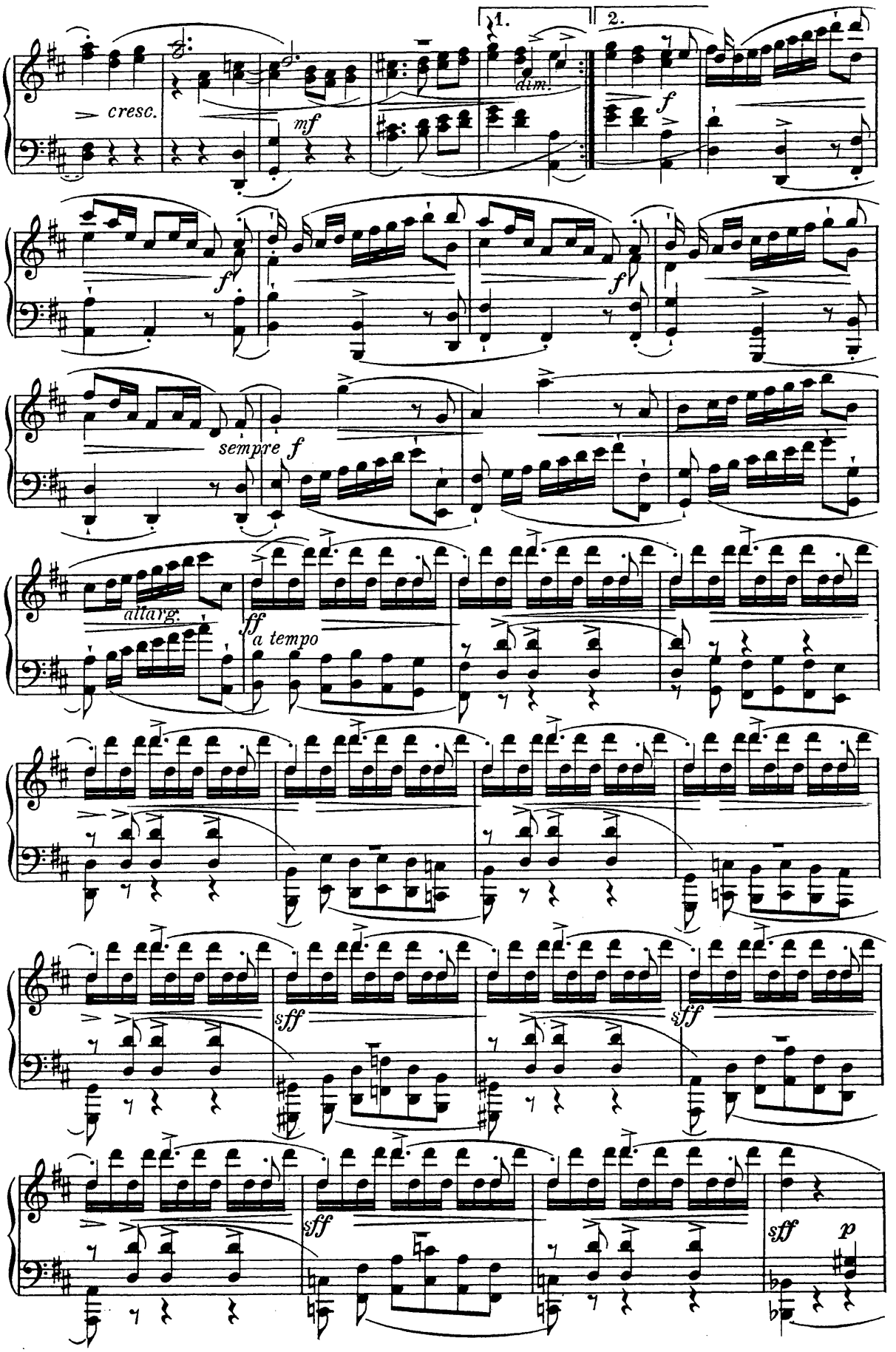


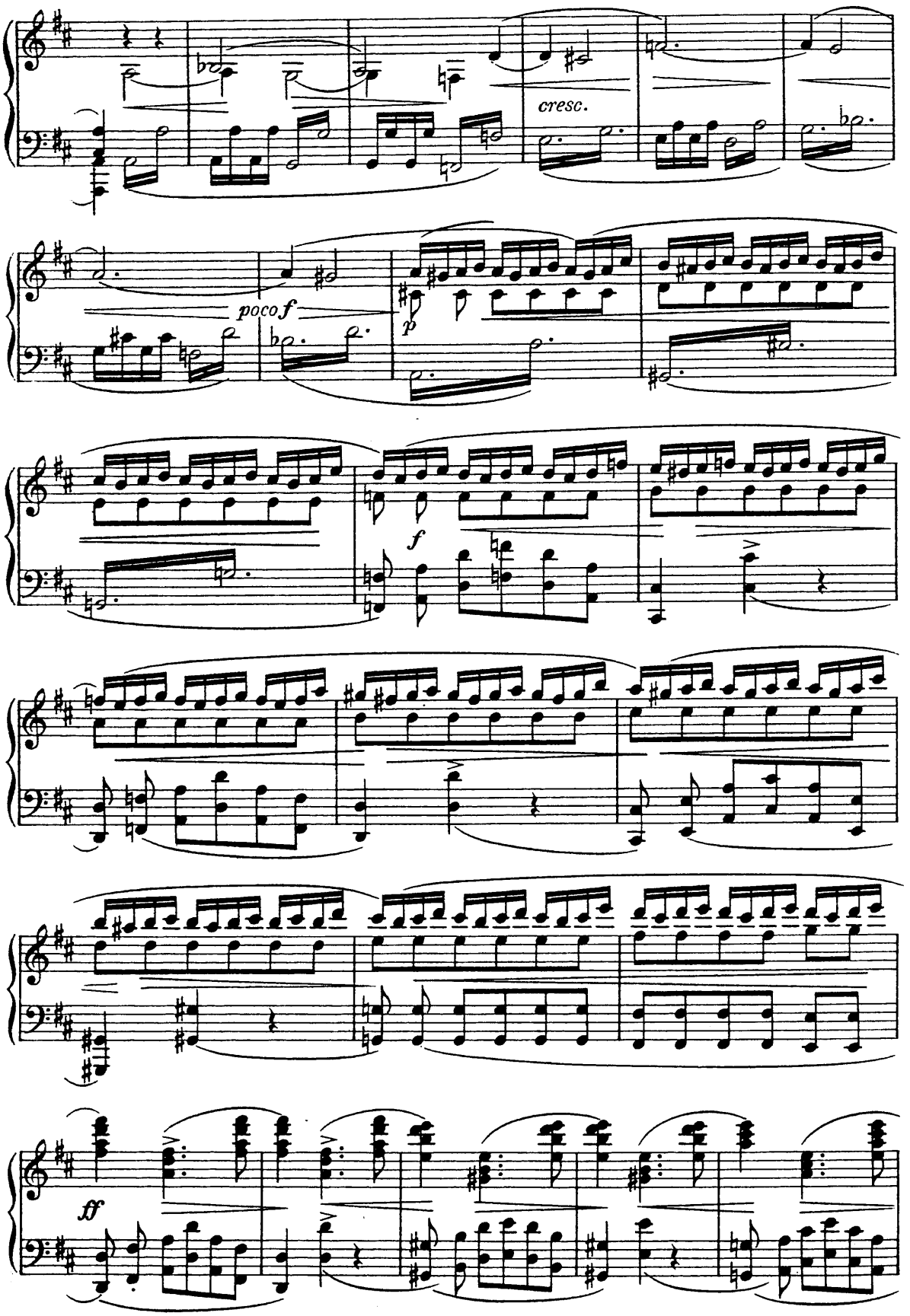

1.
2.
dim.
f
sf
mf
Ritmo di 3 battute
sf
mf
sf
pf
f
sf
4 battute
sf
mf
f
tr
f
ff
f
p
f
p

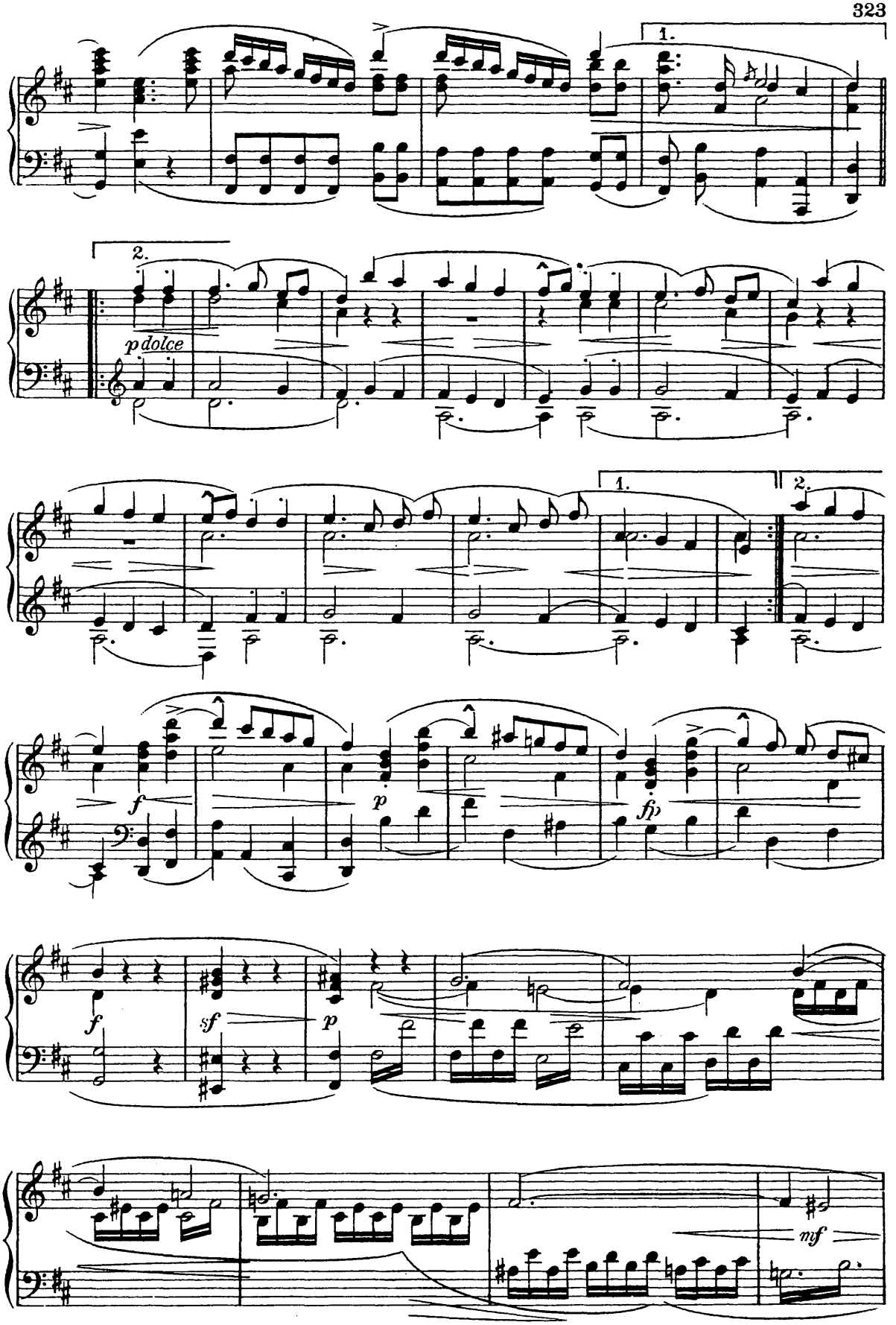

1.
cresc.
mf
2.
f
f
f
sempre f
rit.
ff

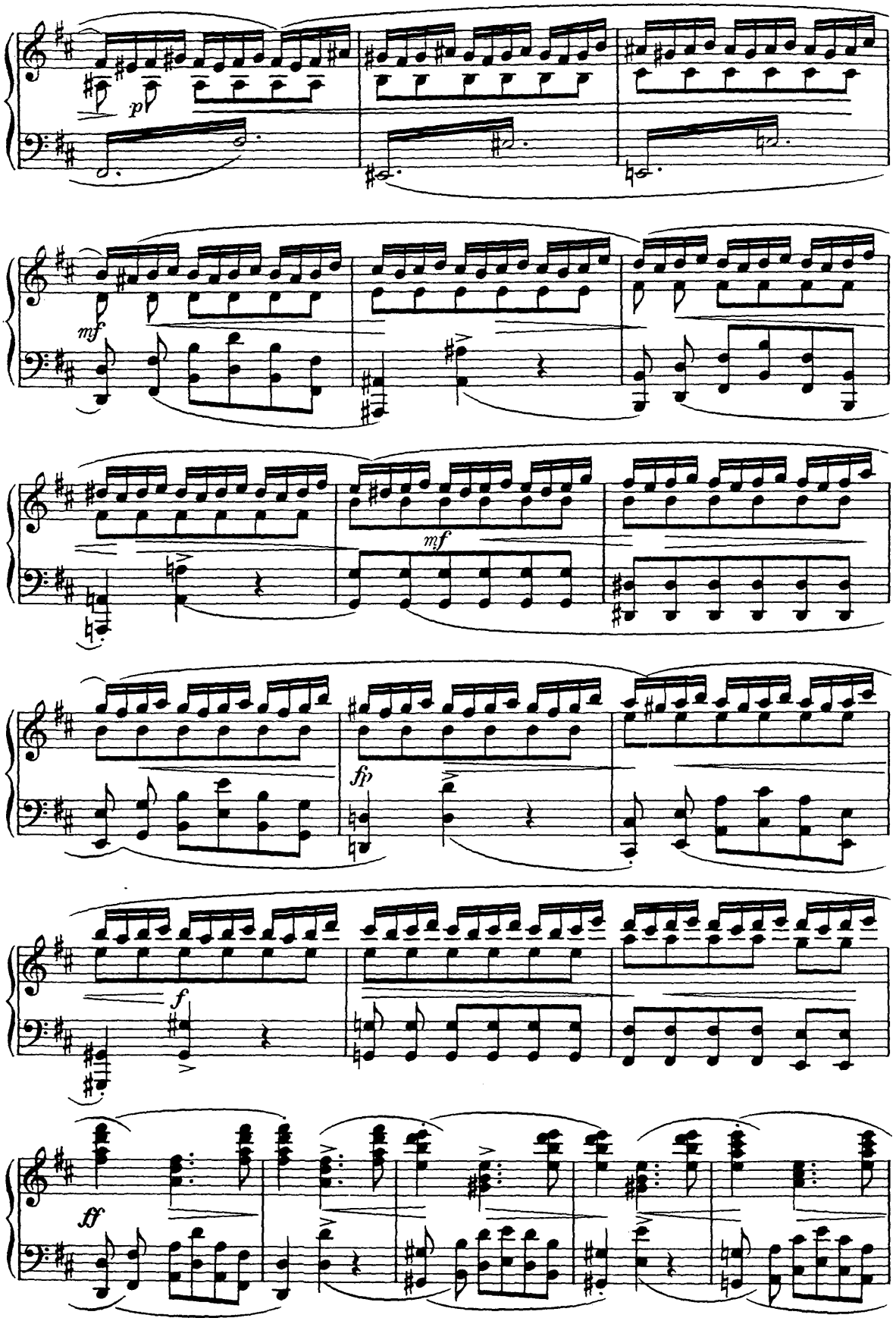

sff
sff
sff
sff
p
cresc.
poco
f
p
cresc.
ed
ff
tr

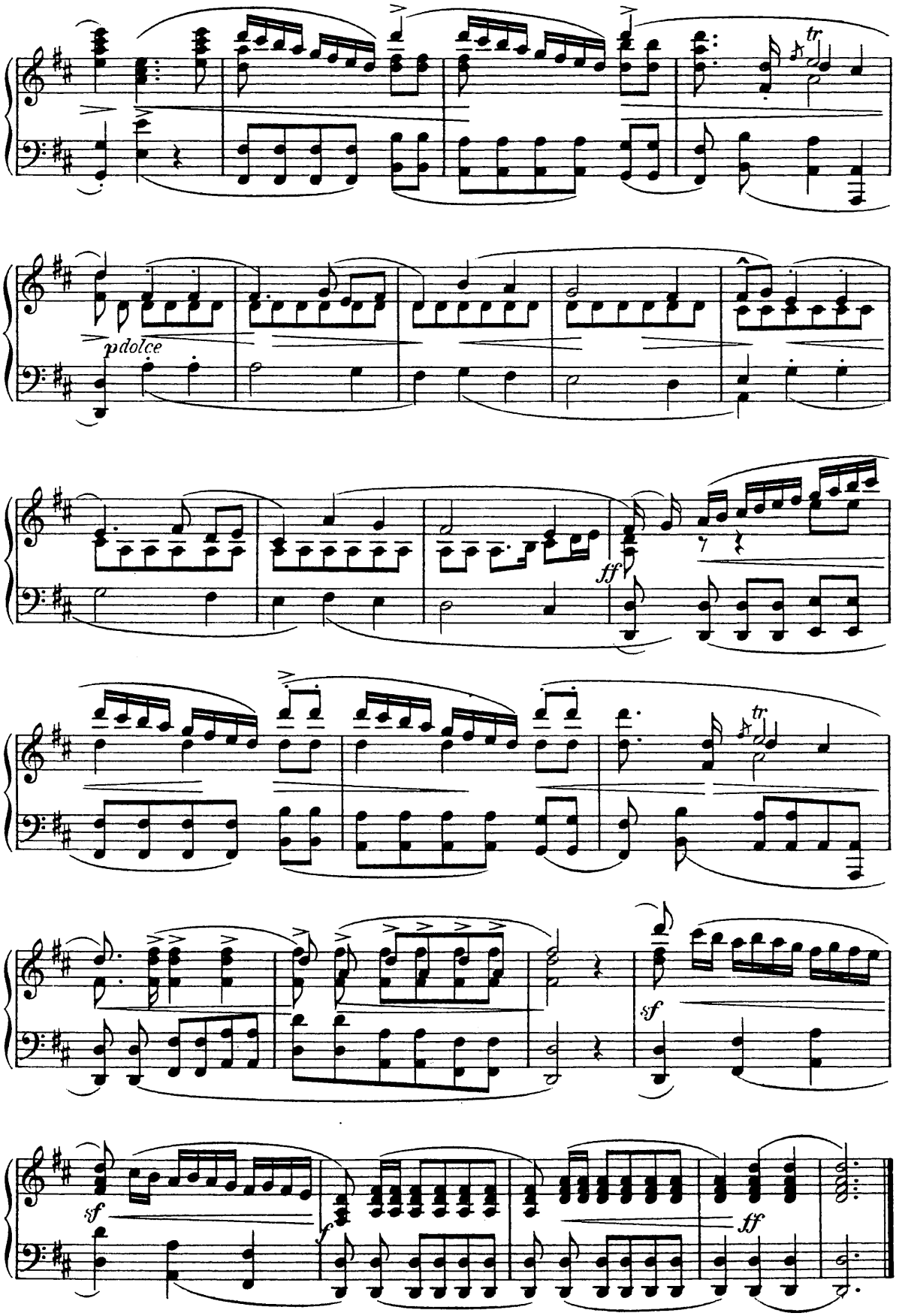

p dol.
p
p
f
p
mf
f
sf
sf
mf
f
f
tr
tr
ff
sf
f
sf
sf
sf
sf
p dolce
f
p


1.
2.
cresc.
mf
dim.
f
f
f
sempre f
allarg.
ff
a tempo
sff
sff
sff
sff
p


cresc.
poco f
p
f
ff


1.
2.
p dolce
1.
2.
f
p
fp
f
sf
p
mf

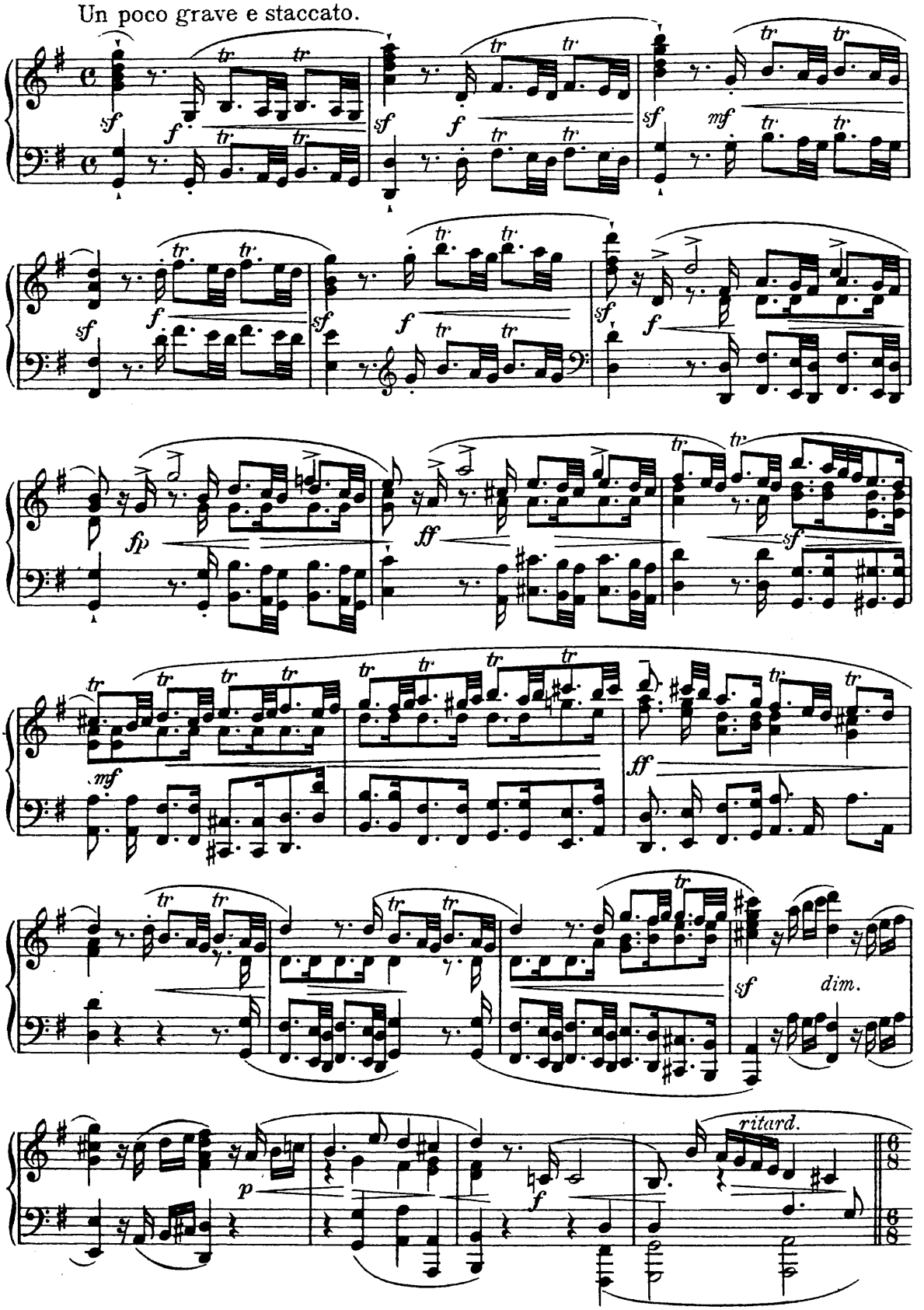

p
mf
mf
fp
f
ff

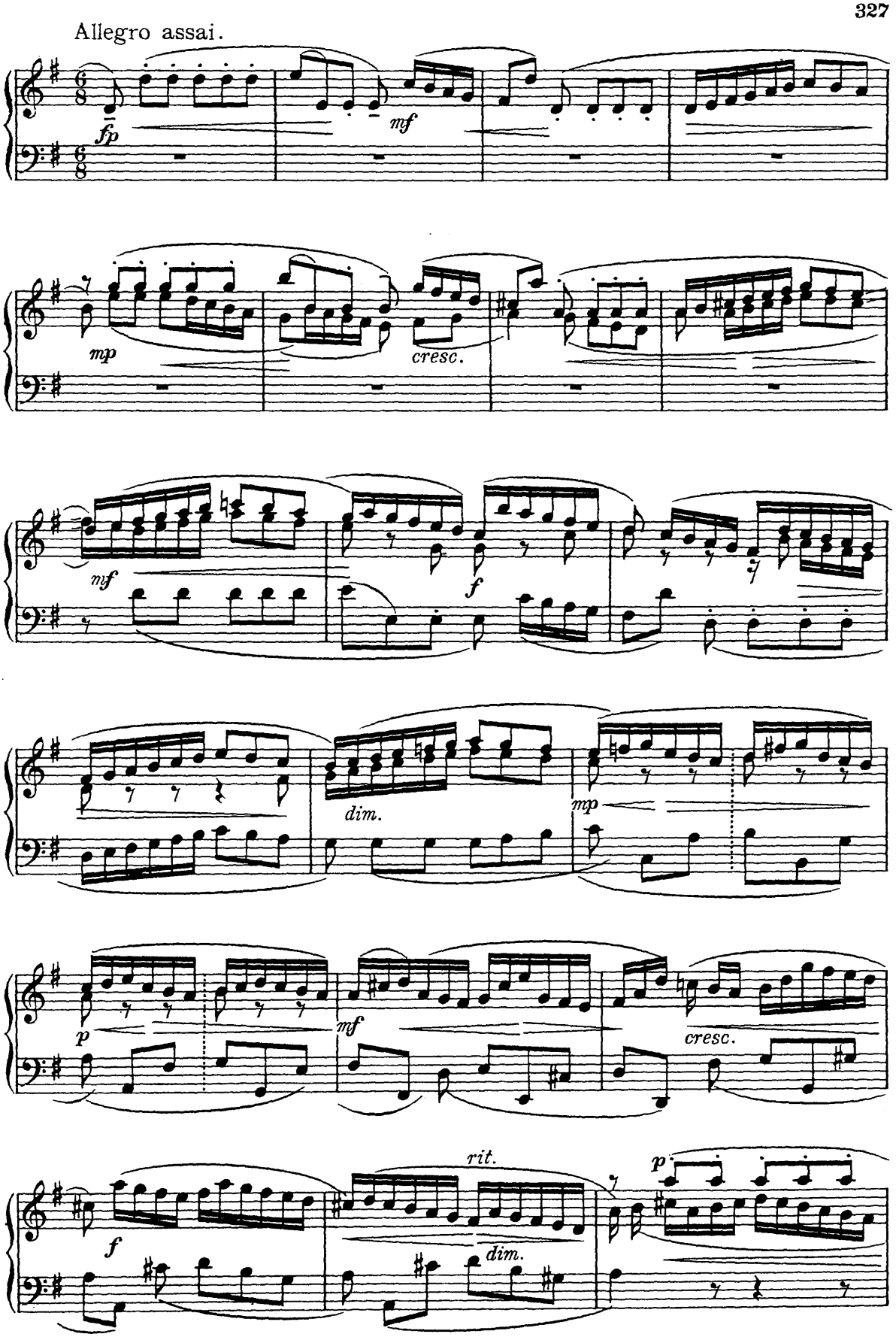

tr
p dolce
ff
tr.
sf
sf
f
ff

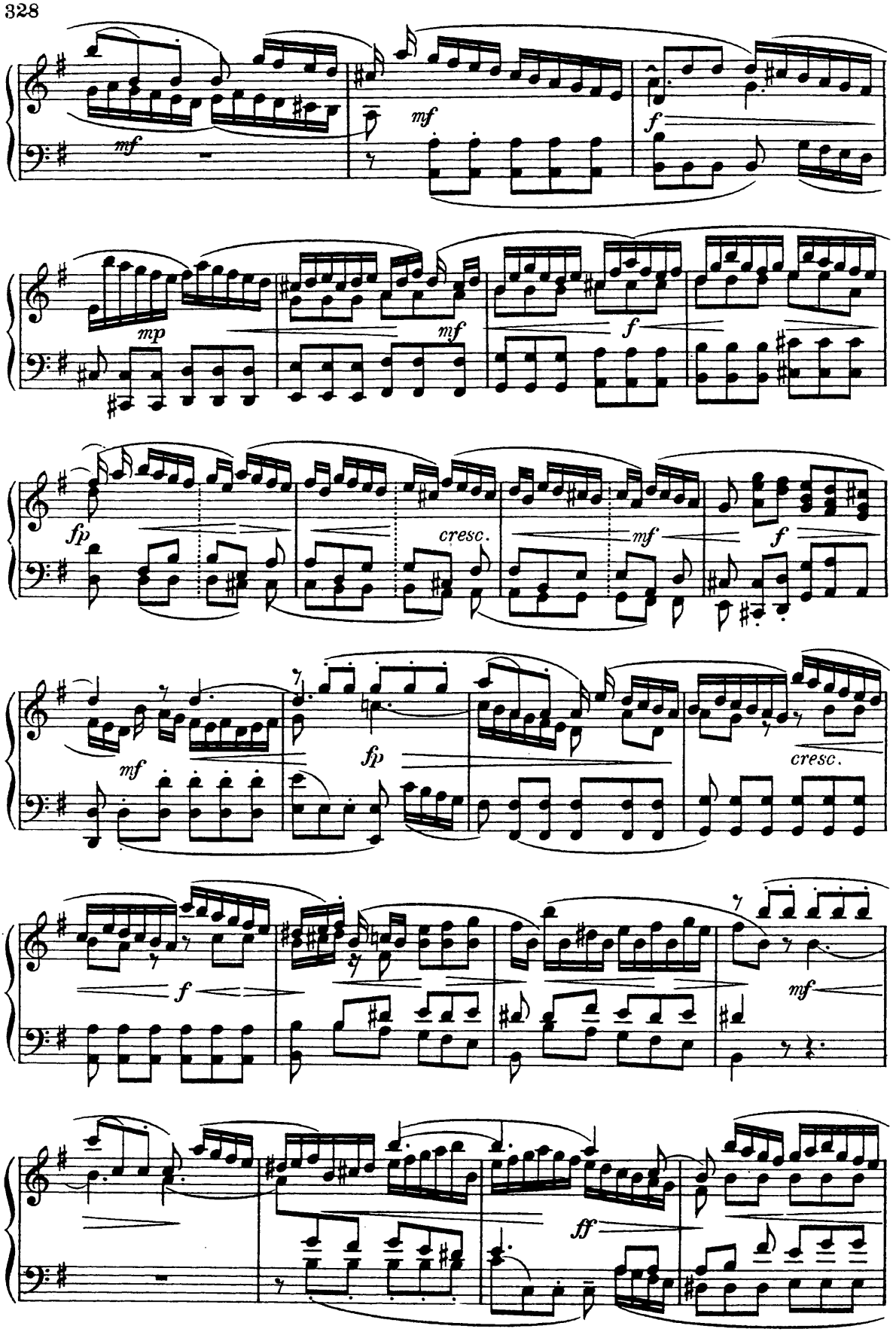
149. Johann Adolf Hasse (1699-1783)

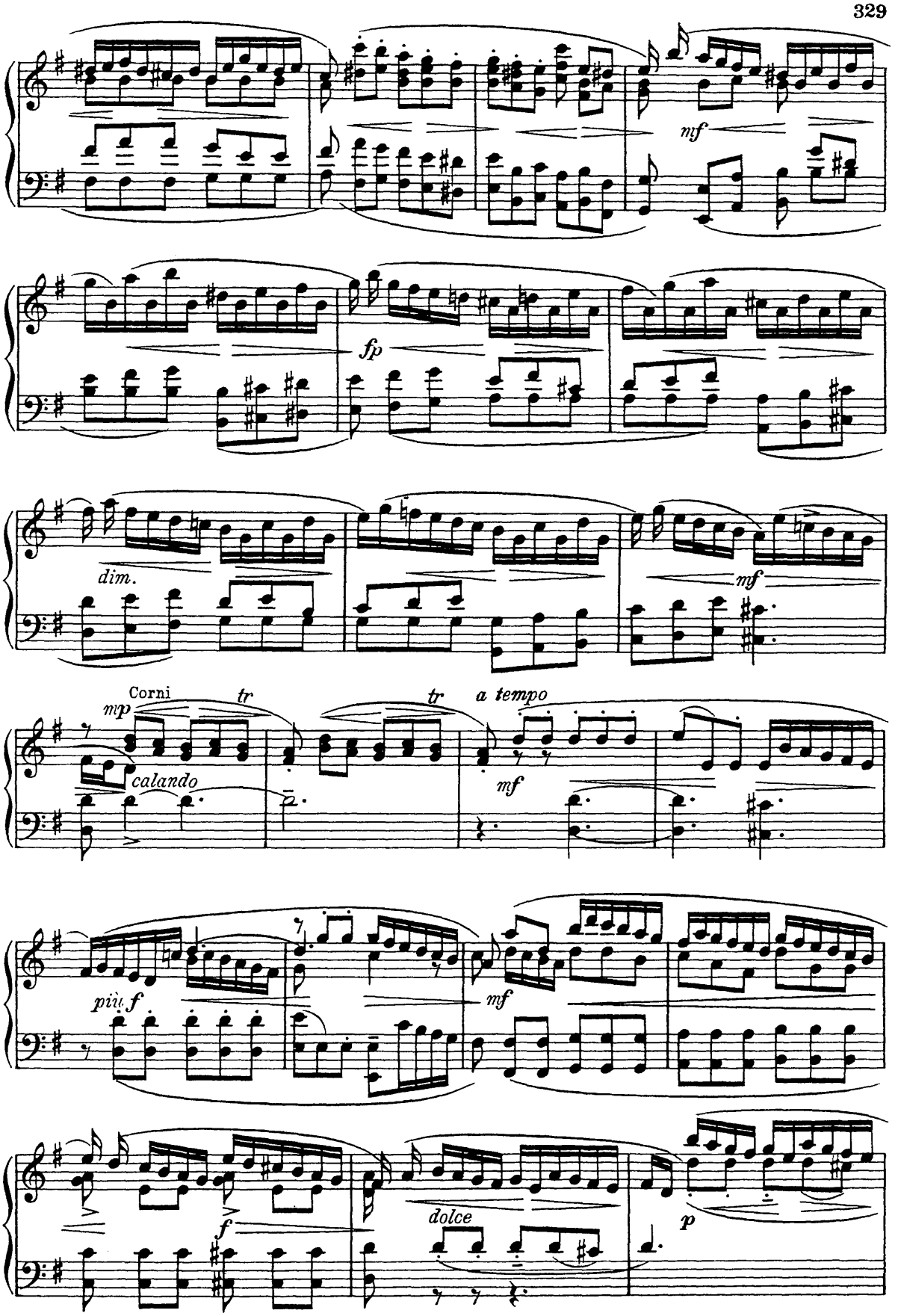
Ouvertüre zu Irene (1762)

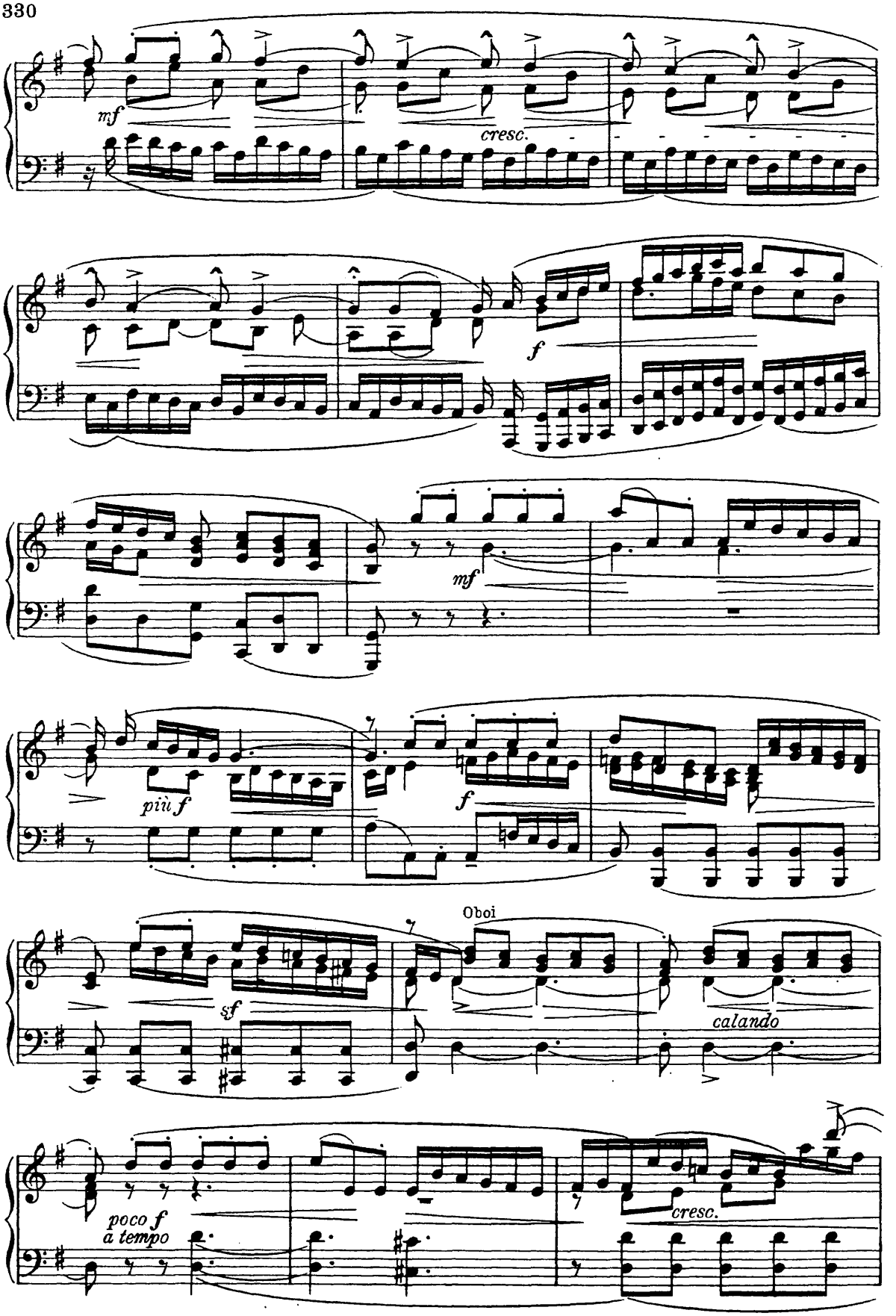
Un poco grave e staccato.

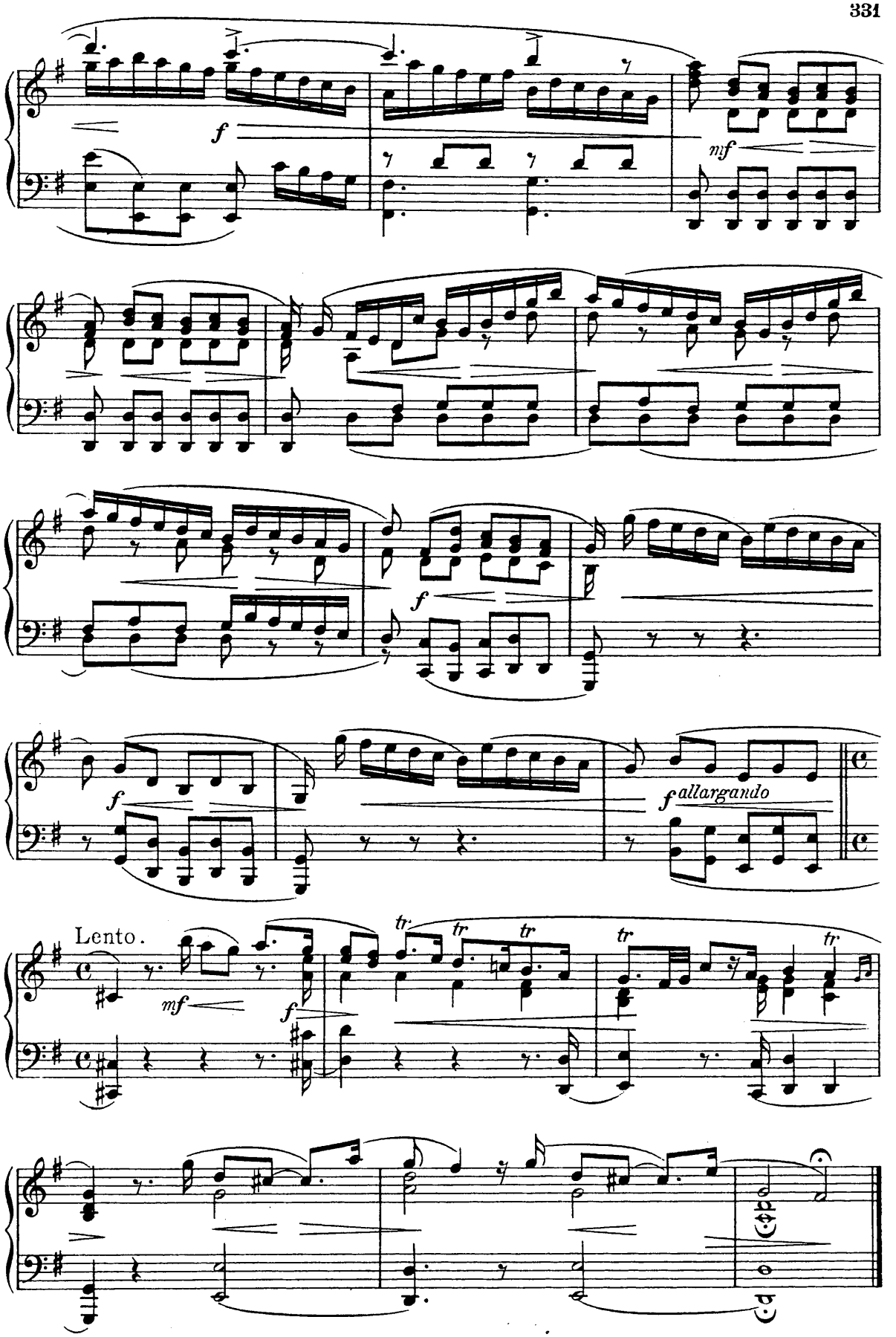



Allegro assai.
fp
mf
mp
cresc.
mf
f
dim.
mp
p
mf
cresc.
f
rit.
dim.
p


mf
mf
f
mp
mf
f
fp
cresc.
mf
f
mf
fp
cresc.
f
mf
ff


mf
fp
dim.
mf
Corni
mp
tr
calando
tr
a tempo
mf
più f
mf
f
dolce
p

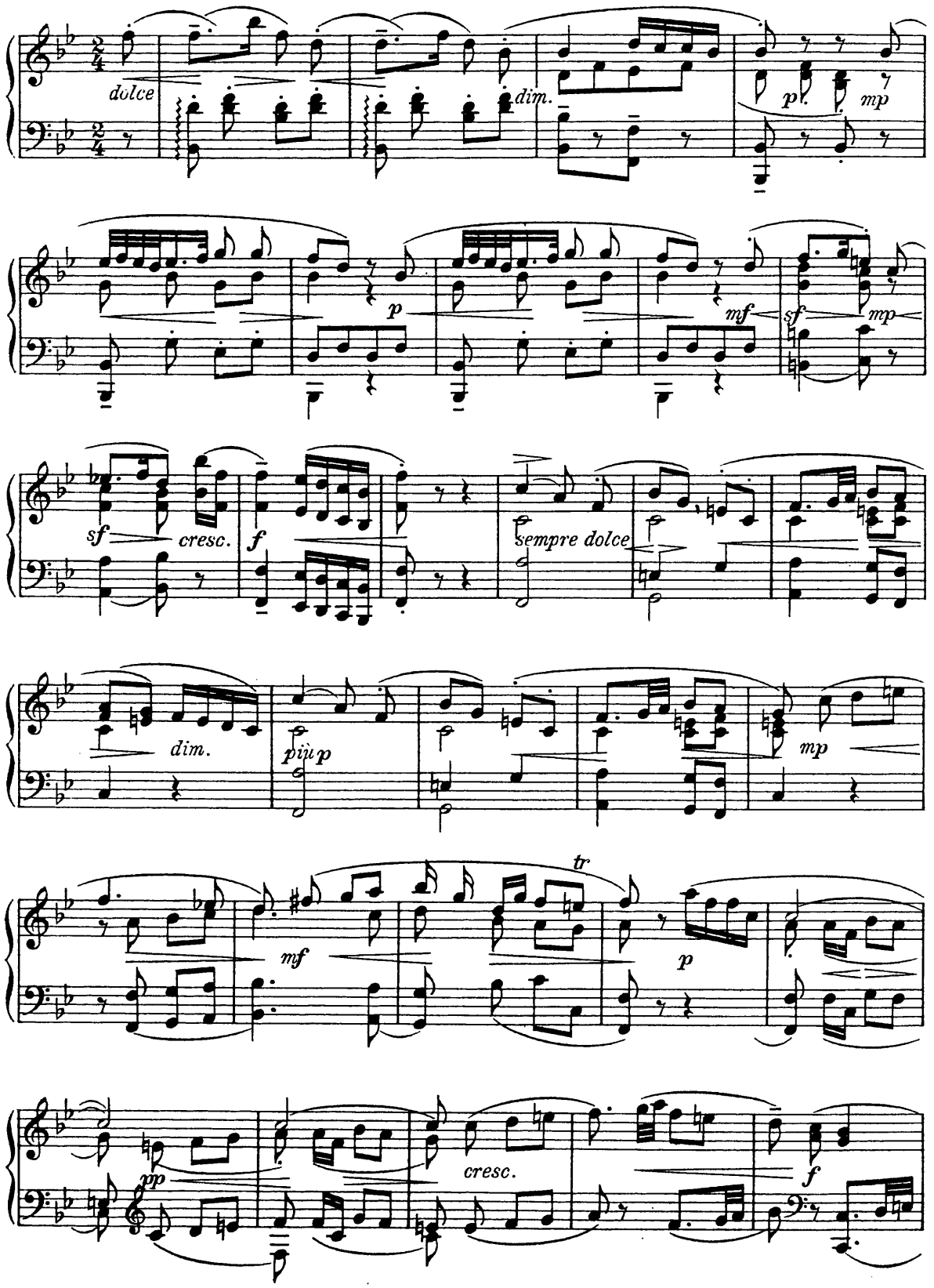

mf
cresc.
f
mf
più f
f
Oboi
sf
calando
poco f
a tempo
cresc.

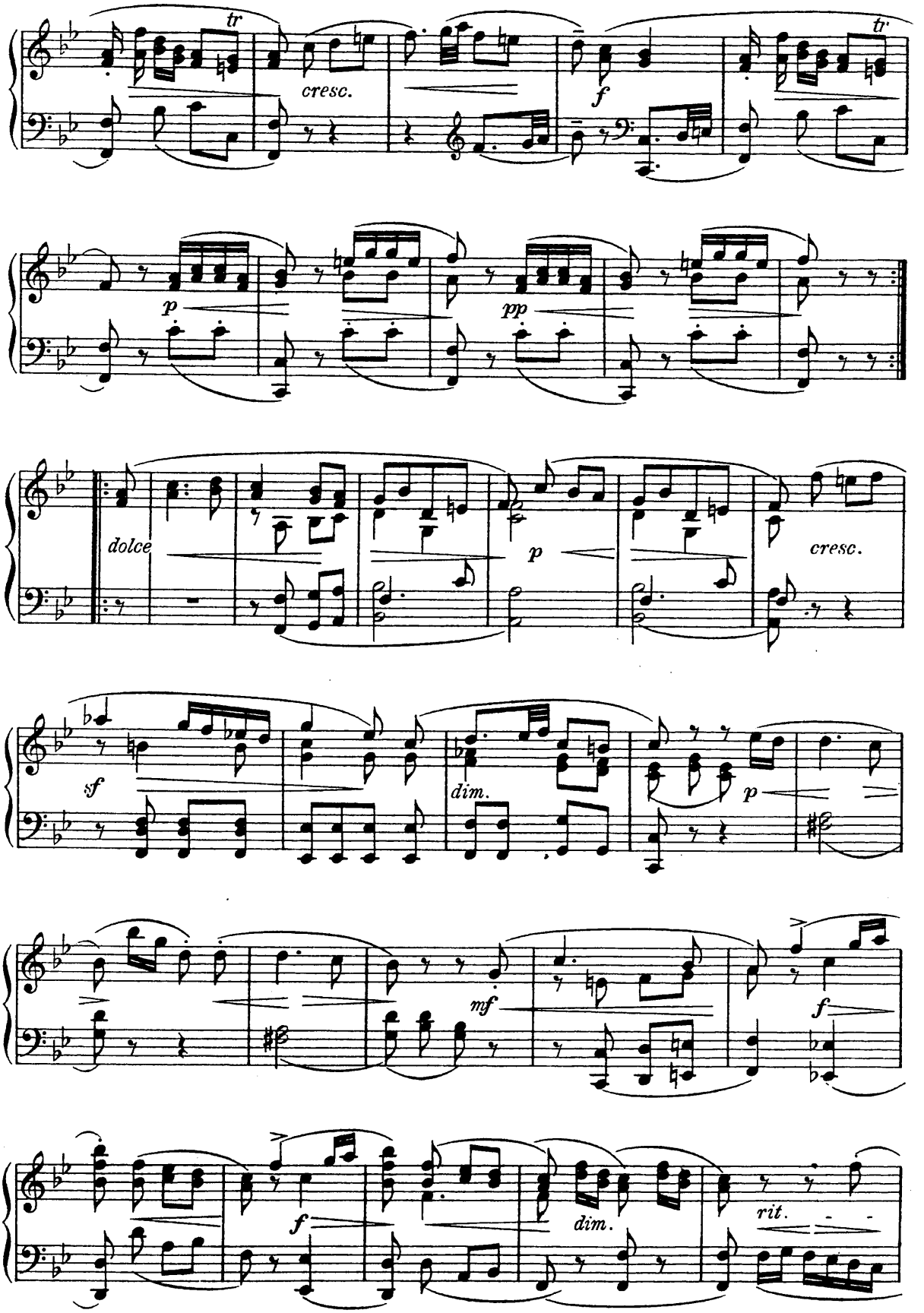

f
mf
f
f
allargando
Lento.
mf
f
tr
tr
tr
tr
tr

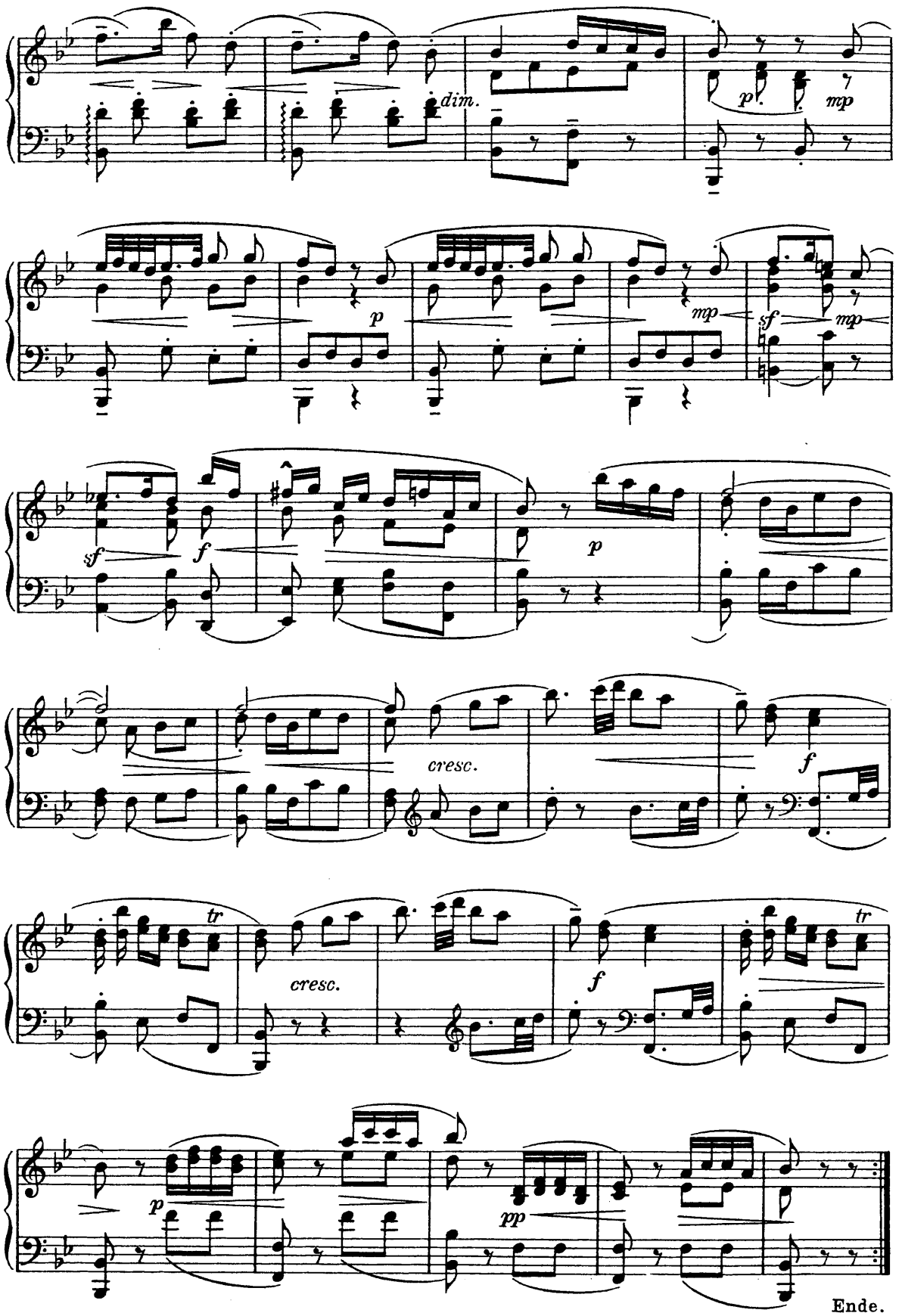
150. Karl Stamitz (1746-1801)

Andante der Esdur Sinfonie Op. 13[I] (Op. 16[I])

Andante non moderato.




tr
cresc.
f
tr
p
pp
dolce
p
cresc.
sf
dim.
p
mf
f
f
dim.
rit.



Ende.

Stich und Druck von C. G. Röder G.m.b.H., Leipzig.