



Verhandelingen over de vraag: welke verdiensten hebben zich de Nederlanders vooral in de 14e, 15e en 16e eeuw in het vak der toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de Nederlandsche kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italië begeven hebben, invloed gehad hebben op de muzikscholen, die zich kort daarna in Italië hebben gevormd?

<https://hdl.handle.net/1874/364657>

Eq

Kiesewetter

1

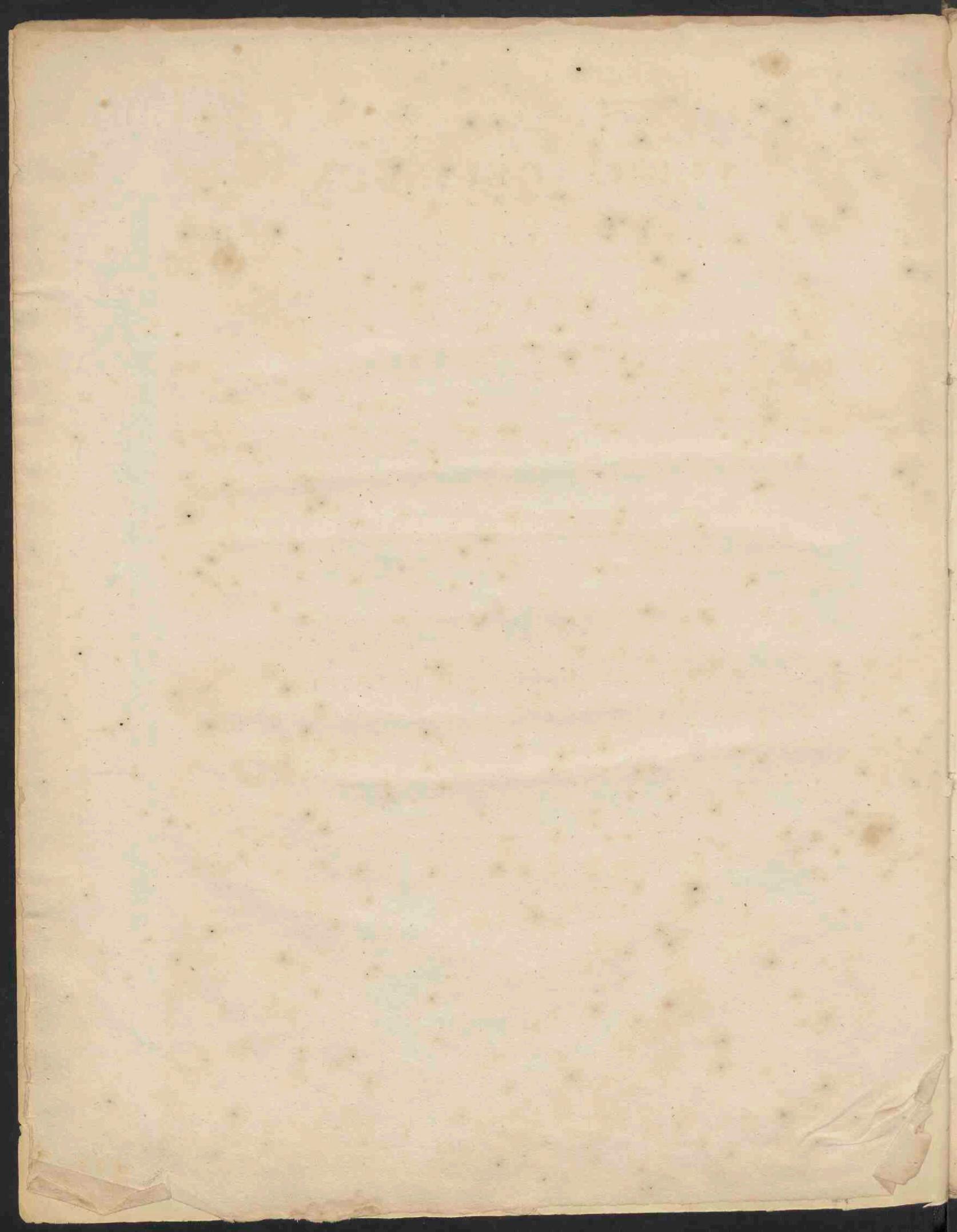
Instituut
voor Muziekwetenschap
der Rijksuniversiteit
te Utrecht

IV
25

ODU 4159

Muziekhistorisch Instituut
der Rijksuniversiteit
UTRECHT
No.





See

VERHANDELINGEN

OVER DE

VRAAG:

WELKE VERDIENSTEN HEBBEN ZICH DE NEDERLANDERS VOORAL IN DE 14^e, 15^e EN 16^e EEUW IN HET
VAK DER TOONKUNST VERWORVEN; EN IN HOE VERRE KUNNEN DE NEDERLANDSCHE KUNSTENAARS
VAN DIEN TIJD, DIE ZICH NAAR ITALIEN BEGEVEN HEBBEN, INVLOED GEHAD HEBBEN OP DE
MUZIEKSCHOLEN, DIE ZICH KORT DAARNA IN ITALIEN HEBBEN GEVORMD?

DOOR

R. G. KIESEWETTER EN F. J. FÉTIS,

BEKROOND EN UITGEGEVEN

DOOR DE

VIERDE KLASSE

VAN HET

KONINKLIJK-NEDERLANDSCHE INSTITUUT

VAN

WETENSCHAPPEN, LETTERKUNDE EN SCHOONE KUNSTEN.

— 000 —

Walthold Nagel

AMSTERDAM,

J. MULLER EN COMP.

1829.

VERHAANDELIJNGEN

1850

VERHAANDELIJNGEN

DE VERHAANDELIJNGEN VAN DEN 14 DE JUNI 1850
TUSSEN DE VERENIGDE NEDERLANDEN EN
HET KONINKRIJK DER NEDERLANDEN
OVER DE VERENIGING VAN DE
NEDERLANDEN EN HET KONINKRIJK DER NEDERLANDEN

1850

VERHAANDELIJNGEN VAN DEN 14 DE JUNI 1850

1850

1850

VERHAANDELIJNGEN

1850

VERHAANDELIJNGEN VAN DEN 14 DE JUNI 1850

DE VERHAANDELIJNGEN VAN DEN 14 DE JUNI 1850
TUSSEN DE VERENIGDE NEDERLANDEN EN
HET KONINKRIJK DER NEDERLANDEN
OVER DE VERENIGING VAN DE
NEDERLANDEN EN HET KONINKRIJK DER NEDERLANDEN

GEDRUKT BIJ G. A. SPIN.

1850

VERHAANDELIJNGEN

1850

De Vierde Klasse van het Koninklijk-Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten, had in den jare 1824 als prijsvraag opgegeven: „Welke verdiensten hebben zich de Nederlanders, vooral in de 14^e, 15^e en 16^e Eeuw in het vak der Toonkunst verworven, en in hoe verre kunnen de Nederlandsche Kunstenaars van dien tijd, die zich naar Italiën begeven hebben, invloed gehad hebben op de Muzijkscholen, die zich kort daarna in Italiën hebben gevormd?”

*Het antwoord op deze vraag ingekomen, werd door de Klasse onvoldoende geoordeeld *) , waarom zij in hare openbare Vergadering van den 29 November 1826, besloot dezelfde Vraag andermmaal uit te schrijven.*

Hierop ontving zij twee antwoorden: het eene in het Hoogduitsch, met de spreuk: dignos laude Viros musa vetat mori, het andere in de Fransche taal geschreven, met het motto: musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversiâ, praestantissimi sunt illi.

Ingevolge rapport van gekommitteerden ter beoordeeling dezer stukken, werd in de openbare Vergadering der Klasse van den jare 1828, de gouden medaille toegewezen aan den Schrijver der Hoogduitsche Verhandeling, die, bij opening van het naambillet met dezelfde spreuk geteekend, bleek te zijn, de Heer RAFAEL GEORG KIESEWETTER, Oest. Kais. Wirk. Hofrath, Referendar bey dem Hofkriegsrathe, und Hofkriegscanzley Director te Weenen; terwijl het drukken van zijn werk en eene zilveren medaille werd aangeboden aan den Schrijver der Fransche Verhandeling, die later gebleken is te zijn, de Heer F. J. FÉTIS, Professeur de contrepont au conservatoire royal de musique te Parijs.

Ofschoon de Verhandeling van den Heer KIESEWETTER, als de beste en voldoende beantwoording, onvoorwaardelijk bekroond was, meende de Klasse den Schrijver ter meerdere volmaking van zijn stuk te moeten voorstellen: om de berigten omtrent enkele kunstenaars iets meer uit te breiden; om sommige in de kunst gebruikelijke, doch voor hen die in de Toonkunst niet zoo ervaren zijn, minder verstaanbare uitdrukkingen, door vaste omschrijvingen nader op te helderen; en om, door bijvoeging van eenige proeven der musikale Compositiën van die tijden, het gezegde nog meer toe te lichten.

*) Later heeft zich, door openlijke uitgave, als Schrijver van dit stuk doen kennen, de Heer P. J. SUREMONT te Antwerpen, korresponderend lid der Klasse.

Aan dit verlangen heeft de Heer KIESEWETTER voldaan, en vooral wat het laatste betreft, eene bijdrage geleverd, zoo als dezelve elders niet wordt aangetroffen. Men vindt wel sommige der hier medegedeelde Compositiën in BURNÉY, FORKEL en in de Revue musicale van den Heer FÉTIS: doch behalve dat die werken niet in ieders handen zijn, nergens zijn ze in die orde bijeen verzameld, terwijl velen uit den schat der musikale Handschriften in de K. K. Hofbibliotheek te Weenen ontleend, als geheel nieuw en onbekend mogen aangemerkt worden. De Klasse heeft daarom ook niet gearzeld deze Verzameling in haar geheel te doen afdrukken, zoo als die door den Heer KIESEWETTER was ingezonden; zij bevat eene volgreeks van Compositiën van de vroegste tijden af tot aan het einde der XVI^e Eeuw; uit welke vooral blijken kan, waarin de verdiensten onzer Landgenooten in het vak der Toonkunst voornamelijk hebben bestaan.

Terwijl men met het drukken bezig was, werd door den Heer KIESEWETTER verzocht nog een Aanhangsel te mogen bijvoegen, betreffende een onlangs uitgekomen Werk van BAINI, Memorie critiche et storiche sulla vita e opere del PIERLUIGI di PALESTRINA, waarin veel over onze vroegere Toonkunstenaars gesproken en nog onbekende daadzaken omtrent hunne werken worden aangevoerd; de Klasse heeft gaarne aan dit verzoek willen voldoen.

De Klasse heeft gemeend beide Verhandelingen, in de eigene talen waarin zij geschreven zijn, te moeten uitgeven. Beide talen zijn aan verre de meesten onzer Landgenooten, die muziek beoefenen, genoegzaam bekend, en de bijvoeging eener vertaling zou dus het Werk slechts kostbaarder hebben gemaakt. Eene vertaling alleen, met weglating van het oorspronkelijke, zou het Werk voor den vreemdeling onbruikbaar gemaakt hebben, die nu, omtrent de verdiensten onzer natie beter ingelicht, haar voortaan regt zal doen wedervaren.

Geeft de eerste Verhandeling meer een overzicht van de geschiedenis der kunst, de laatste is omstandiger in berigten van verscheiden kunstenaars: te zamen vormen zij een schoon geheel, en stellen den roem en de Verdiensten der vroegere Nederlanders in de Toonkunst in het helderste daglicht.

Mogt dit edel voorbeeld der voorvaderen de thans levende kunstenaars in ons Vaderland opwekken tot pogingen, om den door ons verloren rang in de Toonkunst te hernemen, en ook daarin, even als door onze schilderschool, bij den vreemdeling weder in achting te geraken. Het tegenwoordig tijdstip is daartoe om verschillende redenen welligt niet ongunstig, en indien de toekomst daarvan de gelukkige gevolgen doet zien, zoo zal de Klasse zich mogen verheugen, daartoe, ook door de uitschrijving dezer zoo wel voldongene prijsvraag, te hebben medegewerkt.

JACOB DE VOS, WILLEMSZ.

Secretaris der 4^o Klasse van het Koninklijk-
Nederlandsche Instituut.

DIE
VERDIENSTE DER NIEDERLÄNDER

UM DIE

T O N K U N S T .

IN BEANTWORTUNG DER

VON DER VIERTEN KLASSE

DES KÖNIGLICHEN NIEDERLÄNDISCHEN INSTITUTS,

IM JAHRE 1826 AUSGESCHRIEBENEN FRAGE:

Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14^{ten}, 15^{ten} und 16^{ten} Jahrhunderts, im Fache der Tonkunst erworben? Und in wie weit können die Niederländischen Tonkünstler dieser Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einfluss auf die Musikschulen gehabt haben, welche kurz nachher dorten entstanden sind?

EINE MIT DER GOLDENEN MEDAILLE GEKRÖNTE PREISSCHRIFT

VON

RAFAEL GEORG KIESEWETTER,
zu Wien.

VERDIENSTE DER NIEDERLANDEN

IN

DE WET

IN WATZUNGEN

VON DER VIERTEN KLASSE

Dignos laude viros Musa vetat mori.

DER KÖNIGLICHEN NIEDERLANDISCHEN ERZHERZOGIN

IN JAHE 1799

Welche Verdienste haben sich die Niederländer, insbesondere der
17. und 18. Jahrhunderts, im Jahre der Freiheit
erworben? Und in wie weit können die Niederländer
Teilhaber dieser Welt, welche auch nach Jahren
Influss auf die Niederländer gehabt haben, welche
nachher davon entstanden sind?

HIER BEI DER GEDRUCKTEN ERZHERZOGIN ERZHERZOGIN

BARON GREGG ERZHERZOGIN

DE WET

Man wird von Jugend auf so sehr an die Vorstellung gewöhnt, alle Musik sey von *Italiën* aus über Europa verbreitet worden, und die *Italiener* die Lehrer der übrigen Völker in dieser Kunst gewesen, dass man auf eine sonderbare Art überrascht wird, wenn man irgendwo zum ersten Mal erfährt, dass es *Niederländer* waren, welche, zu einer Zeit, wo in Italien und in andern Ländern kaum noch schwache Versuche einer Verbindung mehrerer Stimmen zu einem harmonischen Gesang gewagt wurden, mit Werken einer schon sehr hoch getriebenen contrapunktischen Kunst auftraten; bey den übrigen Nationen erst den Geschmack für die neue Kunst aufregten; dann durch Unterricht nicht minder als durch Muster die Lehrer derselben wurden, und wohl durch anderthalb Jahrhunderte an den Höfen und in den Capellen eben so geschätzt und gesucht waren, als es in den uns näher liegenden Zeiten die Italiener nur immer gewesen sind.

Eine grosse Zahl von Schriftstellern bestätigt gleichwohl die hierauf bezüglichen Thatsachen; und es ist bemerkenswerth, so wie es dem Character der Italiener zur grössten Ehre gereicht, dass eben die Schriftsteller dieser Nation diejenigen sind, die sich am meisten beeifert haben, die Verdienste ihrer vormaligen Lehrer dankbar anzuerkennen. Es muss daher bey dem unbefangenen Liebhaber musikalisch-geschichtlicher Litteratur ein Gefühl erregen, ähnlich dem, welches einen Menschen redlichen Gemüthes bey dem Anblick einer unter seinen Augen vor sich gehenden Ungerechtigkeit oder Undankbarkeit befällt, wenn er wahrnimmt, wie neuere, sonst schätzbare Schriftsteller anderer Nationen, die Verdienste der Niederländer um die Musik in Europa entweder nur leicht berühren und gleichsam in den Hintergrund stellen, oder dieselben wohl gar zu verkennen scheinen.

Unseren FORKEL trifft ein solcher Vorwurf nicht; er hat die Entwicklung der

neuen Kunst, wie sie damals oft genannt wurde, bey den Niederländern, und deren nächsten Einfluss auf die Richtung des Geschmacks der Zeitgenossen eben so frey von jeglichem Vorurtheil und von Partheilichkeit, als mit dem ihm eigenen kritischen Scharfsinne abgehandelt. Allein leider begreift der uns von ihm gelieferte zweyte Theil seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (Leipzig, I Th. 1788, II Th. 1801.) nur noch einen kurzen Abschnitt der niederländischen Kunstperiode, nämlich von der Mitte des XV Jahrhunderts bis gegen 1500; einen Zeitabschnitt, welcher freylich die vorzüglichste Beachtung verdient, so fern derselbe eben den Uebergang bildet von der alten Psalmodie, und von den sehr schwachen Versuchen einer gleichzeitigen Verbindung verschiedener Stimmen zu Accorden, hinüber zu unserer heutigen Musik, deren ganzes Wesen auf Harmonie beruht.

BURNEY, der Verfasser der höchst schätzbaren *General History of Music*, in vier grossen Bänden, (London, Vol. I. 1776, Vol. II. 1782, Vol. III. und IV. 1789.) hat wohl auch noch dem Zustande der Musik in den Niederlanden im folgenden XVI Jahrhundert ein eigenes Capitel (im III Bande) gewidmet; allein dieser sehr vorzügliche Schriftsteller möchte schwer von dem Vorwurfe frey zu sprechen seyn, dass er den Einfluss, den die niederländischen Contrapunktisten auf ihre Zeitgenossen genommen haben, mehr zu verdunkeln als in ein helles Licht zu stellen geneigt war.

HAWKINS, der Verfasser einer *General History of the Science and Practice of Music*, welche zu London in 5 grossen Bänden im Jahre 1776 erschienen und von BURNEY und FORKEL vielfältig benützt worden ist, hat die Namen sehr vieler niederländischer Componisten angezeigt, auch eine ansehnliche Menge von Proben ihrer Arbeit zuerst in Partituren vorgelegt: allein er ging eben nicht darauf aus, ihren Einfluss auf den Fortgang der Kunst darzustellen; und überhaupt ist dieses werthvolle Werk mehr aus dem Gesichtspunkte einer Materialien-Sammlung für den Geschichtschreiber, als aus dem einer Geschichte der Musik zu betrachten.

Wichtige Zeugnisse für die Verdienste der Niederländer im Fache der Tonkunst hatten früher, doch mehr nur bey gewissen Veranlassungen, LUDOVICO GUICCIARDINI und JEAN BAPT. DUBOS abgelegt; der erstere in seiner *Descrizione di tutti i Paësi bassi*, Antwerpen 1556; der andere in den *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*, Dresden 1760, (Sect. 46. *quelques réflexions sur la Musique des Italiens; que les Italiens n'ont cultivé cet art, qu'après les Français et les Flamands.*) Auch SWEERTS in den *Athenæ belgicæ*, Antwerpen 1628, giebt unter andern berühmten Niederländern mitunter Anzeigen von mehreren niederländi-

schen Musikern. Doch sind diese Werke, wie es scheint, in den Geschichten der Musik immer zu wenig berücksichtigt, ja wohl deren Autorität verkleinert worden, wo man für die Anerkennung der Verdienste der Niederländer eben nicht geneigt war. *)

Noch FORKEL schrieb in seiner *allgemeinen Litteratur der Musik*, gedruckt 1792 (zu einer Zeit, wo er an dem II Theil seiner Geschichte arbeitete, und jene grossen Werke von HAWKINS und BURNEY schon vorlägen,) (P. 132) folgendes: »Die »berühmtesten Tonkünstler des XVI Jahrhunderts sind Niederländer gewesen, die »sich zu ihrer Zeit eben so in alle europäische Länder verbreitet haben, wie nach »ihnen die Italiener thaten. Dieser Umstand ist noch von wenigen musikalischen »Geschichtschreibern erwogen worden. Und dennoch verdient er es vorzüglich, »weil es sich dann vielleicht (?) ergeben würde, dass nicht die Italiener, wie »man bis jetzt stets geglaubt hat, sondern die Niederländer die eigentlichen ersten »musikalischen Lehrer der übrigen europäischen Reiche gewesen sind.»

Diesem Mangel ist indessen auch durch die seither wieder mit dem vielverheissenden Titel »*Geschichte der Musik*» u. d. gl. in verschiedenen Sprachen erschienenen Werke oder Werkchen nicht abgeholfen worden, deren Verfasser der Niederländer nur beyläufig, gleichsam sich selbst dessen unbewusst, mit wenigem Lobe erwähnen, oder dieselben wohl gar ignoriren. Auch noch bey einem der neuesten, welcher die durch ihren zu grossen Umfang minder gemeinnützigen vortrefflichen Geschichtswerke seiner Landsleute, HAWKINS und BURNEY, für ein grösseres Publicum, und zwar für ein Publicum seiner Nation, abgekürzt und nach seiner Weise verarbeitet hat, muss man, in Beziehung auf die Niederländer, weder ein Mehreres, noch überhaupt andere Ansichten als bey seinen Vorarbeitern suchen wollen.

Nirgend, so weit ich mich eben umsehen konnte, habe ich noch eine zusammenhängende und befriedigende Darstellung der Leistungen der Niederländer und ihrer um den Zustand der Musik erworbenen Verdienste gefunden; und nur diesem Mangel habe ich es immer zugeschrieben, wenn ich zuweilen hinwieder auch gewahr wurde, wie gewisse Schriftsteller sich anscheinend bemühen, den Niederländern *Erfindungen* abzustreiten, auf welche diese selbst nie haben Anspruch machen wollen.

Es ist mir daher eine sehr angenehme Aufgabe geworden, die *Verdienste*

*) BURNEY'S *Hist.*, Vol. II. Pag. 448.

der Niederländer um die Kunst, und insbesondere die Einwirkung der grossen Lehrer und Tonsetzer dieser achtbaren Nation im XIV, XV und XVI Jahrhunderte auf ihre Zeitgenossen, in gegenwärtiger anspruchloser Abhandlung, nicht mit der Vollständigkeit einer *Geschichte dieser Kunstperiode*, doch hinlänglich zu einer *Uebersicht derselben aus dem angedeuteten Standpunkte*, darzustellen.

Ich zerlege mir den gewählten Gegenstand meiner Aufgabe in nachfolgende vier Fragen:

- 1.) Welchen Antheil haben die Niederländer an der *Erfindung*, oder doch zunächst an der *Ausbildung* der *Harmonie*, oder des sogenannten einfachen Contrapunktes genommen?
- 2.) Kann den Niederländern die *Erfindung* des künstlichen, oder von uns Neueren sogenannten *doppelten Contrapunktes* zugeschrieben werden?
- 3.) Gebührt den Niederländern wirklich die Ehre, die *ersten praktischen Lehrer* des künstlichen Contrapunktes gewesen zu seyn? und
- 4.) Wo, und auf welche Weise haben die Niederländer auf die *Kunstbildung anderer Nationen* und insbesondere auf die in den verschiedenen Ländern entstandenen *Kunstschulen* Einfluss genommen?

I.

Welchen Antheil haben die Niederländer an der Erfindung, oder doch zunächst an der Ausbildung der Harmonie genommen?

Was den Gegenstand der ersten Frage betrifft, so könnte es fast scheinen, dass selbst *die Erfindung der Harmonie* den Niederländern zugeschrieben werden müsse; weil der *älteste* bisher hekannte *Schriftsteller über Harmonie* eben dieser Nation angehört.

Allein der Zeitpunkt, in welchem irgend eine vorher nicht gekannte oder nicht beachtete Sache zuerst die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich gezogen hat,

ist gewöhnlich nicht der Zeitpunkt ihrer Erfindung. Mit Unrecht wird von den Nachkommen die Erfindung einer Sache meistens dem glücklichen Verbesserer zugeschrieben, indess der erste und wahre Erfinder vergessen ist, oder nicht mehr aufgefunden werden kann.

Die Erfindung des *gleichzeitigen Gebrauches zwey oder mehrerer Töne*, welchen wir *Härmonie* nennen, und welcher in der Musik der älteren Völker nicht bekannt, oder doch gewiss nicht üblich war, scheint bald nach Einführung des Gregorianischen *Cantus firmus* irgendwo gemacht worden zu seyn. Es mussten aber Jahrhunderte vergehen, und mehrere Menschen in verschiedenen Zeiträumen sich mit der Verbesserung der in ihrem Ursprunge schlecht gefassten Idee beschäftigen, bis die Töne, welche vereinigt eine dem Gehör angenehme Wirkung erzeugen, gefunden waren, und nur die nothdürftigsten Regeln der Consonanz und Dissonanz angegeben werden konnten.

Der älteste Schriftsteller, bey welchem man die *Idee* einer Verbindung *gleichzeitiger Töne* zu Accorden entwickelt findet, ist der Mönch HUCBALD aus *S. Amand* in Flandern, im X Jahrhundert. Freylich welche Accorde! Eine fortgesetzte Folge von Quinten, auch wohl mit der Octave und einer zweyten Quinte (Duodecime,) alle Stimmen, auf- wie absteigend, in gleicher Bewegung von Sylbe zu Sylbe fortschreitend! Man nannte eine solche Verbindung von Stimmen, oder eigentlich die Stimme, welche zu dem *Cantus firmus* gesetzt wurde, das *Organum*: eine Benennung, woraus Manche, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, schliessen, dass die Mixtur auf den (damals bereits gekannten) Orgeln dazu die Veranlassung gegeben habe. HUCBALD selbst spricht indessen von dem Organo (welches nach der Zahl der vereinigten Stimmen auch die Benennung *Diaphonie*, *Triphonie* oder *Tetraphonie* erhielt) nicht wie von einer eigenen Erfindung, sondern wie von einer bereits bekannten Sache *).

GUIDO VON AREZZO im Anfange des XI Jahrhunderts, mit jener Art zu organisiren nicht ganz zufrieden, erklärte sich für das Organum mit der Quarte, Octave und zweyten Quarte; doch ging er schon einen Schritt weiter, indem er mitunter einige andere Intervalle (obwohl nach unserm Begriffe und Gehör eben so unleidlich) zu brauchen erlaubte †).

Die zunächst auf GUIDO folgenden Schriftsteller des XI, XII und theils noch des XIII Jahrhunderts, welche die Musik überhaupt nach den Lehrsätzen des

*) Musik. Beyl. A.

†) Musik. Beyl. B.

Guido und des Boëthius abhandelten, haben dieselbe kaum eine Spanne weiter gefördert. Sie kennen nur das leidige Organum; sie wissen sogar noch nichts von der *Note* (deren Erfindung ganz irrig dem Guido zugeschrieben wird) *) vielweniger haben sie noch eine Ahnung von der *Mensur* in der Musik.

FRANCO, den man lange für einen Franzosen gehalten, dessen Vaterland aber, Deutschland, jetzt ausser Zweifel gesetzt ist, FRANCO VON CÖLLN, ist der älteste bekannte Schriftsteller, der die Theorie von der *Mensur* in der Musik, das ist, von dem *Zeitmaass* und der gegenseitigen *Dauer des Tones*, und von den hiefür gefundenen *Notenzeichen* oder *Figuren*, (davon diese Musik zum Unterschied von dem *cantus planus* überhaupt *cantus figuratus* auch *mensurabilis* genannt wurde) systematisch entwickelt hat. Er soll, nach der bisher allgemein gegoltenen Meinung, in den Jahren 1047 bis 1080 geblüht haben, und an dem Domstifte zu *Lüttich* Scholasticus gewesen seyn. Wenn man aber sein Wissen gegen jenes des ehrwürdigen Guido, der kurz vorher, oder vielleicht noch mit ihm zugleich gelebt haben soll, vergleicht, so ist es fast unmöglich, jenen nicht um anderthalb Jahrhunderte weiter zu rücken; zumal, da er in seinem der Welt jetzt mitgetheilten Tractate »*Musica et ars cantus mensurabilis*» davon als von einer Sache spricht, mit der sich schon vor ihm viele ältere und neuere Lehrer beschäftigt, und darüber ziemlich gute Regeln gegeben haben †). Auch in Hinsicht auf Consonanz und Dissonanz konnte FRANCO schon manche noch jetzt gültige Regel festsetzen §).

Im XIII Jahrhundert hat man sich schon an vielen Orten in verschiedenen Ländern mit der Lehre von der *Mensur*, und mit der damit überall verbundenen Lehre von der *Symphonie*, *Consonanz* oder *Discantus* u. d. gl. beschäftigt. Man kennt aus dieser Zeit die *Tractate* mehrerer Autoren, davon folgende, als die bedeutenderen, hier namhaft gemacht werden können, als: WALTHER ODINGTON, oder

*) Man sehe d. *Verf. Abhandlung über die Tonschrift* P. GREGORS d. G. (und beyläufig über die Notation des Mittelalters) in der *Leipz. musik. Zeitung* vom Jahre 1828, No. 25, 26, 27. Ann. d. Herausg.

†) Die vielleicht paradox scheinende Behauptung, dass jener *Lütticher* FRANCO eine ganz andere Person gewesen, als unser FRANCO VON CÖLLN, und dass dieser kaum früher als in den ersten drey oder vier Decennien des XIII Jahrhunderts geblüht haben könne, wird von mir an einem andern Orte ausgeführt werden *).

§) Musik. Beyl. C.

*) Ein Aufsatz: »Ueber FRANCO VON CÖLLN und die ältesten Mensuralisten,« ist seither erschienen in d. *Leip. musik. Zeit.* v. J. 1828, No. 48, 49 u. 50. Ann. d. Herausg.

der Mönch von *Evesham*; ferner der PSEUDO-BEDA, das ist: der ungenannte Verfasser eines fälschlich dem VENERABILIS BEDA (des VII Jahrhunderts) zugeschriebenen Tractates; beyde in England; — in Frankreich: ein HIERONYMUS DE MORAVIA; ein PHILIPP VON VITRY (DE VITRIACO). Gegen Ende des XIII und zu Anfang des XIV Jahrhunderts blühte zu Padua MARCHETTUS, der Verfasser eines für seine Zeit werthvollen Tractates von der Mensural-Musik, wesentlich auf die Lehrsätze des FRANCO gebaut, den er auch öfters anführt. — Fast gleichzeitig, oder ein wenig später, um das Jahr 1320, wurde in Frankreich JOANNES DE MURIS bekannt, und nachmals um so mehr berühmt, als man ihm lange die Erfindung der Note und der Figuralmusik irrig zugeschrieben hat. Richtig ist, dass er schon ziemlich viel Klarheit in diese Lehre gebracht, und die Lehre von dem Gebrauche der Consonanzen und Dissonanzen schon zu einer bedeutenden Regelmässigkeit ausgebildet hat *).

Gleichzeitig mit JOHANN DE MURIS, und mehr noch nach dessen Tode, scheint auch besonders die Theorie der *Harmonie* (wie wir sie jetzt nennen, denn damals nannte man sie immer noch *Symphonie*, *Consonanz*, etwas später *Contrapunkt* überhaupt) mehrere Köpfe beschäftigt zu haben, welche den Unterricht theils mündlich, theils auch wohl in schriftlichen *Tractaten* fortpflanzten, von welchen letzteren gleichwohl nur wenige sich erhalten haben, und die auch noch jetzt meist nur nach den Titeln und dem Orte, wo sie aufbewahrt werden, bekannt sind. Als *musikalische Schriftsteller* des XIV und theils noch im Anfang des XV Jahrhunderts nennt die Kunstgeschichte einen ANSELMUS VON PARMA, PHILIPP VON CASERTA, dann einen PROSDOCIMUS DE BELDOMANDIS, alle drey Italiener. — Doch waren die *Niederländer* auch in dieser Periode keineswegs unthätig. In dem *Codex Ferrariensis* M. S. Sæc. XV erscheinen: IO. CICONIA LEODIENSIS, Canon, Paduæ, mit einem Tractat: »*de proportionibus*»; P. IOA. HOTHOBII CARMELITA: »*de proportionibus et cantu figurato; de Contrapuncto; de Monochordo*»; auch P. NICASII WEYTS CARMELITA: »*regulæ cant. mensur.*» Die Gelehrten-Geschichte hat die Herkunft der beyden letzt genannten Autoren (von welchen besonders HOTHOBUS öfters von späteren Schriftstellern citirt wird) nicht angegeben: indessen können auch sie, nach ihren Namen zu schliessen, da weder England noch Deutschland sie in Anspruch nimmt, unbedenklich den Niederländern zugeschrieben werden.

Alle bisher genannten Männer waren freylich blos *Theoretiker*, von welchen (etwa ausser den Exempeln, womit sie die Regeln erklärten) keine Note vorhanden ist, und vermuthlich auch nie vorhanden war.

*) Musik. Beyl. F. u. G.

Wenn indess von den Producten der Schüler, welche sie denn doch irgendwo für die *Praktik* gezogen haben müssen, (einige sehr unbedeutende Kleinigkeiten ausgenommen) bis auf die Zeit des Niederländers OCKENHEIM und dessen Zeitgenossen nichts auf uns gekommen ist, so darf jedoch darum nicht geschlossen werden, dass in jener früheren Zeit die *Harmonie* oder der *einfache Contrapunkt* (wir sprechen jetzt nicht von dem ältesten sogenannten *Organum*) gar nicht ausgeübt worden wäre.

Schon an und für sich wäre es ja auch kaum glaublich, dass, nachdem man nur erst die Annehmlichkeit der Wirkung zweyer oder mehrerer verbundener Stimmen in gewissen Intervallen kennen gelernt hatte, man davon nicht sehr bald, nach Vermögen, auf die einfachste Weise Gebrauch gemacht hätte. So entstand in der That zuerst der sogenannte *Discantus*: wenn nämlich zwey einen Gesang im Unison führende Stimmen sich bey gewissen Stellen trennen, um andere nahe Intervalle zu berühren, und dann die Phrase, oder den Vers wieder im Unison zu beschliessen *). Diese Singart war in vielen Kirchen eingeführt. Eine schon etwas reichere (wenn auch darum nicht viel bessere) Harmonie scheint indessen schon damals in den *weltlichen Gesängen* üblich gewesen zu seyn; und schon FRANCO giebt sogar die Anleitung, wie zu den sogenannten Rondellis, Motettis und Conductis (Benennungen weltlicher Lieder) eine Harmonie zu setzen sey. Nicht minder geschieht bey späteren (auch nicht musikalischen) Schriftstellern öfter einer *Musik in mehreren Stimmen* Erwähnung; und wenn man gleich einen guten Theil des darüber ausgedrückten Lobes auf Rechnung der Neuheit setzen muss, so deutet doch auch schon dieses Wohlgefallen einen allmählichen Fortschritt in der Entwicklung der Harmonie an. Florentinische Schriftsteller sprechen mit grossen Lobeserhebungen von den Leistungen einiger ihrer Landsleute, eines FRANCESCO CIECO (des Blinden,) eines ANTONIO mit dem Beynamen BELL' ORGANO, dann eines SGARCIALUPO; Männer, welche im XIV, dann im XV Jahrhundert die *Orgel* mit solcher Meisterschaft behandelten, dass Leute aus den fernsten Landen von Europa nach Florenz kamen, um sie spielen zu hören: ein vortrefflicher Meister muss auch BERNHARD DER DEUTSCHE gewesen seyn, dem selbst das bisherige *Manual* nicht mehr genügte, und der desswegen (1470) die Orgel mit dem von ihm (in Venedig) erfundenen *Pedal* zum Riesenwerke umschuf. Es ist doch wohl glaublich, dass diese Männer auf ihren Orgeln etwas mehr als einen langweiligen *Discantus* ausgeführt haben werden.

ZARLINO, ein berühmter musikalischer Schriftsteller des XVI Jahrhunderts (von

*) Musik. Beyl. D. auch I.

welchem weiter unten noch öfter die Rede seyn wird) erzählt, er habe ein Buch mit *Singduetten* und *Terzetten* in Händen gehabt, worauf die Jahreszahl 1397 gestanden, welche aber, nach seiner Meynung, von dem damaligen Besitzer darauf gesetzt war, indem er, ZARLINO, das Buch für alter hielt; es war in ordentlichen Noten auf vier Linien geschrieben: noch andere zweystimmige Gesänge habe er gesehen, die er selbst für noch älter als jene ansah, und die auf fünf Linien geschrieben waren. Es ist wohl sehr zu bedauern, dass er davon nichts mitgetheilt; die Sache ist aber darum nicht zu bezweifeln.

Die geringen Proben *mehrstimmiger Composition*, welche uns bisher *vorgewiesen* werden konnten, bestanden bloss in einer zweystimmigen Motette: *Benedicamus Domino, per Biscantum*, aus dem XIV Jahrhundert; dann in einem englischen Liede für zwey Stimmen, mit einem dreystimmigen Chorus (Refrain) zur Feyer des von König HEINRICH V. bey *Azincourt* 1415. erfochtenen Sieges; erstere ist von dem Fürstabt GERBERT, das andere von BURNEY aufgefunden und mitgetheilt worden *).

Wenn man erwägt, dass gegen die Mitte des XV Jahrhunderts, vielleicht dreyssig Jahre nach der Schlacht von *Azincourt*, in den *Niederlanden* schon an Meisterwerken des *künstlichen Contrapunktes* gearbeitet wurde, so ist es kaum glaublich, dass nicht früher schon, dort und anderwärts, viel besser im *einfachen Contrapunkte* gearbeitet worden wäre, und es ist zu bedauern, dass GERBERT und BURNEY gerade nichts Besseres fanden.

Um so wichtiger zur Ausfüllung einer so bedeutenden Lücke in der Kunstgeschichte sind daher die Entdeckungen, welche ganz kürzlich Hr. FETIS, ein sehr gelehrter Professor der Tonkunst in *Paris*, gemacht, und wovon er in der *Revue musicale*, einer von ihm seit 1827 herausgegebenen höchst schätzbaren Wochenschrift, Nachricht gegeben hat. Er war nämlich so glücklich, in der Königlichen Bibliothek zu *Paris* sehr kostbare *alte Handschriften* zu entdecken; die eine, aus dem Anfang des XIV Jahrhunderts, enthält 16 Chansons und 6 Motetten für *drey Stimmen*, von einem *Trouvère* (Dichter und Musiker) aus den Jahren 1282 bis 1287, Namens ADAM DE LE HALE; die andere, aus dem Anfange des XIV Jahrhunderts, ist eine Sammlung von nicht weniger als 199 italienischen Liedern, für *zwey und drey Stimmen*, von 13 italienischen (meist florentinischen) Autoren, von welchen, (mit Ausnahme des FRANCESCO LANDINO, der, wie Herr

*) Musik. Beyl I. u. K.

FETIS anführt, unter dem bezeichnenden Beynamen *degli Organi* bekannt seyn soll, der aber, wenn ich die Citaten BURNEY'S (Volum. II. 346 u. f.) entgegenhalte, kein anderer als der oben angeführte FRANCESCO CIECO ist,) selbst die Namen allen bisherigen Litteratoren unbekannt geblieben seyen. Obwohl Herr FETIS, durch den Plan einer musikalischen Wöchenschrift beschränkt, nur ein Stück von jenem LE HALE vom J. 1285, und eines von dem ebengedachten FRANCESCO LANDINO v. J. 1360, mitgetheilt hat *), so sind jedoch diese Proben schon hinreichend, um daraus die Art der Behandlung der Harmonie, deren man damals fähig war, und von jenem bis auf diesen den Fortschritt beyläufig Eines Jahrhunderts, zu erkennen. Auch findet man hierin die Bemerkung, welche BURNEY irgendwo geäußert hat, bestätigt: dass, wie schlecht auch in jener Periode noch die Melodie und Harmonie in der weltlichen Musik uns erscheinen mag, dieselbe dennoch weit vorzüglicher war, als die gleichzeitigen Versuche in der geistlichen Musik.

Wenn es übrigens richtig ist, dass *alle Künste und Wissenschaften nur schrittweise sich vervollkommen*, und selbst Männer von ausgezeichneten Geistesgaben immer nicht *sehr viel* weiter dringen, als ihre unmittelbaren Vorgänger, so muss von dem Jahr 1360, bis zu dem Erscheinen der ersten eigentlichen sogenannten *Contrapunktisten*, auch in dem *einfachen Contrapunkte* noch viel geschehen seyn; und es bleibt uns vorerst noch immer der Wunsch übrig, dass es den Forschungen des Herrn FETIS, und anderer, welchen der Zugang und die Benützung der Handschriften alter Bibliotheken und die erforderliche Musse hiefür gegönnt ist, gelingen möge, noch Mehreres ans Licht zu fördern, was zur Beleuchtung einer für die Kunstgeschichte so wichtigen, bisher noch in grossem Dunkel schwebenden Periode, dienen kann.

Gewiss ist es, dass die *Theorie*, immer das Abstract vorausgegangener *Praktik*, erst im XV Jahrhundert und zwar in dessen zweyten Hälfte, einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erlangte, als einige tüchtige Professoren aus den *praktischen Arbeiten* der Componisten, welche sich damals oder nicht lange vorher, theils in *Frankreich*, theils in *England*, meist aber in den *Niederlanden* hervorgethan hatten, die Regeln der *Mensur* vollends festsetzen und jene der Harmonie, oder des (*einfachen*) *Contrapunkts* besser als ihre Vorgänger abziehen und erläutern konnten.

Und auch hier waren es wieder *Niederländer*, die sich in der musikalischen Theorie und Speculation vorzüglich hervorthaten, nämlich:

*) Musik. Beyl. E. u. H.

1. TINCTORIS (JOANNES.) Er war aus *Nivelles* in *Brabant* gebürtig; Doctor der Rechte, Capellan und Cantor des Königs FERDINAND von *Arragonien*, *Neapel* und *Sicilien*, welcher ihn nach *Neapel* berief und daselbst, gleichzeitig mit GARNERIUS und HYCART (von welchen wir gleich weiter hören werden) als Lehrer an der eben allda gestifteten Schule der Musik anstellte *). Die zahlreichen Werke, welche TINCTORIS allda schrieb, zeugen eben sowohl von seiner Thätigkeit als von seinen ausgebreiteten Kenntnissen; sie sind aber, mit Ausnahme des *Definitorium Musices*, so viel bekannt ist, niemals gedruckt worden. Es sind acht Tractate, deren Verzeichniss man in FORKELS *Allg. Litter. d. Musik*, oder in GERBERS *Lexicon* einsehen kann. Sein obenerwähntes *Definitorium*, welches FORKEL in der *Allg. Litter. d. Musik*, seiner Seltenheit und seines Werthes wegen, vollständig hat abdrucken lassen, ist das älteste musikalische Lexicon, und welches alle damals aufgesammelten musikalischen Kenntnisse im kurzen doch fasslichen Auszuge in alphabetischer Ordnung überliefert. Er wandte sich um's Jahr 1490 wieder nach seinem Vaterlande, und lebte in seiner Vaterstadt *Nivelles*, wo er auch starb.

2. GARNERIUS (GUILIELMUS) der College TINCTORIS an der Academie zu *Neapel*. Von schriftlichen Arbeiten desselben ist nichts bekannt. Von dem Ansehen, in welchem er als Lehrer stand, geben gleichzeitige Schriftsteller, vorzüglich FRANCHINUS GAFURIUS, das rühmlichste Zeugniß. Dass er ein Niederländer gewesen, wird zwar nicht angegeben, ist aber nach seinem Namen und nach allen Umständen nicht zu bezweifeln.

3. HYCART, in italienischen Schriften gewöhnlich YCART, (BERNARDUS) der andere College TINCTORIS zu *Neapel*. Es scheint nicht, dass er auch handschriftliche Tractate hinterlassen habe, und es findet sich von ihm nur die Andeutung einer praktischen Arbeit (wovon zwar der Welt bisher nichts mitgetheilt worden) in dem von P. MARTINI angezeigten *Cod. Ferrariensis* †), und zwar daselbst: BERNARDI YCART *Compos. mus.* welches, wie ich vermuthe, *Compositiones musicae* zu lesen seyn dürfte.

Der berühmteste Lehrer und Schriftsteller dieser Periode indess war FRANCHINUS GAFURIUS aus *Lodi* §), dessen Werke, nicht mehr durch mühsame und

*) K. FERDINAND regierte von 1458 bis 1494. Die Thätigkeit TINCTORIS allda müsste ungefähr in die 1470^{er} u. 80^{er} Jahre fallen. Um das J. 1490 ging derselbe von da wieder ab.

†) P. MARTINI *Storia della Mus.* T. I. p.... Man sehe auch FORKELS *Allg. Litt. d. Musik.* S. 490.

§) Geb. daselbst 1451.

kostbare Handschriften, sondern schon durch die Presse verbreitet, am meisten zur Vervollständigung und grösseren Aufnahme der musikalischen Wissenschaft beygetragen haben. Er war auch einige Zeit zu *Neapel*, wo er, nur eben im ersten Aufblühen seines Ruhmes, die ebengenannten hoch berühmten Niederländer noch kennen lernte, und allda mit denselben öffentliche Disputationen über musikalische Materien hielt *): er selbst behielt für sie stets die grösste Hochachtung, die er an vielen Stellen seiner zahlreichen Schriften ausdrückt.

Es ergiebt sich nun aus allem Vorstehenden, in Beziehung auf die oben aufgestellte *erste Frage*, ungefähr folgendes Resultat:

Der *Erfinder* der Idee von dem Gebrauche mehrerer gleichzeitig erklingender Töne kann nicht mehr namhaft gemacht werden: eine solche Verbindung war zuerst auf den Orgeln im Gebrauche, wie sie unter der Benennung von *Mixtur* in denselben noch besteht †). Das sogenannte *Organum* mehrerer Stimmen im *cantus planus*, das zuerst der Mönch HUCBALD von *S. Amand* in *Flandern* beschrieben und erklärt hat, scheint bloss eine Nachahmung jener *Mixtur* gewesen zu seyn. An der weiteren *Ausbildung* der *Figuralmusik* und der von uns jetzt sogenannten *Harmonie* haben nicht minder Engländer, als Niederländer, Deutsche, Franzosen und Italiener, theils auf *praktischem* Wege, wovon zwar nur sehr wenige und unzusammenhängende Proben aus dem Strom der Zeiten gerettet worden sind, theils auf dem Wege der *Theorie*, gearbeitet; an der *Vervollkommnung* derselben gebührt jedoch den Niederländern endlich das grösste Verdienst, nicht bloss mit Rücksicht auf die oben genannten *Lehrer*, welche, wegen ihrer ausgezeichneten Kenntnisse, nach *Italien* berufen worden waren, sondern auch, und vorzüglich, durch die Vortrefflichkeit der *praktischen Meister*, welche sich eben in der zweyten Hälfte des XV Jahrhunderts hervorthaten, und aus deren Werken jene *Professoren*, (wie nicht minder die eben auch noch gegen Ende desselben Jahrhunderts und theils im Anfang des folgenden berühmt gewordenen Theoretiker, ein SPATARO und PIETRO AARON,) hauptsächlich ihre Regeln abziehen konnten, welchen sie meistens auch mit Beyspielen aus den Werken jener Niederländer erläuterten.

Indem ich diesen ersten Theil meiner Aufgabe beschliesse, glaube ich manchem

*) In *Neapel* gab er im J. 1480 sein erstes Werk heraus: *Opus theoreticum harmonicae disciplinae*.

†) Man sehe den Artikel *Mixtur* in einem musikalischen Lexico neuerer Zeiten. TINCORIS hat diesen Artikel nicht.

meiner Leser einen angenehmen Dienst zu erweisen, indem ich am Schlusse des Werkes einige Tafeln beyfüge, welche die Entstehung und die allmähliche Ausbildung der Musik, und vorzüglich der Musik mit mehreren Stimmen, von dem *Organo* des HUCBALD und GUIDO, und dem *Discantus* der Folgezeit, bis auf den schon sehr gut ausgebildeten (einfachen) Contrapunkt, welchen FRANCHINUS lehrte *), in Beyspielen, aus den bisher bekannt gewordenen Werken, in einer kurzen Uebersicht darstelle. Eine besondere Erklärung dieser Beyspiele hier im Texte ist um so minder nöthig, als die Ueberschriften zu deren Verständniß hinreichen mögen †).

II.

Kann den Niederländern die Erfindung des künstlichen, oder von den Neueren also genannten doppelten Contrapunktes zugeschrieben werden?

Die Setzart, welche sich im XIV Jahrhundert allmählich entwickelt hatte, und auch noch in der ersten Hälfte des fünfzehnten üblich war, dieselbe, welche allein, auch in der zweyten Hälfte und gegen Ende desselben Jahrhunderts, TINCTORIS und FRANCHINUS GAFURIUS, ja noch die zunächst folgenden Schriftsteller, ein SPATARO, PIETRO AARON, u. a. erklärten, war jener *einfache Contrapunkt*, dessen Aufgabe es ist, zu einer gegebenen Melodie (damals *Tenor* genannt) eine oder mehrere Stimmen dergestalt zu setzen, dass entweder gegen jede Note nur wieder eine

*) Musik. Beyl. N.

†) Die Beyspiele sind genau *nach der Zeitfolge* geordnet; man hat daher einige Mal die Erscheinung vor sich, dass an einem Orte schon bedeutende Versuche, ja endlich Arbeiten vom grössten Werthe geliefert wurden, indess man anderwärts noch weit zurückstand.

In der Beylage O sind zum Schluss Proben von den Arbeiten der grossen Niederländer in der zweyten Hälfte des XV Jahrhunderts — dann ist in der Beyl. P Einiges von den vorgefundenen Compositionen der Italiener im Anfange des XV zur Vergleichung beygefügt.

andere (gleicher Geltung) oder mehrere kürzere Noten gegen die längere Note der anderen Stimme, zu stehen kamen: *Reinheit* der Harmonie (so weit man deren damals nur überhaupt mächtig war) in der Fortschreitung von einem Accord zu dem andern, war bey dieser CompositionsGattung das einzige Erforderniss.

Es scheint in der Mitte des XV Jahrhunderts gewesen zu seyn, als die Tonmeister dieser Zeit, durch die Langweiligkeit einer stets gleichförmigen Setzart ermüdet, im Gefühl ihrer in deren Uebung erlangten Fertigkeit, in einem dem Genie unter solchen Umständen sehr natürlichen Uebermuth (und ich möchte hinzusetzen, die Ressourcen der Melodie noch nicht ahnend) sich vermassen, einen *reinen* Contrapunkt selbst *unter einem gewissen, sich selbst auferlegten Zwange*, hervorzu- bringen, indem sie sich und ihren Kunstgenossen zugleich etwas zu errathen gaben.

So entstand jene CompositionsGattung, welche man anfänglich eine *Rota*, dann im ausgedehnteren Sinne einen *Canon*, in gewissen Formen auch wohl schon eine *Fuge* nannte *); indem nämlich der Tonsetzer sich vornahm, einen Gesang in einer zweyten oder in mehreren Stimmen nach einer bestimmten Zahl von Zeiten (Tacten oder Tacttheilen) bald im Unison, bald in einem anderen bestimmten Intervall, bald sogar ganz umgekehrt, wiederholen zu lassen; bald einen kurzen Satz (pes) in den Contrapunkt einzumengen, der nach einer gewissen Zahl von Zeiten, immer um eine Stufe steigend, dann eben so wieder stufenweise fallend, ein andermal nach bestimmter Anzeige vermindert oder verlängert (cum diminutione vel augmentatione) wiederkehren sollte, u. d. gl. Das Verfahren zum Behufe der Ausführung wurde dem Sänger oft nur in einem mystischen Spruch, in Gestalt eines *Räthsels*, vor-

*) TINCTORIS kennt auch schon den Canon und die Fuge. Er erklärt sie folgendermassen:
Canon est regula, voluntatem compositionis sub obscuritate quadam ostendens.

Fuga est identitas partium cantus quoad valorem, nomen, formam, et interdum quoad locum notarum et pausarum suarum.

Er bezieht aber *diese Gattung* von Composition noch nicht unter den *von ihm sogenannten Contrapunkt*, welchen er folgendermassen definirt:

Contrapunctus est cantus per positionem unius vocis contra aliam punctuatim effectus. Est hic duplex: s. (scilicet) simplex et diminutus.

Contrapunctus simplex est: dum nota vocis, quae contra aliam ponitur, est ejusdem valoris cum illa.

Contrapunctus diminutus est: dum plures notae contra unam per proportionem aequalitatis aut inaequalitatis ponuntur, qui a quibusdam floridus nominatur.

geschrieben *). Die Aufgabe bey dieser Setzart war, die bis dahin versteckte Harmonie erst in der Vereinigung der Stimmen hervortreten zu lassen. Und diese Setzart ist es, die ich, im Gegensatz jenes oben beschriebenen von mir also genannten *einfachen* Contrapunktes, mit der Benennung des *künstlichen Contrapunktes* bezeichne; so wie ich die *Compositoren* solcher Sätze oft in engerer Bedeutung, und gleichsam per excellentiam, die *Contrapunktisten* nenne; ein Titel, den ich jenen Componisten die, ohne ein besonderes *Obligo*, ihren Contrapunkt zu dem sogenannten *Tenor* oder *Cantus firmus* setzen, darum nicht abzusprechen meyne †).

Es ist von vielen Autoren bemerkt und unzählige Male nachgesagt worden, dass die *ersten und ältesten Werke des Contrapunktes von Niederländern, namentlich von einem OCKEGHEM, OBRECHT, JOSQUIN, BRUMEL u. a. herrühren*; und es scheint, dass die Schriftsteller darunter den Begriff des *Contrapunktes* sogar in der ausgedehnteren Bedeutung des Wortes genommen haben.

BURNEX, welcher, auf eine Stelle aus einem (der Welt nie ganz bekannt gewordenen) Manuscripte von TINCTORIS und auf eine in einer englischen Bibliothek vorgefundene Rota über einen altenglischen Text sich berufend, die Ehre der *Erfindung* für seine Landsleute in Anspruch nimmt, macht gleichwohl den Umstand bemerklich, dass DONI in seiner (1550 gedruckten) *Libreria* keine älteren Namen, als JOSQUIN und MORALES, habe anzeigen können; und dass auch MORLEY (in seiner *Plaine and easie Introduction to practicall Musick* §) London 1597

*) Man sehe die Beyspiele solcher Sprüche in FORKELS *Gesch. d. M.* II. Th. Seite 538; oder in P. MARTINI *Saggio di Contrap.* P. II. p. XV.

†) Die Benennungen: *einfacher* und *künstlicher Contrapunkt* sind, wie ich wohl weiss, nicht ganz der Terminologie der *Schule* gemäss, doch auch dem gewöhnlichen *Redegebrauch* nicht entgegen, welcher den *einfachen* Contrapunkt überhaupt dem in der *Schule* sogenannten *doppelten* entgegengesetzt, in welchem die Stimmen so gesetzt werden, dass sie gegen einander verwechselt werden können, d. i. dass die Oberstimme, ohne der Reinheit der Harmonie zu schaden, Mittel- und Unterstimme werden kann, und umgekehrt.

Nun kann ich aber den Ausdruck *doppelter* Contrapunkt hier nicht füglich brauchen, weil es *Canons* giebt, in welchen auch ein anderes *Obligo*, als jenes der Verwechslung der Stimmen, die *Regel* ist. — Ich nenne daher die eine Gattung den *einfachen*, die andere den *künstlichen* Contrapunkt; und ich sollte nicht meynen, dass diese, wie mir scheint, die Sache deutlich bezeichnende Nomenclatur irgendwo ein Missverständniss verursachen könne.

§) Altenglische Orthographie.

und 1608) keine älteren *Componisten* auf dem Continent habe nennen können, als OCKENHEIM und dessen Schüler JOSQUIN.

ZACCONI, ein schätzbarer musikalischer Schriftsteller des XVI Jahrhunderts in seiner *Prattica di Musica* (Venedig 1596) rechnet unter die von ihm sogenannten *Antichi*: einen OCKENHEIM, JOSQUIN, MOUTON, BRUMEL, HEINRICH ISAAC, LUDWIG SENFEL, *e molti altri*; unter die *Vecchi*: einen ADRIAN WILLAERT, MORALES, CIPRIAN ROSE, ZARLINO, PALESTRINA *ed altri*; so wie er im Gegensatze unter den *Moderni* (wie natürlich) seine damaligen Zeitgenossen versteht, oder diejenigen Meister, die nicht lange vorher noch als junge Männer verstorben waren.

Man sieht, dass, wenn von *Contrapunktisten* die Rede ist, die Schriftsteller überall von *keinem älteren als OCKENHEIM* sprechen.

Indessen nennt doch die Kunstgeschichte die Namen einiger Männer, welche frühzeitig, eben auch im XV Jahrhunderte componirt und Manches erfunden haben sollen: TINCTORIS drückt sich hierüber folgendermassen aus: *) » Diese *neue Kunst*, wie » ich sie nennen will, soll ihren *Ursprung* bey den *Engländern*, deren Haupt » DUNSTABLE gewesen, genommen haben. Mit ihnen lebten zu gleicher Zeit in » *Frankreich* DUFAY und BINCHOIS. Auf diese folgten unmittelbar die *Neueren*, » nämlich OCKENHEIM, BUSNOIS, REGIS und CARON, die vortrefflichsten *Componisten* » unter allen, die ich nur je gehört habe. Auch können jetzt die *Engländer*, » welche (nach dem Sprichwort) jauchzen, anstatt dass die *Franzosen* singen, mit » ihnen (jenen *Neueren*?) nicht mehr verglichen werden. Denn diese erfinden » alle Tage neue Gesänge; jene (die *Engländer*) behelfen sich aber stets mit einer- » ley *Composition* †), welches ein Zeichen eines armseligen musikalischen Geistes » ist. Aber ach! der Tod hat uns nicht nur dieser, sondern noch vieler (?) andern » berühmten *Componisten* beraubt, die ich ihrer feinen erfindungsreichen und un- » begreiflich angenehmen *Compositionen* wegen bewundere."

Dieser Stelle zufolge waren also die *Franzosen* DUFAY und BINCHOIS und der *Engländer* DUNSTABLE, Vorgänger des *Niederländers* OCKENHEIM; dagegen BUSNOIS, REGIS und CARON eben dieses OCKENHEIM's Zeitgenossen. Man bemerke aber in eben dieser Stelle, dass gleichwohl schon TINCTORIS die Setzart jener *Franzosen* und der nachfolgenden *Neueren* (*Niederländer*) wesentlich von jener der *Engländer* unterscheidet.

*) In dem *Proportionale Musices*, welches P. MARTINI zu *Bologna* in einer Handschrift besass, und wovon BURNEY sich eine Abschrift nahm. Man sehe auch FORKEL's *Gesch. d. M.* II. 482. u. f.

†) Dürfte heissen: *Compositions-Gattung*, nämlich einen *simplen Contrapunkt* zu einem gegebenen Gesange oder *Tenor*, wie man diese Stimme damals nannte.

Zu jenen *Alten*, nämlich zu DUNSTABLE, DUFAY und BINCHOIS, welche als OCKENHEIMS *Vorgänger* genannt werden, zähle ich noch zwey andere, welche von FRANCHINUS GAFURIUS in seiner *Practica Musicae*, neben obigen drey, zuweilen wie eine Autorität, zur Bestätigung irgend eines Lehrsatzes, angeführt werden, nämlich: ELOY und BRASART, zwey Namen, welche ich weder in GERBER'S *Lexicon*, noch sonst irgendwo habe wiederfinden können.

Auch nur bey SPATARO ist mir DUFAY wieder vorgekommen, wo einer Messe desselben (in honorem S. Antonii de Padua) Erwähnung geschieht. Proben seiner Arbeit, so wie auch seines Landsmannes BINCHOIS, habe ich bisher noch nicht ausfindig machen können.

Auf jeden Fall aber ist kein Grund vorhanden, bey ELOY und BRASART (wenn sie je Componisten gewesen) etwas von dem *künstlichen* Contrapunkte zu vermuthen; zumal da dieselben von FRANCHINUS gar nicht aus solchen Veranlassungen citirt worden sind, welche überhaupt auf den Contrapunkt bezogen werden könnten.

Von DUNSTABLE vernehmen wir nichts weiter, als: dass er ein sehr gelehrter Mann, für seine Zeit ein sehr grosser Musiker, und (welches zwar sehr zu bezweifeln ist) *) Verfasser eines handschriftlichen Tractates: *De musica mensurabili* gewesen seyn soll. Er lebte in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts und starb 1458. — BURNEY selbst erzählt (in seiner *Hist.* II. 443) treuherzig genug: er habe von den ältesten englischen Contrapunktisten, welche von MORLEY angeführt werden, das ist: von PASHE, JONES, DUNSTABLE, POWER, ORWELL, WILKINSON, GUINNETH, DAVID und RISCY, keine Proben ausfindig machen können, ausgenommen von JOSEPH GUINNETH und ROBERT DAVIS, welche zur Zeit EDUARDS IV (regierte von 1471 bis 1483) blühten, deren Arbeiten er aber sehr roh, und tief unter jenen eines BONADIES, OCKENHEIM, HEINRICH ISAAC, JOSQUIN, FAIRFAX und TAVERNER gefunden habe, welche doch nur 20 bis 30 †) Jahre später geblühet haben.

Von DUNSTABLE aber sagt er selbst: (am a. O.) dass, nach den Proben zu schliessen, welche FRANCHINUS und MORLEY aus dessen Motette und *Veni S. Spi-*

*) Sieh FORKEL *Gesch. d. M.* II. Th. S. 481.

†) Dieser letzte Satz kann sich (welches B. bestimmter hätte ausdrücken sollen) wohl nur auf die beyden Engländer FAIRFAX und TAVERNER beziehen, denn die vorher genannten Meister (BONADIES, OCKENHEIM, HEINRICH ISAAC, JOSQUIN) blühten insgesamt zur Zeit EDUARDS IV und theils früher.

ritus eingerückt haben, seine Melodie sehr unbeholfen und nichtssagend erscheine; von seiner Harmonie aber könne man nicht urtheilen, weil man nur Eine Stimme vor sich habe!

Dies wären also die angeblichen *Vorarbeiter und Kunstgenossen eines OCKENHEIM*, die *Engländer*, bey welchen (nach TINCORIS) die *neue Kunst* ihren *Ursprung* genommen, und deren *Haupt DUNSTABLE* gewesen seyn soll!

Da es indessen dem TINCORIS mit seiner Aeusserung wohl Ernst gewesen seyn muss, so schliesse ich, dass derselbe in der oben angeführten Stelle unter der *nova ars* nicht die *höhere contrapunktische Kunst*, wie er sie zwar aus den Arbeiten seiner Zeitgenossen und Landsleute allerdings schon kannte, sondern nur noch den *Contrapunkt im ausgedehntesten Sinne*, nämlich den gemeinen (einfachen) *Contrapunkt* (welchen er selbst auch nur lehrte) verstanden habe: welches um so glaublicher ist, als einerseits die *Classification* des *Contrapunkts* auch bey ihm noch nicht festgestellt war *), und auch noch spätere Schriftsteller öfter unter der *nova ars* (im Gegensatz der Musik der Alten) die *Figural- und Mensural-Musik*, und theils den (einfachen) *Gesang* in mehreren Stimmen zu verstehen pflegten. Dass aber TINCORIS den *Ursprung* auch dieser Kunst, das ist, des einfachen *Contrapunktes* bey jenen *Engländern* zu finden vermeint, beweiset nur, dass ihm (sonderbar genug) die *florentinischen Componisten* des *XIV Jahrhunderts* gänzlich unbekannt geblieben waren.

Was übrigens jene viel besprochenen Männer in der Kunst gegolten und geleistet haben, scheint mir nirgends besser ausgedrückt zu seyn, als in dem *Compendio Musices* des ADRIANUS PETIT COCLICUS (Nürnberg 1552) eines Schülers des JOSQUIN. In einem Capitel de *Musicorum generibus* nimmt nämlich der Verfasser vier *Classen* derselben an: in die *erste* setzt er diejenigen, welche *musikalische Dinge zuerst erfunden haben*, wie ORPHEUS, BOETHIUS, GUIDO, dann OCKENHEIM, OBRECHT (?) und ALEXANDER (AGRICOLA?); — in die *zweyte* die *Mathematiker* und die *speculativen Musiker*, welche aber, nach seiner Meynung, die Musik mit einer Menge von *Zeichen und Unterscheidungen und unnöthigen Dingen* vielmehr verdunkelt als beleuchtet haben; dahin rechnet er: JOHANN GEYSLIN †), Jo-

*) S. oben S. 38 die Anmerkung.

†) Dieser GEYSLIN (welchen des COCLICUS Nachfolger, HERMANN FINK, vollends germanisirt und GEISSLING genannt hat) ist kein anderer, als JOANNES GISELINUS, dessen GLAREAN in seinem *Dodecachord* (S. 218) auf eine Weise gedenkt, welche ihn wirklich zu dieser Classe qualificirt.

HANN TINCTORIS, FRANCHINUS, DUFAY, BUSNOE, BUCHOI (BINCHOIS), CARONTI und *com- plures alii*; — zu der dritten Classe zählt er jene vortrefflichen Musiker, welche die *Theorie* mit der *Ausübung* auf das glücklichste verbinden, *die schönsten und ausdrucksvollsten Gesänge erfinden*, und desswegen von jedermann bewundert werden; unter diesen giebt COCLICUS dem JOSQUIN den ersten Platz; die übrigen »*peritissimi Musici* und *artificiosissimi Symphonistae*“ eben dieser Classe sind ihm: PETRUS DE LA RUE, BRUMEL, HENRICUS ISAAC, und noch eine grosse Zahl der nicht lange vorher verlebten niederländischen und deutschen Meister, mit deren Nennung ich den Leser hier nicht ermüden will; so wie ich auch die *vierte* Classe (worunter er, ohne sie zu nennen, die vortrefflichen damals lebenden Schüler der vorigen begreift) übergehe, und den Leser, wenn es ihm beliebt, auf FORKEL'S *Gesch. d. M.* (II. 516. u. ff.) verweise *).

Noch wird ein *alter Contrapunktist* genannt, den man bisher insgemein für einen *Vorgänger* OCKENHEIM'S in *Deutschland* gehalten hat; es ist JOHANNES GODENDACH oder BONADIES, der Lehrer des berühmten FRANCHINUS GAFURIUS. Ich kann aber diesen GODENDACH weder so weit in das XV Jahrhundert zurückdatiren, noch kann ich in demselben einen *Deutschen* erkennen, sondern halte ihn vielmehr für einen Niederländer †).

Endlich kann ich *noch einige alte Componisten* namhaft machen, welche gleichzeitig mit OCKENHEIM gelebt zu haben scheinen (ich sage »scheinen,“ weil sie den musikalischen Litteratoren meist gar nicht, wenige nur dem Namen nach, bekannt geworden sind) und zwar: PHILIPPUS DE BURGES, auch unter dem Namen PHILIPPON; PHILIPPUS DE PRIMIS, und JOANNES DE UBREDE, deren SPATARO in dem *Tract. de Musica* §) erwähnt; AYNE oder HAYNE, NINOT, STOCHEM, JAPART, HYLAEERE, muthmasslich alle Niederländer, von welchen PIETRO AARON in dem *Tratt. della nat. e cogniz. de Tuoni* **), meistens nur französische Chansons als Beyspiele dieses oder jenes Tonus anführt; ferner LONGUEVAL, von welchem

Er war, wie es der Name kaum zu bezweifeln erlaubt, ein Niederländer. (Einen GISELIN, Namens VICTOR, finde ich in FOPPEN'S *Bibl. Belg.*) Unter den zu *Venedig* bey PETRUCCI im J. 1508 erschienenen Messen niederländischer Autoren sind deren fünf von JOANNES GISELIN.

*) Eine ähnliche Classification der genannten Autoren hat auch HERMANN FINK in seiner *Practica Musica* (*Wittenberg* 1556.) FORKEL a. a. O. desgl. desselben *Allg. Litter. d. M. S.* 280.

†) Ich erkläre mich hierüber ausführlicher in dem Anhang N^{ro}. I. Das von ihm bekannt gewordene Fragment ist auf alle Fälle sehr unbedeutend, und nur im einfachen Contrapunkt.

§) *Venedig* 1531. **) *Venedig* 1525.

eben daselbst eine lateinische Motette angeführt ist; desgleichen ORTO, den AARON ausdrücklich unter die *Antichi* rechnet, und mit DE LA RUE, AGRICOLA, ISAAC, OBRECHT, COMPÈRE und JAPART gleichzeitig ansieht *).

Diesen füge ich, ebenfalls auf die Autorität des PIETRO AARON, (*Toscanello* 1523, cap. XXXVIII,) noch bey: einen ACAEN, von welchem eine lateinische Motette und eine Chanson angeführt wird; dann einen JOANNES DE MONTE, welcher der *Lehrer* des als musikalischer Schriftsteller schon im Jahre 1482 bekannt und berühmt gewordenen Spaniers BARTOLOMEO RAMIS DE PAREJA gewesen ist, vermuthlich aber nur in die Classe der theoretischen Lehrer gehört, da von ihm weder eine Composition noch eine Schrift angezeigt ist †).

Bey dem Mangel einer fortgesetzten Reihe von Proben der Compositionen aus den früheren Zeiten bis auf OCKENHEIM, kann weder der *Erfinder* noch die *Zeit der Erfindung* des *höheren* oder *künstlichen Contrapunktes* mit einiger Gewissheit angegeben werden. Es darf uns diess nicht Wunder nehmen, weil die merkwürdigsten Erfindungen gewöhnlich erst dann die Aufmerksamkeit der Generation auf sich ziehen, wenn sie schon bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit gediehen sind.

Die Idee, durch die Wiederholung eines Gesanges von mehreren Stimmen nach bestimmten Zwischenräumen eine regelmässige Harmonie (so weit man deren eben fähig war) zu erlangen, das ist: die Idee des *Zirkel-Canons*, oder der in der ersten Zeit sogenannten *Rota*, scheint indessen fast so alt zu seyn, als die Erkenntniß der Harmonie; man findet schon bey DE MURIS Stellen, welche darauf deuten, und als eine Art von Spielerey mag vor OCKENHEIM's Zeit schon dergleichen, in den *Niederlanden* und anderwärts, versucht worden seyn: allein es gehörte eine schon bedeutende Fertigkeit in der Behandlung des *einfachen* Contrapunktes dazu, um seinen Scharfsinn in der Darstellung einer Harmonie zu üben, welche gleichsam *verborgen* in einer gegebenen *einfachen Formel*, bey deren Ausführung mit mehreren Stimmen, auch in aller *Reinheit* zum Vorschein kommen sollte.

*) Von allen hier eben genannten ist bey GERBER nur DE ORTO zu finden. Von dessen Arbeit gibt GLAREAN eine Probe; es sollen aber auch grosse Werke von ihm existiren. (6 Messen in den ältesten Ausgaben des PETRUCCI zu Venedig.)

†) Bey GERBER kommen auch ACAEN und JOAN. DE MONTE nicht vor. Letzteres heisst vermuthlich so viel als von *Mons*, gleichwie auch der berühmte PHILIPP von *Mons* unter dem Namen DE MONTE bekannt ist.

Das älteste bis jetzt vorgewiesene Beyspiel eines *musikalischen Räthsels* ist die zuerst von BURNEY mitgetheilte Rota »*Summer is comen in*,“ für vier Stimmen, wozu zwey andere in bestimmten Zwischenräumen einen zweyten Canon über die Sylben *cu, cu*, (Gugkuk) ausführen. Es ist diese Rota auch in FORKELS *Gesch.* abgedruckt und beschrieben; sie ist in der That in der Harmonie nichts weniger als rein, und die Stimmen bewegen sich noch sehr schwerfällig; doch ist dieses frühe Produkt in *England* (wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts) wegen seiner sinnreichen Einrichtung immer merkwürdig *). Als Muster kann indess dasselbe den zunächst erschienenen niederländischen Meistern nicht gedient haben, da diese es sicher nicht kannten, und in der Zeit, als es entstand, selbst schon mit ernstern Studien und den Vorbereitungen zu den Meisterwerken, womit sie die Welt überraschten, beschäftigt waren.

Von den Arbeiten eines DUFAY und BINCHOIS (jener beyden Franzosen) hat Hr. FETIS, welcher in der *Revue musicale* über diese beyden merkwürdigen Männer wichtige Aufschlüsse versprochen hat, bisher noch nichts mitgetheilt. Von jenen eines BUSNOYS und REGIS war ich erst neulich so glücklich, einiges aufzufinden, worüber ich im Verlauf gegenwärtiger Abhandlung näher Nachricht geben werde: nur vorläufig kann ich hier anführen, dass die eingesehenen Compositionen derselben (obwohl nur Kleinigkeiten) wohl schon zur Gattung des künstlicheren Contrapunktes gezählt werden dürfen.

Immer bleibt es ausgemacht, dass man unter den ältesten niederländischen Tonsetzern, worunter, nach TINCTORIS Zeugnisse, neben OCKEGHEM jener BUSNOYS, REGIS und CARON gezählt werden mögen, den OCKEGHEM von jeher als den grössten Meister und als das Haupt der neuen (niederländischen) Schule angesehen hat; ein Titel, den wir ihm, ob auch gleichzeitig mit ihm noch einige andere Componisten früh geblüht haben mögen, um so unbedenklicher beylegen dürfen, da keiner seiner Zeitgenossen zu gleich hohem Ruhme gelangt ist, und die berühmtesten Meister der nächsten Zeit (als welche schon FRANCHINUS einen AGRICOLA, BRUMEL, LOYSET, GASPARD, JOSQUIN und DE LA RUE namhaft macht) unstreitig seine Schüler waren.

Gewiss ist es auch, dass OCKEGHEM viele *Arten des Canons*, nämlich die Nachahmung in verschiedenen Intervallen, und mit verschiedenen früher nicht gekannten *Formeln*, erdacht hat, und die Kunst, aus Einer Stimme viele herzuleiten,

*) Musik. Beyl. L.

schon so weit trieb, um sogar einen Gesang für 36 Stimmen darzustellen. Seine *Missa ad omnem tonum* (ohne Schlüssel, welche in jedem beliebigen Ton intonirt werden kann) so wie die anderen von GLAREAN aufbewahrten Beyspiele, beweisen eben so wohl den Scharfsinn, als die Gewandtheit, mit welcher er diese Künste betrieb.

Solchergestalt ist er in der Uebung dieser Künste, sowohl mittelst der *Muster*, welche er hievon lieferte, als auch durch Mittheilung als *Lehrer* derselben, in der That der *Schöpfer einer neuen Compositions-gattung* geworden, in welcher die *Darstellung einer reinen Harmonie unter einem, in mancherlei Formen sich selbst auferlegten Zwange*, das *Charakteristische* der Composition ausmacht; und man muss endlich zugeben, dass er der Erste einer *neuen Schule*, und zwar der *Stammvater der niederländischen Schule* war, mit welchem nicht nur die *Periode der niederländischen Tonmeister*, sondern überhaupt eine *neue Aera* in der Musik beginnt.

III.

Gebührt den Niederländern wirklich die Ehre, die ersten praktischen Lehrer des künstlichen Contrapunktes gewesen zu seyn?

Bey der Beantwortung der vorigen (zweyten) Frage ist schon erklärt worden, dass OCKEGHEM, oder (wie er am öftesten genannt wird) OCKENHEIM, von jeher und überall als das Haupt der *niederländischen Schule* betrachtet worden ist, aus welcher die grossen Contrapunktisten der nächst folgenden Periode allesammt hervorgegangen sind, und unter welchen eben die berühmtesten, wie man gewiss weiss, unmittelbar OCKENHEIM's Schüler waren.

Wie dieser grosse Meister auf solche Weise in der That der *Stammvater aller späteren auch auswärtigen Schulen* geworden ist, diess wird hoffentlich im Verfolg gegenwärtiger Abhandlung anschaulich werden.

Es ist zu bedauern, dass die Lebensgeschichte dieses merkwürdigen Mannes viel zu wenig aufgeklärt ist, und aus zerstreuten Daten nur immer noch sehr unvollständig zusammengestellt werden kann: die Ergänzung seiner Lebensgeschichte würde zugleich eine fühlbare Lücke in der Kunstgeschichte ausfüllen.

Selbst die Zeit seiner Geburt hat noch nicht ausgemittelt werden können; und nur, in so fern es aus zusammentreffenden Umständen sich ergibt, dass er schon in den 1450^{er} Jahren nicht nur als Componist, sondern auch als Lehrer thätig gewesen, lässt sich schliessen, dass dieselbe in die Jahre 1420 bis gegen 1430 fallen dürfte.

Als sein Geburtsland hat der Verfasser der Noten zu dem *Pantagruel* des RABELAIS die Grafschaft *Hennegau* angegeben; und Hr. FETIS in der *Revue musicale* v. J. 1827. (N^o 31.) hat Daten beygebracht, welche die Stadt *Bavay* (im *Hennegau*) als seinen Geburtsort vermuthen lassen.

Der wichtigste Umstand, wo und unter wessen Leitung er die Musik studirt und die Composition gelernt habe, ist nirgends aufgeklärt: gewiss muss sein Lehrer, wäre dieser auch vielleicht nur Theoretiker und musikalischer Pädagoge gewesen, selbst schon ein tüchtiger Meister gewesen seyn.

Dass er, so wie noch mehr andere berühmte niederländische Tonsetzer, auch einige Zeit in *Italien* geweylt, wird gelegentlich von ARTEAGA *) angeführt, ohne dass gleichwohl das Jahr, der Ort und die Dauer seines Aufenthaltes allda angegeben wäre.

Dass er letztlich zu *Tours* in *Frankreich* an der erzbischöflichen Cathedrale des heil. MARTIN *Thesaurarius* †) gewesen, bestätigen viele Schriftsteller; und Hr. FETIS (am. a. O.) hat gegen die Meynung anderer, dass OCKENHEIM gegen das Ende desselben Jahrhunderts schon gestorben sey, das Zeugniß des als Dichter und Geschichtschreiber in *Frankreich* berühmten JEAN LE MAIRE *des Belges* beygebracht, welcher, in einem Briefe aus *Blois* (unfern von *Tours*) vom Jahre 1512, von OCKENHEIM, seinem Landsmanne und damaligen Nachbar, als von einem noch Lebenden schreibt.

Darüber ist wohl kein Zweifel, dass OCKENHEIM, in seinem langen und thätigen Leben, der Patriarch unter den Tonsetzern seiner Zeit, eine nicht geringe Zahl von *Schülern* gezogen hat: da indessen die Litteratoren diese anzuzeigen versäumt haben, so können als solche mit Zuverlässigkeit nur diejenigen bezeichnet werden,

*) S. unten S. 138. †) Vermuthlich eine Pfründe.

welche in zwey auf dessen Tod gedichteten *Nänien* aufgerufen werden, um ihren »Lehrer und guten Vater« zu trauern. Die eine derselben, von JOSQUIN in Musik gesetzt, lautet:

Nymphes des bois, Deesses de fontaines,
 Chantres experts de toutes nations!
 Changéz vos voix fort claires et hautaines
 En cris tranchantz et lamentations:
 Car d'Atropos les molestations
 Votre OCKEGHEM par sa rigueur attrappe,
 Le vray tresoir de Musique et chef-d'-oeuvre.
 Qui de Tropos desormais plus n'échappe?
 Dont grant doumage est que la terre le couvre.
 Accoustrez vous d'habitz de deuil,
 JUSQUIN, BRUMEL, PIERCHON, COMPÈRE! *)

In der andern, von GUILLAUME CRESPEL componirt, heisst es:

AGRICOLA, VERBONNET, PRIORIS;
 JOSQUIN DE PRÈS, GASPAR, BRUMEL, COMPÈRE!
 Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
 Mais composez un *ne recorderis*,
 Pour lamenter nostre bon maistre et bon père!

Der berühmteste unter den eben genannten berühmten Schülern OCKENHEIM'S war unstreitig JOSQUIN, welcher hinwieder der *Lehrer* einer grossen Zahl berühmter Meister ward, von welchen folgende als seine Schüler genannt sind: HEINRICH ISAAC ein Deutscher (auch unter dem Namen ARRIGO TEDESCO bekannt) Capellmeister Kaiser MAXIMILIANS I — GOMBERT, Capellmeister Kaiser CARLS V — JEAN PETIT, mit dem Beynamen COCLICUS, Schriftsteller und Lehrer zu Nürnberg. In den bereits angeführten Noten zu dem *Pantagruel* sind ferner als JOSQUIN'S Schüler angegeben: MOULU, JEAN MOUTON, CLEMENT, JANNEQUIN, CERTON, MAILLARD, (theils bekannt, theils muthmasslich Franzosen) und die Niederländer RICHAFORT, ARCADELT, BERCHEM und ADRIAN WILLAERT; welche jedoch allesammt erst im XVI Jahrhundert geblüht haben.

Von den hier genannten haben dann wieder mehrere, und, wie die Kunstgeschichte nur eben nachweist, namentlich besonders COCLICUS, ISAAC, MOUTON

*) JOSQUIN'S Composition dieser Trauer-Ode gebe ich am Schlusse unter den musikalischen Beylagen.

und WILLAERT, die Kunst (wie weiter unten angeführt werden soll) nach *Deutschland*, *Frankreich* und *Italien* verpflanzt.

WENN VON BUSNOIS, REGIS, OBRECHT und andern der ältesten, so wie von den zunächst folgenden Niederländern, der *Stammbaum* nicht eben so bestimmt weiter geführt werden kann, so sind hieran nur die Sorglosigkeit der damaligen Litteratoren, und vielleicht die Unbilde der Zeit, welche so manche Urkunde vertilgt, die Schuld.

Alles weiset darauf, dass seit OCKENHEIM alle Kunst aus und durch die niederländische Schule weiter vererbt worden ist.

Man hat vielleicht zuweilen etwas von einer *französischen Schule*, als von einer mit jener des OCKENHEIM gleichzeitigen oder noch früheren Schule gehört. Unser FORKEL hat eine solche angenommen, von welcher, meines Wissens, kein Autor (selbst BURNEY nicht, der sonst den Niederländern ihr Verdienst als Lehrer gern streitig macht) etwas gemeldet hat. Ich habe es aber nie ohne Kopfschütteln lesen können, wenn FORKEL jener von ihm, ohne irgend eine Nachweisung, angenommenen *französischen Schule* Componisten berühmten Namens, bloss aus dem sehr schwachen, ja völlig ungültigen Grunde zuschreibt, weil er dieselbe nicht aus der niederländischen herzuleiten wusste, Componisten, die er theils selbst (in andern Stellen seines Werkes) schon als Schüler der Niederländer anerkannt hatte, theils für jeden Fall mit grösserer Wahrscheinlichkeit der niederländischen Schule hätte zuschreiben sollen.

Man erlaube mir, mich hierüber näher zu erklären. Nachbenannte vier Meister sind es, welche FORKEL aus jener vermeynnten französischen Schule ableitet:

1. PIERRE DE LA RUE. Wenn dieser Mann nach dem von FORKEL angeführten Zeugnisse des ANTONII (in dessen *Biblioth. Hispana*) wirklich aus *Saragossa* gebürtig, mithin ein Spanier gewesen, so hätte in demselben immer eher ein Meister aus der niederländischen Schule vermuthet werden sollen; zumal da derselbe in *Brüssel* bey dem Prinzen ALBERT und der Prinzessin ISABELLE (damaligen Statthaltern in den *Niederlanden*) als Capell- und Kammer-Musiker angestellt war, auch ein spanischer Student jener Zeit immer eher in den *Niederlanden*, als in *Frankreich* gesucht werden sollte. Allein es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass PIERRE DE LA RUE kein anderer ist, als der in der angeführten *Nänie* unter dem Namen PIERCHON (anderwärts auch PIERZON) benannte Schüler OCKENHEIM'S.

2. BRUMEL. Bey diesem scheint FORKEL nur eben nicht bedacht zu haben, dass er (eben auch allda) unter den Schülern OCKENHEIM'S erscheint.

3. MOUTON. Sey dieser Meister (nach GLAREANUS) ein Franzose, oder (nach GUICCIARDINI) ein Niederländer: er war ein Schüler von JOSQUIN.

4. LOYSET wäre also der einzige noch übrige Prätendent FORKEL's zur französischen Schule, dessen Geburtsland und Schule bisher noch nicht ausgemittelt war. Nun meyne ich aber, dass dieser Umstand (an und für sich) nie einen Grund abgeben könne, ihn aus einer französischen Schule herzuleiten oder seinetwegen eine solche anzunehmen, welcher, mit gleichem Rechte, OBRECHT, BUSNOIS, REGIS, und die grösste Zahl aller übrigen Niederländer damaliger Zeit, hätten zugeeignet werden müssen. Uebrigens lässt es sich bis zur völligen Gewissheit nachweisen, dass jener LOYSET und der in obiger *Nänie* genannte COMPÈRE, OCKENHEIM's berühmter Schüler, eine und dieselbe Person ist *).

Man sieht, dass FORKEL's *Hypothese*, schon im Ursprunge auf sehr schwachen Grund gebaut, solchergestalt in sich selbst zerfällt.

Will jedoch jemand die *Gesamtheit* der französischen Tonsetzer der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts, (wovon zwar nur ein DUFAY und ein BINCHOIS genannt werden, denen ich etwa noch ELOY und BRASART beyzählen würde, und, ich sollte meynen, es müssten deren wohl noch mehr gewesen seyn,) mit dem Prädicat einer *französischen Schule* bezeichnen, so wüsste ich in der That nicht viel dagegen einzuwenden. Nach der oben (Seite 16) angeführten Stelle TINCTORIS ist wirklich anzunehmen, dass sie die Engländer ihrer Zeit und »deren Haupt DUNSTABLE« übertrafen, ja dass sie sich einen von dem Stil jener merklich verschiedenen Stil angebildet hatten. Dies wäre also schon das Criterium einer *Kunstschule*, und es würde dann, zur gänzlichen Erfüllung des Begriffes einer solchen, nur noch *Fortpflanzung dieses Stiles durch Unterricht* erfordert: eine Bedingung, welche zwar bis jetzt nicht nachgewiesen ist, deren Vorhandenseyn aber, wenn die Schule auch nur die Zeit einer Generation gedauert und auch nur über einen beschränkten Raum sich erstreckt hätte, kaum zu bezweifeln ist.

Wir sind berechtigt zu hoffen, dass Herr FETIS die Leistungen und Verdienste seiner Landsleute DUFAY und BINCHOIS, mit Hülfe der glücklicherweise eben von ihm aufgefundenen Urkunden, aufklären werde: er hat dies in einem Aufsätze seiner *Revue musicale* angekündigt; und es ist aus der Feder dieses achtungswürdigen Gelehrten ein höchst schätzbarer Beytrag zur Geschichte der

*) Ueber LOYSET und PIERRE DE LA RUE sehe man den Anhang N^o. II.

Kunst, wodurch die eben in dieser Periode auffallende Lücke ihre Ausfüllung erhalten dürfte, mit Grund zu erwarten.

Bis dahin müssen wir unser Urtheil über jene muthmassliche *französische Schule* um so mehr zurückhalten, da bisher selbst über die Beschaffenheit der *praktischen Arbeiten* jener Männer nirgendwo Kunde gegeben worden ist.

Wäre es nun aber auch, dass eben dieselben schon denjenigen *Contrapunkt*, welchen die Theorie nachmals (zum Unterschiede von dem einfachen) den *doppelten* oder *künstlichen Contrapunkt* benannt hat, gekannt und nach ihrer Weise getrieben hätten; und wäre es auch, dass eben sie vielleicht ihren Nachbarn, durch Muster oder durch Unterricht (um dessen Erweis es sich eben handeln wird) einen Anstoss zum Streben nach höherer Vollkommenheit gegeben hätten: immer scheint es ausgemacht, dass in der Mitte des XV Jahrhunderts die *Spur* ihrer *Schule* sich verliert; und es wird mehr als wahrscheinlich, dass in der zweyten Hälfte desselben Jahrhunderts diese Schule und die Reste ihres früheren Wirkens völlig erloschen waren; weil alle Meister, welche gegen das Ende desselben und in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts in *Frankreich* glänzten, *Niederländer* oder in der niederländischen Schule gebildete Franzosen waren.

Indem ich diesen Artikel beschliesse, finde ich es nicht überflüssig, noch folgende zwey Bemerkungen beyzufügen, welche mir eben hier noch am schicklichsten Orte angebracht scheinen, ob sie sich gleich nicht nothwendig auf das Vorhergehende beziehen.

1.) Es mag zur Zeit, als die *Niederländer*, ungefähr gleichzeitig mit den *Franzosen*, in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts, sich in der praktischen Musik zuerst hervorthaten, und als praktische Tonkünstler häufig auch in *fremde Länder* verschrieben wurden, öfter geschehen seyn, dass man die einen und die andern, ihrer *gemeinschaftlichen Sprache* nach, ohne Unterschied als *Franzosen* bezeichnet hat: ein Irrthum, der auch bey den *Schriftstellern* damaliger Zeit sich zuweilen eingeschlichen haben kann.

2.) Man hat Beyspiele, dass achtbare und übrigens sehr unterrichtete Schriftsteller, und zwar nicht etwa bloss französische *), zuweilen wirklich *nieder-*

*) BURNEY *Hist. of Music*, Vol. II. S. 470. u. f. (Vergleich III. S. 300. u. f.) desgleichen *Revue mus.* N^o. 31. v. J. 1828. DU BOS in den *Reflex. crit. Sect.* 46 erklärt den ORLANDUS LASSUS aus *Mons*, den er mit ROLAND LASSÉ übersetzt, für einen *Franzosen*, »dans sa signification la plus naturelle, » qui est de signifier tous les peuples, dont la langue maternelle est le François, sous quelque

ländische merkwürdige Männer unter die *Franzosen* zählen; auch dass sie in Beziehung auf die Kunstperiode, von welcher gegenwärtig die Rede ist, schon von einem *französischen Flandern*, von dem *Hennegau*, *Cambresis* u. s. w. wie von *französischen Provinzen* sprechen: sie vergessen in solchen Augenblicken, dass bis auf die Zeit K. Ludwig XIV und eigentlich bis zu dem pyrenäischen Frieden, die *Picardie* und *Bolonais* auf dieser Seite die französischen Gränzprovinzen waren, über welche die Geographie *Frankreichs* damals nicht hinausrückte *); dass es mithin während der ganzen Dauer der niederländischen Künstlerperiode keine *französischen Niederlande*, daher auch keine *französischen Niederländer* gab.

IV.

Wo und auf welche Weise haben die Niederländer auf die Kunstbildung anderer Nationen, und insbesondere auf die in den verschiedenen Ländern entstandenen Kunstschulen Einfluss genommen?

Ehe ich zu der, wie ich hoffe, anziehenderen Erörterung dieser *vierten Frage* schreite, will ich hier ein möglichst vollständiges *Verzeichniss* aller bis gegen das Ende des XVI Jahrhunderts als *Gelehrte*, *Schriftsteller*, *Tonsetzer*, oder *Ton-*

» domination qu'ils soient nés. » Die Verfasser der *Histoire littéraire de la France* scheinen diesen Begriff noch weiter ausgedehnt zu haben. Nun, es sey so; kommt es endlich doch nur darauf an, dass man sich über seine *Terminologie* gegenseitig verständige. Und so sey es denn hier ausgesprochen: dass wir die *Niederländer* im collectiven Sinne der damaligen politischen Geographie, mithin im Gegensatz der *Franzosen* in ihrer engeren Bedeutung, verstanden haben wollen.

*) Man sehe z. B. *Théâtre géographique du royaume de la France*, contenant les cartes et descriptions particulières des Provinces d'iceluy; à Paris chez la Veufue J. LE CLERC, 1632. Ein Band in Folio. Die sogenannte *Flandria gallica* oder *gallicana* (die Gebiete von *Lille*, *Douay*, *Orchies*, *Tornay* und *Armentiers*) gehörte nicht zu *Frankreich*, ist auch in die oben-angeführte Geographie nicht einbezogen.

lehrer bekannt, und mehr oder weniger berühmt gewordenen *Niederländer*, wie auch der aus deren Schule unmittelbar hervorgegangenen *Fremden*, voranschicken, da ich ein solches Verzeichniss, wegen der im weiteren Verfolge häufig vorkommenden Beziehungen, schon hier als nöthig erkenne.

Der Flor der niederländischen Tonmeister, von OCKENHEIM bis zu ORLANDO LASSO's Tode, währte beynahe anderthalbhundert Jahre. Diese Periode, welche man mit vollem Rechte *die grosse niederländische Periode in der Musik* nennen darf, theile ich zur leichteren Uebersicht in *drey Zeitabschnitte*, wovon der erste beyläufig von 1450 bis 1500, der zweyte von da bis 1540, der dritte von da bis 1590 reicht.

Man wird in diesem Verzeichniss eine nicht geringe Anzahl von Namen finden, welche anderwärts weder in den Geschichten der Musik, noch in dem sehr schätzbaren *Lexicon* unseres fleissigen GERBER's, noch bey den sonst bekannten guten Litteratoren zu finden sind. Mehrere derselben sind mir in den (von neueren Autoren oft angeführten, aber in dieser Beziehung nicht genug benützten) Tractaten der musikalischen Schriftsteller des XV und XVI Jahrhunderts, eines FRANCHINUS GAFURIUS, PIETRO AARON und SPATARO, vorgekommen; viele in den mir eben zu Händen gekommenen Ausgaben der Antwerpener, Löwener, Nürnberger, Venetianer u. a. Noten-Drucker; die meisten aber lieferten mir einige bisher allen Sammlern und Litteratoren verborgen gebliebene Druckwerke aus der ersten Zeit des Noten-Druckes, nämlich Ausgaben des PETRUCCI, von welchen ich im Verfolg Nachricht gebe.

Bey der *Einreihung* der Autoren in die drey Zeitabschnitte habe ich, so viel wie möglich, auf die Zeit, in welcher sie vorzüglich geblüht, sonst aber, bey Mangel bestimmter Daten, auf die Zeit, wo sie bekannt wurden und etwa deren ersten Werke erschienen, Rücksicht genommen. Bey dem oftmaligen Mangel hinreichender Notizen in dieser Beziehung, und da die Generationen sich alljährig erneuern, hat eine solche Einreihung ihre Schwierigkeiten und verdient ein eingeschlichener Irrthum gewiss Nachsicht.

Für *Vollständigkeit* kann ich immer noch nicht bürgen: *Nil scribitur totum*, sagt FOPPENS in seiner *Bibl. belgica*; ob ihm schon ein MIRÉ, SWEERTS, und viele andere, vorgearbeitet hatten *).

*) FOPPENS hat nur sehr wenige (und darunter nicht durchaus die berühmtesten) niederländischen Musiker in seine *Bibl. belgica* aufgenommen; es scheint, dass deren Verzeichnung nicht eigentlich in seinem Plane lag.

Wenn ich übrigens bedenke, in welchem Flor nicht nur die praktische Musik, sondern

Die Grenzen, die ich mir in gegenwärtiger *Abhandlung* setzen musste, welche sich nicht als die *Kunstgeschichte*, noch weniger aber als eine *Künstlergeschichte* der niederländischen Periode ankündigt, haben mir nicht gestattet, dem vorliegenden Verzeichnisse auch nur etwas umständlichere biographische oder litterarische Notizen beyzufügen. Von den berühmteren Meistern findet man, so viel (oder so wenig) als man überhaupt von ihnen weiss, in den Geschichtswerken eines HAWKINS, BURNEY, und anderwärts, am gewissesten in GERBER's *Lexicon*: nur bey einigen, deren Herkunft und besonderes Wirken mit wenig Worten bezeichnet werden konnte, wird man das Nöthigste angezeigt finden.

Bey denjenigen von mir angezeigten Autoren, welche bisher wenig oder gar nicht bekannt waren, habe ich meine Quellen bemerkt *).

auch die musikalische Gelehrsamkeit in den *Niederlanden* Jahrhunderte lang stand; wenn ich überlege, dass selbst in den Stürmen, welche diese herrlichen Provinzen in verschiedenen Zeiten trafen, Klöster, Kirchen und Bibliotheken (so viel bekannt ist) niemals das Ziel der Zerstörung geworden sind, so kann ich mich der Vorstellung nicht erwehren, dass eben dort für den Forscher noch ein weites Feld zu einer reichen Nachlese dürfte geöffnet werden können; und zwar nicht bloss an praktischen Werken vieler berühmter, vielleicht auch unberühmter (auswärts nie genannter) Autoren, sondern auch, und vorzüglich an musikalischen Tractaten, und an Urkunden zur Ergänzung der Kunstgeschichte.

*) Noch eine Bemerkung muss ich zu meiner Verwahrung hier beyfügen. Bey den sehr mangelhaften Nachrichten über die Lebensumstände der Componisten ist man, besonders in der Periode von 1530 bis gegen das Ende des Jahrhunderts, wo auf einmal eine Menge *französischer* Componisten zum Vorschein kommt, oft in Zweifel, ob dieser oder jener, den die Litteratoren (augenscheinlich ohne zureichenden Grund) als Franzosen bezeichnet haben, nicht vielmehr unter die Niederländer zu rechnen wäre. Ich habe wissentlich den Franzosen keinen derjenigen entzogen, die sie mit einigem Grunde unter die ihrigen zählen, vielmehr auch noch viele andere, welche mir durch Pariser, Lyoner, und andere französische Ausgaben bekannt wurden, im Zweifel für Franzosen angenommen. Hingegen habe ich in *Antwerpener* oder *Löwener* Sammlungen, *in der Regel*, *Niederländer* vermuthet, weil die Verleger im Lande vollauf zu thun hatten, mit den Produkten ihrer emsigen Landsleute fertig zu werden, deren Arbeiten in allen Ländern *vorzüglich gesucht* waren; und eben so habe ich in den Ausgaben der *Italiener*, in den Autoren mit (sonst etwa unbekanntem) holländisch oder französisch klingenden Namen, *in der Regel*, *Niederländer* angenommen, weil die italienischen Verleger neben den Arbeiten der Italiener, wohl noch lange und häufig solche von Niederländern, dagegen nur sehr wenige, von besonders ausgezeichneten, daher berühmt gewordenen Franzosen gedruckt haben.

Verzeichniss

DER

IM FACHE DER TONKUNST

ALS

Gelehrte, Schriftsteller, Tonsetzer oder Tonlehrer

AUSGEZEICHNETEN

Niederländer,

WIE AUCH DER AUS DEREN SCHULE HERVORGEGANGENEN MERKWÜRDIGEN MÄNNER ANDERER NATIONEN,

bis zum Ende des 16 Jahrhunderts.

DIE VORLÄUFER

DER GROSSEN NIEDERLÄNDISCHEN PERIODE.

HUCBALDUS VON S. AMAND. Mönch. Der älteste Schriftsteller, welcher den gleichzeitigen Gebrauch zwey oder mehr verbundener Töne erklärt. Starb im J. 930.

ALANUS AB INSULIS. Geb. zu Rijssel, 1128 oder 1130. Schriftst. S. FORKEL's *Allg. Litter. d. Musik.*

ROBERTUS DE HANDLO. Musikalischer Schriftsteller. 1326.

HENRICUS BATEN. Schriftsteller um's J. 1350.

JOANNES DE CICONIA. Aus *Lüttich*. Canon. zu *Padua*.

JOANNES HOTHOBUS. Carmelit.

NICASIUS WEYTS. Carmelit.

} Musik. Schriftsteller des XIV oder im
Anfang des XV Jahrhunderts.

Die merkwürdigen Männer

der großen niederländischen Kunstperiode der Musik
von 1450 bis 1590 *).

I. Zeitabschnitt.

Das Zeitalter JOSQUINS (des Près) beyläufig von 1450 bis 1500.

OCREGHEM, gewöhnlich OCKENHEIM genannt, das Haupt der niederländischen Schule.

Dessen bekannte Schüler:

- AGRICOLA. (ALEXANDER) Den VORNAHME ALEXANDER gibt ihm PIETRO AARON im *Toscanello*, wie auch GAFURIUS.
- BRUMEL (ANTONIUS).
- COMPÈRE (LOYSET).
- GASPARD.
- PIERCHON, PIERZON, PIERAZON d. i. PIERRE, nemlich PIERRE DE LA RUE, PETRUS PLATENSIS, auch de RUIMONTE.
- DES PRÈS (JOSQUIN) JODOCUS A PRATO, oder A PRATIS, auch PRATENSIS. Sänger in der päpstlichen Capelle unter SIXTUS IV; später in Diensten K. LUDWIGS XIII; zuletzt Capellmeister K. MAXIMILIANS I. —
- PRIORIS (.....) Vielleicht PHILIPPUS DE PRIMIS.
- VERBONNET.

*) Verzeichniss einiger Abkürzungen:

C. 150. *Canti cento cinquanta*, eine von PETRUCCI zu Venedig im J. 1503. gedruckte Sammlung franz. Lieder u. theils lateinischer Motetten, insgesamt von niederl. Tonsetzern. — C. M. oder Cap. M. Capellmeister. — P. AARON: PIETRO AARON. — PETR.: PETRUCCI.

Die übrigen Meister dieses Zeitabschnittes, nach alphabetischer Ordnung.

- ALEXANDER S. oben AGRICOLA.
 AYNE S. unten HAYNE.
 BEYSSELIUS (JODOCUS) Schriftst.
 BONADIES S. unten GOEDENDAG.
 DE BURGES (PHILIPPUS) S. PHILIPPON.
 BULKIN (...) *In d. Mot. Lib. IV. PETR. Ven. 1505.*
 BUSNOYS (...)
 CARONTIS oder CARON (...)
 CRESPEL (GUILLAUME) S. BURNEY. *Hist. V. II. S. 472**.
 CRESPIERES (...) S. BURNEY, *Hist. V. II. S. 489.*
 DINISET (...) *In d. Mot. a 5. PETR. Ven. 1505.*
 DE FEVIN (ROBERT.)
 DE FEVIN (ANT.) Soll aus *Orleans* geb. und schon
 1470 ein glücklicher Nachahmer JOSQUIN'S
 gewesen seyn. (BURNEY).
 FORESTIER (MATHURIN). *In d. C. 150.*
 FORTUILA (JOANN.) *In d. C. 150.*
 GAFURIUS (FRANCHINUS) aus *Lodi*. Sehr ber. Lehr-
 rer und Schriftsteller; Schüler des GOEDEN-
 DAG.
 GARNERIUS (GUILLELM.) Sehr berühmter Lehrer
 zu *Neapel*.
 GISELIN (JOANN.) Bey GLAREAN, u. a.
 GOEDENDAG (JOANN.) der Lehrer des FRANCHINUS
 GAFURIUS.
 GREGOIRE (...) *In d. C. 150.*
 HALOWIN (GEORGIUS) Herr v. *Comines* und HALO-
 WIN, General v. *Doornik*. S. FORK. *Allg. Litt-*
d. M. Schriftst.
 HANART (...) *In d. C. 150.*
 HAYNE (...) Bey P. AARON, und *in d. C. 150.*
 HYCART (...) Berühmter Lehrer zu *Neapel*.
 JAPART (...) Bey P. AARON; auch *in d. C. 150.*
 INFANTIS (...) *in d. C. 150.*
 JOANNES VON ANTWERPEN. Orgelmacher, 1479.
 JOANNES DE MONTE (vermuthlich von *Mons*) Lehrer
 des ber. Schriftst. RAMIS.
 ISAAC (HENR.) Deutscher. Cap. M. Kaiser CARL'S V,
 Schüler JOSQUIN'S.
 LAPICIDA (ERASMUS) *In d. C. 150*; auch bey OR-
 NITHOPARCHUS.
 MARTINI (J...) *In d. C. 150*; auch *in d. Mot. a*
5. PETR. Ven. 1505.
 MATHURIN. S. FORESTIER.
 MOLINET (...) *In d. C. 150.*
 DE MONTE (JOANN.) S. JOANNES.
 NINOT (...) Bey P. AARON; auch *in d. Mot. L.*
IV. Ven. PETR. 1505.

*) Die Deutschen zählen unter den übrigen einen JOHANN CRESPEL. Es wäre noch erst zu erörtern, ob nicht GUILLAUME und JOHANN, und der gleich nachfolgende CRESPIERES doch in Eine PERSON zusammenfliessen.

- OBRECHT. (JAC.)
- PHILIPPON oder PHILIPPUS DE BURGES. Bey P. AARON; †) in d. C. 150. Bloss PHILIPPON.
- PIETERSZ. (ADRIAN) Orgelbauer. 1455.
- PINAROL (JOAN.) In d. C. 150.
- DE PRIMIS (PHILIPP) Bey SPATARO. Vielleicht mit PRIORIS ein und derselbe. S. oben PRIORIS.
- RAMIS DE PAREJA (BARTHOL.) Spanier, Ber. Schriftst. Schüler JOANNIS DE MONTE.
- REGIS. (JOANN) Bey TINCTORIS; auch in den C. 150.
- REINGOT (. . . .) In d. C. 150.
- LE ROY, S. REGIS.
- DE STAPPEN. (CRISP.) In d. C. 150; auch in d. *Mot. a 5. PETR. Ven. 1505.*
- STOCHEM (. . . .) Bey P. AARON; auch in d. C. 150.
- TADINGHEM (JOANN.) In d. C. 150.
- TINCTORIS (JOANN.) Sehr berühmter Lehrer und Schriftsteller zu Neapel.
- TURPLIN (. . . .) In d. *Mot. L. IV. Petr. Ven. 1505.*
- DE UREDE (JOANN.) Bey SPATARO.
- VIGORIS (. . . .) von RABELAIS in dem Prolog zum III Buch des *Pantagruel* unter den 59 Musikern genannt. Dem Namen nach ein Niederländer. Nähere Notizen fehlen.
- DE WILDE (LAUR.) In d. C. 150.
- YGART. S. HYGART.
- YSAC. S. ISAAC.

II. Zeitabschnitt.

Das Zeitalter HADRIANS WILLAERT, beyläufig von 1500 bis 1540.

- ACAEN (. . . .) S. PIETRO AARON della nat. *dé tuoni C. III.*
- L'ARCHIER (JOANN.) In d. *Sacr. cant. voc. 5 Antw.* 1546 und 47. b. TILLEM. SUSATO.
- ARNOLDUS FLANDRUS, auch DE PONTE. S. DE BRUCQ.
- AULEN (JOAN.) In d. *Mot. a 5. Ven. PETR. 1505.*
- BARBION (EUSTACHIUS).
- BARRE (ANT.)
- BASSIRON (PHIL.)
- BASTON (JOSQUIN).
- BAULDEVIN (NOE).
- BOURGOGNE (. . . .) Soll ein Schüler JOSQUIN'S gewesen seyn.
- DE BRUCQ (ARNOLDUS).
- LE BRUN (.)
- CADEAC (PATER).
- CANIS (CORNELIUS). CARL'S V. Cap. M.
- CARPENTRAS (. . . .) Spanier.

†) Sollte vielleicht heissen: DE BRUCES.

- CASTELETI (JOANNES). alias GUYOT.
- CERTON (.....) Franzose. Soll ein Schül. Josquin's gewesen seyn.
- CHAMPION (ANT.)
- COCLICUS (ADRIAN PETIT) Schüler Josquin's.
- CONSLIUM (.....) In d. *sacr. cant. 5 voc. Antw.* 1546 und 1547 bey TILEM. SUSATO.
- COURTOIS (JOANNES).
- CRAEN (NICOL.)
- DAMIANUS. In der *Samml. franz. Lieder des TILEMAN SUSATO, Livre huit. Antw.* 1545, muthmasslich a GOES. S. GOES.
- DIVITIS (....) In d. *M. della Corona L. I.* 1514.
- LA FAGE (.....)
- FELIS (JOANNES).
- GALLUS (JOAN.) In d. *Sacr. cant. 5 voc. Antw.* 1546 und 1547. bey TILEM. SUSATO.
- GASCOGNE (MATTH.)
- GERARDUS, vide a SALICE.
- GESSIN (NICOL.) In d. *Sacr. cant. 5 voc. Antw.* 1546 und 1547, bey TILEM. SUSATO.
- A GOES (DAMIANUS) Portug. Edelmann.
- GOMBERT (NICOL.) Schüler Josquins; Cap. M. Kaiser CARL's V.
- GOUDIMEL (CLAUD.) Lehrer des PALESTRINA.
- GUERRERO (FRANC.) Span. — Cap. M. zu *Sevilla* um's J. 1520.
- GUYOT, S. CASTILETI.
- L'HERITHIER (....) S. PIETRO AARON, im *Toscanello*.
- HESDIN (....) In d. *Sacr. cant. 5 voc. Antw.* 1546 und 47 bei TILEM. SUSATO.
- HILAIRE (....) In d. *Motetti della Corona L. I.* 1514.
- JANNEQUIN (CLEM.) Franzose. Soll ein Schüler Josquin's gewesen seyn.
- JUNCKERS (JOSSEN).
- DE LATRE. S. PETIT JAN.
- LEGENDRE (FRA....) aus *Antwerpen*, S. GLAREAN. *Dodecach.*
- LONGUEVAL (....) S. PIETRO AARON im *Toscanello*; auch in d. *Mot. della Corona, Lib. I.* 1514.
- LUPUS (JOANN.)
- LUPUS LUPI.
- MAILLART (....) Schüler Josquin's.
- DE MANCHICOURT (PETRUS).
- MORALES (CHRISTOPHORUS) Spanier; Sänger der päpstl. Cap. Muthmasslich aus d. niederl. Schule.
- MEISTER, JAN.
- DE MEL (RENATUS oder RINALDUS).
- DE MOULU (PETRUS) Schüler Josquin's.
- MOURTOIN (....) In dem *Nov. et insigne op. mus. Norimb.* 1537, vielleicht MOUTON.
- MOUTON (JOANNES) Schüler Josquins, Lehrer HADRIANS WILLAERT, Cap. M. König LUDWIG XII und FRANZ I.
- NAICH (M. ROB. alibi HUB.)
- DE ORTO (....) kommt in GLAREANS *Dodecach* vor; desgl. in den *Petrucischen* Ausgaben.

- PAYEN (NICOL.) d. Wiener Hofbibl. auch in *d. Mot. della Corona, Ven. PETR. 1519. L. II.*
- PETIT JAN. In den *Sacr. cant. 5 voc. Antw. 1546* und 1547, bey TIL. SUSATO; bey GERBER, JEAN DE LATRE.
- LE PETIT (....) In einer handschriftl. Lieder-Samml. d. Wiener Hofbibl.
- PIPELAER (MATTH.)
- PORTA (COSTANZO) Schüler von WILLAERT in *Venedig.*
- A QUERCU (SIMON) sonst VAN DER EYCKEN, mus. Schriftsteller 1509.
- RICHEFORT (JOANNES).
- ROUCOURT (....) In *d. sacr. cant. 5 voc. Antw. 1546* und 47, bey TIL. SUSATO.
- A SALIGE (GERARDUS) GLAREAN. in *Dod.*
- SILVANUS (ANDR.) Bey GLAREAN, A SILVA. Auch in *d. Mot. della Corona, Lib. I 1514.*
- SUSATO (TILEMANN). Auch Mus. Verleger zu *Antw.*
- THERACHE (....) in einer alten handschriftl. Samml.
- TROJANUS (ANTONIUS) in *d. sacr. cant. voc. 5 Antw. 1546* und 47, bey TIL. SUSATO.
- DE TURCHANT (HERMANNUS).
- VAQUERAS (....) S. GLAREAN.
- VERDELOT (PHILIP.) S. PIETRO AARON im *Toscanello*, u. a.
- VINDERS (HIERON.)
- A VINEA (ANT.) aus *Utrecht*, S. GLAREAN, *Dod.*
- DELLA VIOLA (ALFONSO) Schüler von WILLAERT.
- DE WILDRE (JAN).
- DE WILDRE (PHILIPPUS).
- WILLAERT (HADRIANUS) Schüler des MOUTON. Lehrte zu *Venedig.* Letztlich Cap. M. an S. Marco daselbst.
- WILLIERS (PETRUS.)
- ZARLINO (GIUSEPPE) in *Venedig* berühmter Schriftsteller, Schüler von WILLAERT.

III. Zeitabschnitt.

Das Zeitalter des ORLANDUS LASSUS beyläufig von 1540 bis 1590.

- ADRIANUS (EMMANUEL).
- ALART (....) In den *Excellentiss. Auctorum diversae Modul. quae sub tit. Fructus vagantur per orbem*, ab ANT. GARDANO recognitae et ed. sunt. *Ven. apud GARDANUM 1549 Lib. I.*
- AMEYDEN (CHRIST.) In dem Werke: *Orl. di Lasso il Libr. III. de madrigali a 5 v. Ven. a presso i figliuoli di ANT. GARDANO 1570.*
- D'ANKERT (GISELINUS) Sänger der päpstl. Capelle.
- ARCADELT (JAC.) Sänger der päpstl. Capelle.

- ARGENTILLY (CAROLUS D^o) Sänger und Comp. der päpstl. Capelle. Muthmasslich ein Niederländer.
- BARBE (AN.) v. *le quatr. hore de chans. TIL. SUSATO, Anv. 1544.*
- BARRET (AD.) *Antv. 1599.*
- BARIUS (CHRISTOPH) In dem *Recueil des Fleurs produictes de la Divine Musique etc. Libri. 3. A Louvain, de l'imprim. de PIERRE PHALESI 1569.*
- BARRE vel BARRA (LEONARDUS). In der Sammlung: *Il primo Lib. di Madrig. di divini autori à 5 voc. Ven. ap. ANT. GARDANO 1542 item: Di CYPRIANO RORE: Il II. lib. di Madrig. à 5 voc. ibid 1563. et VERDELOT: Tutti li Madr. del I et II. Lib. à 4 voc. ib. 1541.*
- BASSENGEUS (AEGIDIUS) *Leodiensis. Motetorum 5, 6 et 8 voc. Liber. Viennae Austriae excud. LEONH. FORMICA 1591.* Er war Cap. Meister des Erz-Herzogs MATTHIAS und Königs von Pohlen.
- BASSI (....)
- BEAULAIGUE (BARTHOL.)
- BEAULIEU (SIMON) S. DONI's *Librar. alibi BOYLEAU.*
- A BERCHEM (JACOBUS) auch GIACHES de Mantua; auch GIACCHETTO, JACHET, oder JACOTIN.
- BONMARCHE (....)
- DU BOYS (FRANC.) Mit ARCADELT: *Primo Lib. di Madr. à 3 v. con canzoni franc. et 6 motetti Ven. ap. A. GARDANO 1543.*
- BROCKLAND (CORNELIUS).
- DE BROUCK (JAC.)
- BRUBYEZ (ANTOINE). In der *Couronne et fleur des chansons à 3. Ven. ANT. DELL' ABBATE (sine anno.)*
- BRUGAEUS (HENR.) Schriftst.
- DU BUIS (JAC.) Org. an S. Marco in Ven. Bey DONI, GIACHES DE BUUS.
- DE BUISSONS (MICH.) In Diensten Kais. FERD. I.
- DE CASTRO JOANN.) Cap. M. Herzogs v. Jülich.
- CAULERY (JOANN.)
- CHAINÉE (JOANN.)
- CLEMENS NON PAPA, vid. NON PAPA.
- DE CLEVE (JOANN.) Cap. M. Kais. MAXIM. II. — Nachfolger des JAC. VAET.
- LE COIQ oder COGQ (GIAN.)
- CORNET (SEVERINUS).
- DE LA COURT (HENR.)
- CRECQUILLON (THOM.) Cap. Meist. Kais. CARL V. Nachfolger GOMBERTS.
- CRUSERIUS (HERM.) Gelehrter, Uebersetzer des ALYPIUS.
- DAQONEUS (JOANN.)
- DENSZ (HADR.)
- DESLINS (JOANN.)
- LE DUC (PHIL.)
- FAIGNIENT (NOË.)
- FARSIN (....) *CYPR. cum quibusd. al. motett. Lib. I. Ven. ap. GARDANUM 1544.*
- FIENUS S. TURNHOUT.
- FLORIUS (JAC.)
- FORMELLIS (GUILIELMUS).
- GALLETIUS (FRANCISCUS).
- GALLUS (ANT.) In den *Mottetti del Labirinto.*

- Ven. ap. ANT GARDANO 1554. item in des PETRI JOANNELLI etc. etc. *Nov. Thes. Ven.* 1568.
- GASCOGNE (MATTH.)
- DU GAUCQUIERS (ALARDUS) auch unter dem Namen NUCAEUS, Cap. M. des Erz. MATTH. v. Oest.
- GERBAUT (JOANN.) In einer handschriftl. Samml. d. Wiener Hofbibl.
- GODDARD (...) In d. *Chans. à 4 p. à Anv.* TIL. SUSATO.
- DALLA GOSTENA (GIO. BATT.) *Genovese, discipolo di FILIPPO DI MONTE, il libro I. di Madrig.* Ven. GARDANO 1582.
- GOSWIN (ANT.)
- HANACHE (....) *le douz. liv. des chans.* TIL. SUSATO, Anv. 1548.
- HAUERIGQ (DAMIANUS) *le huit. liv. des chans.* TIL. SUSATO, Anv. 1545.
- HELLING (LUPUS).
- HEYLAN (PETRUS).
- DE HOLLANDE (JOANN.) *le quatr. liv. des chans.* TIL. SUSATO, Anv. 1544.
- HOLLANDER (CHRISTIANUS). In Diensten Kais. FERD. I. nachmals Cap. M. Herz. WILH. V. von Bayern.
- DE HOT (PETRUS).
- HOYVUS oder HOYOUL (BALDUINUS).
- DE LA HEYLE (GEORGIUS).
- LE JEUNE CLAUD.)
- DE KERLE (JAC.)
- DE LASSUS (FERDIN.) Sohn des ORLANDUS, Cap. M. in München.
- DE LASSUS (ORLANDUS). Hofcapellm. zu München.
- DE LASSUS (RUDOLPH). Sohn des ORLANDUS, ebenf. in München.
- LAURUS BATAVUS (In d. gedr. *Fior. de Motetti*).
- LESCORNET (PET.) V. *le quatr. livres des chans.* TIL. SUSATO, Anv. 1544.
- LESCUIER (JO.) In den *Modulat. 4 v. musicae ex opt. auct. selectae.* Antv. ab GUIL. VISSENARUM 1542.
- LESTAINNIER (JOH.) ORGANISTA. In einer Sammlung: *Cantiones selectiss. 4 voc. ab exim. et praesantiss. Caes. Maj. Cap. Music. compositae, Studio SIGISM. SALMINGERI. PHIL. UHLHARDUS excud. Aug. Vind.* 1548.
- LEUZART (SIMON) In dem *Recueil des fleurs produites de la divine Musique etc. Lib. 3. A Louvain, de l'impr. de PIERRE PHALESI* 1569.
- LOUYS (JOANN.) Antv. 1555. S. GERBER.
- LOYS (JAN). In dem *Jardin musical à Anv, par HUBERT WAELRANT et JEAN LAET. (sine anno.)* Vermuthlich der eben angeführte LOUYS.
- LUYTHON (CAROL.) Hoforgan. K. RUDOLPH II.
- DE MACQUE (JOANN.) Um d. J. 1555 zu Neapel.
- MAGHELS (JOANN.) Ven. 1567.
- MAILLARD (GILLES).
- MARIEN (AMBR.) D'ARTOIS, I. *Lib di Madrig. Ven. apresso ANG. GARDANO* 1583.
- DE MARLE (NICOL.)
- MASSEUS (PETR.) In Diensten Kais. CARL V.
- MATELART (JOA.) *Flandreni Collegiatae Eccl. S. Laur. in Damato de Urbe (Roma) Cap. Magister Respons. Antiph. et Hymni in pro-*

- cessionibus per annum, 4 et 5, v. Romae
ex Typog. NIC. MUTTI 1596.
- MATTHIAS, VERMUTHL. DE MEISTRE. V. *Mot. del Fiore*,
Lugd. 1532.
- MAULGRED vel MAULGRÄUS (PETRUS).
- DE MEISTRE (MATTHIAS). Hofcapellm. zu Dresden, 1553.
- MELDAERT (LEONARDUS). In einer Sammlung: *Mu-
sica de Virtuosi della florida Cappella del'ill.
et excell. Sig. Duca di Baviera à 5 voc.
Ven. presso GER. SCOTTO* 1569.
- MICHAEL (ROGER) 1587 churf. Cap. M. zu Dresden.
- DE MONTE (PHIL.) Cap. M. bey den Kais. MAX.
II. u. RUD. II.
- NANINI (GIO. MARIA). Stifter der röm. Schule,
Schüler von GOUDINEL.
- NOLLET (...) In einer Sammlung: *Il primo Lib.
di madrig. di div. aut. à misura di Breve
à 4 v. Ven. ap ANT. GARDANO* 1542, *item*
VERDELOT: *La più divina et più bella Mus.
à 6 v. Comp. da lui e d'altri musici, ibid.*
1541, *it.* VERDELOT: *Le dotte ed excell. Comp.
di madrig. à 5 v. da lui e da div. mus. ib.*
1541.
- NON PAPA (CLEMENS). In Diensten Kais. CARL V.
- PAIGNIER (...) In der Samml. *Selectiss. Mutetar.*
544, *Voc. Tomi duo. Norimb. excud. Jo. PE-
TREJUS*, 1540.
- PALESTRINA, Schüler von GOUDINEL.
- PASSET, (JORDAN.) In DONI's *Librar. u. a.*
- PETRINO (JAC.) de Malines I. *Lib. di Madrig.*
presso ANG. GARDANO a Venezia, 1583.
- PERUE vel PERUUE (NICOL.) In dem *Lib. IV delle
Musea 5 Voc. Ven. presso ANT. GARDANO* 1574.
- PEVERNAGE (ANDR.)
- PHINOT (DOMIN.)
- PIONNIER (JOA.) Cap. M. zu Loretto.
- DE PONTE (ADAM).
- DE PONTE (GIACCHES). Ist ohne Zweifel JAC. DE
BROUCK gemeeynt.
- PUTEANUS (ERYCIUS), oder DU PUIS, Gelehrter,
Staatsmann, u. music. Schriftsteller.
- PYNCHON (.....) In den *Selectiss. flores Sacr. Can-
tionum, quas vulgo Mutetae vocant, 3 Voc.
ex opt. Auth. excerptar. Libri tres. Lovanii
ex typ. PETRI PHALESII* 1569.
- REGNART (JAC.) Vice Cap. M. Kais, MAX. II. u. RUD. II.
- REUEZ (N..) In der *Couronne et fleur de Chansons
à 3. Ven. ANTHOINE DELL' ABBATE (sine alio).*
- DE REULX (ANSELMUS). In DONI's *Librar. u. a.*
- ROGIER (...) *Le sec. livre des chans. a 4 p. TH.
SUSATO, Anvers*, 1544.
- LE ROI (BARTOL.). In dem *Lib. IV. delle Muse a
5 V. Ven. pres. ANT. GARDANO* 1574.
- LE ROI (SIMON). In d. PETRI JOANNELLI *Nov.
thes. mus. Ven.* 1568.
- DERORE (CYPRIANUS). Schüler des HADRIAN WIL-
LAERT, Cap. M. an S. Marco, dann zu Parma.
- { DE SAINNES (LAMB.) 1568, am Kais. Hofe in Wien.
DE SATNE (MATTH.) Soll nach GERBER zu Prag
1595 Motetten haben drucken lassen.
DE SATVE (LAMB.) Letzlich Ober Cap. M. Kais.
MATTHIAS. Diese drey möchten sich, bey

- genauerer Untersuchung auf Eine Person
reduciren lassen.
- SANDRIJN (....) Vielleicht ALEXANDER. *V. le sec.*
livre des chans. à 4 p. TIL. SUSATO, *Ant.* 1544.
- SCAFFEN (ENRICUS). In DONI's *Librar.* u. a.
- SERRE (MICH.) *Missae 4 V. Antw. ap.* PHALES. CUM
Missa Def. CLEM. NON PAPAE.
- SPELLIER (PETRUS).
- STEVINUS (SIMON). Schriftst.
- SWELING (M. JOAN. PETR.) Schüler des ZARLINO.
- TEXTOR (GUILLELMUS).
- TREHOU (GREG.)
- TRIBIOL (JOANN. THOM.)
- DE TURNHOUT (GERARD). SONST AUCH FIENUS.
- TITUVAL (...) In DONI's *Librar.* u. a.
- USEDEMANNUS (SEBAST.) S. DRAUDIUS und GERBER,
recte VREDEMANNUS. S. VREDEMAN, (SEBASTIAAN).
- VAET (JAC.) auch de WAERT, auch de WERT. Cap.
M. Kais. FERDINAND I.
- VERDIERE (...) In d. PETRI JOANNELLI *Nov. thes.*
Ven. 1568.
- VERDONK (CORNEL.).
- VREDEMAN (SEBAST.) in DRAUDI: *Biblioth. exotica* und
GERBER's *Lexicon*, irriget Weisc, USEDEMANNUS.
- WAE LRANT (HUBERTUS).
- YSORE (...) Bey ARCADELT in *prim. lib. di Mad-*
rig. a 3 V. con aggiunta di 12 Canzoni franc.
e 6 Motetti. Ven. ap. ANT. GARDANO 1543.

Erster Nachtrag.

Niederländische Componisten, welche über die Periode hinaus gelebt haben.

- BEIJERLINCK (LAUR.) Schriftsteller, lebte von 1578 bis 1627.
- BURLIUS (GUILLELMUS) um's Jahr 1600.
- CALCKMANN (J. J.) Holl. Schriftsteller 1611.
- DILLEN (GUIL.) Cap. M. zu Parma, 1622.
- LE FEBURE (JOANNES) bis 1609.
- DE GHERSEM (GAUGERIUS) um's J. 1600.
- GRAMAIJE (JOA. BAPT.) Schriftst. st. 1635.
- HELMBREKER (CORNEL.) Org. zu Harlem, 1624.
- HOVEN (JOACHIM VAN DEN). 1612.
- JAN (M. DAVID). *Amsterd.* 1600.
- DE MARQUE (JOA.) Köln. Cap. M. zu Neapel, 1616.

NERVIUS (LEONARDUS). *Antw.* 1610-1623.

SCHUYT (CORNELIUS). *Leyden* 1600-1611.

POTTIER (MATTH.) *Antw.* 1600 bis 1640. (?)

VREDEMANN (JAC.) 1603.

VREDEMANN (MICH.) 1612.

Zweiter Nachtrag.

Niederländische Componisten, welche, nach einem bedeutenden Zwischenraum, im XVII Jahrhundert zum Vorschein kommen.

BART (GUILLELMUS), 1674.

BENEDICTUS a S. JOSEPHO, 1666.

DORÉ (DOMIN. GISLENUM), 1667.

DU MONT (CARL.) Op. I. 1671.

VON STEELANDT (Phil.) Op. I. 1666.

VERLIT (GASPAR DE), 1661.

WERMEEREN (ANT.) Lib. III. 1665.

Haben ihre Werke zu *Antwerpen* drucken lassen.

Die Ansicht des vorstehenden Verzeichnisses kann schon allein dem aufmerksamen Beobachter Stoff zu den wichtigsten Folgerungen geben.

Das obgleich nicht reiche Verzeichniss der Männer, welche ich *die Vorläufer* der grossen niederländischen Periode genannt habe, bringt dem Leser die *Schriftsteller* in Erinnerung, welche theils vor, theils gleichzeitig mit jenen anderer Nationen, an der Erklärung und Ausbildung der von uns sogenannten Harmonie, der Mensur, und der Theorie des (einfachen) Contrapunktes, Theil genommen haben, und von welchen oben bey Gelegenheit der ersten Frage gehandelt worden ist.

In dem hierauf folgenden *ersten Zeitabschnitte* der grossen niederländischen Periode, welchen ich, dem anerkannten grössten Meister jener Zeit zu Ehren, das *Zeitalter* JOSQUIN'S (DES PRÈS) betitelt habe, sehen wir die *Allwäter* des neuen

(künstlichen) Contrapunktes auftreten, welche ihre erstaunten Zeitgenossen mit den kunstreichsten Erzeugnissen ihres Scharfsinnes, in einer damals entweder unbekannt oder doch in solcher Vollkommenheit nicht geahnten Compositions-Gattung, überraschen. Wir sehen, wie die ausgezeichnetesten Talente dem grossen OCKENHEIM zuströmen, um in der Schule, die er, der erste praktische Lehrer der neuen Kunst, ihnen eröffnet, seinen Unterricht zu empfangen; — wie der Ruf der erstandenen Kunst sich nach *Italien* verbreitet; und wie ein eben so kluger als kunstliebender Papst sich beeilet, einen Schüler OCKENHEIMS, JOSQUIN DES PRÉS, vermuthlich schon damals unter den übrigen ausgezeichnet, nach *Rom* zu ziehen, und durch Anstellung für seine Capelle zu gewinnen. In welchem Ansehen JOSQUIN dort stand, wie dieser grosse Mann auf den Geschmack seiner Zeitgenossen eingewirkt, und welche Reform er in der Musik in *Italien* bewirkt hat, davon wird weiter unten ausführlicher zu sprechen der Ort seyn.

Die übrigen *ausgezeichneten* Meister, deren Werke, besonders jene im Fach der *Kirchenmusik*, am meisten verbreitet, und von den Schriftstellern der Folgezeit am öftesten angeführt worden sind, möchten wohl folgende seyn: ALEXANDER AGRICOLA, BRUMEL, LOYSET COMPÈRE, GASPARD, DE LA RUE, ISAAC HEINRICH, und OBRECHT.

Eine grosse Zahl der damaligen Tonsetzer lieferte aber auch Compositionen für kleinere gesellige Zirkel, nämlich *Lieder* über bekannte und beliebte Texte. Viele dieser Lieder, welche im Jahre 1503 in Druck erschienen, muthmasslich aber schon früher in Abschriften in den Händen der Liebhaber gewesen seyn mochten, auch solche von jetzt minder bekannten ganz vergessenen Autoren, findet man öfter in den Schriften eines PIETRO AARON, SPATARO, und späterer Theoretiker als Muster angezogen. Die mir zur Einsicht gekommene Sammlung derselben, *) in welcher, neben längst verschollenen Namen, auch jene der ältesten und vorzüglichsten Meister glänzen, hat mich in den Stand gesetzt, das Verzeichniss der Tonsetzer dieses Zeitabschnittes, das ich früher nicht über anderthalb Dutzend zu bringen gewusst hätte, dreyfach zu vermehren.

*) Dieses allen bisherigen Litteratoren verborgen gebliebene Werk, bey PETRUCCI in *Venedig* 1503 gedruckt, führt den Titel: *Canti cento cinquanta*: es sind theils franz. Lieder, theils kleine Motetten, durchaus von Niederländern, in deren gewohnten Stil componirt. Ein Exemplar dieses gewiss höchst seltenen Werkes befindet sich in der Kais. Hofbibliothek in *Wien*. Das *Odhecaton*, dessen ZACCONI in der *Prattica di Mus.* erwähnt, ebenfalls bey PETRUCCI im J. 1503 gedruckt, scheint eine andere Sammlung gleichen Zweckes gewesen zu seyn; ich habe dieselbe bisher nicht ausfindig machen können.

Dass ich in das Verzeichniss dieses Zeitabschnittes einen FRANCHINUS GAFURIUS aus *Lodi*, und den Spanier RAMIS einbezogen, ist durch den in der Ueberschrift des Verzeichnisses angezeigten Plan gerechtfertiget.

Der zweyte Zeitabschnitt, welchen ich — nach einem durch sein Einwirken auf die Zeitgenossen als Lehrer in der Folge berühmtesten Praktiker und Gelehrten, und als Stifter einer der angesehensten Kunstschulen in *Italien*, besonders hochverdienten Meister — das Zeitalter HADRIANS (WILLAERT) genannt habe, wird gleich in seinem Anfange durch ein für die Kunstgeschichte höchst merkwürdiges, in dieser wirklich eine Epoche gründendes Ereigniss bezeichnet: ich meyne die *Erfindung des Notendruckes* (mit beweglichen Typen). Diese Kunst wurde durch OTTAVIO PETRUCCI um das Jahr 1503 in *Venedig* erfunden, wo aus dessen Officin durch mehrere Jahre verschiedene Werke erschienen.

Es soll im Jahre 1513 gewesen seyn, dass dieser so thätige als sinnreiche Mann in seinen Geburtsort, *Fossebrone* im *Kirchenstaat*, zurückkehrte, und sich von dem Papste ein ausschliessendes über alle christlichen Reiche für zwanzig Jahre gültiges Privilegium zur Ausübung seiner Kunst erwirkte.

Diese schon im Beginnen mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit ausgeübte Kunst musste, wie natürlich, zur Verbreitung der Kenntniss und des Geschmackes an Werken des höheren Contrapunktes, somit auch zur Verbreitung des Ruhmes der damals noch im Allein-Besitz der Composition (wenigstens in Beziehung auf die edlere Musik-Gattung) stehenden Niederländer, ungemein viel beytragen. Noch mehr musste dieses der Fall seyn, als, nach Erlöschung des dem Erfinder verliehenen Privilegiums, an mehreren Orten in *Frankreich*, *Deutschland*, *Italien* und den *Niederlanden*, Notendruckereyen entstanden, aus welchen eine Menge Compositionen theils von den ältesten, theils von den damals eben blühenden Niederländern, mitunter doch auch schon solche von neueren deutschen, französischen, italienischen Componisten, in der ganzen kunstliebenden Welt verbreitet wurden.

Die ausgezeichneteren Männer unter den vielen ausgezeichneten dieser Periode möchten ungefähr folgende seyn:

MOUTON. Er war selbst (wie schon bekannt ist) ein Schüler des grossen JOSQUIN. Berühmt ist er nicht bloss durch seine Compositionen, sondern auch und fast noch mehr dadurch, dass ihm die Ehre gebührt, der Lehrer HADRIANS gewesen zu seyn.

HADRIAN WILLAERT, des vorigen Schüler, fasste nach Beendigung seiner Stu-

dien, und nachdem er selbst auch schon Tüchtiges daheim geleistet hatte, den Entschluss, sein Glück in *Italien* zu suchen. Es mag diess um das Jahr 1518 gewesen seyn. In Rom wollte es ihm nicht gelingen: die Vorliebe der päpstlichen Capelle für die Werke, welche ihr unvergesslicher JOSQUIN ihr hinterlassen hatte, liess den Fremdling nicht aufkommen. Besser glückte es ihm in Venedig, wo sein Verdienst erkannt und gelohnt wurde; dort war es, wo er einen ALFONSO DELLA VIOLA, COSTANZO PORTA, einen ZARLINO und CYPRIAN DA ROBE, zu Schülern hatte, welche bey den letzteren, nebst ihrem verdienstvollen Lehrer, als die Stifter der nachmals so gepriesenen Venetianischen Schule betrachtet werden; dort war es auch, wo er die zu allen Zeiten als eine musikalische Grosswürde angesehene Stelle als *Maestro di San Marco* erreichte.

CLAUDIUS GOUDIMEL, aus der *Franche-Comté* gebürtig. Er ist nicht bloss um seiner Compositionen willen merkwürdig, welche den besten der zunächstfolgenden Italiener zur Seite gesetzt werden können, sondern vorzüglich wegen des Ruhmes, der Lehrer des grossen Heros des Jahrhunderts, PALESTRINA, gewesen zu seyn, welchen ich daher unbedenklich unter den Männern der niederländischen Schule und zu deren Ehre aufgezeichnet habe.

CHRISTOPH MORALES, ein Spanier. Er war schon vor PALESTRINA, und, wie es scheint, schon lange vorher, in der päpstlichen Capelle, in welcher eine bewunderungswürdige Motette desselben (*Lamentabatur Jacob*) bis auf die neueste Zeit alljährlich gesungen worden ist. Sein Lehrer ist nicht bekannt, aber die niederländischen Sammler und Verleger haben, zur Zeit, wo sie die Arbeiten der Italiener noch ignorirten, MORALES immer unter ihre Landsleute gerechnet, und hierdurch ihrer Schule zugeschrieben, aus welcher auch noch in jenem Zeitabschnitte mehrere vortreffliche Componisten spanischer Nation, z. B. ein CARPENTRAS, VAQUERAS, GUERRERO hervorgegangen sind.

Zu den berühmtesten Meistern damaliger Zeit dürften endlich etwa noch zu zählen seyn: CORNELIUS CANIS, GOMBERT, (Schüler JOSQUINS, Cap. M. CARLS V.) DE ORTO, NICOLAS PAIJEN, RICHEFORT; doch man kann, unter so vielen Vortrefflichen, sich auf die Andeutung der Ausgezeichnetesten nicht einlassen, ohne die Besorgniss, an Vielen eine Ungerechtigkeit zu begehen.

Der dritte Zeitabschnitt, von mir das *Zeitalter ORLANDO's* betitelt, scheint uns den Zeitpunkt des höchsten Flors der Niederländer zu bezeichnen. Die grosse Menge der Meister, welche sich in diesem Zeitraume hervorthaten, und welche wir, unter allen gebildeten Nationen, an den Höfen, und an den grossen Haupt-

kirchen der ersten Städte, als Mitglieder und theils als Vorsteher der Capellen, oder doch als die fleissigsten Componisten, für deren Dienst beschäftigt finden, würde allein schon den Beweis geben, wie geschätzt ihre Kunst und ihre Werke auch noch in einer Zeit gewesen sind, in welcher sie nicht mehr ohne Mitbewerber aus anderen Nationen standen, welche, durch die früher von ihnen hergestammte Lehre, und durch so viele von ihnen gelieferte Muster gebildet und herangereift, nunmehr mit ihnen in die Schranken treten könnten.

Wenn nun zwar die Gunst, die man noch immer vorzüglich den Niederländern zuzuwenden gewohnt war, und die Vorliebe für die Arbeiten derselben (wie diess unter ähnlichen Umständen wohl auch heut zu Tage geschieht) so manche weder durch Neuheit, noch durch tieferen Sinn sich auszeichnende Compositionen (a dozzina) veranlasste, deren Autoren obiges Verzeichniss vergrössert, und die Musik-Cataloge jener Zeit angeschwollen haben, so ist es darum nicht minder wahr, dass in keinem Abschnitt der niederländischen Periode *so viele und so ausgezeichnete Meister* dieser Nation, als damals, auf dem Plane standen, dass durch diese die Kunst zu einem bedeutend höheren Grad von Vollkommenheit gebracht worden, und dass ihre Arbeiten, zumal noch in der Mitte des XVI Jahrhunderts, sich vor allen auszeichneten, und als die lehrreichsten Muster mit Recht anerkannt wurden; so dass man, (wenn die hyperbolischen Floskeln jener Zeit noch in der Mode wären) diesen Zeitabschnitt das *goldene Zeitalter*, die *aetas aurea* der niederländischen Kunst-Periode nennen könnte.

In diesem Zeitabschnitte blühten nämlich *gleich im Anfange* ein ARCADELT, ein CYPRIAN DA RORE *), in *Italien* sogar *il Divino* (!) genannt, ein JACOB VON BERCHEM (gewöhnlich GIACCHETTO DA MANTUA genannt) und ein GISLIN D'ANKERTS, welche alle, in *Italien* einheimisch geworden, daselbst wegen ihrer Compositionen für die Kirche sowohl, als für die Kammer (im Fache des damals so vorzüglich beliebten Madrigals) höchlich geschätzt waren. Viele andere, worunter etwa besonders CRECQUILLON, CLEMENS NON PAPA, PHINOT, JACOB VAET, JOHANN VON CLEVE, LUYTHON, u. a. m. waren mit Glück bemüht, die Kunst zu fördern, und lieferten Werke, die auch noch heut zu Tage den Kenner befriedigen ja oft in Erstaunen setzen. Selbst die vorhandenen Proben der vielen *übrigen* aus der angeführten Reihe, wenn sich auch manche derselben weder in Erfindung noch Ausführung besonders auszeichnen, zeugen doch von vieler Gewandtheit im Gebrauch der

*) Bey RABELAIS im *Pantagruel* heisst er ROUZÉE (LA ROSÉE).

contrapunktischen Künste, und lassen überall in Absicht auf Reinheit nichts zu wünschen übrig. Stümperarbeiten, wie sie in späteren Perioden höherer Kunstvollendung oft genug vorkommen, wird man dort nirgends gewahr.

Doch würde der Glanz der Niederländischen Schule bey dem allmählichen Abgang der berühmtesten Meister, welche das vierte und fünfte Jahrzehend des XVI Jahrhunderts zierten, bald erloschen seyn, wenn nicht mittlerweile ein ihr noch eben zu rechter Zeit geborenes Genie herangereift wäre, welches bestimmt gewesen zu seyn schien, den musikalischen Ruhm seiner Nation auf die höchste Stufe zu erheben; ein Genie, welches allein im Stande war, neben dem in *Rom* aufgegangenen Stern erster Grösse, zwar nicht mit glänzenderem Lichte, doch von jenem unverdunkelt zu strahlen.

ORLANDO DE LASSUS *) war es, zu *Bergen (Mons)* im *Hennegau* 1520 geboren. Schon im Alter von 20 Jahren sah er sich als Capellmeister an einer der vier Hauptkirchen in *Rom*, an *S. Giovanni Laterano*, angestellt, von wo er aber nach Verlauf von zwey Jahren abging, und Reisen in sein Vaterland, dann nach *Frankreich* und *England* unternahm, bis er sich in *Antwerpen* niederliess, wo er 1557 den Ruf zur Ober-Capellmeister-Stelle in *München* erhielt und annahm, in welcher er bis zu seinem 1593 erfolgten Tode verblieb. Die Zahl seiner gedruckten Werke, in jedem damals üblichen Stile für Kirche und Kammer, übertrifft alle Vorstellung. Schade, dass dieselben — wo sie sich auch in den Archiven noch erhalten haben — ungenützt und gewissermassen unbenützt liegen, weil sie, wie alle im XVI und XVII Jahrhundert gedruckten Werke, nicht in Partituren, sondern in Aufleg-Stimmen herausgegeben worden sind. Wie gross ORLANDO'S Ruhm auch in *Italien* gewesen, geht daraus hervor, dass es auf einer dort geprägten Medaille von ihm lautete: *Hic ille est LASSUS, lassum qui recreat orbem*. Insgemein wird er, nebst dem *PALESTRINA*, für den grössten Tonsetzer des XVI Jahrhunderts gehalten.

Neben ihm blühte noch, als einer der geachtetsten, sein Landsmann, Schüler und Liebling, *PHILIPP VON Mons, DE MONTE* genannt, Capellmeister bey den Kaisern *MAXIMILIAN II* und *RUDOLPH II*.

Zu gross war der Glanz, welchen ORLANDO über sein ursprüngliches Heimathland, und über dessen schon so lange berühmt gewesene Schule verbreitet hatte, als dass aus dieser noch würdige Nachfolger — Nebenbuhler seines Ruhmes

*) ORLANDO DE LASSUS, so nannten ihn seine Landsleute, welche gleichwohl die Bildung des Vornamens von den Italienern angenommen haben mussten; die Franzosen *ROLAND LASSÉ*.

hätten sie seyn müssen — zu hoffen gewesen wären. Die niederländische Musik-Schule musste endlich das Schicksal erfahren, das früher schon die niederländische Mahlerschule, eben so wie die gleich berühmten Mahler-Schulen Italiens, getroffen hatte.

Die niederländische Periode der Musik war verflossen: sie hatte gross, mit einem Phänomen geendet!

Das oben vorangeschickte Verzeichniss der niederländischen Componisten von OCKENHEIM bis auf ORLANDUS LASSUS — zwey grosse Männer, deren einer den Reihen eröffnet, der andere ihn beschliesst — und die wenigen zu der Erklärung jenes Verzeichnisses hier beygefügtten Bemerkungen, dürften schon für hinreichend angesehen werden können, um die Ueberzeugung zu begründen, dass es die Niederländer gewesen sind, welche der Welt die ersten in ihrer Art vollkommenen Werke des höheren Contrapunktes geliefert, die Erkenntniss dieser Compositions-Gattung und den Geschmack an derselben zu den übrigen civilisirten Nationen ihrer Zeit gebracht, diesen zuerst und unmittelbar die Kunst durch Unterricht und Muster mitgetheilt, und auch dann, als diese Nationen in der von denselben überkommenen Kunst bedeutende Fortschritte gemacht hatten, und schon selbst tüchtige Meister aufweisen konnten, noch lange *den ersten Platz in der Meynung ihrer Zeitgenossen* ungestört behauptet haben.

Deutlicher wird jedoch ihr *Wirken*, und diesem gemäss ihr *Verdienst*, erst dann erkannt werden, wenn wir untersuchen, *in welchem Zustande sich die Musik in den verschiedenen Ländern*, in Absicht auf die bey ihren Einwohnern vorhandenen Kenntnisse und etwaigen Fertigkeiten in der Ausübung der Harmonie, zur Zeit des ersten Erscheinens der niederländischen Contrapunktisten und Meister befand, und welchen *Einfluss* die Niederländer, von da an, auf die Bildung jeder Nation genommen haben.

Was zuerst *Frankreich* betrifft, so sind die Aussagen guter, und wie es scheint in Beziehung auf den Gegenstand der Frage unbefangener Schriftsteller, über den Zustand, worin die Musik in diesem Reiche in der Periode, welche der von uns also benannten *niederländischen Periode* unmittelbar vorherging, sich befunden haben soll, sehr widersprechend.

Einerseits erzählen italienische Schriftsteller *), dass schon in der ersten Hälfte

*) MURATORI, MORIGI, ARTEAGA. Man vergl. weiter unten S. 57. u. s. w.

des XV Jahrhunderts *Franzosen* häufig in den *Capellen* italienischer Fürsten angestellt waren, und nach dem Zeugnisse TINCTORIS (welcher, selbst ein Niederländer von Geburt, seinen Landsleuten das Verdienst der Priorität nicht ohne Selbstüberzeugung würde abgesprochen haben) sollen DUFAY und BINCHOIS in *Frankreich* die von ihm so genannte »nova ars» sehr frühzeitig bearbeitet haben *).

Anderseits wollen hinwieder *französische* Schriftsteller von einer so frühen Ausbildung der Musik in *Frankreich* nichts wissen: »Vor der Zeit FRANZ I,» sagt PERRAULT †), »gab es nichts, das der Aufmerksamkeit des Königs und des »Adels in *Frankreich* werth geachtet worden wäre, das nicht kriegerisch war; »und es scheint, als ob Jagd, Fechten, Lanzenbrechen und Turnieren, dann »das Schachspiel, Nachahmungen des Krieges, die einzigen Vergnügungen gewesen »seyen, für die man dort Sinn hatte: selbst den Tanz musste die Pfeife und die »Trommel beleben, und die Baukunst bot für ihre Palläste keine andere Formen »dar, als jene einer Festung.»

Auch LA BORDE, der gewiss eifrig beflissen war, die ältesten Spuren von Kunst bey seinen Landsleuten aufzusuchen, und der gewiss geneigt gewesen wäre die Ansprüche derselben auf deren früheren Betrieb bemerklich zu machen, sagt vielmehr: »Jusque à FRANÇOIS I à peine sçait-on, si la Musique a existé en »France.»

Es scheint aber in der That in *Frankreich* nicht immer so gewesen zu seyn, wie die eben angeführten *französischen* Schriftsteller es vor dem Zeitalter FRANZ I. gefunden haben wollen. Im Mittelalter wurde der Kirchengesang (*cantus planus*) eben in *Frankreich*, wie man weiss, mit einiger Wichtigkeit betrieben, und es ist gewiss, dass die damals in andern Ländern vorhandenen Kenntnisse von der Musik (wie diese auch überhaupt beschaffen gewesen seyen) dort nicht minder als anderwärts verbreitet gewesen sind. Die *Troubadours*, Provenzalen sowohl als Franzosen, in ihren Gesängen dem natürlichen Gefühle folgend, und unverwirrt durch scholastischen Plunder, erfanden Melodien und Rhythmen, auf welche damals die gelehrten Musiker gewiss nie verfallen wären. Manche derselben scheinen selbst nicht ohne musikalische reelle Kenntnisse gewesen zu seyn. MARCABRUN, einer der früheren provençalischen Troubadours, sagt in einem seiner Gedichte, er wolle sein Gedicht sammt dem Ton übers Meer senden:

*) Oben S. 16. u. f.

†) *Préf. à la Traduction de Vitruve*, citirt v. BURNET, *Hist.* Vol. III. S. 257.

Lo vers e'l son vull enviar
 A 'N Jausse Rudel oltra mar *).

Von einem der späteren, ADAM DE LE HALE, hat uns Herr FETIS neulich Compositionen vorgewiesen, die, (mit Rücksicht auf die Zeit) uns in Erstaunen setzen müssen †).

Mit dem Verfall der *Troubadours* verlor sich auch die *edle Kunst*, die durch dieselben in *Frankreich* einheimisch geworden seyn mochte. Die Ausübung der Musik gerieth in die Hände einer nicht geachteten Klasse von Menschen, die unter dem Namen von *Ménétriers* umherzogen, und sich oft mit Taschenspielern, Possenreißern, Seiltänzern und anderem Gesindel verbanden. Die musikalische Wissenschaft, nach damaliger Weise, war wieder im Allein-Besitz der Geistlichkeit. Das XIV Jahrhundert gebar in *Frankreich* einen JOHANN DE MURIS, dem zwar die Musik sehr viel verdankt, der aber in der Musik der Nation keine Revolution bewirkt zu haben scheint: und wenn zwar die Franzosen, damals nicht minder als in der Folgezeit, bey jeder grossen oder kleinen Veranlassung nach ihrer Weise gesungen haben mögen, so kann doch ihr Gesang (nämlich jener des Volkes, das ist: der Layen) nicht mehr, als ein sehr unregelter Gesang, und immer nicht viel besser als jener unter dem Volke deutscher Zunge gewesen seyn. Die inneren und äusseren Kriege des XIV und XV Jahrhunderts waren in *Frankreich* nicht minder als in *Italien* den Fortschritten der Tonkunst hinderlich. Wenn es richtig ist, dass diese Kunst nur unter den Segnungen des Friedens und im Schosse des Ueberflusses gedeiht, so konnte sie damals fast nur in den durch Handel und Industrie vorzüglich blühenden *Niederlanden* erstehen; und es ist begreiflich, dass dieselbe eben daselbst auch den wichtigsten Schritt zu ihrer Vollkommenheit thun musste, während man in andern Ländern hievon kaum noch eine Ahndung hatte. Dennoch scheint es, (und es finden sich manche Andeutungen hievon) dass die *Picarden*, Nachbarn der burgundischen Niederländer, und denselben als ein altbelgischer Stamm verwandt, mit gleicher Anschicklichkeit für musikalische Dinge begabt, den Fortschritten der Niederländer ungefähr in gleicher Linie gefolgt sind; und es ist, mit Rücksicht auf die oben angeführten

*) FRIEDERICH DIETZ: *Die Poesie der Troubadours*, Zwickau 1828. Die Mittheilung der Melodie dürfte damals kaum anders als mittelst der im Mittelalter, vor der Erfindung und Verbreitung der Noten, gebräuchlichen Neumen haben geschehen können.

†) S. oben S. 9 u. f.

Zeugnisse, wohl *glaublich*, dass die *Picarden*, eben sowohl als die *Niederländer*, im Anfang des XV Jahrhunderts in ihrer Art ausgezeichnete Musiker nach *Italien* aussenden konnten; auch ist es sehr wohl *möglich*, dass eben unter ihnen in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts Männer aufstanden, die durch ihren Scharfsinn in musikalischen Dingen hinwieder ihren kunstbefeundeten Nachbarn weiter helfen konnten. Und solche könnten ja eben jener DUFAY und BINCHOIS allenfalls gewesen seyn. Wo aber solche Männer die Kunst, wenn auch in einem engen Kreise, pflegen und fördern, da ist diese doch wohl kein im Lande unbekanntes Ding.

Endlich kann auch zunächst vor FRANZ I der Sinn für Musik nicht, wie jene französischen Schriftsteller uns überreden wollen, so völlig erstorben gewesen seyn, da dessen Vorfahr, LUDWIG XII doch schon eine Capelle hielt, zu welcher (im J. 1498) der berühmte JOSQUIN DES PRÉS berufen wurde. Auch OCKENHEIM, den man durch Ernennung zum *Thesaurarius* an der erzbischöflichen Cathedral-Kirche zu *Tours* dahin zu ziehen bedacht war, musste daselbst einen Sänger-Chor gefunden, oder vielleicht eingerichtet haben.

Wie dem auch sey, so ist es aber darum nicht minder richtig, dass OCKENHEIM und JOSQUIN, dann des letzteren sehr berühmter Schüler MOUTON (seines Lehrers Nachfolger im Dienste LUDWIG XII und nachmals Capellmeister FRANZ I) die ersten *Contrapunktisten* (im neueren Sinne) sind, welche wir in *Frankreich* finden, und welche die *Praktik des künstlichen Contrapunktes* entweder zuerst dahin gebracht, oder dieselbe allda, nach einem mehr als halbhunderjtährigen Stillstand, vom Todesschlaf erweckt, und (in einer allerdings sehr veränderten Gestalt) wieder aufleben gemacht haben.

Von da an, nämlich im Anfang des XVI Jahrhunderts, scheint auch in *Frankreich*, so wie in andern Ländern, der Eifer für Musik, und zwar sowohl in den Hauptkirchen der grösseren Städte, als auch unter den Layen im Fach des leichteren Liedes, geweckt worden zu seyn, und scheinen mehrere Musiker, durch Studium und Muster, sich zu ordentlichen Compositoren gebildet zu haben. *Notendruckereyen* entstanden zu *Paris* schon im Jahre 1525, bald darauf, um's Jahr 1532, zu *Lyon*. Von letzterem Orte ist mir eine Sammlung von Motetten zu Händen gekommen, welche in 6 Büchern, von 1532 bis 1543, unter dem Titel: *Motetti del Fiore* erschienen sind; der Sammler, Herausgeber und Verleger derselben war JACOBUS MODERNUS, mit dem Beynamen *de Pinguento* (auch *Grand Jaques*), welcher selbst Compositeur an der Kirche *Notre Dame de Comfort* zu *Lyon*

gewesen seyn soll *). Diese Sammlung enthält, neben manchem aus den *Antwerpener* Sammlungen bekannten Namen, auch noch andere 32, welche sonst meistens unbekannt geblieben sind. Sey es auch, dass noch mehrere derselben aus der damaligen Hauptmotettenfabrik, den *Niederlanden*, verschrieben worden seyen, so ist es doch mehr als wahrscheinlich, dass der grösste Theil der Autoren wirklich Franzosen waren †). Eine von mir eingesehene Sammlung von *Chansons*, gedruckt zu *Paris* 1542, enthält wieder 40 Namen, wovon wenigstens drey Viertheile nirgend, weder in der vorerwähnten Motetten-Sammlung von *Lyon*, noch in den niederländischen, italienischen und deutschen Sammlungen, noch in den von BURNEY angezeigten Werken französischer Autoren, wieder gefunden werden §). Gleichwohl versichert BURNEY, dass auch unter der Regierung FRANZ I und unter den zunächst folgenden Regierungen, die Musik in *Frankreich* keine erheblichen Fortschritte gemacht habe. Und wirklich scheint es auch, dass der künstliche Contrapunkt der Niederländer dem Geschmack der französischen Nation im Allgemeinen nicht recht zugesagt habe. Nachfolgende nicht geringe Anzahl französischer Compositoren (vom J. 1544 an) hat wohl BURNEY namhaft gemacht; allein wenige derselben sind den Contrapunktisten (künstlichen Styles) beuzuzählen, zumal da jene der zweyten Hälfte des Jahrhunderts mehr zu dem Style des seit der Reformation in den neu entstandenen Confessionen geschaffenen (mehrstimmigen) Chorals übergegangen sind.

*) Wiewohl von seiner Arbeit in dieser Sammlung nichts vorkömmt.

†) Folgende sind die in dieser Sammlung vorkommenden neuen oder selteneren Namen: HILAIRE PENET, F. DE LAYOLLE, MATTHIAS (vielleicht DE MEISTRE), HURTEUR, MORNABLE, FOUCHIER, HOTINET BARRA, HUGIER, JO. DU BILLON, CARRETTE, P. DE VILLIERS, F. DE LYS, C. D'ALBI, H. FRESNAU, P. COLIN, P. DE LA FURGE, COSTE LAUR. LALLEMAND, JAN DE BOYS, HUGO DE LA CAPELLE, JO. PREIAN, LUD. NARBAYS, JAC. HUENZE, MOREL, ERNOUL CAUSIN, N. BENOIST, MONTERA, GOSSE, CAMBRAY, JA. DU MOLIN, DENYS BRUMENT, GE. HARSINS. Obgleich auch unter diesen ich noch manchen Niederländer vermüthe, so habe ich jedoch, bey der obwaltenden Ungewissheit ihres Ursprunges, keinen derselben in das Verzeichniß der Niederländer aufnehmen können.

§) Folgende sind die Namen der *Chansonniers*, die zu dieser Sammlung geliefert haben: BAGUIN, D'AUXERRE, LEGENDRE, MORPAIN, LE MOYNE, MAGE, LEFE, GERNAISE, GUION, SANTERRE, DEMARLE, DELAFONT, MAILLARD, CERTON, GENTEN, VUAUQUEL, CLAUDIN, LUPUS, MORNABLE, GARNIER, HARCHADELT, MITTANTIER, MAILLE, SOHIER, SANDRIN, COLIN, MOREL, ERRAN, GODDARD, L'HUYLLIER, GOSSE, JANNEQUIN, PASSERAU, CLEMENT (JANNEQUIN?) PELETIER, VASSEL, MAIGRET, ROMAIN, POILHOT, BELIN. Mehrere der hier und in der obenstehenden Anmerkung vorgekommenen Namen erscheinen aber auch in dem Prolog zu dem IV Buch des *Pantagruel* von RABELAIS, unter den 59 Musikern, die der Dichter gehört haben will.

CLEMENT JANNEQUIN (nebst dem gleich nachfolgenden, einer der wenigen auch auswärts berühmt gewordenen französischen Componisten dieser Zeit), der Meinung seiner Zeitgenossen zufolge, noch ein Schüler JOSQUIN'S, der Autor einer sehr sonderbaren Composition, welche eine Darstellung (Tongemälde) der Schlacht und Niederlage der Schweizer bey *Marignan* (im Jahre 1515) für 4 oder 5 (Sing-) Stimmen enthält. Sie ist im Jahr 1545 zugleich mit den Compositionen einiger Niederländer gedruckt worden, und scheint, nach der Beschreibung, welche BURNEY davon macht, mehr unter die Curiositäten, als unter die Werke ernster contrapunktischen Kunst zu gehören, doch soll auch ein in *Italien* bekannt gewordenes Werk von ihm unter dem Titel: *Inventiones musicales*, vom Jahr 1544 existiren. CERTON, ebenfalls ein Schüler JOSQUIN'S, soll im Jahr 1544 und den nächstfolgenden, vierstimmige Psalmen und Motetten herausgegeben haben. DIDIER LUPI II, GUILLAUME BELLIN, JOACHIM BURCK, PHILIBERT JAMBE DE FER, PIERRE SANTERNE, und NOË FAIGNIANT, (welcher letztere gleichwohl nach GERBER den Niederländern zuzuzählen wäre) sollen verschiedene Gesänge, Motetten und Madrigale von 1548 bis 1568 haben drucken lassen. Etwas später (1578) erschienen ANTOINE BERTRAND, FRANÇOIS REGNARD, JEAN SERVIN, und der Dichter ANTOINE BAIF. Von diesen Autoren und deren Werken scheint man indessen auswärts wenig Notiz genommen zu haben. Grössere Celebrität in der musikalischen Welt erlangten aber allerdings, CLAUDE GOUDIMEL, welcher eben so durch sein unglückliches Ende, als durch den Nachruhm, der Lehrer des grossen PALESTRINA gewesen zu seyn, überall im Andenken steht, und CLAUDIN oder CLAUDE LE JEUNE; diese beyden sind oben, und zwar mit gutem Grund, in dem Verzeichniss der Niederländer aufgeführt worden, da der erstere aus der *Franche Comté* (damals zu *Burgund* gehörig) der andere aus *Valenciennes* (im *Hennegau*) gebürtig, und offenbar aus der niederländischen Schule waren; doch kann man sie den Franzosen auch überlassen, weil beyde sich frühzeitig in *Frankreich* eingebürgert haben, welches der Schauplatz ihres Künstler-Ruhmes eben sowohl als ihrer Verfolgung ward. Gegen das Ende des Jahrhunderts kommen noch vor: FRANÇOIS EUSTACHE DU CAURROY, Capellmeister CARLS IX., HEINRICHS III und HEINRICHS IV, ein Componist, der von seinen Zeitgenossen (?) sogar *le Prince des Professeurs de Musique* genannt worden seyn soll, dessen Verdienst jedoch BURNEY in einem von ihm in Partitur gebrachten noch dazu sehr gepriesenen Stücke keineswegs bestätigt gefunden haben will; dann JACQUES MAUDUIT, welchem P. MERSENNE in seiner *Harmonie universelle* eigens einen panegyrischen Anhang gewidmet, und von dessen Arbeit er ein berühmtes Requiem für fünf

Stimmen beygefügt hat, das aber, wie ich nach der Ansicht der von mir angefertigten Partitur versichern kann, blos in einer tactlosen, höchst monotonen Psalmodie besteht, von vier Stimmen, im allereinfachsten Contrapunkt, und eben so monoton in Absicht auf Modulation, begleitet, sodass wenigstens dieses Exempel nicht geeignet war, der Nachwelt von dem Verdienste jenes »*Père de la Musique*» einen Beweis zu überliefern; wiewohl BURNEY versichert, auch unter anderen Compositionen eben desselben Meisters, welche von P. MERSENNE in dessen *Commentar über das Buch Genesis* eingerückt worden, nichts gefunden zu haben, das dem Autor oder seinem Lande Ehre machen könnte.

Als »*Compositores minores*» werden von BURNEY noch namhaft gemacht: JEAN DE CASTRO, LOUIS BISSON, FRANÇOIS ROUSSEL, JEAN PERVIN, NICOLAS DE LA GROTTÉ, und JEAN CHARDAVOINE, ebenfalls von 1570 bis 1587. Es ist bereits oben angeführt worden, dass nach dem Zeugniß französischer Componisten CLAUDE LE JEUNE (aus *Valenciennes*), CLEMENT JANNEQUIN, dann CERTON, Schüler JOSQUIN's gewesen seyn sollen *).

Sonderbar ist es daher, und es giebt zu Schlüssen Anlass, dass von dem berühmten MOUTON kein Franzose mehr als Schüler angeführt wird!

In der That findet man (seit OCKENHEIM, JOSQUIN und MOUTON) nirgend so wenig, oder vielmehr (wenn man GOUDIMEL und CLAUDE LE JEUNE ausnimmt) gar keine Niederländer, als eben in *Frankreich*; obwohl die Compositionen der Niederländer im Fache des (französischen) *Madrigals* und der *Chansons à plusieurs parties*, nach der Menge dieser Compositionen derselben zu schliessen, in *Frankreich* (vielleicht aber mehr in den *Niederlanden*) sehr gesucht gewesen seyn müssen.

Auf alle Weise ergiebt es sich daher, dass *Frankreich* den Niederländern für die contrapunktische Kunst, welche daselbst im XVI Jahrhundert weder mit sonderlicher Vorliebe, noch mit ausgezeichnetem Fortgang getrieben wurde, wenigstens keine grosse Verpflichtung hat.

In *Spanien* hat man sich wohl frühzeitig mit der musikalischen Gelehrsamkeit beschäftigt. Schon König ALPHONS von *Castilien* mit dem Beynamen *der Weise*, dessen Regierung in die Jahren 1252 bis 1284 fällt, soll an der Universität zu

*) In Beziehung auf CLAUDE LE JEUNE beruht die Angabe gewiss auf einem Irrthum, da dieser Mann erst um's J. 1550 geboren worden: es scheint bey den fr. Schriftstellern eine Verwechslung mit dem älteren CLAUDIN (GOUDIMEL) obzuwalten.

Salamanca eine Professur der Musik gestiftet haben, dieselbe, welche noch um die Mitte des XVI Jahrhunderts der sehr gelehrte FRANCISCUS SALINAS alda bekleidete. BARTOLOMEUS RAMIS, den musikalischen Litteratoren als FRANCHIN's Gegner (1482) wohl bekannt, war einige Zeit öffentlicher Professor der Musik zu *Toledo*, und die spanische Litterär-Geschichte nennt noch eine Reihe musikalischer Schriftsteller, von RAMIS an bis 1557.

Von der Ausübung der Musik in diesem Lande gegen Ende des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts findet man indessen kaum eine Spur. BURNEY schliesst, aus dem Umstande, dass *Spanien* in jener Zeit viele Sänger in die päpstliche Capelle lieferte, die Spanier müssten wohl auch daheim die Musik für ihr eigenes Vergnügen gepflegt haben, worin ich ihm gern beypflichte. Von Versuchen oder Leistungen der Spanier aber daheim, *im Contrapunkt*, zur Zeit, als die Niederländer sich zuerst hervorthaten, und noch lang nachher, kommt nirgend das Mindeste vor.

PIERRE DE LA RUE, wenn er wirklich ein Saragossaner gewesen, gehört ohne Zweifel der niederländischen Schule an. MORALES, Mitglied der päpstlichen Capelle, um's Jahr 1540, erscheint überall unter den Niederländern, und componirte ganz in deren Manier; eben so CARPENTRAS und VAQUERAS.

ESCOBEDO (den Litteratoren als einer der Schiedsrichter in dem Streit zwischen VICENTINO und VINCENZO LUSITANO bekannt) um's Jahr 1550, und später, um's Jahr 1585, TOMASO LODOVICO DA VITTORIA, waren beyde Glieder der päpstlichen Capelle, und wären daher vielmehr den Römern zuzuzählen, bey denen sie muthmasslich die höhere Praktik erlernt haben.

DIEGO ORTIZ um's Jahr 1553 scheint, nach den Ausgaben seiner Werke zu schliessen, in Rom seinen Aufenthalt gehabt zu haben. Auch diese drey letztbenannten sind übrigens als ausgezeichnete Männer anerkannt.

MATTHAEUS FLECHA soll Capellmeister Kaiser CARL V (regierte von 1519 bis 1559) gewesen seyn; sein Tod wird in das Jahr 1604 gesetzt: er dürfte daher wohl erst in den letzten Regierungsjahren CARLS V zu jener Stelle gelangt seyn. Man kennt nur Ein Werk von ihm vom Jahre 1563. Seine musikalische Abkunft ist unbekannt.

FRANC GUERRERO; zwey seiner Werke erschienen 1563 und 1565 zu *Löwen*, weswegen ich in ihm einen Schüler der Niederländer vermuthe, besonders, wenn es richtig ist, dass er schon um's Jahr 1520 Capellmeister zu *Sevilla* gewesen *).

*) Die Anekdote von den Plagiaten, welche Kaiser CARL V ihm einmal nachgewiesen, kann man im GERBER, Art. CARL V, nachlesen.

FERDIN. DE LAS INFANTAS, ein Priester zu *Cordova*, hat 1570 und 1580 zu *Venedig* drucken lassen. DOM. MARC. DURAN erscheint zu *Toledo* 1590. AZPILCUETA endlich (Navarreser, gest. 1526) welcher bey BURNEY unter die spanischen Componisten gezählt wird, gehört wohl nur unter die Schriftsteller. Wenn ich diese *raros nantes in gurgite vasto* überschauere, so kann ich gerade nicht finden, dass *Spanien* seinen Niederländern jemals wegen ihrer Kunst grosse Verbindlichkeiten gehabt hätte.

Von der *portugiesischen* Nation wird überall nur ein DAMIANUS A GOES als Componist in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts genannt. Er war ein vornehmer Herr und Staatsmann, der im Dienste seines Hofes viel gereiset war, sich lange in den *Niederlanden* aufgehalten hatte, und daselbst mit ERASMUS zu *Rotterdam* und mit GLAREANUS in freundschaftlichen Verhältnissen gestanden: letzterer hat eine dreystimmige Motette von dessen Arbeit, als Beyspiel einer der zwölf Tonarten, in seinem *Dodechardon* aufbewahrt.

In *England* hat man sich früh im XV Jahrhundert mit contrapunktischen Versuchen beschäftigt, über deren Beschaffenheit und *Werth* oben, bey Gelegenheit der Erörterung der zweyten Frage, schon ein Mehreres geäußert worden ist.

Die späteren Contrapunktisten, diejenigen nämlich, welchen zuerst diese Benennung mit einigem Recht zukommt, wie NEWARK, TURGES, SHERINGHAM, FAIRFAX, DYCON, JOHNSON, gehören in das Ende des XV und in den Anfang des XVI Jahrhunderts, mithin in eine Zeit, wo bereits grosse niederländische Meister blühten und geblüht hatten, denen jene, wie BURNEY selbst bemerkt, noch nicht verglichen werden können. Später gegen die Mitte und im letzten Drittel des XVI Jahrhunderts, kamen ein SHEPHERD, TYE, PARSONS, TALLIS, BIRD, WHITE, und einige andere, deren Arbeiten, besonders jene der letztgenannten, in der That neben die besten ihrer Zeit gesetzt werden können.

Niederländische Meister sind im Verlauf der ganzen Periode niemals nach *England* gezogen worden, und die Engländer wollen auch den Niederländern so wenig, als nachmals den Italienern, ihre in der damaligen Zeit dort noch einheimische Musik zu verdanken haben.

In *Deutschland* gab es im Mittelalter ohne Zweifel auch Männer, welche die damals bestandenen musikalisch-wissenschaftlichen Kenntnisse besaßen und fortpflanzten. Von dem *weltlichen Gesang* der Deutschen *Minnesänger* des XI und XII Jahrhunderts mangeln alle Proben; von den Singweisen aber der später gefolgten *zünftigen Meistersänger* kann, als von Producten ungebildeter Natursänger, hier kaum die Rede seyn, zumal da solche ohne alle Begleitung anderer Stimmen erdacht waren.

Dass die Deutschen den einfachen oder gar den künstlichen *Contrapunkt*, gleichzeitig mit den älteren Engländern, Franzosen, oder Niederländern, gekannt und bearbeitet hätten, davon findet sich nirgend eine Spur. Ich weiss wohl, dass man in *Deutschland* auf den GODENDACH oder BONADIES, den Lehrer FRANCHINS, als auf einen *sehr frühen deutschen Contrapunkten* Anspruch macht: ich habe mich aber bereits an einer andern Stelle darüber erklärt, dass ich denselben weder für einen der ersten und ältesten Contrapunktisten, noch für einen Deutschen erkennen kann. Der erste, auf den die Deutschen als auf einen und zwar tüchtigen Contrapunktisten ihrer Nation weisen können, ist HEINRICH ISAAC, ein Schüler JOSQUINS, nachmals Capellmeister Kaiser MAXIMILIANS I. BURNEY hat es aus übereinstimmenden Zeugnissen älterer Schriftsteller dargethan, dass dieser Meister eben derselbe ist, der früher schon in *Italien* unter dem Namen ARRIGO TEDESCO einigen Ruf hatte, indem er, zu *Florenz* in die herzogliche Capelle aufgenommen, im Jahr 1475 die Musik zu einer damals bey Masken-Aufzügen üblichen Gattung von Gesängen, *Canti carnascialeschi*, in drey Stimmen gesetzt haben soll. Die Art der Composition ist nicht genauer bezeichnet, mich dünkt es aber wahrscheinlich, dass solche von leichterem Gattung, etwa wie die damals auch schon üblichen neapolitanischen *Villanelle* und *Villotte*, die *Gagliarde*, *Fala*, u. d. gl. im Volkstone, das ist, liedermäßig und mit einem einfachen Contrapunkt begleitet waren. Ob ARRIGO den Contrapunkt bey JOSQUIN (welcher eben auch damals in der päpstlichen Capelle stand) zu *Rom*, oder früher in den *Niederlanden* gelernt habe, oder ob er diesem Meister nach den *Niederlanden* gefolgt sey? alles dieses lässt sich jetzt nicht mehr ausmitteln; wir sind aber darum nicht minder berechtigt, ihn, nach der Tradition der deutschen-Schriftsteller, als einen Schüler des grossen JOSQUIN anzunehmen. Von HEINRICHS Wirken als Lehrer, durch Bildung gleich wackerer Schüler, mangeln die Nachrichten, und LUDWIG SENFEL ist der einzige, der als dessen Schüler angeführt wird: sonst ist es übrigens nicht eben unwahrscheinlich, dass er auch für den Dienst seines Herrn Schüler gezogen haben werde. Wie dem auch sey, der Hof dieses

so kunst- als prachtliebenden Kaisers hatte um das Jahr 1513 einen andern grossen Meister, PAUL HOFHEIMER. Er soll im Orgelspiel unübertrefflich gewesen seyn; er war aber auch Componist. Nach dem ganz ungemessenen Lobe, welches OTTOMARUS LUSCINIUS ihm beylegt, noch mehr nach der Gunst, in welcher er bey seinem grossmüthigen Herrn stand, muss er einer der grössten Meister seiner Zeit gewesen seyn, wenn gleich die übergrossen Verdienste, welche er sich nach dem Ausspruche seines Panegyriker (quidquid enim Roma suo debet Romulo aut Camillo, hoc totius rei musicae universitas Paulo tribuit suo instauratori) um die *Gesamtheit seiner Zeitgenossen* erworben haben sollte, schwerlich zu erweisen seyn möchten.

Bemerkenswerth ist es übrigens, dass bey der (nach vorhandenen Beschreibungen vortrefflich bestellten) Capelle und Hofmusik in *Wien*, unter der Regierung MAXIMILIANS I noch keine Niederländer vorkommen, die wir erst bey den folgenden österreichischen Herren, dann aber desto zahlreicher finden.

Sehr frühzeitig, noch im XV Jahrhunderte blühten auch schon in den *Reichslanden* tüchtige Contrapunktisten. Von diesen kann ich vorerst folgende anführen:

ADAM DE FULDA. Er ist insgemein nur als Theoretiker berühmt; der Fürstabt GERBERT hat einen Tractat desselben in seine Sammlung *Script. de re mus. medii aevi* aufgenommen; er war aber auch ein tüchtiger Praktiker, und GLAREAN erwähnt mit Lobe einer Motette: *Vera lux et gloria, cantio per totam Germaniam cantatissima*, welche auch in dessen *Dodecachordon* abgedruckt ist.

STEPHAN MAHU, dessen in älteren Schriften öfter rühmliche Erwähnung geschieht. FORKEL hat ein vorzüglich schön gearbeitetes Lied, (in fünf Stimmen) das Einzige was er von dessen Arbeit finden konnte, in seine Geschichte d. M. aufgenommen; ich war aber so glücklich, eine *Lament. pro hebdomada sacra* desselben vollständig aufzufinden, deren Ansicht in der von mir angefertigten Partitur das ausgezeichnete günstige Urtheil FORKELS über diesen Mann vollkommen bestätigt.

In der mittleren Periode der Niederländer erscheinen in *Deutschland* die Namen: LUDWIG SENFEL (ISAACI *discipulus non poenitendus*, sagt GLAREAN) THOMAS TZAMER, ADAM LUYR, HEINRICH FINK, THOMAS STOLZER, JOHANN CRESPEL, JACOB PAIX (grosser Organist) GREGOR MAIER, LUDWIG DASER, SIMON CELLARIUS, MATHIAS ECKEL, LEMLIN, OSWALD REYTER, JOHANN MÜLLER, WILHELM BRAITENGASSER, LEONHARD PAMMINGER, SIXTUS DIETRICH, JOHANN WANNENMACHER, und vielleicht noch mehrere, von welchen Verschiedenes theils bey GLAREAN, theils in den damaligen zu *Nürnberg*, *Augsburg*, und *Lauringen* gedruckten Sammlungen erschienen ist, das den besten Arbeiten der Niederländer

gleich kommen soll. Letzteres kann ich mit Ueberzeugung von BENEDICTUS, mit dem Beynamen *Dux*, oder auch der *Appenzeller* versichern, welchem auch BURNEY und FORKEL ein ausgezeichnetes Lob haben angedeihen lassen, und den ich mit einigem Stolz (im Anhang gegenwärtiger Abhandlung N^o. III) für die *Deutschen* zurückfodere. Noch kann zu dieser Zeit gerechnet werden JOHANN WALTER, Sängemeister (Capellmeister) der Churfürsten JOHANN FRIEDRICH und MORITZ VON SACHSEN; sein: *Da pacem Domine* (in der Nürnbr. Samml. *Selectiss. mutet.* 1540) ist ein grosses Meisterstück des doppelten Contrapunktes.

Theils einzelne Stücke in späteren Sammlungen, theils ganze Werke, kommen von 1540 bis gegen 1560 von folgenden deutschen Meistern vor: MATHIAS ZAPPELIUS, GREGORIUS PRENNER, ALEXANDER UTENDALER, MICHAEL DEISS, JACOB MAYLAND, AMERBACH, und vielleicht von noch einigen; später im letzten Drittel des Jahrhunderts erscheinen: SETHUS CALVISIUS (zugleich theof. Schriftsteller) ALEXANDER HOROLOGIUS, CHRISTOPH THOMAS WALISER, CHRISTIAN ERBACH, JOHANN LEO HASLER (kais. Hofmusikus unter RUDOLPH II, Schüler des berühmten ANDREAS GABRIELI in *Venedig*) und dessen Bruder JACOB HASLER, JOHANN DAMASCENUS UFFERER, NICOLAUS ZANG, die beyden berühmten PRÄTORIUS (HIERONIMUS und MICHAEL) ALEXIUS NEANDER, MELCHIOR VULPIUS, JOHANN KNEFEL, MARTIN ZEIDLER, GREGORIUS GEISLER, JACOB GALLUS, MELCHIOR BISCHOFF, GREGORIUS AICHINGER, u. a. m. wovon jedoch einige schon in das letzte Jahrzehend kommen, mithin über die Periode der Niederländer hinaus reichen. Als berühmt, oder rühmlicher Erwähnung würdig, können indess aus dieser letzten Reihe nur etwa bezeichnet werden: SETHUS CALVISIUS, JOHANN LEO HASLER, die beyden PRÄTORIUS, und allenfalls JACOB GALLUS, auch HÄNEL genannt.

Dagegen sehen wir, wenn wir nur einen Blick auf das Verzeichniss der *Niederländer* werfen, verhältnissmässig viele derselben an dem kais. Hofe, unter CARL V, FERDINAND I, MAXIMILIAN II, und RUDOLPH II, dann an den Höfen zu *München* und zu *Dresden*, angestellt; abgerechnet diejenigen, von welchen diess nur eben nicht mehr bekannt ist, und selbst mit Ausnahme solcher, die von auswärts die Höfe mit ihren damals noch so sehr gesuchten Arbeiten versehen haben.

Es scheint mir daher, in Absicht auf den Einfluss der *Niederländer* auf die Musik in *Deutschland* aus vorstehender Darstellung Folgendes hervorzugehen: Die *Deutschen* sind den Niederländern, eben so wie die anderen Nationen, für die ersten Muster einer früher nicht gekannten Compositions-Gattung verpflichtet; sie waren *zunächst die ersten*, die sich derselben ergaben, und es scheint, dass das Studium der empfangenen Muster, auch ohne unmittelbaren Unterricht der Vor-

gänger, bey deutschem Fleiss und deutscher Beharrlichkeit, hinreichend war, in kurzer Zeit mehrere Meister hervorzubringen, die es jenen der zweyten Periode schon vollkommen gleich thaten *); dass nachmals, in der dritten Periode, der zufällige Mangel ausgezeichneter Talente unter den deutschen Musikern, und die hiedurch um so mehr begründete *Vorliebe* für die damals wirklich sehr ausgezeichneten Niederländer, (endlich selbst die *Mode*) immer noch den Vorzug dieser letzteren begünstigte; während die Deutschen nicht ermüdeten, die ererbte Kunst (an manchen Orten vielleicht auch unter Anleitung der anwesenden fremden Meister) emsig zu treiben, so dass sie mit den Niederländern ungefähr gleichen Schritt hielten. Wir müssen jedoch gestehen, dass sie sich nicht über jene zu erheben vermochten, und dass, nach dem Abgang der *Niederländer*, um das Jahr 1600 und später, meistens schon *italienische Namen* in den Verzeichnissen der Hofcapellen erscheinen.

Nirgend ist der *Einfluss* der Niederländer, ja deren *unmittelbares Einwirken* auf den Geschmack und auf die Kenntniss in musikalischen Dingen deutlicher wahrzunehmen, aber auch nirgend von den Schriftstellern der Nation lebhafter anerkannt worden, als in *Italien*. Ich werde mehrere dahin einschlagende Zeugnisse zu berühren die Gelegenheit haben; vor Allem aber kann ich mir nicht versagen, aus dem Werke eines neueren in *Italien* sehr geschätzten Schriftstellers, ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro italiano* †), eine ganze hierauf bezügliche Stelle anzuführen. Nachdem nämlich derselbe von den mancherley Anstalten, Lehrkanzeln und philharmonischen Gesellschaften, welche in mehreren Städten Italiens im XV, dann im XVI Jahrhundert zur Erweiterung musikalischer Kenntnisse gestiftet wurden,

*) Zwey Meister könnten jedoch angedeutet werden, welche auf die Verbreitung musikalischer und contrapunktischer Kenntnisse in *Deutschland* gegen die Mitte des Jahrhunderts unmittelbar durch *Unterricht* eingewirkt zu haben scheinen, nämlich BENEDICTUS DUX in *Ulm*, und ADRIAN PETIT, genannt COCLICUS zu *Nürnberg*, zwey Männer, die, wie man aus ihren Werken entnimmt, sich wirklich dem Lehrfache widmeten. In Ansehung des ersteren beziehe ich mich auf den bereits oben angeführten Aufsatz im Anhang No. III; der andere war ein *Schüler* JOSQUINS, und hat im Jahr 1552 der Schuljugend zu *Nürnberg* ein *Compendium musices* gewidmet, worin nicht nur die gewöhnlichen musikalischen Materien, sondern auch die *Regula contrapuncti secundum doctrinam JOSQUINI de Pratis* abgehandelt ist.

†) *Bologna* 1783. Eine zweyte vermehrte Auflage erschien im J. 1785 zu *Venedig*. FORKEL hat es in's Deutsche übersetzt unter dem Titel: *Geschichte der italienischen Oper*. *Leipzig* 1789.

wie auch von den gelehrten Männern, welche damals die Grundsätze der Musik lehrten und darüber schrieben, eine kurze Uebersicht gegeben, fährt er also fort:

» Nichts desto weniger hatte *Italien* in jenen Zeiten bey den anderen Nationen
 » den grossen Ruhm noch nicht erreicht, den es, seiner Musik wegen, im vorigen
 » und gegenwärtigen (XVII und XVIII) Jahrhundert erhielt, denn die *ausländi-*
 » *schen Höfe*, und selbst die *italienischen Fürsten*, suchten mit grossem Eifer und
 » mit grossen Kosten *fremde Musiker und Sänger* in ihre Dienste zu bekommen.
 » Wenn meine Behauptung den Ohren einiger von Vorurtheilen eingenommener
 » Italiener, welche glauben, in allen Zeiten Schiedsrichter des Geschmacks in
 » musikalischen Dingen gewesen zu seyn, etwas rauh und hart klingen sollte, so
 » können sie das unwidersprechliche Zeugniß der Geschichte darüber einholen.
 » Ich könnte den PHIL. VON COMINES anführen, welcher es sagt; ich könnte den
 » Abt DU BOS hinzusetzen, welcher es recht absichtlich beweiset; beydes Männer
 » von grossem Rufe und von guter Kritik. Da sie aber eben so, wie ich, Fremde
 » sind *), so sollen sie nicht über *Italien* urtheilen; denn die Schwachheit der
 » Menschen ist so gross, und die Italiener sind ihr eben so sehr, wenn nicht
 » noch mehr, als andere Völker unterworfen, dass sie von einem jeden, der im
 » Vaterlande und in der Sprache von ihnen verschieden ist, glauben, er müsse
 » durch Hass oder Unwissenheit verblendet seyn, sobald er nicht nach ihrem Willen
 » redet. In diesen Fehler wird der berühmte LUIGI GUICCIARDINI, der Enkel des
 » FRANCESCO, nicht verfallen †); ich kann daher nicht umhin, zum Beweise meines
 » Vorhabens eine lange Stelle anzuführen. Sie steht in seiner *Beschreibung der*
 » *Niederlande*, welche 1567 zu *Antwerpen* gedruckt ist: » Dies sind (sagt er von
 » » den Niederländern:) *die wahren Meister der Musik*, die sie wieder hergestellt
 » » und zur Vollkommenheit gebracht haben; weil sie ihnen so eigen ist, dass
 » » Männer und Frauen ganz von selbst auf die angenehmste Art eine Melo-
 » » die nach dem Takt singen können. Sie durften daher nur wenige Kunst
 » » mit diesem angeborenen Talente verbinden, um mit der Stimme und auf allen
 » » Instrumenten das zu leisten, was man sieht und hört, und *an den Höfen aller*
 » » *christlichen Fürsten* finden kann. Aus dieser Nation waren (um nur aus den
 » » neuesten Zeiten einige anzuführen:) GIOV. TINCTORE aus *Nivelle*, dessen schon

*) ARTEAGA war nämlich von Geburt ein Spanier.

†) BURNEY nennt den Italiener LUIGI GUICCIARDINI, um dieses Lobes willen, das er den Niederländern ertheilt, einen italienischen Renegaten!!.

» » oben erwähnt ist, JOSQUIN DE PRÈS, OBRECHT, OCKEGHEM, RICCIAFORT, ADRIAN
 » » WILLAERT, JOH. MOUTON, VERDELLOT, GOMBERT, CLEMENS NON PAPA und CORNELIUS
 » » CANIS, welche alle schon verstorben sind; jetzt leben aber noch CIPRIANO DE
 » » RORE, GIAN LE COIK, PHILIPP DE MONTE, ORLANDO DE LASSO, MANCICOURT, BASSI,
 » » JUSQUINO BASTON, CHRISTIAN HOLLAND, GIACHES DE WAER, BONMARCHE, SEVERINO
 » » CORNETTO, PIERRE DE HOT, GHERARDO DE TORNOUT, HUBERTO WAE LRANT, GIA-
 » » CHETTO DI BERKEM (nahe bey *Antwerpen*) und viele andere, die alle be-
 » » rühmte Meister in der Musik und mit Ehren in der Welt umher zerstreut
 » » sind." — » Und dass unter den fremden Höfen auch die italienischen zu
 » verstehen sind, lässt sich daraus erweisen, dass *viele von diesen Niederländern*
 » welche der Geschichtschreiber nennt, nämlich: ORLANDO DE LASSO, CRECQUILLON,
 » OCKEGHEM, CORTOIS, CLEMENS NON PAPA, CIPRIANO, *genannt der Göttliche*, und an-
 » dere, *sich wirklich lange Zeit in Italien an den Höfen der Fürsten aufgehalten*
 » haben, und ein so grosses Ansehen diesseits der Alpen erwarben, vorzüglich
 » aber in der Vervollkommnung des Contrapunktes, dass ihr National-Geschmack
 » in die italienische Musik überging u. s. w."

Ferner beruft sich ARTEAGA auf das Zeugniß des » grossen MURATORI, » welcher
 von LEONELLO VON ESTE, Herzoge von *Ferrara*, (1441) erzählt, dass er die
 Sänger aus *Frankreich* *) kommen liess; — dann auf das Zeugniß des MORIGI;
 welchem zufolge GALEAZZO SFORZA, Herzog von *Mayland* (1470) dreyssig Musiker
 hielt, die alle *Ausländer* und alle auserlesen waren. Er bringt ferner den Um-
 stand in Erinnerung, dass nicht blos *Niederländer* und *Franzosen*, sondern auch
Spanier, in der päpstlichen Capelle sehr geschätzt waren, u. s. w.

Man höre dagegen, wie sich über das Erscheinen der niederländischen Com-
 ponisten in *Italien* ein Engländer, BURNEY †), ausspricht:

» Wenn wir finden, dass viele von den Componisten der päpstlichen Capelle
 » (gegen das Ende des XV und zu Anfang des XVI Jahrhunderts) *Niederländer* wa-
 » ren, und die *Spanier* die Sänger, so folgt daraus gar nicht, dass die Italiener
 » den Contrapunkt und die Singkunst von den *Niederländern* und von den *Spaniern*
 » hatten. Das Collegium der päpstlichen Sänger in *Rom* war schon seit so langen
 » Zeiten berühmt, dass wir eben so gut annehmen könnten, *diese Fremden* seyen
 » eben sowohl dahin gekommen, *Musik zu lernen, als sie zu lehren*. JOSQUIN

*) Vergl. oben S. 27.

†) *Hist. of Mus.* Vol. II. S. 470. u. f.

» ging dahin als *Sänger* unter SIXTUS IV. Und vor dem Jahre 1600 *) erscheinen
 » die Namen von beynahe zwanzig *spanischen Sängern*, welche in der päpstlichen
 » Capelle angestellt waren †). Doch alles dieses beweiset nichts mehr, als dass
 » Musiker von besonderer Geschicklichkeit, aus welchem Theile der Welt sie auch
 » kamen, gewiss waren, allda Aufmunterung zu finden."

» Wahr ist es indessen, dass zu Anfang des XVI Jahrhunderts viele vortreffliche
 » niederländische Componisten über ganz *Europa* verbreitet waren: allein die *Nie-*
 » *derlande* waren lang im Besitze der blühendsten Manufacturen und des ausge-
 » breitetsten Handels gewesen. Und da die feineren Künste Töchter des Reichthu-
 » mes, und von dem Ueberflusse, der ihnen Unterhalt und Aufmunterung gewährt,
 » abhängig sind, so ist es natürlich, dass sie in dieser Periode gedeihen mussten,
 » besonders unter den Regierungen des Kaisers CARL V und FRANZ I von *Frank-*
 » *reich*, welche Beyde nicht nur Liebhaber und Beförderer der Musik, sondern
 » zugleich auch solche fahrende Ritter waren; (!) dass sie weniger in ihren eige-
 » nen Hauptstädten als anderwärts lebten; und wir finden, dass die Künste ihnen
 » überall hin folgten" §).

» Diese Betrachtung wird vielleicht unsere Verwunderung (?) über die grosse
 » Zahl der Tonkünstler dämpfen, welche das französische (?) *Flandern* und die
 » *spanischen Niederlande* hervorbrachten, wenn wir bedenken, dass *Brüssel*,
 » *Antwerpen*, *Mons*, *Cambray*, u. s. w. oft die Residenzen dieser freygebigen
 » Fürsten waren."

Dieses sehr wunderliche Raisonement muss uns an einem so gelehrten
 und sonst so bündig als scharfsinnig urtheilenden Schriftsteller um so mehr
 befremden; da es nicht seine Absicht seyn konnte, den Italienern über eine

*) Man bemerke, wie weit BURNEX hinausrückt: Vor dem J. 1600! JOSQUIN kam um das
 Jahr 1471 nach *Rom*.

†) Ich muss hier auf die Anmerkung im Anhang N°. IV. » die *Spanier in der päpstlichen*
 » *Capelle*" hindeuten, welcher ich (um hier den Zusammenhang nicht zu stören) lieber dort
 ihren Platz angewiesen habe.

§) Man weiss nämlich von König FRANZ I, dass ihm seine Capelle nach der *Lombardey*
 folgte, als er die Schlacht gegen die Schweizer bey *Marignan* 1515 gewonnen hatte. Von
 Kaiser CARL V ist es zwar nicht bekannt, doch sehr wohl glaublich, dass er auf seinen Reisen
 eine Abtheilung seiner Capelle (deren Stand man in NIC. MAMARANI *Familia aulae caes. CAR. V.*
Col. 1547 verzeichnet finden kann) mitnahm, um an jedem Orte seinen gewohnten Gottesdienst
 halten zu können.

wohlgemeynte Erkenntlichkeit gegen die Niederländer; welche einst so viel zur Beförderung der Musik unter ihnen beygetragen hatten, die Augen zu öffnen, und da eben derselbe sonst, (aus dem Gesichtspunkte der Leistungen) den Niederländern bey jeder Gelegenheit vollkommene Gerechtigkeit angedeihen lässt. Man verzeihe mir, wenn ich den Gedanken laut werden lasse, dass er die Niederländer die Schuld derjenigen Schriftsteller entgelten lässt, welche bey ihnen die *Erfindung des Contrapunktes überhaupt* haben finden wollen, eine Erfindung, auf die (in solcher Ausdehnung) die Niederländer selbst niemals Anspruch gemacht haben, die aber BURNEY, wegen des famösen *Catch (Summer is comen in)* und wegen der Berufung TINCTORIS auf DUNSTABLE, seinen Landsleuten gern zuerkannt haben wollte *). Die Geschichte der Künste in *Italien* widerspricht durchaus der Voraussetzung BURNEY's, wenn er behauptet, dass Spanier, Franzosen oder Niederländer, nach *Italien* gekommen seyn könnten, um dort die *Musik zu lernen*. Wahr ist es, dass zur Zeit, als die Niederländischen Tonsetzer zuerst den Schauplatz betraten, *Italien* sein grosses Zeitalter der *Poesie* kaum beendigt hatte, und die *Malerey* noch im höchsten Flor stand. Man sollte meynen, die *Schwesterkunst Musik* werde in einer für das Gedeihen jener so günstig gewordenen Periode in *Italien*, gewiss nicht vernachlässiget worden seyn. Diess war nun auch gewiss nicht der Fall; vielmehr geschah von Seiten kunstliebender Herren alles Mögliche, um die Musik zu verfeinern und emporzubringen, wie bereits oben, nach ARTEAGA, angeführt wurde. Allein für diese Kunst, welche nothwendig *neu geschaffen* werden musste, mangelte es an *Vorbildern*, oder vielmehr, es war *zu wenig vorgearbeitet*. — Ohne die Klassiker und ohne die Provenzalen, ohne die Antiken, ohne die aus der Vorzeit *Italiens* erhaltenen Muster, und ohne die schon bedeutenderen Versuche eines CIMABUE u. a. hätte *Italien* auch das goldene Zeitalter der *Poesie* und der *Malerey* damals noch nicht gesehen.

Vergebens suchten gelehrte Männer die *verlorene alte Musik* in den Schriften der alten Griechen und Römer auf. Was sie da fanden, war so wenig auf die verdorbenen alten, als auf die eben entstandene neuen Sprachen passend, die Ausbeute an Regeln über die Tonverhältnisse zwar willkommen, aber keine Musik!

Wie die *Versuche*, welche man in *Italien* und anderwärts zur *Erfindung* einer neuen Musik (*mit mehreren Stimmen*) gemacht hatte, beschaffen waren,

*) Oben S. 16. u. f.

können wir uns ungefähr vorstellen, und theils liegen jetzt Proben vor *). Können wir *Neueren* uns darüber wundern, wenn man an *solcher Harmonie* kein sonderliches Behagen fand? wenn man dieselbe besonders von der Kirche entfernt halten wollte, und sogar (1322) in päpstlichen Bullen das *Anathema* darüber aussprach? Auch sehen wir, dass, während in andern Theilen *Italiens*, vorzüglich in *Florenz*, die mehrstimmige Musik schon begünstigt und nach Vermögen betrieben wurde, *Rom* von solchem Treiben immer noch keine Notiz nahm, sondern in der *päpstlichen Capelle* seinen *Cantus firmus* behauptete; welcher, von einem auserlesenen Sänger-Chor ausgeführt, für ein ungewöhntes (setzen wir immer auch hinzu, für ein an das Auffassen mehrerer gleichzeitiger Gesänge noch ungewöhntes) Ohr, viel befriedigender, und auf alle Weise zur Erbauung christlicher Gemüther viel besser geeignet war. Erst als die Harmonie gereinigt war, und man im Gebrauche derselben die erforderliche Gewandtheit erlangt hatte; als ein *OCKENHEIM*, *BRUMEL*, *JOSQUIN* u. a. Werke aufgestellt hatten, welche (wie *BURNEY* selbst sich ausdrückt) » *alles übertrafen, was bis dahin von den Einwohnern* » *Englands, Italiens oder irgend eines anderen Theiles der Welt hervorgebracht* » *worden war,*“ sah ein kluger Papst, welchen Vortheil auch die Kirche von der neuen Kunst zur Verherrlichung ihres Dienstes ziehen könne; und es war sehr natürlich, das dieser Papst vorerst, und bis einst seine Römer durch Beispiel, Unterricht und Studium, hierzu gebildet und gereift seyn würden, die *neue Kunst von der Quelle*, das ist *aus den Niederlanden*, holte. Er berief *JOSQUIN*, den schon damals (1471) berühmten Schüler *OCKENHEIM*'s, welcher während seines mehrjährigen Aufenthaltes in *Rom* noch eine bedeutende Zahl von Compositionen lieferte, durch deren Aufführung in der päpstlichen Capelle der Sinn für diese Gattung mächtig gefördert und von da aus über *Italien* verbreitet wurde. In welchem Ansehen *JOSQUIN* allda gestanden, diess bezeugen nicht nur gleichzeitige Schriftsteller, sondern auch das Andenken, in welchem er sich noch lange nach seinem Tode, und bis auf die neueste Zeit, in der päpstlichen Capelle erhalten hat, welche ihn immer mit Stolz unter die Ihrigen zählt. Man sehe, mit welchem ausgezeichneten Lobe *ADAMI DA BOLSENA* in seinen *Osservazioni per ben regolare il Canto della Capp. Pontif.* (gedruckt *Rom* 1711) von *JOSQUIN* spricht: » *Fù il lume maggiore di questa gran scienza, dal quale impararono tutti i Contrapuntisti, che vennero dopo di esso.*“ So gross war dort die Vorliebe, ja

*) Musikal. Beyl. E. H. I. K.

man darf sagen, das Vorurtheil für JOSQUIN, dass, viele Jahre nach dessen Abgang von Rom, als WILLAERT, ein damals noch wenig berühmter Fremdling, eine unter dem Namen JOSQUIN'S allda sehr beliebte Motette als seine Arbeit in Anspruch nahm, die Sänger solche von diesem Augenblicke an bey Seite legten.

Diese Anekdote hat ZARLINO, HADRIANS Schüler, überliefert. Und so liest man auch in dem *Cortegiano* des CASTIGLIONE, dass eine Motette, welche vor der Herzoginn von URBINO gesungen wurde, unbeachtet vorüberging, bis es bekannt wurde, dass es eine Arbeit JOSQUIN'S war.

Und *dieser Mann* sollte nach Rom gekommen seyn, um da zu *lernen*, oder um da den *Sänger* zu machen? Das kann BURNEY, selbst der feurigste Lobredner JOSQUIN'S *) gewiss nicht geglaubt haben. Geben wir allenfalls zu, dass JOSQUIN seine Werke zuerst in Rom in ihrer Vollkommenheit zu *hören* bekam, und dass der Vortrag der dortigen Sänger auch seinen *Geschmack* verfeinern half, so wie, Jahrhunderte später, auswärtige *Meister* nach *Italien* reisten, und sich durch den Vortrag der *grossen Sänger*, welche dieses Land immer vorzüglich hervorgebracht, in der That noch mehr ausbildeten: dass aber damals ein *Niederländer*, ein JOSQUIN, nach Rom reisen musste, um (in BURNEY'S Sinne) zu lernen, und etwa einstweilen, wie ein wandernder Handwerker, seinen Unterhalt als *Sänger* zu gewinnen? wie könnte jemand dies im Ernste behaupten? †)

BURNEY ist in einem offenbaren Irrthume, wenn er in jedem *Vorsteher* der päpstlichen Capelle der Vorzeit einen *Componisten* und *Contrapunktisten*, und in jedem sogenannten *Cantore* einen *Sänger* voraussetzt. Das Institut der römischen Capellsänger, von GREGOR dem Gr. gestiftet, musste immer einen *Vorsteher* (nachmals *Maestro* genannt) haben, ob es gleich für diesen, bis auf die Einführung des Contrapunktes in der Capelle, ganz gewiss (in unserm Sinne, das ist für mehrere Stimmen) noch *nichts zu componiren* gab; und hinwieder wurden später häufig *Componisten* in die Capelle aufgenommen, welche (da sie nicht Vorsteher, oder *Maestri* seyn konnten, wovon immer nur Einer in der Capelle bestellt war,) den Sängern aggregirt wurden; und den bescheidenen gemeinsamen Titel *Cantori* führten, welcher im ausgedehnteren Sinne so viel als *Mitglied der Capelle* be-

*) *Hist.* Vol. II. pag. 507. u. f.

†) Ueber JOSQUIN'S Herkunft, insbesondere mit Beziehung auf die Hypothese einiger Schriftsteller, welche denselben gar zu einem Italiener haben machen wollen, findet sich hier im Anhange N^o. V Einiges beygefügt.

deutete. So war z. B. ARRIGO TEDESCO (unser ISAAC) in der herzoglichen Capelle zu Florenz (im J. 1474) als *Cantore* angestellt, obgleich ihm, und nicht seinem *Maestro*, die Composition der schon erwähnten *Canti carnascialeschi* anvertraut wurde; so waren auch MORALES, GISLIN D'ANKERTS, PALESTRINA, NANINI, und noch bis auf unsere Zeiten sehr viele berühmte Componisten, *Cantori* in der päpstlichen Capelle, die muthmasslich allesamt schlechte *Sänger* waren.

Schon hiedurch wird manche schiefe Folgerung BURNEY's, welcher *frühzeitige Componisten in der päpstlichen Capelle* in den also genannten *Maestri* derselben herausgefunden haben will, sich berichtigen lassen. In dem von BURNEY aufgeführten Verzeichnisse ihrer Mitglieder, welches ADAMI DA BOLSENA (in dem oben erwähnten Werke) geliefert hat, welches aber, wie der Verfasser zugleich erinnert, wegen Verlustes der älteren Papiere, in Ansehung der Zeit vor P. PAUL IV nur noch aus zerstreuten Nachrichten, daher nicht mehr nach der Zeitfolge und vollständig hat geliefert werden können, findet man aus jener früheren Periode, welche der Aufnahme PALESTRINA's (1555) vorherging, unter genannten 77 Mitgliedern, nur Einen *italienischen* (vermuthlich römischen) Componisten, ANNIBALE ZOILO, welcher aber schon in der Mitte des XVI Jahrhunderts gehört. LODOVICO MAGNASCO DA S. FIORA, Bischof von *Assisi*, welchen BURNEY mit unter die Componisten einziehen will, ist nur als *Maestro*, nicht als *Compositore*, angezeigt; ARGENTILLY ist nicht, wie BURNEY bey ADAMI gefunden haben will, mit dem Praedicate *Maestro* bezeichnet, wohl aber als *Compositore*; von SIMONE BARTOLINI aber, welchen BURNEY ganz irrig mit unter die *Maestri* zählt, ist bey ADAMI nur bemerkt, dass er mit acht Sängern zu der Kirchen-Versammlung in *Trient* abgeordnet war, woraus so wenig auf einen *Maestro*, als auf einen *Compositore* geschlossen werden kann.

Ueberhaupt sind von jenen 77 Mitgliedern der päpstlichen Capelle (ausser obigem ZOILO) nur folgende als *Compositori* bezeichnet:

ARGENTILLY, in welchem BURNEY selbst einen Franzosen (wahrscheinlicher Niederländer) vermuthet; ferner die bekannten und anerkannten Niederländer: JOSQUIN, ARCADELT und GISLIN D'ANKERTS; dann die Spanier: MORALES und ESCOBEDO, welche alle (mit Ausnahme des schon zwischen 1471 und 1484 in der Capelle angestellten JOSQUIN) um das J. 1540 und theils später geblüht haben.

Eben so muss man sich aber von BURNEY auch nicht irre machen lassen, durch eine Liste von 24 *italienischen Autoren*, welche er aus DONI's *Libreria* anführt, die alle schon vor der ersten Ausgabe dieses Werkes, das ist, vor 1550,

in *Venedig* sollen haben *drucken lassen* *). Sie sind bey DONI unter den Madrigalisten, und nur dem Namen nach verzeichnet, und es sind weder die Ausgaben ihrer Werke oder der betreffenden Sammlungen, noch die Zeit derselben angezeigt. Es findet sich indessen, dass DONI jene Namen insgesamt nur aus den Ausgaben des ANTONIO GARDANO entnommen hat, dessen Druckerey bekanntlich, lang nach Erlöschung des Privilegiums des PETRUCCI zu *Fossebrone*, im Jahr 1539, zu *Venedig* entstanden war †).

BURNEY meynt auch in dem GASPARO ALBERTI, welcher, ebenfalls bey DONI, unter den Compositoren von Messen (neben JOSQUIN, GIACHETTO und MORALES) erscheint, einen *Italiener* zu finden, und fügt hinzu: es möchte dieser wohl eben jener Autor seyn, welchen FRANCHINUS und der Musikverleger PETRUCCI sonst nur GASPAR oder GASPARD genannt haben. Allein jener GASPAR oder GASPARD des FRANCHINUS und in der *Petrucchischen Lieferung* von Messen (*Venedig* 1508) ist kein Italiener, sondern der unter diesem Namen sehr wohl bekannte und lang berühmte *Niederländer*, derselbe, dessen auch SPATARO neben »JOSQUIN despriet“ erwähnt, welche beyde er »*dignissimi Compositori*“ nennt. Ob nun unter jenem GASPARO ALBERTI eben derselbe (vielleicht GASPARD ALBERTUS) gemeynt ist, lässt sich, aus Mangel näherer Daten, gerade nicht nachweisen, da uns noch zur Zeit zu jenem GASPARD der zweyte Name fehlt. Uebrigens zeigt der Zusammenhang, dass auch die von DONI gemeyneten Compositionen im Fache der Messen (*a set of Masses*

*) Die Namen dieser 24 Autoren sind folgende: ANIMUCCIA, ANSELMO, (REULX, also kein Italiener) ANTONIO CIMELLO, BERNARDINO LUPPACHINI, DON BERTOLDO, BALDASSARE DONATO, CLAUDIO VEGGIO, FRANCESCO CORTECCIA, FRANCESCO BIFFETTO (BIEFFI), CANDONIO, FERABOSCO, FAMA, GIO, GERO, GIAN DA FERRARA, GIORDAN (an einer andern Stelle, JORDAN PASSET, welches gewiss nicht italienisch klingt) GABRIEL MARTINENGO, HOSTE DA REGGIO, LODOVICO NOVELLO MASCARATE, MARTORETTA, PERISSON (DI CAMBIO), PAOLO ARETINO, PIETRO PAOLO RAGUZZONI und VINCENZO RUFFO. Diesen hätte eben dorthier noch beygefügt werden können, TROMBONCINO, LUCARINO, DON NICOLA, GIOVANNI NASCO, LUDOVICO FLORIANO, NICOLO DORATO, DEL CONTI (?), GIROLAMO SCOTTO, RINALDO, BURNO, TOMASO MAJO, VINCENZO FONTANA (letztere drey als *Compositoren von Napolitani* und *Villotti*) endlich AGOSTINO LICINO.

(†) In dem 1sten Buche der *Madrigali* d'ARCHADELT bey GARDANO in *Venedig* im Monate März 1539 gedruckt, ist auch das demselben von der Republik verliehene ausschliessende Privilegium angeführt. Gleichzeitig mit dieser erscheint indessen zu FERRARA eine Noten-Druckerey von M. GIOV. BULGHAT, HENRICO DE CAMPIS und ANTONIO HUCHER COMPAGNI 1539. Die berühmte erste Notendruckerey des PETRUCCI, anfänglich 1503 zu *Venedig*, dann seit 1513 zu *Fossebrone* (deren Ausgaben höchst selten, ja fast verschwunden, und den besten Litteratoren grossentheils unbekannt geblieben sind,) scheint in den 1520er Jahren schon aufgehört zu haben.

sagt BURNEY) des genannten GASPARO ALBERTI in den Ausgaben des GARDANO, oder in andern späteren Ausgaben enthalten gewesen seyn müssten. Dem ist endlich noch beyzufügen, dass *sonst nirgend wieder* eine Spur von einem GASPARO ALBERTI sich finden lässt.

Solchergestalt hätte BURNEY aus DONI's *Libreria* nur erwiesen: dass es gegen das Jahr 1540, und bis gegen 1550, schon italienische Contrapunktisten gab, die etwas konnten drucken lassen.

Daran, meyne ich aber, hat Niemand gezweifelt; die Frage ist nur: ob *Italien*, vor dem Erscheinen der *Niederländer*, *Contrapunktisten* (im höheren Sinne) gehabt habe? und diese müsste, nach allem, was BURNEY nur eben anzuführen vermochte, immer noch mit *Nein* beantwortet werden, und der *älteste*, den eben derselbe namhaft machen konnte, wird endlich doch nur COSTANZO FESTA seyn, von welchem, in der von ihm erwähnten Sammlung aus der *Officin* des PETRUCCI zu *Fossebrone* vom Jahr 1519 *), zuerst ein niedliches Stück unter die Compositionen niederländischer Meister eingemengt erschienen ist.

Damit wäre endlich von BURNEY noch immer nicht dargethan, dass JOSQUIN (fast ein halbes Jahrhundert früher) nach *Rom* habe reisen müssen, um daselbst den *Contrapunkt* zu lernen!!

Richtig ist es dagegen, dass FRANCHINUS GAFURIUS, dessen Werke in die Jahre 1480 bis 1518 fallen, *keinen italienischen Componisten*, wohl aber den Engländer DUNSTABLE, dann einen ELOY und BRASART, wie auch die Franzosen DUFAY und BINCHOIS, öfters citirt, und besonders der *Niederländer* seiner Zeit (TINCTORIS, GARNERIUS, JOSQUIN, GASPAR, ALEXANDER AGRICOLA, LOYSET, OBRECHT, BRUMEL, ISAAC) mit ausgezeichnetem Beyfalle gedenkt. Richtig ist es ferner, dass auch die *zunächst folgenden* Schriftsteller in *Italien*, ein PIETRO AARON (1516 bis 1545) und SPATARO (1491 bis 1531) sich, zur Bestätigung ihrer Lehrsätze, immer auf die *Niederländer* berufen, und zwar auf eine grosse Menge derselben, besonders auf solche aus der früheren Zeit. Bloss einen P. ZANETTO nennt PIETRO AARON öfters mit grosser Achtung, welcher gleichwohl nicht als Componist berühmt geworden ist, und vielmehr zu den Lehrern gehört haben dürfte, und eben so geschieht bey demselben eines EGYDIUS DE MARINO nur beyläufig Erwähnung, von welchem auch bey POSSEVINUS nicht mehr als der Name aufgezeichnet ist.

Man dürfte hieraus schliessen: entweder, dass es *auch zur Zeit des SPATARO*

*) *Moletti della Corona*, Lib. IV.

und PIETRO AARON, noch keine italienische Contrapunktisten (im ausgedehnteren Sinne, denn auch diese Schriftsteller lehrten noch zur Zeit nur den einfachen Contrapunkt) gegeben habe, oder, dass deren Produkte immer noch zu geringfügig gewesen seyen, um ihnen als Belege dienen zu können.

Wir müssen uns aber hier vor einem vorschnellen Urtheil in Acht nehmen. Denn obgleich aus allen vorhandenen Daten klar genug hervorgeht, dass der künstliche Contrapunkt der Niederländer, zur Zeit, als JOSQUIN und bald darauf noch mehrere Componisten dieser Nation nach *Italien* kamen, von den Einheimischen noch nicht getrieben wurde, so ist doch kein Grund vorhanden, vorauszusetzen, dass die Bemühungen eines TINCTORIS, GARNERIUS, HYCAERT, dann eines FRANCHINUS, überall keinen Erfolg für das praktische Leben hervorgebracht haben sollten. Hatten dieselbe auch nur die Theorie der Mensural-Musik und jene des einfachen Contrapunktes erläutert, so mussten sie doch Schüler gezogen haben, die auch diese (immer achtbare) Kunst mit gutem Erfolge übten, und hiemit sehr wohl vorbereitet waren, sich auch den künstlichen Contrapunkt, wovon die Muster jener *Tramontaner* sich allmählig verbreiteten, leicht anzubilden. Ich vermag nicht zu erörtern, ob der Genius der italienischen Nation, welcher sich vermuthlich von jeher mehr zur Melodie hinneigte, vielleicht schwerer zu der neuen CompositionsGattung überging, als es z. B. in *Deutschland* der Fall war, wo man schon gegen Ende des XV Jahrhunderts auf niederländische Art contrapunktirte: alle vorhandene Daten aber lassen schliessen, dass man in *Italien* sich damals lieber noch mit den Produkten der *Fremden*, besonders im Fache der *Kirchenmusik*, behelfen wollte, und dass die eingeborenen Componisten sich darauf beschränkten, ihren alten Contrapunkt nur etwa an kleinen *Motetten*, oder an ihren zahlreich im Schwang gehenden *National-Liedern* zu üben. So entstanden z. B. jene Compositionen, welche, gleich in der ersten Zeit des Notendruckes, von PETRUCCI in *Venedig* im J. 1504 unter dem sehr anspruchlosen Titel *Frottole* (*Gassenhauer, Lieder lustigen Inhalts*) herausgegeben worden, und wovon bis zum J. 1508 nicht weniger als neun Bücher erschienen sind: eine Sammlung, welche allen seitherigen Litteratoren gänzlich unbekannt geblieben ist *). Die Namen der Autoren dieser kleinen Lieder sind folgende: MARCUS CARA *Veron. (nensis)* JOA. BROCCUS *Veron. BARTH. TRUMBONCINUS, MICHAEL PESENTUS Veron. D. ANT. RIGUM, JOSQUIN d'ASCANIO, GEO. DE LA PORTA Veron. FRANCISCUS ANNA Ven. anderwärts FRANC. Ven. Organista,*

*) Ein Exemplar befindet sich in *Wien* auf der kaiserlichen Hof-Bibliothek.

PHILIPPUS DE LURANO, GEO. LUPPATUS, ANT. CAPREOLUS *Brixienſis*, PEREGRINUS CESENA *Veron*, HONOFRIUS ANTENOREUS, NICOL. PATAVINUS, A. DE ANTIQUIS *Ven.* ROSSI oder ROSSINUS *Mantuanus*, AARON *), MARCHETTUS, NICOLAUS PIFARIUS, RASMO, HE (NRIUS DUPRÉ, D. PELEGRINUS, TIMOTEO, DIOMEDES, CARITEO, ENEAS; ZUSAMMEN 27 (*salva omissione*), welche, etwa mit Ausnahme des TRUMBONCINO, der ſich ſpäter zu einem Madrigaliſten gebildet hat, vorlängſt verſchollen ſind.

Man ſieht, daß es durchaus Venetianer oder Lombarden waren, die dem braven PETRUCCI zunächſt bey der Hand ſtanden, und für ihn auf Beſtellung die Lieder zu Dutzenden lieferten. Von ihrem *Contrapunkt* läßt ſich nicht viel anderes ſagen, als daß es der *alte einfache* Contrapunkt, und, ſo viel ich davon unterſuchen konnte, nicht immer rein und correct, jedenfalls nicht muſterhaft iſt. Von höherem, das iſt *künſtlichem* Contrapunkte, iſt noch keine Ahndung zu finden, und dieſe Lieder-Componiſten können mit den gleichzeitigen *niederländiſchen Chansoniers* in den *Canti cento cinquanta* des PETRUCCI vom J. 1503 †) gar nicht in eine Reihe geſetzt werden.

Hätte der ohne Zweifel eben ſo patriotiſche, als emſige und unternehmende PETRUCCI, zur Zeit als er die *großen Werke* der *Niederländer*, eines JOSQUIN'S, PIERRE DE LA RUE, FEUIN, ROB. DE FEVEN, MOUTON, OBRECHT, BASSIRON, BRUMEL, GASPAR u. a. herausgab, *ähnliche Arbeiten* in *Italien* zu finden gewußt, er würde ſolche eben ſowohl von *Florenz*, *Rom* und *Neapel* haben kommen laſſen, als er ſich jene aus den *Niederlanden*, oder anderwärts her, aus den Sammlungen ihrer Beſitzer, zu verſchaffen wußte; und er würde die Gelegenheit gewiß nicht verſäumt haben, den Künſtler-Ruhm ſeiner Nation in ſeinem Wirkungskreiſe ſo ſchnell wie möglich zu verbreiten §). Man kann daher, zumal da nirgend eine Anzeige von contrapunktischen Arbeiten der höheren Gattung von eingebornen Italienern aus dem XV Jahrhunderte vorkommt, um ſo mehr mit Gewißheit annehmen, daß in jener ſehr frühen Periode, als JOSQUIN nach *Rom* kam, dieſe Compoſitions-Gattung daselbſt eine *ganz neue* *Erscheinung* war, welche *Rom*, und alle dahin reiſenden Italiener, höchlich überraschen, und, im Vergleich deſſenjenigen, was etwa früher an einigen Orten mit mehreren Stimmen verſucht worden war, ſie in Verwunderung, ja in das Entzücken verſetzen mußte, was in Gegenſtänden der Kunſt ſo häufig mit der Neuheit verbunden iſt, und was an den Eindruck erinnert, den

*) PIETRO? †) Oben S. 42.

§) Man ſehe den Anhang N°. VI, die *Incunabeln des Notendruckes* betitelt.

einst, wie die Kunstgeschichte *Italiens* erzählt, die Bilder eines CIMABUE dort hervorgebracht hatten.

Und so wird es erklärbar, wie hoch man in *Rom* JOSQUIN'S Compositionen hielt; wie *von dort aus* der Geschmack für die neue Gattung sich auf die übrigen Städte *Italiens* verbreitete; und wie die bald vermehrte Nachfrage nach Werken dieses Styles nicht nur dessen Aufnahme auch in den *Niederlanden* noch immer beförderte, sondern etwas später auch die Veranlassung ward, wodurch stets mehr *Niederländer nach Italien gerufen* wurden, deren viele nicht nur Jahrelang in diesem Lande weilten, sondern auch daselbst ein neues *Wahl-Vaterland* fanden, welchem sie, durch Auszeichnungen und Belohnungen festgehalten, das ursprüngliche leicht opfern mochten, wo ihre Kunst minder selten gewesen, daher nicht eben so reichlich gelohnt worden wäre.

Ob JOSQUIN, während seines Aufenthaltes in *Rom*, auch durch Mittheilung als *praktischer Lehrer* wirksam gewesen, kann nicht nachgewiesen werden; es wird durch den Umstand zweifelhaft, das keiner der später aufgetretenen italienischen Contrapunktisten sich als dessen Schüler angekündigt hat; ein Titel, den sich damals gewiss jeder zur grössten Ehre gerechnet haben würde; auch ist der Zeitraum, von JOSQUIN'S Abgang von *Rom* bis zum Erscheinen der nächsten italienischen Contrapunktisten, zu gross, um glauben zu können, diese hätten mit der von JOSQUIN gelernten Kunst so lang hinter dem Berge gehalten. Es ist eine vielleicht gewagte, doch, wie mir dünkt, auf Wahrscheinlichkeit gegründete Hypothese, wenn ich annehme, dass einige tüchtige Professoren, aus den nun vorliegenden und nach Erfindung des Notendruckes (1503) noch mehr verbreiteten Arbeiten der älteren *Niederländer*, sich die Kunst des *höheren Contrapunktes* durch *Selbst-Studium* abstrahirt, und, selbst vielleicht unberühmt, im Stillen die Schüler gezogen haben, welche etwas später (von 1520 an, und gegen 1540) schon neben den *Niederländern* auftreten konnten. Aus solchen Schulen sind muthmasslich COSTANZO FESTA (der oben genannte) auch ANIMUCCIA und einige andere, hervorgegangen. Uebrigens blieben auch diese insgesamt dem *Style der Niederländer* getreu, welche sie eben hierdurch als *ihre Meister* anerkannten.

Die *Römer* selbst datiren *ihre Schule* erst von PALESTRINA und GIOVANNI MARIA NANINI. PALESTRINA, der Stolz *Italiens*, das grösste Genie des Jahrhunderts, kam als junger Mann von 26 Jahren, nachdem er dem Papste PAUL IV durch die für seinen Vorfahren MARCELLUS componirte, nachmals so berühmte Messe (*Missa Papae MARCELLI*) bekannt geworden war, im J. 1555 als *Cantore* in die päpstliche

Capelle; die Capellmeisterstelle erlangte er aber erst nach ANIMUCCIA'S Ableben, im J. 1571. Um diese Zeit erst *) scheint es gewesen zu seyn, dass PALESTRINA, oder vielmehr dessen Freund und vormaliger Mitschüler im Contrapunkt, NANINI *d. ä.* unter dessen Mitwirkung, jene Schule gründete, aus welcher unmittelbar mehrere berühmte Meister hervorgegangen sind, die aber erst gegen Ende des XVI Jahrhunderts geblüht haben, daher nicht mehr mit den Niederländern zusammentreffen.

PALESTRINA und genannter NANINI, die Stifter der *römischen Schule*, mit welchen die sogenannte *grosse italienische Periode* beginnt, waren selbst *Schüler* des (oben unter den Niederländern des dritten Abschnittes angeführten) CLAUDIUS GAUDIMEL. Dies bezeugen einhellig viele italienische Schriftsteller. BURNEY bemerkt zwar, es komme nirgend vor, dass jene beyde bey GAUDIMEL in *Burgund* studirt, noch auch, dass dieser jemals in *Rom* gewilt habe; hiedurch aber werden obige Zeugnisse nicht entkräftet, und es wäre für die Glaubwürdigkeit der angeführten Thatsache eben so wenig gewonnen, wenn man, nach BURNEY'S leicht hingeworfener Hypothese, statt GAUDIMEL, den Niederländer RINALDO DE MEL als ihren Lehrer annehmen wollte.

PALESTRINA wird insgemein für den *Schöpfer eines neuen Styles*, nämlich eines sehr vereinfachten Contrapunktes gehalten, einer CompositionsGattung, welche man nachmals häufig den *Stilo alla PALESTRINA* genannt hat. Bey aller ungemessenen Verehrung für diesen Heros, muss ich jedoch erinnern, dass diese Art des Contrapunktes wohl schon früher, stellenweise schon bey den ältesten Niederländern und Deutschen, noch öfter bey den niederländischen Madrigalisten gegen die Mitte des Jahrhunderts, zu finden ist. Auch glaube man ja nicht, dass PALESTRINA diesem von ihm in der *Missa Papae MARCELLI* vielmehr nur *erneuerten Style* treu geblieben; er trieb alle erdenklichen Künste (und Künsteleyen) trotz dem besten Niederländer, und der Unterschied liegt nur darin, dass er sich in den selbst angelegten Fesseln mit einer Leichtigkeit, ja mit einer Anmuth bewegt, welche den Zwang nicht im mindesten bemerken lässt; sein Styl ist der eines *in den strengsten Uebungen erzogenen Genies*, und darum *sein eigener*, von niemand wieder erreichter *Styl*.

Wir wenden uns nun nach *Venedig*. Auch der dortige Dom von *S. Marco* muss von lange her im Besitz einer auserlesenen Capelle gewesen seyn. Die *Serie* der *Maestri di S. Marco* in des Abb. GIROL. RAVAGNAN *Elogio di ZARLINO*, gedruckt *Venedig* 1819, nennt oben an (da vermuthlich ältere Quellen mangelten) einen PIETRO DE FOSSIS, ohne Angabe der Zeit. Ich habe seiner sonst nirgendwo erwähnen hören,

*) Also gerade 100 Jahre nach Josquin's Auftreten in *Rom*.

und zweifle, dass sich etwas von einer Composition desselben vorfindet. Im Jahre 1527 erscheint schon HADRIAN WILLAERT. Diesem folgte im Jahre 1563 CYPRIAN DE RORÉ, und Letzterem im Jahre 1565 ZARLINO; beyde HADRIAN's hochberühmte Schüler. Von HADRIAN und dessen eben genannten beyden Schülern und Amts-Nachfolgern datiren die Schriftsteller die *ältere venetianische Schule*, welche demnach in gerader Linie (im ersten Grad) von den *Niederländern* abstammt, oder (richtiger) *eine dorthin verpflanzte niederländische Schule* war.

Der schon früher, eben auch als HADRIAN's Schüler angeführte COSTANZO PORTA, einer der vollendetesten Tausendkünstler im Contrapunkt, die je gelebt haben, wird, vermuthlich weil er aus *Cremona* gebürtig war (wiewohl er als Meister nur zu *Padua*, dann zu *Ravenna*, und letztlich zu *Loretto* gelebt) gewöhnlich als der Stifter einer sogenannten *Lombardischen Schule* bezeichnet, von deren Existenz (in dem Sinne einer eigenen ihren Character kenntlich behauptenden Kunstschule) ich mich aber überhaupt niemals habe überzeugen können.

Er hat übrigens mehrere gute Schüler gezogen, worunter aber nur eben ein LODOVICO BALBO, und GIACOMO ANT. PICCIOLI im letzten Drittel des XVI Jahrhunderts genannt werden.

In der *Lombardey* blühten damals und gegen Ende des Jahrhunderts auch schon mehrere sehr verdienstvolle Autoren: ein GUISEPPE CALMO, GIOV. GIAC. GASBOLDI, GUI. BIFFI, GIOV. PAOLO CIMA, PIETRO PONTIO, ORAZIO VECCHI, und CLAUDIO MONTEVERDE, welcher letztere einer der beliebtesten Madrigalisten, einer der ersten Arbeiter im Fache der zu Anfang des XVII Jahrhunderts erfundenen Oper gewesen, und noch 1613 zu der Stelle als *Maestro* des heiligen Marcus gelangt ist; u. m. a.

Florenz weist zuerst (1519) den bereits oben als ältesten Contrapunktisten in *Italien* genannten COSTANZO FESTA auf, welcher aus dieser Stadt gebürtig gewesen seyn soll, von welchem es aber unbekannt ist, wo er seine Kunst gelernt. Viel später, gegen 1540, kommen daselbst ein FRANCESCO CORTECCIA, ALESSANDRO STRIGGIO, CARLO BERTI u. a. vor.

Zu *Bologna* finden wir gegen Ende des Jahrhunderts einen sehr wackeren Contrapunktisten, ANDREA ROTA. BURNEY hat diesem Manne zu Ehren eine *Bolognesische Schule* angenommen, von welcher aber, meines Bedünkens, so wenig als von einer *Florentinischen* und von einer *Lombardischen Schule*, wie BURNEY sie nennet (im XVI Jahrhundert) füglich die Rede seyn kann *).

*) Meine Ansicht über Kunstschulen der Musik spreche ich ausführlicher aus, in dem Anhang No. VII.

Neapel hatte (wie bereits gemeldet) schon im letzten Drittel des XV Jahrhunderts eine von König FERDINAND von Arragonien errichtete öffentliche Schule der Musik, zu welcher drey sehr gelehrte Männer, die bereits oben öfter genannten JOANNES TINCTORIS, WILHELM GARNER und BERNHARD HYCAERT, als Lehrer berufen waren, welchen für kurze Zeit auch FRANCHINUS GAFURIUS beygesellt war. Sie blühten gleichzeitig mit OCKENHEIM, JOSQUIN und den andern Niederländern der ersten Zeit. Sie lehrten jedoch (wie ebenfalls schon bemerkt worden) noch keineswegs den künstlichen Contrapunkt, sondern die speculative Musik nach damaliger Weise, und die Regeln der Harmonie, wie wir sie in den Werken FRANCHINS und TINCTORIS finden. Von Früchten, welche die Saat dieser würdigen Lehrer sollte vermuthen lassen, ist indessen in *Neapel* zunächst keine Spur zu entdecken, und die Herausgeber der *Vite degli uomini illustri del Regno di Napoli*, gedruckt daselbst 1819, fangen das Verzeichniss ihrer Componisten sogar erst mit ALESSANDRO SCARLATTI an, der 1650 geboren, selbst ein Schüler des berühmten RÖMERS CARISSIMI, gegen Ende des XVII und Anfangs des XVIII Jahrhunderts, nebst seinen Schülern LEO und DURANTE, als Stifter der neuen neapolitanischen Schule angesehen wird.

Die Zahl der Autoren, welche neapolitanische Lieder, unter der Benennung *Napolitane*, *Villanelle* und *Villotte*, in Musik gesetzt haben, ist nach Verhältniss bedeutend; man hat deren von HADRIAN WILLAERT, RINALDO BURNO, TOMASO MAJO, VINCENZO FONTANA, DE MACQUE, TEXTORE, RICCIO, BERNARDINO DRAGHI, PINELLI, LUCA MARENZIO, FERABOSCO, ORLANDO LASSO, PERISSON DI CAMBIO, BALDASSARE DONATO, und vielleicht mehr andern. Diese Compositions-Gattung, in welcher eine lebhaftes Melodie mit einem sehr bestimmten Rhythmus (für die damalige Zeit etwas Besonderes) von einem einfachen Contrapunkt mehrerer Stimmen begleitet ist, war in ganz *Italien* verbreitet und beliebt. Man würde sich daher, wenn man in den Componisten derselben Neapolitaner vermuthen wollte, eben so irren, wie wenn man in dem Componisten der noch vor nicht langer Zeit sehr in der Mode gewesenen Polonaisen, *Polen* voraussetzte.

Vielleicht waren nachfolgende Autoren, welche (nach BURNEY) in *Neapel* einiges hatten drucken lassen, eingeborne Neapolitaner, GIOAN. LEONARDO PRIMAVERA mit dem Beynamen *dell' Arpa* 1570, LUZZASCO LUZZASCHI 1576, und ANTONIO CIECO VALENTE (?) 1580.

Der einzige wirklich berühmte Neapolitaner jener frühen Zeit, und von dem man viel Aufhebens macht, ist der fruchtbare Madrigalen-Componist GESUALDO

PRINCIPE DI VENOSA 1588—1612. P. MARTINI hat ihm noch die Ehre erwiesen, in dem *Saggio di Contrapunto* einige seiner Madrigale als Muster dieser Gattung aufzunehmen, und zu erläutern. BURNEY urtheilt anders darüber, und ich zweifle auch, ob man in unserer Zeit irgendwo GESUALDO's Harmonie für ergötzlich erkennen würde.

Aus allem, was hier über den Zustand der Musik in *Italien* im XV Jahrhundert, dann über die daselbst im XVI Jahrhundert entstandenen *Schulen des praktischen Contrapunktes*, angeführt worden ist, geht, in Beziehung auf den Gegenstand der *Frage*, wesentlich Folgendes hervor:

Die Italiener haben den künstlichen Contrapunkt durch die *Niederländer* kennen gelernt; JOSQUIN DES PRÉS war der *Erste*, der ihn dahin brachte und in die päpstlichen Capelle einführte; und diese hat sich noch lange mit den von demselben hinterlassenen zahlreichen Compositionen beholfen, aber auch begnügt.

Die Kenntniss der neuen Compositions-Gattung, und der Geschmack an derselben wurde in *Italien* erst durch den (im J. 1503 zuerst ausgeübten) *Notendruck* recht verbreitet.

Von da an scheinen sich einige Professoren durch das Studium der jetzt zahlreich vorliegenden Muster von den Arbeiten theils früherer, theils gleichzeitig blühender *Niederländer*, erst selbst unterrichtet, und dann einige Schüler gezogen zu haben, diejenigen nämlich, welche gegen das Jahr 1520 und später bekannt geworden sind.

Die berühmtesten und fruchtbringendsten *Schulen* waren jedoch die *Venetianische*, dann etwas später die *Römische*. Die erste wurde unmittelbar durch den *Niederländer* HADRIAN WILLAERT gegründet; die andere durch zwey Römer, PALESTRINA und GIOVANNI MARIA NANINI, welche beyde selbst Zöglinge der niederländischen Schule, nämlich Schüler des Burgunders CLAUDIUS GOUDMEL waren.

Man sieht also, dass die *Italiener* diejenige Musik, welche von ihnen, in den folgenden Jahrhunderten, veredelt und verschönert, auf den höchsten Grad der Vollkommenheit erhoben worden ist, ursprünglich den *Niederländern* verdanken.

Wie sehr gegen Ende des XVI Jahrhunderts, in dem Maasse, als die niederländischen Componisten von dem Schauplatze abtraten, die Zahl der *italienischen Componisten* in steigender Progression zunahm, dies geht fast ins Unglaubliche, so

wie die Menge der Werke, die sie, vorzüglich im Fache der Kirchenmusik, im Drucke herausgaben, alle Vorstellung übersteigt *). Auch findet man, von da an, die *Italiener diesseits der Alpen*, an den Höfen und an den Hauptkirchen, auf den angesehensten Stellen, eben so wie früher die Niederländer.

Die Italiener dieser Zeit kann man allerdings nicht mehr als Schüler der Niederländer betrachten; die Kunst des Contrapunktes, wiewohl zuerst von den Niederländern dahin gebracht, und von diesen unmittelbar mitgetheilt, war nun schon in *Italien* einheimisch geworden, eben so wie manche edle Fruchtgattung, ursprünglich aus *Asien* in die milderen Himmelstriche *Europa's* verpflanzt, vorlängst als *einheimisch* gilt, und des *fremden Ursprungs* kaum unter den Pomologen noch gedacht wird. Der *von den Niederländern hergestammte Styl* hatte dennoch bis dahin, auch unter den Händen der *Italiener*, keine so erhebliche Modification erfahren, als man vielleicht zu vermuthen geneigt seyn möchte; denn, obgleich gegen Ende des Jahrhunderts in den Compositionen für die Kirche ein *einfacherer Styl*, für welchen PALESTRINA und die *Römische Schule* den Sinn gewecket zu haben schien, häufiger als vorher angetroffen wird, so wurde derselbe doch am öftesten nur mit dem künstlicheren Contrapunkte vermischt oder abwechselnd eingeführt; es wurden für verschiedene Gattungen der Kirchengesänge z. B. für Messen, Vespern, Psalmen, Antiphonien und Responsorien, Hymnen u. s. w. gewisse *Formen* angenommen, und nur hiedurch einige Mannichfaltigkeit in die *Kirchenmusik* gebracht, deren diese zur Zeit der Niederländer grossentheils entbehrt hatte: in dem *Madrigal* hingegen, einer Compositions-Gattung, welche damals in *Italien* noch die einzige weltliche und Kammermusik ausmachte, hatte sich der *Contrapunkt* fast noch mehr als vordem festgesetzt. Ueberhaupt stand die *contrapunktische Kunst* noch fortwährend in sehr grossem Ansehen, und wurde in gewissen Sätzen der Kirchenmusik sogar unerlässlich gefordert, wenn gleich die contrapunktischen *Räthsel*, und andere sonst vorzüglich bewunderte *Kunststücke*, nicht mehr *in der Mode* waren, und mehr nur in Art von *höheren Uebungen*, und um die Kunst nicht aussterben

*) Es war eine nothwendige Folge der im Verlaufe der Zeit mehr verbreiteten Liebe für die Musik, dass in dieser Periode auch die Nachfrage nach neuen Compositionen zur Aufführung in den Kirchen noch immer im Zunehmen war. Dass übrigens dasjenige, was bereits oben in Beziehung auf die Niederländer des III Zeitabschnittes, von der Fabrication der *Motetti a dozzina* bemerkt worden ist, gleichergestalt (und noch mehr) von der neuen Legion der italienischen Componisten gilt, wird jedermann begreiflich finden; es war im Fache der Musik zu allen Zeiten nicht anders: *Multi vocati, pauci electi*.

zu lassen, von Meistern und Jüngern noch getrieben wurden. *Und so blieb es, wenigstens in der Kirchenmusik, sogar auch noch im folgenden XVII Jahrhunderte.*

Eine wesentlich veränderte Richtung stand zwar dem Geschmacke bevor, durch die in das Ende des XVI und den Anfang des XVII Jahrhunderts fallende Erfindung des *Stilo recitativo*, von welchem BURNEY (mit Recht) die Epoche der *Oper* und des *Oratoriums* datirt; dann durch die in dieselbe Zeit fallende Einführung der *Monodie*. Allein die neuen Produkte dieser Gattung, welche, von sehr scharfsinnigen Gelehrten und Kunstfreunden eronnen, nach deren Anleitung von Dilettanten und schwachen Talenten zuerst ausgeführt wurden, von den Anhängern des Contrapunktes (wie natürlich) angefeindet, boten in der ersten Zeit in der That nur wenig gelungene und wenig versprechende Versuche dar, welche noch zu unbedeutend waren, um einen *Umschwung* zu bewirken, und so ist es begreiflich, dass die *bisherige Compositionsart*, besonders in der Kirche, sich noch fortwährend behauptete, während der Geschmack des Publikums, gegen die Mitte des XVII Jahrhunderts und später, sich immer mehr zu der *Monodie* und dem neuen *Opernstyle* hinneigte; besonders seit die *Oper*, welche früher nur an den Höfen zur Verherrlichung ausserordentlicher Feste gehört und gesehen worden war, durch die um diese Zeit in den meisten grösseren Städten entstandenen *Theater*, für das Volk ein gewöhnliches Vergnügen ward. Es mussten aber in *dieser neuen Gattung* noch vielfältige *Versuche* vorhergehen; es musste dem *Recitativ* eine bestimmtere Form gegeben, die *Arie* von diesem kenntlich geschieden, und eigentlich erst erfunden, die *Melodie* singbar und dem Ausdrücke der Empfindung einigermaßen anpassend gemacht werden; es mussten Talente, wie CAVALLI, CESTI, LEGRENZI und CARISSIMI, später STRADELLA, die beyden ZIANI u. a. im Opern- und Oratorienfache, so wie in dem der Cantate, in einem verbesserten Style die Bahn eröffnen; es musste die *höhere Singkunst* erst gebildet, und *Singschulen*, wie jene des PISTOCCHI zu *Bologna*, FRANCESCO REDI zu *Florenz*, FEDI zu *Rom* u. a. wirksam werden, um die von den Schriftstellern oft sogenannte *schöne Periode der Italiener* vorzubereiten, welche erst mit ALESSANDRO SCARLATTI, und dessen Schülern LEO und DURANTE, in der *Neapolitanischen Schule* beginnt.

Wenn endlich auf diese Weise im XVIII Jahrhunderte zwar in der That eine *neue Musik* entstanden ist, in welcher die *Melodie*, ehemals fast nur zufälliges Ergebniss des Contrapunktes und von diesem völlig abhängig, sich von den Fesseln, in welche sie bisher verstrickt war, los machte, und nun der we-

sentlichste, schönste und ausdrucksvollste Theil derselben, jene *Herrschaft* erlangte, welche ihr keine Zeit mehr entreissen wird, so darf man jedoch nicht vergessen, dass die Fertigkeit in dem Gebrauche der *Harmonie*, deren Verbindung mit der *Melodie* den grössten Reiz, ja den *Vorzug unserer Musik vor jener aller älteren auch cultivirtesten Nationen* constituirt, aus den vorhergetriebenen *Uebungen des Contrapunktes* hervorgegangen war. Wir dürfen ferner nicht übersehen, welche Wirkungen auch noch von da an, und bis zu unseren Tagen, die grössten Meister durch eine kluge und mit Geschmack geregelte Verbindung *contrapunktischer Kunst* mit den Vorzügen einer ausdrucksvollen *Melodie*, einer bedeutsamen *Harmonie*, und des uns nun zu Gebote stehenden Reichthumes *begleitender Tonwerkzeuge*, hervorzubringen gewusst haben.

Mag uns auch jetzt, bey dem Rückblicke auf die hinter uns liegenden Jahrhunderte, der Zeitraum zu lang dünken, in welchem *Pedanterey*, in der Uebung der ererbten *Künste*, den höchsten Vorzug und das Wesen der Musik suchend, den Fortschritt der *Kunst* auf eine uns jetzt unbegreiflich scheinende Weise verzögerte: immer haben jene *Uebungen* vorhergehen müssen, um die *Musik unseres Zeitalters* vorzubereiten, und ich glaube nichts Gewagtes zu behaupten, wenn ich die Ueberzeugung ausspreche, dass die nach dem Verfalle der alten Künste und Wissenschaften, und nach dem Untergange der alten Sprachen, *neu geborene Musik* in einem halben *Jahrtausend* nicht nur zur Vollkommenheit gediehen seyn, ja dass sie sich nie aus der Kindheit herausgearbeitet haben, und ungerieft vielleicht in das vorige *Nichts* zurückgesunken seyn würde, wenn man auf den entgegengesetzten Weg gerathen wäre, und, statt sich mit *contrapunktischen Uebungen* zu beschäftigen, den Sinn und die Mühe nur eben der Ausbildung der *Melodie*, und einer ihr als Begleiterinn *dienstbaren Harmonie*, zugewendet hätte.

Wenn nach allem diesem klar einleuchtet, was unsere heutige Musik dem *Contrapunkte* verdanket, so ist damit zugleich ausgesprochen: *wie viel die Welt den Niederländern für die von ihnen zuerst ausgebildete und uns überlieferte Kunst schuldig ist.*

E N D E.

ANHANG.

ANNALS

I.

Godendach oder Bonadies.

JOHANN GODENDACH war den Litteratoren bis auf die neuere Zeit nur aus den Schriften des FRANCHINUS GAFURI bekannt, welcher dessen an mehreren Stellen als seines *einstmaligen Lehrers* bloss unter dem Namen BONADIES gedenkt.

In der aus den Schriften des PANTALEON MELEGULUS von *Lodi* entnommenen Lebensbeschreibung FRANCHINS, welche dessen letztem Werke *Harmonia mus. instrum.* am Schlusse beygefügt ist, heisst es wörtlich: » *In juvena autem ipsa, quam rectam compositamque transegit, cum sacerdotii dignitatem attigisset, anno post secundo, musices studiis in patria (zu Lodi) enixissime operam dedit. Fratre JOANNE GODENDACH carmelita magistro primum usus.* » Sonst war nirgend bei den Schriftstellern damaliger Zeit dieses GODENDACH Erwähnung geschehen, noch eine Composition desselben an den Tag gebracht worden; bis P. MARTINI, in einem Pergament-Codex aus *Ferrara* vom Jahr 1473, ein *Fragment* unter dem Namen BONADIES vorfand, welches er im ersten Theil seiner *Storia della mus.* p. 188 hat abdrucken lassen. FORKEL schliesst aus dem Umstande, dass GODENDACH der Lehrer des FRANCHINUS gewesen, derselbe müsse weit zurück in das XV Jahrhundert gehören: er sieht ihn daher als einen der *frühesten Contrapunktisten* an, und classificirt ihn, als den *ältesten deutschen*, vor HEINRICH ISAAC. Wohl nur auf diesen Vorgang hin hat auch GERBER kein Bedenken gefunden, denselben als einen *Deutschen* zu bezeichnen.

Was nun das vermeyntliche *hohe Alter* GODENDACH's betrifft, so scheint es mir nicht eben nothwendig, die Zeit seiner Blüthe *sehr weit* in das XV Jahrhundert zurück zu datiren, da FRANCHINUS (geboren 1451) erst nach erlangter Priesterwürde, daher eben um's Jahr 1473 (in welchem gedachtes Fragment geschrieben

worden, und JOSQUIN mit mehreren Schülern OCKENHEIM's schon lange blühten) GODENDACH's Unterricht in dessen Kloster zu *Lodi* empfing.

Dann scheint mir, dass FORKEL zu patriotisch, bloss auf die Uebersetzung des BONADIES in *guten Tag*, diesen vermeynten Altvater des Contrapunkts ohne weiteres seinen Landsleuten zuschreibt; weder FRANCHIN, noch P. MARTINI, noch PANTALEON MELEGULUS, haben ihn als einen *Deutschen* bezeichnet. Der Name GODENDACH, ob er auch unter den Fingern der Schreiber in etwas alterirt worden seyn mag, kommt viel genauer mit dem holländischen oder flämischen *Goeden Dag*, als mit dem hochdeutschen *Guten Tag* überein; und ob es gleich im Niedersächsischen auch *Gooden Dag* lauten würde, so bin ich doch der Meynung, dass die grössere Wahrscheinlichkeit für die *niederländische* Abkunft des BONADIES spricht, weil in jener Periode der Contrapunkt wohl in den *Niederlanden* einheimisch war, *Deutschland* aber damals, und noch geraume Zeit nachher, ausser dem HEINRICH ISAAC, welcher ein Schüler JOSQUIN's gewesen, meines Wissens keinen Contrapunktisten aufweist.

Ich finde daher kein Bedenken, diesen GODENDACH oder BONADIES, welchen ich übrigens, wie etwa den JOANNES DE MONTE, nicht den Componisten, sondern den Lehrern beyzähle, unter die *Niederländer* und Zeitgenossen JOSQUIN's zu setzen.

II.

Loyset und Pierre de la Rue.

Bis zur Erscheinung der *Allgemeinen Geschichte der Musik* unsers FORKEL war LOYSET den Litteratoren nur unter diesem Namen, auch nur dem Namen nach, und überall nur aus einer Stelle in des FRANCHINI GAFURII *Pract. mus. lib. III. cap. 12* bekannt, wo dessen unter mehreren grossen Musikern damaliger Zeit bei Gelegenheit gedacht wird; nämlich » TINCTORIS, GULIELMUS GARNERI (zu *Neapel*) » JUSQUIN DESPRET, GASPAR, ALEXANDER AGRICOLA, LOYSET, OBRECHT, BRUMEL, ISAAC, » *ac reliqui jucundissimi compositores.*»

GLAREAN, welcher so viele Niederländer anführt, hat diesen LOYSET nicht genannt; auch WALTER'N war er entgangen, und nirgend war weiter etwas von ihm zu finden. Erst FORKEL war so glücklich, in einer Nürnberger Sammlung vom Jahr 1542 eine sehr hübsche Motette für 4 Stimmen, unter dem Namen LOYSET mit dem Beynamen *Piéton* zu entdecken, die er auch in seiner *Gesch. d. M.* mitgetheilt hat *); und da FORKEL von den Lebensumständen dieses Autors nichts wusste, und derselbe auch nirgend von den Niederländern als einer der Ihrigen in Anspruch genommen worden war, so fand er kein Bedenken, denselben als einen Componisten aus jener vermeynten französischen Schule zu bezeichnen.

Man weiss, dass es in den damaligen Zeiten sehr üblich war, merkwürdige Männer bloss bei dem Taufnamen zu nennen, welchem nur zuweilen, zu genauerer Unterscheidung, entweder der Ort der Heimath, oder irgend ein Beyname (der nicht immer Familien-Name war) oft auch an verschiedenen Stellen mehr andere Beynamen beygefügt wurden; ohne noch der gleichfalls gebräuchlichen lateinischen Uebersetzungen der Beynamen zu gedenken; so dass es nichts ungewöhnliches ist, einen und denselben Autor unter drey, vier und mehr Namen zu finden.

Offenbar ist LOYSET nur ein Diminutiv von ALOYS, und *Piéton* (der Fussgänger) ein blosser Neben-Name. Ich hatte daher immer vermuthet und gehofft, die Person des LOYSET dereinst noch anderwärts, in jener eines gleichzeitigen Autors dieses Taufnamens zu finden; und wirklich fand ich bei unserm emsigen und getreuen GERBER den bekannten Schüler OCKENHEIM'S, COMPÈRE, mit dem Vornamen SAMPSON LOSET aufgeführt.

Weil nun von diesem COMPÈRE ebenfalls weder eine Composition vorgewiesen, noch sonstige denselben genauer bezeichnende Daten bisher hatten beigebracht werden können, so war ich sogleich geneigt, in demselben jenen LOYSET zu vermuthen, und sowohl *Compère* (Gevatter) als *Piéton* (Fussgänger) für dessen *Neben-Namen* zu halten; und ich bin in dieser Meynung vollends bestärkt worden, als ich in des PIETRO AARON *Tratatto della natura dei tuoni* (1525) die Namen LOYSET COMPÈRE an mehr als einer Stelle vereinigt, oft aber auch nur den Vornamen LOYSET gebraucht fand.

Wohl ist mir später in der *Revue musicale* N^o. 36 vom Jahr 1827 der vortreffliche Aufsatz des Herrn PERNE: *Quelques notions sur* JOSQUIN DEPRÈS,

*) Loys, oder LOYSET, mit dem Beynamen *Piéton*, kömmt auch in den Antwerpner und Lyoner Sammlungen häufig vor.

zu Gesicht gekommen, in welchem folgende Stelle von JEAN LE MAIRE *des Belges*, aus dessen Gedichte: *Le Temple de Venus* angeführt ist:

Au fin milieu du choeur ouir pouvez
 Entrebriser musique alexandrine *),
 Et de JOSQUIN les verbes coulourez,
 Puis d'OCKEGHEM l'armonie très fine,
 Les termes doux de LOYSEL et COMPÈRE;
 Font mélodie aux cieux meme confine;

eine Stelle, nach welcher man meynen sollte, es seyen LOYSEL und COMPÈRE zwey verschiedene Personen gewesen. JEAN LE MAIRE, der Landsmann und Nachbar OCKENHEIM's, konnte allerdings von diesem öfter die Namen seiner einstmaligen Schüler gehört haben; aber er mag wohl nicht genug Liebhaber und Kenner gewesen seyn, um an diesen Männern besonderen Antheil zu nehmen; und eine leicht hingeworfene Stelle in einem Gedichte kann in einem zweifelhaften Falle dieser Art nicht für ein Zeugniß angenommen werden. Gewiss ist es, dass die musikalische Litterär-Geschichte keinen LOYSEL, wohl aber (was zwar dasselbe ist) einen LOYSET kennt, und dass alle Umstände sich vereinigen, die *Identität* LOYSET's und jenes COMPÈRE zu bestätigen †).

Was den sehr berühmten Meister PIERRE DE LA RUE betrifft, welcher, nach der Angabe des ANTONII in der *Biblioth. Hispana* (s. FORKEL's *G. d. M.* II Th. S. 615) ein Spanier, aus *Saragossa*, gewesen seyn soll; (was ich vorerst wenigstens nicht zu widerlegen wüsste) so ist es mir klar geworden, dass derselbe kein anderer ist, als der unter den *acht Schülern des OCKENHEIM* in der eben angeführten *Nänie* aufgerufene PIERCHON. Dieser PIERCHON kommt nämlich anderwärts, z. B. in der von PETRUCCI im Jahr 1508 herausgegebenen Sammlung von Werken der älteren Niederländer (s. FORKEL's *G. d. M.* II Theil S. 519) unter dem Namen PIERZON vor, welches nichts anders ist, als das Verkleinerungs- oder Vergrößerungswort von PIERRE. Bey PIETRO AARON, in dessen *Toscanello* sowohl, als in dem *Tratat. della nat. e. cognizione de' tuoni*, heisst er nie anders als PIERAZON DE LA RUE, oder nur (in beliebter Kürze, und gleichsam *per excellentiam*) PIERAZON. — Kann hiernach über die *Identität* noch ein Zweifel seyn?

*) Nämlich: Musik von ALEXANDER (AGRICOLA).

†) Wie der Fürstabt GERBER (*De cantu et mus. sacra* T. II. p. 328) obige Stelle aus des LE MAIRE Gedicht: *La concorde de deux nations* citirt, lautet es: *Les termes doux de Löys et Compère*. Ich meyne daher, dass LÖYSET COMPÈRE die richtige *Lesart* seyn müsse.

So wird auch AGRICOLA oft nur mit dem Namen ALEXANDER bezeichnet; und eben so zweifle ich nicht, dass sich dereinst auch zu GASPARD der *Beyname* noch finden werde.

PRIORIS und VERBONNET, welche in jener oft gedachten Trauerode auf OCKENHEIM'S Tod genannt sind, habe ich sonst nirgend wieder gefunden, und auch WALTER und GERBER haben sie im Lexico übergangen. *) Es ist eine Vermuthung, die ich zwar, auch nur als solche, kaum noch auszusprechen wage, dass der von SPATARO (als Verfasser einer Messe *Portant semon*) genannte PHILIPPUS de Primis, vielleicht jener PRIOR oder PRIORIS seyn könnte; wenigstens ist die Verwandtschaft der Bedeutung beyder offenbar latinisirten Namen nicht zu verkennen. VERBONNET (*verd-bonnet*, *Grünkappe*) möchte aber auch nur der *Neben-Name* eines uns sonst vielleicht wohlbekanntenen Componisten seyn.

III.

Benedictus.

Dieser BENEDICTUS, der auch unter dem Namen BENEDICTUS DUCIS (vermuthlich nach niederländischer Weise im Genitiv) oder nach der Angabe BURNEY'S gar mit dem Beynamen der *Appenzeller* vorkommt, und welchen daher GERBER im *n. Lex.* dem BURNEY folgend, als BENEDICT der *Appenzeller* aufgeführt hat, ist, wie ich jetzt überzeugt bin, kein anderer, als eben derselbe Dux, welchen der brave GERBER, als wär's ein anderer, im *neuen Lex.* unter dem Namen Dux (*Benedictus*) verzeichnet hat, welcher »Harmonien für 3 und 4 Stimmen, der Ulmer Jugend »zu Gefallen« in Druck gegeben hat: *Ulm* 1539; woraus es wahrscheinlich werde, dass er daselbst als Lehrer angestellt gewesen. Von eben demselben habe auch HANS WALTER in seinen *Cantionalen* verschiedene Melodien aufgenommen u. s. w.

*) PRIORIS kommt in dem *Pantagruel* unter den 59 vor. Von VERBONNET findet sich etwas in den S. XLVIII angeführten *Cantionen* SALBLINGERS.

Ich gestehe, dass ich von lange her geneigt gewesen war, den BENEDICTUS für einen *Niederländer* und *Schüler* JOSQUIN's zu halten, weil er zu der Sammlung der Klagelieder auf den Tod JOSQUIN's auch eine Composition geliefert, und zwar diejenige, welche, als die gelungenste, von BURNEY und FORKEL aufgenommen worden ist. Wenn ich indessen bedenke, dass die Composition dieser *Nänie* eine Aufgabe für mehrere damals lebende Componisten von Seiten des Verlegers (TILEMAN SUSATO 1545) gewesen seyn könne, so gehe ich nach obigen Daten von jener Meynung ab, und freue mich, einen so wackeren Mann jetzt mit Sicherheit den *deutschen Componisten* beyzählen zu können, dessen angeerbter Name muthmasslich HERZOG gewesen seyn dürfte.

Woher ihm der Beyname der *Appenzeller* gekommen, weiss ich nicht: GLAREAN, der sonst wohl seine Paar Schweizer recht absichtlich hervorgehoben, hat von BENEDICTUS ganz geschwiegen.

Von diesem BENEDICTUS habe ich übrigens noch eine 5 stimmige Motette, aus einer Samml. des TILEMAN SUSATO, *Antw.* 1546 in Partitur gebracht, welche ich (nebst einer Motette von CRECQUILLON, und zwey sehr künstlichen Canons von NIC. PAYEN und MORALES) für das Beste der ganzen Sammlung halte.

IV.

Die Spanier in der päpstlichen Capelle.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass die *päpstliche Capelle* von den frühesten Zeiten her die Singkunst (nach den Forderungen des damaligen Zustandes der Musik) sorgfältig gepflegt, auch stets *die besten Sänger*, und zwar regelmässig aus *National-Italienern*, in ihrem Dienste gehabt hat. Es geht dieses aus der bekannten geschichtlichen Thatsache hervor, dass die Beherrscher anderer europäischer Nationen entweder Leute in die päpstliche Capelle geschickt haben, um dort im Gesang unterrichtet zu werden, oder dass sie zu gleichem Zweck sich einige Sänger von den Päpsten haben zusenden lassen.

Dass man später, d. i. im XV und XVI Jahrhundert auf einmal so viel *Spanier* in dieser Capelle findet, würde an und für sich nur beweisen, dass die Bewohner *Spaniens*, gleichgestalt mit glücklichen Organen begabt, die Singkunst nach damaliger Weise auch schon in ihrer Heimath mit gutem Erfolge betrieben, und Subjecte erzogen hatten, welche als gebildete Sänger nach *Rom* verschrieben werden konnten: allein es ist eine allen Litteratoren bekannte Sache, dass die *Spanier* in der päpstlichen Capelle als *Sänger* darum so gesucht waren, weil sie vorzüglich die Gabe des *Falsetts* besaßen, und bei dem Umstande, wo Knabenstimmen in der Capelle nicht eingeführt, das Frauenzimmer ohnehin ausgeschlossen, Castraten aber damals noch nicht zugelassen waren, die Parthie der *Discant-* und *Altstimmen* zu versehen hatten.

Man findet daher die *Spanier* in der päpstlichen Capelle auch nur von der Zeit an, als daselbst der mehrstimmige (harmonisch contrapunktische) Gesang eingeführt wurde; und sie verlieren sich allmählich, nachdem um das Jahr 1625 Castraten den Zutritt erhielten.

Uebrigens waren in jener Periode, und eigentlich noch etwas früher, nicht bloss *Spanier*, sondern auch *Franzosen* und *Niederländer* nach *Italien* häufig an die Höfe und in die Capellen als *Sänger* und *Instrumentisten* verschrieben. So findet man heut zu Tag böhmische Blas-Instrumentisten fast in allen europäischen Orchestern, es fällt aber darum Niemand ein zu sagen, dass diese *Böhmen* nach *Italien*, *Frankreich* oder *Deutschland* gehen, um die Kunst zu lernen.

V.

Josquin des Prés.

Dessen Geburt, Heimath, Wirken, und Ableben betreffend.

So wie einst sieben Städte Griechenlands sich um die Ehre stritten, die Wiege *HOMERS* gewesen zu seyn, so hatte auch *JOSQUIN* das Schicksal, dass mehrere Länder und Städte ihn unter die Ihrigen haben zählen wollen.

Das Zeugniß der seiner Zeit näher lebenden Schriftsteller, und die allgemeine Meynung seiner Zeitgenossen, haben ihn immer für einen *Niederländer* erklärt, obgleich sein Geburtsort so wenig als sein Geburtsjahr bisher hat angegeben werden können. Auch hat er sich, in der (anderwärts erwähnten) von ihm in Musik gesetzten *Nänie* auf den Tod OCKENHEIM's selbst als einen *Schüler* dieses Stammvaters der niederländischen Schule bekannt. Dass ihn irgendwo ein deutscher Schriftsteller *) unter die *deutschen* Musiker gerechnet hat, vermuthlich weil die Niederlande unter der Benennung des burgundischen Kreises im deutschen Reichsverband standen, war nur ein ganz kleiner Anachronism, da die *Niederlande* erst im Jahr 1515 unter Kaiser MAXIMILIAN I als burgundischer Kreis dem deutschen Reich einverleibt wurden.

Wenn die *Franzosen* ihn als ihren Landsmann erklären (ob sie ihn auch als einen geborenen Cambrayer anerkennen) so haben sie so etwas von dem Reich KARL's des Grossen im Sinne, oder von dem (immer sehr losen) Lehnverband Burgund's zur französischen Krone, dem in der That erst FRANZ I im Frieden von *Cambray* (1529) entsagte †).

Der eine sowohl wie die andern werden darum nicht minder zugeben, dass JOSQUIN endlich doch immer — ein *Niederländer* war.

Kaum sollte man es aber glauben, dass irgend jemand *im Ernst* auf den Gedanken hat gerathen können, dass JOSQUIN, von den Italienern DEL PRATO genannt, wohl gar aus der toskanischen Stadt dieses Namens, und also ein *Italiener* gewesen sey. Man muss sich wundern, dass FORKEL diese von BURNEY hingeworfene *Vermuthung* aufgenommen, und die Frage als unentschieden dahin gestellt, Hr. Dr. BUSBY aber sogar *als ausgemacht* angenommen hat, JOSQUIN sey ein leibhaftiger *Italiener* gewesen §). Ich meyne, diese Herren hätten, auch abgesehen von den vorliegenden *Zeugnissen* für JOSQUIN's niederländische Herkunft, nur folgende

*) VITUS ORTEL aus *Windsheim* S. FORK. *G. d. M.* II. 550. †) Vergl. S. 27.

§) Ich habe diesen barocken Einfall lange dem D^r BURNEY zugeschrieben, will ihm auch das Verdienst der Erfindung nicht geradezu abstreiten. Richtig aber ist es, dass man sehr früh auch in *Italien* irgendwo auf eine ähnliche Idee verfallen war, da z. B. in den *Frottole*, unter italienischen Lieder-Componisten, ein JOSQUIN D'ASCANIO (der Toscaner) erscheint, worunter man Niemand als JOSQUIN DES PRÉS zu suchen verleitet wird, weil JOSQUIN (wär's auch GIOSQUIN) durchaus ein exotischer Name in *Italien* ist. (Auch GERBER führt einen JOSQUIN D'ASCANIO auf, doch ohne seine Quelle zu citiren.) Allein ich halte diesen vermeyntlichen JOSQUIN (nach der Leichtfertigkeit seiner Arbeit) vielmehr für einen *Pseudonymus*.

Umstände erwägen sollen, welche an und für sich die *moralische Gewissheit* geben müssten, dass JOSQUIN ein *Transalpin*er (wie man in *Italien* uns *Andere* nennt) und zwar ein *Niederländer* gewesen: erstens, dass in *Italien* weder vor JOSQUIN, noch neben demselben, noch in den nächsten Decennien nach dessen Abgang von *Rom*, ein Contrapunktist (im höheren Sinn, nicht bloß Harmonist oder Theoretiker) italienischer Nation hat aufgefunden werden können; dann, dass dieser JOSQUIN das schöne *Italien* verliess, um sich nach einem nördlichen Lande zu begeben, wo seine Kunst nicht einmal den Werth der Seltenheit hatte: eine Erscheinung, die zu einer Zeit, wo die Italiener nicht, wie anderthalbhundert Jahre später, unter anlockenden Bedingungen nach dem Norden verschrieben wurden, sich nur aus der Liebe zu dem *natale solum* erklären lässt.

In der neuesten Zeit hat uns Herr PERNE, in der *Revue musicale*, No. 36, vom Jahre 1827, endlich sehr glaubwürdige Zeugnisse beygebracht, welche darthun, was bisher unbekannt gewesen, dass JOSQUIN zu *Cambray* (in der unter burgundischer, später österreichischer Herrlichkeit gestandenen Provinz *Cambresis*) geboren, und noch im Knabenalter an die Collegiat-Kirche zu *S. Quentin* (in der benachbarten französischen Gränzprovinz *Picardie*) als Sänger aufgenommen worden; dass er nach der Mutation seiner Stimme, von da um das Jahr 1455 ausgetreten sey, und sich zu OCKENHEIM begeben habe, um bei diesem den Contrapunkt zu lernen; dass er nach Beendigung dieser Studien, wieder als Lehrer nach *S. Quentin* gekommen, und daselbst geblieben sey, bis er den Ruf zu der päpstlichen Capelle erhielt, nämlich unter SIXTUS IV welcher von 1471 bis 1484 auf dem päpstlichen Stuhle gesessen.

Man weiss es, ohne zwar die Zeit genau angeben zu können, dass JOSQUIN von *Rom* unmittelbar nach *Cambray* (seiner nun bekannten Vaterstadt) zurück kehrte, und daselbst mehrere Jahre weilte, bis er zu der Capelle König LUDWIG'S XII als erster Sänger berufen wurde. Dies muss, wie Herr PERNE richtig bemerkt, im Jahr 1498, dem ersten Regierungsjahre LUDWIG'S XII gewesen seyn, weil schon im folgenden Jahre die öffentlichen Angelegenheiten den König aus der Residenz abriefen, und nach vorhandenen Nachrichten JOSQUIN schon im Jahre 1499 von dem König eine Pfründe zu *Condé* (im *Hennegau*) erhalten habe, wo er aber im Jahr 1501 mit Tod abgegangen, und eben daselbst vor dem Hochaltar begraben seyn soll.

Ueber diese Angabe erlaube ich mir nur die Anmerkung, dass König LUDWIG über die Pfründen zu *Condé* wohl nicht verfügen konnte; dass auch der Gewährsmann des Herrn PERNE, AUBERT MIRÈ (in der angeführten Stelle) nicht sagt, dass JOSQUIN jene Pfründe aus der Gnade König LUDWIG'S hatte. Es ist daher viel

glaublicher, dass JOSQUIN letztlich noch in die Dienste Kaiser MAXIMILIANS I getreten war, dessen Capellmeister er, nach dem Zeugnisse des LUCAS LOSSIUS, gewesen seyn soll; ein Titel, welcher ihm auch in einem im Jahr 1520 zu *Augsburg* (mit in Holz geschnittenen Formen) gedruckten Motetten-Werke beygelegt worden ist. Nach des SIVERTIUS *Athen. Belg.* befand sich JOSQUIN's Bildniss mit einem Epitaph in der *S. Gudula-Kirche* zu *Brüssel*; man kann dieses Epitaph nach Belieben in FOPPEN's *Biblioth. belg.* oder bei FORKEL nachlesen. Richtig ist es aber, dass weder das Epitaph, noch obige Schriftsteller es aussprechen, dass JOSQUIN daselbst *begraben* sey: auch ist sein Todesjahr darin nicht ausgedrückt.

Wie dem auch sey, so ist Herr FÉTIS, welcher den erwähnten Aufsatz des Herrn PERNE mit eben so interessanten Daten als scharfsinnigen Bemerkungen begleitet hat, selbst ebenfalls der Meynung, dass 1501 nicht JOSQUIN's Todesjahr gewesen seyn könne. Man weiss nämlich, dass JOSQUIN seinen Lehrer OCKENHEIM überlebt hat; ein Umstand, welcher durch das von demselben auf den Tod des letzteren componirte (bereits oben erwähnte) Trauergedicht ausser Zweifel gesetzt ist. Nun bringt Herr FÉTIS eine Stelle aus einem Briefe des berühmten Dichters und Geschichtschreibers JEAN LE MAIRE, mit dem Beynamen *des Belges*, datirt von *Blois* 1512 bey, worin derselbe von OCKENHEIM also spricht: » *Toute ainsi* » *comme la musique fut ennoblie par Monsieur le Thrésorier de S. Martin de* » *Tours*, OCKEGHEM, *ores mon voisin et de nostre nation.*» Aus dieser Stelle geht hervor, dass OCKENHEIM, aus dem *Hennegau*, und (wie Herr FÉTIS muthmasst) vielleicht mit JEAN LE MAIRE aus Einem Orte, nämlich aus *Bavai* gebürtig, im Jahr 1512 noch am Leben war; daher auch JOSQUIN damals noch gelebt haben muss. Herr FÉTIS führt ferner an, das ADRIAN PETIT, genannt *Coclicus*, 1500 geboren, noch ein *Schüler* JOSQUIN's gewesen. Wenn es überhaupt *richtig wäre*, was in den Citaten des gedachten Aufsatzes des Herrn PERNE erzählt wird, dass auch folgende Componisten des XVI Jahrhunderts: MOULU, JEAN MOUTON, RICHAFORT, BERCHEM, ADRIAN WUILLAERT (?) CLEMENT JANNEQUIN, ARCADELT, CLAUDIN (*le Jeune*) de *Valenciennes* (?) BOURGOGNE, CERTON und MAILLART, JOSQUIN's Schüler gewesen seyen, so müsste derselbe sogar noch *tief* in das XVI Jahrhundert gelebt haben; da z. B. ARCADELT und BERCHEM erst im dritten Jahrzehend bekannt geworden sind, und letzterer noch um's Jahr 1580 am Leben war. CLAUDE's (*le Jeune*) Lehrer kann übrigens JOSQUIN wohl nicht gewesen seyn, da dessen Geburt erst in das Jahr 1550 fällt; wohl aber könnte CLAUDE GOUDIMEL gemeynt seyn, da der Name CLAUDIN sehr früh in den Lyoner und Antwerpener Sammlungen vorkommt.

Wahr ist es, dass die *Nänien* auf Josquin's Tod erst im Jahr 1545 (bey TIL-
MAN SUSATO in *Antwerpen*) erschienen sind; wo gleichwohl dieser grosse Meister,
nach meiner Meynung, schon lange nicht mehr unter den Lebenden gewesen seyn
muss, indem er sonst, wenn man nach der sehr wahrscheinlichen Ausrechnung
des Herrn PERNE, dessen Geburt beyläufig um das Jahr 1440 annimmt, ein Alter
von mehr als hundert Jahren erreicht haben müsste.

VI.

Die Incunabeln des Notendruckes.

Die Ausgaben des OTTAVIO PETRUCCI, zu *Venedig*, später zu *Fossebrone* und die
Incunabeln des Notendruckes (mit beweglichen Typen) sind eben sowohl der un-
widerlegliche Beweis der Priorität, ja des Alleinbesitzes der höheren Setzkunst in
der damaligen Zeit, als das herrlichste Monument der Vortrefflichkeit der nieder-
ländischen Contrapunktisten. Schade, dass man nicht auch sagen kann »ein
» unvergängliches Monument;“ denn die Werke aus der Officin dieses Ehrenmannes
sind so vergriffen, dass manche derselben vielleicht nirgend mehr übrig, und alt-
berühmte Bibliotheken auf den Besitz auch nur einiger derselben stolz sind.

BURNEY (*Hist.* Vol. II. p. 446.) giebt Nachricht von denjenigen, welche in dem
brittischen Museum vorhanden sind. Sie sind, schon als einzelne Lieferungen be-
trachtet, der Reihe nach unvollständig; von vielen andern Werken aber hatte
BURNEY gar keine Kenntniss. FORKEL führt nur eben auch die von BURNEY an-
gezeigten Lieferungen an; und beyde scheinen die Meynung zu hegen, als ob
PETRUCCI überhaupt nichts mehr gedruckt habe. Sonderbar genug hat der emsigste
aller Litteratoren, DRAUDIUS, nur zwey Nummern der Petruccischen Ausgaben gekannt,
und die berühmtesten Namen aus denselben sind bey ihm nicht zu finden *).

*) Ueberhaupt findet es sich dass DRAUDIUS mit seiner Litteratur der praktischen Musik nicht weit
zurückreicht. Ausser den oben erwähnten zwey Petruccischen Werken, die sich wie zufällig dahin

Da ich so glücklich war, mehrere dieser Ausgaben, und theils solche, wovon bisher nirgend etwas gemeldet worden, einzusehen, und von mehr anderen eine vollständigere Kenntniss zu erlangen, als man bisher davon hatte, so glaube ich den Freunden musikalisch geschichtlicher Litteratur einen angenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen das *Verzeichniss der Petruccischen Ausgaben* hier in so weit liefere, als meine Notizen nur eben auch reichen. Ich meyne, dass im Anhange zu der gegenwärtigen Schrift, welche *die Leistungen der Niederländer im Fache der Musik* an das Licht zu ziehen bestimmt ist, hiezu der schicklichste Ort ist, und ich würde mir es selbst nicht verzeihen können, diesen *Hauptbeweis* für die von mir in dem vorangegangenen Texte ausgesprochenen Behauptungen dem Leser vorzuenthalten.

Es ist bereits angeführt worden *), dass PETRUCCI den Notendruck um das Jahr 1503 erfunden, und zuerst zu *Venedig*, später, im Jahr 1513 nach seiner Vaterstadt *Fossebrone* im *Kirchenstaat* verpflanzt, und an letzterem Orte, mit einem päpstlichen über alle christlichen Reiche für 20 Jahre gültigen Privilegio, ausgeübt habe.

Sein Druck vom Jahr 1503, den ich zur Einsicht erhalten habe, ist schon mit solcher Vollkommenheit und Eleganz ausgeführt, dass er weder von seinen Ausgaben der folgenden Jahre, noch von *irgend einem Druck in andern Ländern und aus irgend einer Zeit* übertroffen wird; man kann sich kaum überzeugen, dass nicht frühere vielfältige *Versuche* vorhergegangen seyen. Dennoch scheint es, dass vor dem Jahr 1503 wenigstens kein eigentlich so zu nennendes »*Werk*« aus seiner *Offizin* hervorgegangen sey; und auch nur von diesem Jahre kann ich den *Catalog* beginnen, den ich hier mit dem Wunsche mittheile, dass auswärtige Litteratoren bald die noch immer wahrnehmbaren Lücken auszufüllen vermögend und bereitwillig seyn möchten.

verirrt haben, führt er nur etwa noch ein oder zwey von den sehr vielen Werken an, welche in den ersten 40 bis 50 Jahren der Notendruckerkunst herausgegeben worden sind: und wo sonst eine frühe Jahreszahl vorkommt, war der verdienstvolle Litterator durch unrichtige Daten irre geführt. (Zum Beweis: FRIEDRICH LINDNER, *recte* LINDNER, WENDELIN KESLER, SEVERIN CORNET und MATTHIAS POTIER.)

*) S. 43.

Ottavio Petrucci.

I.

Lieder- und Motetten-Sammlungen.

1503. In *Venedig*. *Canti cento cinquanta*. Unter diesem Titel existirt eine Sammlung von französischen Liedern (worunter einige lateinische Motetten) von nachbenannten niederländischen Componisten, von welchen zum Theil die (hier mit * bezeichneten) Namen bisher eben so unbekannt waren, als die Sammlung selbst: ALEXANDER, BRUMEL, BUSNOYS, COMPÈRE, CAEN, DELARUE, DEORTO, * FORTUILLA, GHISELIN, * GREGOIRE, HAYNE, * HANART, JAPART, * INFANTIS, JOSQUIN, LAPICIDA, * MARTINI, * MOLINET, MATHURIN (*Forestier*), OBRECHT, OCKEGHEM, PINAROL, PHILIPPON (*des Burges*), REGIS (*alibi Le Roi*), * REINGOT, * DE STAPPEN, STOICHEM, TADINGHEM, DE WILDE, YSAAC. — Alles im gewohnten guten Stil der Niederländer, mitunter künstlicher Canon. Das Werk ist mit Einem Buch abgeschlossen *).

1503. In *Venedig*. *Odhecaton*, (so viel als Einhundert Gesänge). Soll in demselben Jahre erschienen seyn. ZACCONI führt dieses Werk an, in seiner *Prattica di Mus.* †). Es muss wohl ein von obigen *Canti* 150 verschiedenes Werk seyn; vermuthlich eine ähnliche Sammlung, und diejenige, aus welcher PIETRO AARON so manche Gesänge citirt. Ob es wohl noch irgendwo existirt? §).

*) Die Liedertexte dieser Sammlung müssen damals sehr gang und gebe gewesen seyn, denn sie sind gar nicht unter die Musik gelegt, sondern bey jedem Liede bloss die Anfangsworte angeführt. Eben so allgemein bekannt müssen die dazu gehörigen Weisen (Melodien) gewesen seyn, zu welchen die Meister ihren immer sinnreichen, oft auch sehr kunstreichen Contrapunkt setzten. Viele dieser Lieder sind drey- vier- und mehrmal von verschiedenen Meistern bearbeitet. Die Melodien sind eben dieselben, welche sie verschiedentlich auch zum Thema ihrer Messen wählten, und diese darnach betitelten.

†) *Volume così chiamato, che contiene assai bellissime cose de Musici di quel tempo. Pratt. di Mus. Venez. 1506 fol. 84.* ZACCONI citirt übrigens an vielen Stellen noch andere Arbeiten der alten Niederländer, wovon weder in den (bisher bekannten) Petruccischen Ausgaben, noch in berühmten Bibliotheken, die ich durchforschen konnte, noch in den Catalogen berühmter Litteratoren, eine Spur zu finden ist.

§) DRAUDIUS (Ausgabe v. J. 1625. S. 1625.) führt ein Werk an, unter dem Titel: *Concentus*

1504 bis 1508. In *Venedig. Frottole*. Neun Bücher Italienischer Lieder, Producte einer grossen Zahl italienischer Componisten in einem einfachen *Contrapunto fiorito*. (Ueber deren Werth habe ich mich anderwärts ausgesprochen. S. 69). Die Namen der Componisten sind: DE ANTIQUIS, ANTENOREUS (HONUFRIUS) AARON (PIETRO?) d'ASCANIO (JOSQUIN), ANNA (FRANC.), BROCCUS (J.), CARA (MARCUS *Veron.*), CARITEO, CESENA (PEREGR.), CAPREOLUS (ANT. BRIK.), DIOMEDES, DUPRÉ (HE), ENEAS, DE LURANO (PHIL.), LUPPATUS (GEO), MARCHETTUS, PESENTUS (MICH.), PATAVINUS (NIC.), PIFAR (NIC.), DE LA PORTA (GEO), RASMO, RIGUM (D. ANT.), ROSSI (*alibi* ROSSINUS, *Mant.*), TIMOTEO, TROMBONCINUS (BARTH.)

Ferner in *Venedig. Motetti C. Venedig 1504*.

Enthält 48 vierstimmige Motetten, von folgenden Autoren: BRUMEL, NIC. CRAEN und JOSQUIN *).

Motetti, Libro quarto. Venedig 1505.

Enthält 55 vierstimmige Motetten, von folgenden Autoren: ALEXANDER AGRICOLA, * JOA. AULEN, BASSIRON, BRUMEL, * BULKIN, * JERO (*nymus*) DE CLIBANO, GASPAR, GHISELIN, JOSQUIN, ERASM. LAPICIDA, MARTINI, MOUTON, NINOT, OBRECHT, DE LA RUE, * TURPLIN.

Diese beyden Bücher gehören ohne Zweifel zu Einer Sammlung, da nemlich das Buch C das dritte derselben ausmachte. Das erste und zweyte (vielleicht A und B) habe ich nicht aufgefunden: muthmasslich aber war die Sammlung auch schon im Jahr 1503 angefangen.

Die mit Sternchen bezeichneten Namen sind mir hier zuerst vorgekommen: von diesen sind AULEN, BULKIN und TURPLIN unbedenklich als Niederländer anzunehmen. JERO. DE CLIBANO ist zweifelhaft; offenbar eine lateinische Uebersetzung des Beynamens.

Motetti a cinque. Libro primo. Ven. 1505.

Enthält 18 Nummern, von CRISPIN (DE STAPPEN), * DINISET, GASPAR, JOSQUIN, ISAAC, OBRECHT, PIPELARE, REGIS.

jucundiss. 8, 6, 5, 4, voc. Harmoniae Musices Odhecaton. Ven. (Ohne Verl. u. ohne Jahreszahl.) Wenn dieses Werk, wie ich glaube, das in Frage stehende Odhecaton des PETRUCCI ist, so halte ich den eben angeführten Titel mit seinem Bombast einstweilen für apocryph.

*) Das Verzeichniss der Titel (oder eigentlich der Anfangsworte) der Motetten dieser und der nachfolgenden Sammlungen nebst Anzeige des Compositors, habe ich vor mir liegen; es schien mir aber an diesem Orte überflüssig, dasselbe in solcher Gestalt einzurücken.

Der Titel lässt auf eine Fortsetzung der Sammlung *a cinque* schliessen, von welcher ich aber keine Nachricht geben kann.

Der hier zuerst erscheinende DINISET ist ohne Zweifel ein Niederländer.

Motetti della Corona.

Diese Sammlung, welche BURNEX kannte, und aus welcher er mehrere Stücke, in Partitur gesetzt, in seine *Geschichte d. M.* aufgenommen hat, besteht aus vier Büchern, welche schon sämmtlich zu *Fossebrone* (mit dem beygefügen Privilegio P. LEO X.) gedruckt sind. Und zwar:

Libro primo. Fossebrone 1514.

Enthält 26 Nummern, von nachbenannten Autoren: BRUMEL, CARPENTRAS, * DIVITIS, ANTON DE FEVIN, * HILAIRE, JOSQUIN, LONGUEVAL, MOUTON, ANDR. DE SILVA, dann (eine Nummer) von P. DE TERRACINE.

Libro secondo. Fossebrone 1519.

Enthält 25 Motetten von folgenden Autoren: ACAEN, LA FAGHE (LA FAGE), L'HERITHIER, JACOTIN (DE BERCHEM,) MAITRE JAN, LUPUS, MOUTON, * EUSTACHIUS DE MONTE REGALI (zwey Nummern), RICHAFORT und THERACHE.

Libro terzo. Fossebrone 1519.

Enthält 16 Motetten für 4, 5 und 6 Stimmen; und zwar: von CARPENTRAS, JOSQUIN, LOYSET, LEBRUN, MOUTON, und von PRÉ (PADRE) MICHAEL *de Verona*, (Eine Nummer).

Libro quarto. Fossebrone 1519.

Enthält 15 Motetten für 4, 5 und 6 Stimmen, und zwar: von ADRIAN (WILLART), NOEL BAULDEOIN, CARPENTRAS, * COSTANTIUS FESTA (Eine Nummer), JOSQUIN, und LEBRUN.

Von einer weiteren Fortsetzung dieser Sammlung findet sich nirgend eine Andeutung.

Von den hier erscheinenden neuen Namen glaube ich DIVITIS (nach der Bildung mit dem Genitiv) dann HILAIRE, den Niederländern beyzählen zu müssen *). P. DE TERRACINE (TERRACINA) ist muthmasslich einer der damaligen angehenden italienischen Motettisten; eben so EUSTACHIUS DE MONTE REGALI (da von einem Niederländer mit einem gleichbedeutenden Namen nichts bekannt ist). PRÉ MICHAEL *de Verona* ist derselbe, welcher in den *Frottole* (*Lib. I. 1504 u. f. f.*) unter dem Namen MICHAEL PESENTUS *Vero (nensis)* schon vorgekommen war. CONSTANTIUS

*) DIVITIS mit dem Vornamen ANTONIUS ist auch in GERBER'S *Lexicon* angeführt, doch ohne Anzeige seiner Herkunft, eigentlichen Lebenszeit, und sonstigen Umstände. HILAIRE ist vermuthlich der S. 19, von mir angeführte HYLAEER; vielleicht HILAIRE PENET.

FESTA, welcher in dieser Sammlung zuerst sich unter die Contrapunktisten reiht, ist bereits durch BURNEY bekannt *).

In die Rubrik der Motettensammlungen rechne ich endlich noch:

Cant. var. et modus cantandi versus Ln. (sic) et capitula, Lib. 2, 4, 5, 6. *Ven.* apud OCTAVIUM PETRUVIUM (PETRUCCIUM). Ohne Angabe der Jahreszahl. (DRAUDIUS mihi pag. 1640). Ob und wo dies Werk zu finden sey, ist mir unbekannt.

II.

Missae.

Grosse Missen-Werke, wovon das Jahr der Ausgabe nicht genau angegeben werden kann, welche aber ohne Zweifel in die Jahre 1503 bis 1516 gehören. In diesen Werken hauptsächlich haben die Meister ihre ganze Kunst entfaltet.

In Venedig:

a.)	<p>JOANNES MOUTON: Missa sine nomine. Alleluja. Alma redemptoris. Item alia sine nomine. Regina mearum.</p>	c.)	<p>JOANNIS GHISELIN: La bella se siet. De les armes. Graticusa. Parayge. Je nay dueul.</p>
b.)	<p>ANTONII DE FEVIN: Sancta Trinitas. Mente tota. Ave Maria.</p> <p>ROBERTI DE FEVIN: Le village jaloyz †).</p> <p>PIERZON: Quarti toni.</p>	d.)	<p>ALEXANDRI AGRICOLAE: Le serviteur. Je ne demande. Malheur me bat. Primi toni. Secundi toni.</p>

*) Es wundert mich, dass BURNEY, der recht absichtlich darauf ausging, frühe Contrapunktisten unter den Italiencern zu finden, aus den *Mot. della Corona* den einzigen COSTANZO FESTA namhaft gemacht, und auch von diesem nur Proben beygebracht hat. Fand er vielleicht die Arbeiten jener anderen noch zu gering, um sie mit COSTANZO FESTA und den Niederländern in eine Reihe zu stellen? Ich vermag es nicht, mich hierüber auszusprechen.

†) Es versteht sich, dass hier die veraltete, und noch dazu von den Herausgebern entstellte Schreibart getreu beybehalten ist.

- | | |
|---|---|
| <p>e.) {
 BRUMEL :
 Je nay dueul.
 Bergerette Savoyenne.
 Ut re mi fa sol la.
 L'ome armé.
 Victime paschali.</p> | <p>l.) {
 <i>Diversorum auctorum:</i>
 Liber primus (Nach BURNEX 1508).
 OBRECHT. Si dedero.
 PHILIPP. BASSIRON. De fraza.
 BRUMEL. De Dringhs.
 GASPAR. Na tu pas.
 PIERO DE LA RUE. De S. Antonio.</p> |
| <p>f.) {
 PETRI DE LA RUE:
 Beatae virginis.
 Puer natus.
 Sexti ut fa.
 L'omme armé.
 Nunquam fue pena major.</p> | <p>m.) {
 <i>Fragmenta Missarum.</i>
 FORTUILLA. Asperges.
 COMPÈRE. Asperges.
 STOCHEM. De B. V.
 JOSQUIN. De B. V.
 DE ORTO. Kyrie.
 JOSQUIN. Missa ferialis.
 BUSNOYS. Patrem.
 REGIS. Patrem.</p> |
| <p>g.) {
 OBRECHT :
 Je ne demande.
 Greecorum.
 Fortuna desperata.
 Malheur me bat.
 Salve diva parens.</p> | <p>Zu Fossembrone 1514, 1515, 1516.
 <i>Missae JOSQUINI:</i></p> |
| <p>h.) {
 HENRICI ISAAC :
 Chargé de dueul.
 Misericordias Domini.
 Quant jay ancor.
 La Spagna.
 L'omme feme.</p> | <p>n.) {
 Lib. I. L'omme armé, super voces musicales.
 La, sol, fa, re, mi.
 Gaudeamus.
 Fortuna desperata.
 L'omme armé. Sexti toni.</p> |
| <p>i.) {
 DE ORTO :
 Dominicalis.
 Jay pris amours.
 Cum duobus patrem.
 L'omme armé.
 La bella se sied.
 Petita camusetta.</p> | <p>o.) {
 Lib. II. Ave maris stella.
 Hercules Dux Ferrariae.
 Malheur me bat.
 Lami bandichon.
 Una musq. de Buscaya.
 Dung aultre amer.</p> |
| <p>k.) {
 GASPAR :
 Ave regina coelor.
 O Venus bauth.
 E trop penser.
 Octavi toni.
 Se mieux ne vient.</p> | <p>p.) {
 Lib. III. Mater Patris.
 Faysans regrés.
 Ad fugam.
 Didadi.
 De B. V.
 Missa sine nomine *).</p> |

*) Von den hier verzeichneten Missen-Sammlungen kannte BURNEX nur jene unter a, b, f, l, n und p; man findet aber auch diese bey ihm nicht näher beschrieben.

III.

Lauten-Tabulaturen.

Von solchen sind mir zwey Bücher vorgekommen, beyde noch zu *Venedig* gedruckt:
Tenori e Contrabassi intabulati col Sopran in canto figurato per cantar e sonar col. lauto. Lib. primus FRANCISCI BOSSINENSIS Opus. *Ven.* 1509.

Intabulatura de Lauto libro quarto. Padovane diverse, Calate a la Spagnola, Calate a la italiana. Tastar de corde con li soi recercar drietro. (Sic.) Frottole. JOAN. AMBROSIO. *Ven.* 1508.

In der langen Reihe von Jahren, von 1514 bis 1519, findet sich demzufolge, ausser den *Motetti della Corona* und den *Missen von JOSQUIN*, kein anderes Werk angezeigt; wiewohl es nicht glaublich ist, dass diese Sammlungen die Bemühung PETRUCCI's zu *Fossebrone* ausschliessend in Anspruch genommen haben sollten.

Aber auch von späteren Leistungen des PETRUCCI, aus den 1520^{er} Jahren, habe ich nirgend mehr eine Spur finden können: entweder muss das ihm vom Papst verliehene und, für 20 Jahre lautende Privilegium durch den Tod dieses braven Mannes um jene Zeit erloschen seyn; oder man hat die 20 Jahre (de facto) von der Zeit der ersten Ausübung seiner Erfindung (1503) gerechnet: denn

In *Florenz*

wurde schon im Jahre 1523 ein Notenwerk gedruckt, dessen Verleger der den Bibliographen sehr wohlbekannte geschätzte Buchdrucker JACOBUS JUNTA war. Es ist ein Buch *Frottole*; italienische Lieder in dem Styl der oben angezeigten *Frottole* des PETRUCCI; die Componisten sind: MARCHETT (vermuthlich der auch dort schon vorgekommene MARCHETTUS;) ein SEBASTIANO FESTA (muthmasslich ein Verwandter des bekannten COSTANZO FESTA;) dann einige, die sich bloss mit Anfangsbuchstaben gezeichnet haben. Typen, Papier und Format sind ganz den Petruccischen Ausgaben ähnlich. Es scheint aber nicht, dass JUNTA den Notendruck in seiner *Officin zu Florenz* fortgesetzt habe; denn

In *Rom*

erscheint schon im Jahr 1526, *apud* JOH. JAC. PASOTI et VALER. DORICH, *impensis* JAC. JUNTAE: CANZONI, *Frottole e Capitoli da diversi*, Libro I.

In *Strassburg*

druckte damals auch schon der berühmte PETER SCHÖFFER. Von diesem kann ich anzeigen vom Jahre 1525: LUTHER's geistliches Gesangbüchlein mit 5 Stimmen von

JOHANN WALTHER; dann bey PETER SCHÖFFER und APPIARIUS (vermuthlich bald darauf) *Opusculum rarum ac insigne rerum mus.* dessen FORKEL (*Gesch.* II. S. 519) gedenkt.

Die der Zeit nach nächste Notendruckerey möchte wohl

In Lyon

jene des JACOBUS MODERNUS DE PINGUENTO gewesen seyn, welcher im Jahr 1532 die *Motetti del fiore* herausgab, wovon bis zum Jahre 1542 fünf Bücher erschienen, er war selbst Organist und Compositeur an der Kirche *Notre Dame de Comfort* in dieser Stadt. Eben daselbst finde ich später 1547 eine Notendruckerey unter dem Namen GODEFROY et MARCELLIN BERINGEN (BOURGEOIS [LOYS] *Ps. L. de DAVID à 4 parties*) Später entstand daselbst die sehr fruchtbare Druckerey des GORLIER.

In Leipzig

finde ich im Jahr 1533 die Druckerey des NICOLAUS FABER, der schon früher sich als musikalisch-theoretischer Schriftsteller hervorgethan hatte. Er gab in diesem Jahre heraus: *Melodiae Prudentianae et in Virgilium.*

In Paris

entstand im Jahr 1534 jene des nachmals sehr emsigen Verlegers PETRUS ATTAIGNANT, welcher in diesem Jahr die Lieferung der *Motetti musicales 3, 4, 5, 6 et 8 vocum* begann, welche bis zu vierzehn Büchern fortgesetzt wurde *).

In Nürnberg

eröffnete seine Druckerey HIERONIMUS GRAPHEUS (sonst Formschneider) im Jahr 1537 mit dem *Novum et insigne opus mus. etc.* (FORKEL *Gesch.* II. S. 520). Eine andere sehr fruchtbare entstand ebendasselbst im Jahr 1539 bey dem, den musikalischen Litteratoren wohl bekannten JOANNES PETREJUS.

Die nächste der Zeit nach ist

In Venedig

die sehr berühmt gewordene Druckerey des kunstsinnigen und selbst Kunstverständigen (auch als Componist bekannten) ANTONIO GARDANO, dessen Offizin unter

*) Nach der Angabe eines Herrn FOURNIER, in dessen *Traité histor. et crit. sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la Musique etc.* Paris 1765. (FORKEL's *Allg. Litter. d. M.* S. 273) soll der Notendruck mit gegossenen Characteren im Jahr 1525 zu Paris von einem PIERRE HAUTIN erfunden worden seyn. (!) Von den Notenwerken dieses Druckers vermag ich keine Nachricht zu geben. Uebrigens geschieht es wohl, dass man an einem Orte eine Kunst, die anderwärts schon lange getrieben wird, erfindet, und die Erfindung (*de bonne foi*) als eine neue ansieht, weil man von den Vorgängern nichts weiss: spätere Schriftsteller sollten aber den Irrthum nicht erneuern.

seinem Erben ANGELO GARDANO bis gegen Ende des Jahrhunderts in Thätigkeit blieb. Er gab im Jahr 1539 folgende bedeutende Werke heraus: *Canzoni francesi di ANT. GARDANO e di altri Autori. Motetti del frutto (Variorum). Musiche fatte nelle nozze del Duca Cosmo de Medici e della illustriss. Consorte sua Mad. LEONORA DA TOLLETO (Variorum). Fiore de Motetti (Var.)* Lib. I. II. *Madrigali d'ARCADELT* Lib. I, II, III, IV.

Die Druckerey der GARDANI war die berühmteste, und durch Kunstsinn nicht minder als durch Industrie die ausgezeichneteste ihrer Zeit, besonders in *Italien*. Neben ihr bestand auch schon im Jahr 1542 in *Venedig* noch eine andere, bey HYERONIMUS SCOTO.

In Ferrara

war, gleichzeitig mit jener des GARDANO zu *Venedig*, ebenfalls im J. 1539, eine Notendruckerey entstanden, bey M. GIOV. DE BULGHAT, HENRICO DE CAMPIS et ANTONIO HUCHER COMPAGNI. Sie gaben in diesem Jahre heraus: *Madrigali d'ALFONSO della Viola* (Schüler HADRIAN'S WILLAERT), dann den Anfang einer Sammlung mit dem Titel: *Motetti della Simia*.

In Augsburg

druckte im Jahr 1540 MELCHIOR KRIEGSTEIN: SIGISMUNDI SABLINGER (Herausgebers) *Selectissimae Cantiones (Variorum) a 6 usque ad 2 voces **. Ihm folgte ebendasselbst um das Jahr 1545 noch ein anderer Verleger, PHILIPP UHLHARD.

In Wittenberg

eröffnete im Jahre 1541 seine Druckerey, der auch als musikalischer Gelehrter und Schriftsteller berühmte GEORGIUS RHAW. Von diesem Jahr finde ich angezeigt: SIXTI DIETERICH *Novum ac insigne opus mus. etc. etc. 4 vocum*.

In Mayland

druckte im Jahre 1542 JOH. ANT. CASTILLIONENSIS: VINCENZO RUFFO *Il i. libro de Motetti a 5 voci*.

In Antwerpen.

erschien im Jahre 1542 bey GULIELMUS VISSENACUS: *Quatuor vocum musicae modulationes (Variorum)*. Diese Druckerey muss aber wohl unmittelbar darauf eingegangen seyn, denn schon im Jahr 1543 erscheint, mit einem kaiserlichen Privilegio für drey Jahre, die nachmals so berühmt gewordene Druckerey des TILE-

*) So finde ich das Werk in dem Catalog der hiesigen kais. Hofbibliothek angezeigt: nach PAULS V. STETTEN *Kunst-Gewerb- und Handw. Gesch. der Reichsstadt Augsburg* sollten die ersten *Sablingerischen Cantionen* im Jahr 1539 bey PHIL. UHLHARDEN herausgekommen seyn.

MAN SUSATO, welcher selbst auch ein fertiger Componist im Style seiner Zeit war. Er begann in diesem Jahr die (bis 1560 zu vierzehn Büchern fortgesetzte) *Sammlung von Chansons à 4 et 5 parties*; etwas später die *Cantiones sacrae a 4 et 5 vocibus* u. s. w.

In *Basel*

that sich im Jahr 1547 HENRICUS PETRI hervor, durch die prächtige Auflage des berühmten *Dodecachordon* von HENR. LORITUS GLAREANUS. Von andern Ausgaben desselben kann ich eben nichts nachweisen, als eine Sammlung von Compositionen JOSQUIN's, herausgegeben von FABRI, 1553, die ich in Abschrift besitze.

In *Zürich*

finde ich im Jahre 1550 bey RUDOLPH WYSSENBACH ein *Tabulaturbuch vff die Lutten etc.* Hiemit beschliesse ich meine *Nachricht von den Notendruckereyen*. Wenn diese vielleicht hier und da noch etwas zu wünschen übrig lassen, und einige Berichtigung gestatten dürfte, so hoffe ich doch, mit Rücksicht auf die Spärlichkeit, ja Mangelhaftigkeit der darüber zerstreuten Anzeigen, dem Liebhaber der Kunstlitteratur damit einen Gefallen erwiesen zu haben.

Ueber die *Ausübung des Notendruckes* kann ich nicht umhin, nach allem, was ich davon sehen konnte, und nach allen hierüber eingezogenen Bestätigungen, hier noch folgende allgemeine Bemerkung anzuführen. Nicht nur die ältesten Petruccischen Ausgaben, sondern auch überhaupt die der nachfolgenden Druckereyen in der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, haben sich durch Schärfe der Typen, Genauigkeit in der Zusammenfügung, Schönheit des Papiers und des Druckes ausgezeichnet: wir sehen aber auch, dass die Verleger oder Herausgeber selbst entweder in der Typographie durch Erfindsamkeit und Industrie ausgezeichnete, oder als musikalische Gelehrte, Schriftsteller oder Componisten, berühmte Männer waren, die bey ihren Unternehmungen stets die Kunst und den Ruhm im Auge hatten, und ihren Vorgängern oder Mitwerbern nicht nachstehen wollten.

Bey ihren Nachfolgern nahm die Schönheit des Druckes von einem Jahrzehend zum andern ab; es ward damit, je länger je schlechter; und der Notendruck war im XVII und XVIII Jahrhundert überall (in der Regel) so ausgeartet, dass man das verbesserte Verfahren, welches JOH. GOTTLÖB IMMANUEL BREITKOPF im Jahr 1756 in seiner Offizin einführte, in solcher Beziehung nicht ohne Grund als eine neue Erfindung der Kunst ansehen kann *).

*) Ich weiss nicht, woher GERBER (Art. PETRUCCI im *n. Lex.*) die Notiz geholt hat, dass der

VII.

Ueber Kunstschulen in der Musik.

Es ist unter den musikalischen Litteratoren und Schriftstellern *zunstgebräuchlich* geworden, sich die Autoren und Componisten eben so in *Schulen* abzutheilen, wie man mit den *Malern* zu thun pflegt. Gegen die Idee an und für sich wäre nichts einzuwenden: denn auch in der *Musik* war es in verschiedenen Perioden, eben so wie in der *Malerey* der Fall, dass ein tüchtiger Mann, der sich einen *neuen Styl* geschaffen, Schüler erzog, die in diesem Styl Werke lieferten, welche sich von denen der Vorgänger, so wie auch vorerst noch von denen der Zeitgenossen anderer Städte und Länder, durch einen eigenen Character merklich sonderten.

Allein es ist, wie ich glaube, kein zureichender Grund, eine *neue und eigene Schule* anzunehmen, wenn etwa einer jener *Schüler* an einem *andern Orte* sich niedergelassen, und daselbst wieder Schüler gezogen hat, die in dem Styl (öfter auch wohl nur in der Manier) ihres Lehrers arbeiteten; noch weniger aber sollte man die *Gesammtheit* aller Autoren, welche in einer *Stadt* oder in einem *Lande* einheimisch waren (wenn sie nur eben in einer längst allgemein gewordenen Manier componirt, und nicht etwa einen besonderen nur ihnen eigenen Styl behauptet haben) gleich als eine *Schule*, nach der Stadt oder dem Lande ihrer *Heimath* benennen.

Vollends irrig aber ist eine solche Eintheilung, wenn man, ohne Rücksicht auf den im Verlauf der Zeiten erfolgten, vielleicht mehrmaligen Wechsel der

VON PETRUCCI erfundene Notendruck schon um das Jahr 1532 in *Deutschland* und später durch PIERRE BALLARD in *Paris*, sehr verbessert worden sey: die ersten deutschen Verleger druckten wohl recht schön, ohne doch die Arbeiten des Meisters PETRUCCI darum zu übertreffen. Von den Arbeiten des PIERRE BALLARD, der um's Jahr 1600 die Typen verbessert, und dessen Ausgaben sich vor allen andern ausgezeichnet haben sollen, (*Art. BALLARD im n. Lex.*) habe ich nichts zu sehen bekommen, als des P. MERSENNE *Harmonie univ.* (gedr. zu *Paris* bey obgenannten PIERRE BALLARD 1636) die, was den Notendruck daran betrifft, gegen einen PETRUCCI oder z. B. gegen GLAREAN's *Dodecachordon* (*Basel* 1547) zu vergleichen ist, wie etwa die Ausgaben der *Heymonskinder*, der *Melusine*, oder des TILL EULENSPIEGEL's für das liebe *Landvolk*, gegen einen BODONI.

Gattung der Composition und des Styles, die *späteren* Autoren eines Landes, auch wenn sie vielleicht selbst aus einer auswärtigen Schule hervorgegangen sind, oder sich selbst auswärts einen eigenen Styl gebildet haben, mit denen der früheren und frühesten Zeit des nämlichen *Landes* in eine gemeinsame Schule classificirt. Es ist daher wenn nicht irrig, doch mit keinem zureichenden Grunde gerechtfertigt, dass man schon im XVI Jahrhundert gleichzeitig eine *römische venetianische, lombardische und florentinische* Schule, eine Schule von *Bologna* und von *Neapel* annimmt; offenbar irrig aber, wenn man römische, venetianische, lombardische Autoren u. s. w. der folgenden Jahrhunderte, und bis auf unsere Zeit, noch immer jenen Schulen zuschreibt, und z. B. in der neapolitanischen Schule den ALEXANDER SCARLATTI als einen Nachfolger des ARISTOXENUS von *Tarent*, TINCTORIS und des *Principe di venosa*, oder in einer sogenannten florentinischen einen CHERUBINI als Schulgenossen des SGUARCIALUPO aufführt.

Im eigentlichen Sinne hat es, meines Bedünkens, im Verlauf der Zeiten nur folgende Schulen gegeben:

1.) *Die niederländische Schule.* Zu derselben gehören alle Autoren in *Deutschland, Frankreich, Spanien* und in *Italien*, welche bis gegen Ende des XVI Jahrhunderts geblüht haben. Die sogenannte *Venetianische* war die Schule eines dort angesiedelten Niederländers; und diejenigen italienischen Componisten, deren Lehrer nicht nachgewiesen sind, haben sich wenigstens nach niederländischen Mustern gebildet, und bloss im Styl der Niederländer gearbeitet.

2.) *Die römische Schule* des PALESTRINA und NANINI d. ä. Sie ist als *eine Tochter der niederländischen* anzusehen, deren Styl durch sie nicht beseitiget, sondern nur durch Vereinfachung veredelt wurde. Diese Schule vereinigte in kurzem die Componisten aller Länder, besonders jener in *Italien*. Ihr eigenthümlicher Styl erhielt sich das ganze XVII Jahrhundert hindurch, und lebte in der Kirchenmusik auch noch im XVIII fort, bis der üppigere Styl der inzwischen entstandenen neueren Compositions-Gattungen aus der weltlichen in die geistliche Musik übergang, welche letztere in ihrer Reinheit, d. i. in dem Styl jener römischen Schule, nur noch in wenigen Capellen zu finden ist.

3.) *Die neapolitanische Schule*, welche, zu Anfang des XVIII Jahrhunderts durch ALEX. SCARLATTI und dessen Schüler LEO und DURANTE gegründet, ganz eigentlich eine totale Revolution in der Musik bewirkt hat. Aus dieser Schule sind, und zwar unmittelbar, die grössten Meister des XVIII Jahrhunderts hervorgegangen. So wie aber in musikalischen Dingen alles Schöne und Nützliche

sich schnell verbreitet, und bald allgemeines Eigenthum der musikalischen Welt wird, so wurde auch der Styl der neuen Schule überall angenommen; und Venetianer, Römer, Florentiner, Lombarden, auswärts vorzüglich die Deutschen, wetteiferten in der Hervorbringung jener herrlichen Werke, welche das Jahrhundert auszeichnen, das man mit Recht die schöne Periode der Musik genannt hat.

4.) Die *deutsche Schule*, welche man, von dem Orte des Wirkens ihrer Stifter, auch die *Wiener Schule* nennen könnte. Obgleich diese Schule hauptsächlich die Instrumental-Musik reformirt hat, so weiss doch jedermann, welchen Vortheil von derselben auch die Opern-Musik, besonders in *Frankreich*, und nun auch schon in *Italien*, gezogen hat.

Ueber Kunstschulen der Musik überhaupt nur noch einige Worte. Keine Kunst lebt mehr, als die Musik, durch Nachahmung des Vorhandenen fort: die Werke keiner andern Kunst werden aber auch so häufig und schnell, als jene der Musik, verbreitet; und es ist eine sehr natürliche Sache, dass die Componisten, wenige Männer von Kraft und Talent etwa ausgenommen, in dem Style, oder in der Manier arbeiten, welche dem eben herrschenden Geschmack ihres Publikums zusagt: eine Maxime, welcher nicht bloss ihr persönlicher Vortheil, sondern selbst ihre Ruhmliebe, mithin wenigstens auf einer Seite ein nicht unübliches Motiv zum Grunde liegt. Auf solche Weise sind von jeher die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen verwischt worden, und in einander zerflossen, und die Musik hat endlich kein anderes Gepräge, als das ihrer Zeit, bloss mit den Modifikationen, welche der National-Character und National-Geschmack in die Melodien und deren Rhythmen bringt; so dass es endlich keine Schulen, sondern höchstens etwa noch eine italienische, französische oder deutsche Musik giebt, welche die Kenner dereinst beyläufig nach Decennien oder Viertels-Jahrhunderten classificiren mögen. Ich habe übrigens hier der englischen Musik darum keine Erwähnung gethan, weil die Engländer (in jenen Zeiten, da sie noch selbst Musik erzeugten) sich nie nach ihren Nachbarn gebildet, aber auch auf deren Geschmack oder Kenntniss hinwieder nie eingewirkt haben; weswegen es zu wünschen ist, dass die Bearbeitung der Kunstgeschichte (mit aller Achtung für die Verdienste eines HAWKINS und BURNEY sey es gesagt) einmal in andere Hände als jene der Engländer kommen möge, welche auf ihre Musik viel mehr Gewicht legen, als für die Kunstliebhaber und Kenner des Continents nöthig ist, und erwünscht seyn kann.

Nachtrag.

Eingesendet während des Druckes.

Als der Verfasser der vorstehenden Abhandlung, durch eine zufällig erhaltene Aufmunterung veranlasst, es unternahm, mit dem *Versuche* einer Beantwortung der von dem hochverehrlichen königl. niederländischen Institute der Wissenschaften und schönen Künste gesetzten *Preisfrage* in Mitwerbung zu treten, ging derselbe von der Voraussetzung aus, dass man hierunter billiger Weise kaum mehr gefordert, oder kaum mehr erwartet haben dürfte, als eine zweckmässige raisonnirende Darstellung desjenigen, was über das Wirken der niederländischen Tonkünstler und Gelehrten und deren Einfluss auf ihre Zeitgenossen, theils in den (wenigen) vorhandenen guten Werken allgemeiner Geschichte der Tonkunst, theils sonst in einzelnen bereits vorliegenden bekannten Schriften im Fache der musikalischen Litteratur zerstreut, enthalten war.

Mehr zu leisten konnte der Verfasser kaum hoffen, und er freut sich, wenn es ihm gleichwohl gelang, zwar nicht die Geschichte der Kunst, doch aber die ihrer praktischen Litteratur, und theils die Künstler-Geschichte, mit einem Scherflein von Beiträgen zu bereichern.

Mit Offenheit hat übrigens der Verfasser selbst die *Lücken* angezeigt, welche, in der *Geschichte der Kunst bey den Niederländern* noch auszufüllen einer besser unterrichteten Zukunft vorbehalten bleiben müsste.

Die lange Periode des XIII, XIV und eines Theiles des XV Jahrhunderts (die Vor-Ockenheimische Epoche) war nämlich bisher immer noch in einem grauen Nebel gehüllt, in welchem unsere besten Historiker nur etwa auf einige wunderliche Gestalten deuten konnten, die in unbestimmten Umrissen, gleich den Gebilden OSSIAN's, im weiten Raume hier oder dort auftauchten. Mit OCKENHEIM erst beginnt

für sie der *fertige Contrapunkt*; *) aus der vorhergegangenen Zeit kennen sie, ausser den wenigen aus dem Strom der Zeit geretteten Tractaten einiger *Lehrer* im Fache der Figural- und Mensural-Musik, nur einige *Namen*, welche von den Schriftstellern des XV und XVI Jahrhunderts im Andenken erhalten worden sind. DUFAY, BINCHOIS, ELOY, BRASARD findet man nur eben angezeigt, ohne weder von deren Wirken und eigentlichen Verdiensten, noch von deren Herkunft und Lebensumständen etwas Näheres zu erfahren. Woher OCKENHEIM die Kunst geschöpft, welche er schon mit eben so erstaunenswürdiger Gewandtheit als Scharfsinn trieb? Ob und wo, und wie lange eine vorzeitige Schule des Contrapunktes in *Frankreich* geblüht? u. s. w. dies alles ist uns bisher noch immer verborgen geblieben.

Sicher kann es unter solchen Umständen auch dem Verfasser des vorstehenden Versuches nicht verdacht werden, wenn er im Jahr 1828 manches als unentschieden dahin gestellt lassen musste, was sich vielleicht schon seit dieser Frist aufgeklärt hat; oder wenn er aus so mangelhaften Daten vielleicht selbst Folgerungen zog, welche schon jetzt eine Berichtigung fordern, und auch erhalten können.

Nun ist glücklicher Weise die Kunstgeschichte, eben erst seit der Einsendung der Preisschriften über die niederländische Frage, im laufenden Jahr 1829 mit einem Schatz bisher ungekannter, ja nicht geahnter Notizen bereichert worden, welche, besonders über die oben angedeutete Periode schon ein ziemlich helles Licht verbreiten. Ich meyne des würdigen Vorstehers der päpstlichen Capelle, des vortrefflichen BAINI: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di GIOVANNI PIERLUIGI da PALESTRINA*, gedruckt zu Rom mit der Jahreszahl 1828 in zwey grossen Quartbänden.

Herr BAINI hat uns in diesem unschätzbaren Werke jene bisher gleichsam vermauerten Gewölbe, *die Archive der päpstlichen Capelle*, geöffnet, welche von den bisherigen Schriftstellern, selbst von denen seiner Nation, ja von seinen Vorgängern in der Capelle, nicht etwa bloss ignorirt, sondern sogar verläugnet worden waren, nach deren Angabe die Archive der päpstlichen Capelle, bis auf unzusammenhängende Bruchstücke, bey Gelegenheit der Bourbonischen Plünderung

*) Der grosse Gelehrte GLAREANUS schrieb sogar in seinem berühmten *Dodecachordon*, gedr. Basel 1547: *Ante annos septuaginta, opinor, primi hujus artis inventores intonuere. Neque enim, quantum nobis constat, haec ars est multo vetustior.* Diese Rechnung würde sogar auf das Jahr 1477 zurückweisen, wo eben JOSQUINS Ruhm begonnen, und OCKENHEIM, den GLAREAN wohl kannte, mit vielen berühmten Musikern niederländischer Nation schon lange geblüht hatten.

der Stadt, im Jahr 1525, durch Brand zu Grunde gegangen seyn sollten. Unter dieser Angabe hat ADAMI DA BOLSENA (selbst päpstlicher Capellmeister) in dem mehrmals angeführten Werke (*Osservazioni per ben regolare il canto della Capella Pontificia*, Rom 1711) jene spärlichen und höchst mangelhaften Notizen über die *Sänger und Compositoren der päpstlichen Capelle aus der Vor-Palestrinischen Periode* mitgetheilt, auf welche sich seither alle Historiker und Litteratoren als auf eine respectable Autorität berufen haben, und nach welchen JOSQUIN offenbar als der *älteste niederländische Sänger und Componist in der päpstlichen Capelle* erschien; wodurch man (bey gänzlichem Mangel früherer Spuren von figurirtem contrapunktischem Gesang in der päpstlichen Capelle) leicht, ja nothwendig, zu der Folgerung verleitet wurde, dass erst in JOSQUIN'S Zeit, und eben durch ihn, der Contrapunkt dort in Gang gebracht worden sey.

Und doch zeigt jetzt Herr BAINI, dass wohl schon ein Jahrhundert früher der contrapunktische Figuralgesang in der päpstlichen Capelle eingeführt worden, und schon von da an beständig im Gebrauch gewesen sey.

Da nicht jedem Leser vorstehender Abhandlung Herrn BAINI'S Werk zugänglich oder zur Hand seyn dürfte, sey es erlaubt, die Geschichte der *Einführung des Figural-Gesanges und des Contrapunktes in der päpstlichen Capelle* hier in gedrängter Kürze darzustellen.

Als Pabst CLEMENS V im Jahre 1305 den heiligen Stuhl von Rom nach Avignon verlegte, blieb die päpstliche Capelle, damals *la Scuola de' Cantori* genannt, mit ihrem *Primicerto*, oder Vorsteher, in Rom zurück, weil sie an der *Basilica Vaticana* gestiftet, mit ansehnlichen Einkünften dotirt, und deren Glieder mit besondern Vorrechten und Würden, zum Theil mit Pfründen allda, begabt waren. Zu Avignon bildeten die Päbste eine neue Capelle, welche ihren eigenen Vorsteher hatte.

Als unter Pabst GREGOR XI der päpstliche Stuhl von Avignon nach Rom zurück verlegt ward, zu Anfang des Jahres 1377, brachte der Pabst seine Capelle dahin, welche nun mit jener alten verschmolzen wurde, und eine in verschiedenen Dingen veränderte Verfassung erhielt; welches man ausführlich bey BAINI nachlesen kann *).

Die alte (römische) Cappelle hatte bis dahin streng an ihrem *Cantus Gregorianus* gehalten, und an jenen »höchst einfachen Harmonien über diesen Gesang

*) I. B. S. 256. u. f. f.

» welche allda *seit mehreren Jahrhunderten* bekannt waren, und welche man in » der letzteren Zeit, zum Unterschied von den zweyerlei Arten der modernen » Componisten und Figuristen" (den *Fauxbourdons* und dem *extemporirten Con-* » *trapunkt* dieser letzteren) » den *Cantus romanus*" zu benennen pflegte." — Jetzt kamen die Sänger von *Avignon* — » nicht nur mit den *Consonanzen der Quarte*, » der *Quinte* und der *Octave* geziert nach der von Pabst JOHANN XXII (dem zweyten » der Päbste zu *Avignon*) hiezu ertheilten Erlaubniss, sondern auch stolz auf ihre » *Fouxbourdons*, und wohlunterrichtet in allen Geheimnissen der gewöhnlichen » *Motteti*, der *Hoceta*, der schlüpfrigen *Discante*, des *Triplums*, *Quadruplums* » und *Quintuplums* der verschiedenen *Mensuren des Rhythmus*" *).

Nun also wurde von den Sängern von *Avignon* der aus *Frankreich* dahin gebrachte künstlichere Figural-Gesang, besonders die *Falsibordoni* und eine Art extemporirten Contrapunktes (*Contrapunto a mente*) in der päpstlichen Capelle angenommen, in welcher diese Gattungen, zum Theil bis auf unsere Zeit, in der ursprünglichen Gestalt bey gewissen Gelegenheiten noch im Gebrauche seyn sollen †).

Eigentlich *componirte*, das ist *geschriebene Sätze* von Figural-Musik gab es demnach in der Capelle von *Avignon* noch so wenig, als in jener zu *Rom*: alles beruhte bis dahin auf den Kenntnissen und der Uebung der Sänger.

Schon im Jahre 1380 erscheint indessen in der päpstlichen Capelle ein eigentlicher *Compositor*, jener hochberühmte DE FAY, dessen *Name* nur bisher aus FRANCHIN'S GAFURIUS Schriften, aus einer durch den Fürstabt GERBERT mitgetheilten Abhandlung des ADAM DE FULDA, und besonders aus dem (an seinem Orte bereits erwähnten) Manuscripte des TRINCTORIS, als eines der ältesten *Contrapunktisten*

*) Schade, dass die in der päpstlichen Capelle, wie es oben lautet, seit mehreren Jahrhunderten angenommenen » höchst einfachen Harmonien" uns nicht näher beschrieben werden. Wenn es nicht die *Consonanzen* der 4, 5 und 8, dann die *Discante* der Sänger von *Frankreich* waren, so kann es kaum etwas anderes, als der *einfachste Discantus*, davon etwa in der Beilage D das Beispiel vorliegt, gewesen seyn; denn das alte *Organum* möchte wohl kein römisches Ohr vertragen haben.

†) Die Beschreibung dieser Gattung von *Falsibordoni* findet man im I. B. S. 257 u. ff. Man denke sich einen *Cantus firmus* mit einer beständigen Folge von $\frac{5}{4}$ Accorden begleitet, statt deren nur in den Schlüssen der Bass herabtritt und die Stimmen die vollkommensten *Consonanzen* $\frac{3}{2}$ darstellen. Diejenigen verschiedenen Gattungen also genannter *Falsibordoni*, welche später in andern Kirchen entstanden und angenommen worden sind, beschreibt H. B. gleichfalls a. a. O.

bekannt war, von dessen Leben und Wirken jedoch bisher nirgend eine Nachweisung gegeben worden war. Dieser Du FAY nun war, wie wir jetzt durch Hrn. BAINI erfahren, *Sänger der päpstlichen Capelle*, und blühte an derselben, sehr hochgeachtet, bis zum Jahre 1432, also über ein halbes Jahrhundert. Das Archiv bewahrt noch von dessen Arbeit nachbenannte vier Messen: *Ecce Ancilla Domini*, — *omme, l'omme armé*, — *se la face aypale*, — *Tant je me deduis*; und Herr BAINI sagt von diesen Messen, er sey mit denselben, »mit »Rücksicht auf die damalige Zeit» sehr zufrieden: es finde sich darin »manche »hübsche Stelle, und zuweilen entdecke man sogar ein Aufblitzen von Ausdruck» (*V'è qualche tratto gradevole; e talvolta vi si scorge alcun lampo di sentimento.*)

Ueber Du FAY's *Herkunft* hat Herr BAINI sich nicht ausgesprochen, noch sonst nähere Lebensumstände von demselben angeführt. Nun ist es zwar *glaublich*, dass, während des Aufenthalts der Päbste zu *Avignon*, sich in deren Capelle daselbst *Franzosen* als Mitglieder befunden haben, und dass auch mehrere derselben bey der Uebersiedelung von dort nach *Rom* gelangt und daselbst im Dienste verblieben seyn mögen, wie denn Herr BAINI, ohne zwar die Zeit genauer zu bestimmen, nachfolgende Mitglieder (meist französischen oder niederländischen Namens) als *gleichzeitig mit Du FAY*, und zwar *vor dem Jahre 1420* in der Capelle verzeichnet anführt, als: EGIDIO FLANNEL, genannt L'ENFANT; GIOVANNI REDOIS; BARTOLOMEO POIGNARE; GIOVANNI DE CURTE; GIACOMO RAGOT; EGIDIO LAURI; GUGLIELMO DI MALBECQ, ARNOLDO DE LATINIS.

Gewiss ist auch nicht in Abrede zu stellen, dass die Franzosen an der *Ausübung* des (einfachsten) Contrapunktes oder *Discantus* früher eben so Theil genommen, wie sich eben unter ihnen sehr früh vorzügliche *Theoretiker* schon hervorgethan hatten, und die Kunst des *Discantisirens* scheint eben in *Frankreich* am meisten einheimisch und cultivirt gewesen zu seyn. Allein es sind Gründe vorhanden, anzunehmen, dass die eigentlichen *Tonsetzer* (welche *schriftliche* Contrapunkte von Werth in ihrer Art lieferten) vom Anbeginn her schon aus den *Niederlanden* verschrieben wurden. Die ersten Versuche eines *geschriebenen* Contrapunktes in der zweiten Hälfte des XIV Jahrhunderts erschienen, nach Herrn BAINI's Erklärung, fast nur wie Versuche (*Attentate*) einer Abweichung von den strengen Vorschriften der Kirche, welche nur den einfachsten *extemporirten* Contrapunkt gelten lassen wollte, bis der *vorbereitete* Contrapunkt, welcher mittlerweile in der weltlichen Musik desto fleissiger getrieben, viele Anhänger fand, sich (missbräuchlich) mehr und mehr auch in den Tempeln bemerklich machte,

und endlich so übermächtig wurde, dass ihn die Kirche gestattete, ja selbst aufnahm. — Bald sey nun jemand auf den Einfall gerathen, die Melodien des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* nach der *Mensur*, daher viel besser geregelt, als es die Sänger aus dem Stegreife zu leisten vermochten, zu setzen. » *Die ersten Versuche dieser Gattung*“ fährt Herr BAINI fort » *welche den Namen* *Messa führten*, kamen nach *Italien* von jenseits des Gebirges (d’oltramonti) und *namentlich aus Belgien*, und erwarben allgemeine Billigung und Beyfall. Und siehe, wie nun mit einem Mal nicht wenige Compositoren von Messen oder Motteten in unsere Halbinsel herabsteigen, welche sogleich mit ausgezeichneten und reichlichen Besoldungen in allen Capellen angestellt werden: und so singen *die Archive*, nicht lange nach der Hälfte desselbigen XIV Jahrhunderts an, sich mit *geschriebenen Compositionen* in harmonischer *Figural-Musik* zu bereichern.“

Nun aber sind die Messen des DU FAY die ältesten, welche das Archiv der päpstlichen Capelle besitzt, und Herr BAINI nennt diesen Mann, » *il più antico ed il più eccellente scrittore di messe e di motteti, che ne rimane dopo il risorgimento della Musica figurata.*“

Wenn ich nun zwar hiemit eben noch nicht den *vollen Beweis* hergestellt finden kann, dass DU FAY aus den *Niederlanden* in die päpstliche Capelle berufen war, (obgleich H. B. diese Meinung ausgesprochen zu haben scheint;) so wird es doch hierdurch wenigstens zweifelhaft, dass dieser Meister, der erste und älteste Autor von Messen, welchen man überhaupt kennt, wirklich ein *Franzose* gewesen sey.

Immer ist zu folgern, dass DU FAY derjenige war, der die figurirte *geschriebene* Musik, das ist, den *geregeltten Contrapunkt*, in die *päpstliche Capelle* brachte, welchen zunächst auch einige seiner (oben genannten) Collegen allda ausübten, nämlich FLANNEL, REDOIS und DE CURTE, die nach Hr. BAINI’S Angabe auch *Scrittori di Musica* gewesen seyn sollen, und muthmasslich auch aus den *Niederlanden* dahin gekommen seyn mochten, übrigens nicht den Ruf bedeutender Tonsetzer errungen zu haben scheinen.

Von DU FAY’S Abgang († 1432) scheint eine kleine Lücke von beyläufig 15 Jahren in der Geschichte der päpstlichen Capelle zu seyn, wenigstens scheint dieselbe sich in dieser Zeit nicht des Besitzes eines würdigen Nachfolgers jenes grossen Meisters erfreut zu haben.

Die berühmtesten Compositionen, welche zur Zeit P. NICOLAUS V (von 1447 bis 1455) in der päpstlichen Capelle gesungen wurden, waren immer noch jene ihres DU FAY.

Ausser diesen waren sehr geschätzt die Werke des »unvergleichlichen“ OCKENHEIM oder OCKEGHEM, dessen Blüthe, so wie jene der nachbenannten CARON und BUSNOYS ungefähr in jeder Periode, oder nicht lange vorher, begonnen haben könnte. Eben so waren im Schwange die Compositionen eines FAUGUES, CARON, BUSNOYS, GASPAR *), DE DOMARTO und GLOY †); welche sich mit jenen der zwey oben genannten in einem Bande des Archivs beysammen finden, der glücklicher Weise dem Feuer entging, welches (1525) Bourbonische Soldaten an das Archiv gelegt hatten §).

Die päbstliche Capelle soll sich indessen auch unter dem gedachten Pabste, weder durch die Anzahl, noch durch den Ruf ihrer Mitglieder ausgezeichnet haben: im Jahr 1447 waren an derselben nur zehn Cantori, welche Hr. B. nennt (beynah' durchaus flämische und französische Namen) wovon keiner weder als Compositor noch als Lehrer oder Didaktiker bekannt geworden ist **).

Um das Jahr 1460 blühten an derselben ein GIOVANNI GOMBERT ††), ANTONIO CORTIT und LAMBERTO DE BEANON, welche als *Tonsetzer* bezeichnet werden (Unfehlbar *Oltremontani*, muthmasslich Niederländer, welche gleichwohl, selbst in Rom, zu keinem bedeutenden Ruhme gelangt zu seyn scheinen.)

Nach diesen kam endlich (unter SIXTUS IV) JUSQUINO DEL PRATO »aber noch »als ein junger Mann“ indem er bald nach seiner Einverleibung die päbstliche Capelle verliess, um in die Dienste des französischen Hofes zu treten §§).

Im Anfang des XVI Jahrhunderts standen in grossem Ansehen (als Compositoren) folgende Glieder der päbstlichen Capelle: GIOVANNI SCRIBANO (nach Hr. B. ein Franzose) PIETRO PEREZ (muthmasslich ein Spanier) COSTANZO FESTA (ein Florentiner und der erste *italienische* Componist in der Capelle ***); ELZIARIO GENET, genannt

*) GASPAR und FAUGUES (FAGUE, LA FAGUE) möchten wohl später hinzu gekommen seyn.

†) Vermuthlich kein anderer als ELOY, von welchem wir noch immer zu wenig wissen.

§) I B. S. 102. Anm. 163.

***) A. a. O. Anm. 1611.

††) Mit NICOLAUS GOMBERT dem C. M. CARL'S V, JOSQUIN'S Schüler, nicht zu verwechseln.

§§) Wenn JOSQUIN'S Aufenthalt in der päbstlichen Capelle wirklich nur von kurzer Dauer gewesen, so wird es desto glaublicher, dass er vorher einige Zeit an dem Hofe zu Florenz verweilt, wo PIETRO AARON mit demselben, so wie auch mit HOBRECHT und HEINRICH ISAAC Umgang gepflogen zu haben erzählt. Immer war JOSQUIN'S Aufenthalt in Rom darum nicht minder lang genug, um daselbst zu einem fast gränzenlosen Rufe zu gelangen, und die Arbeiten der Vorgänger bey nahe völlig zu verdrängen.

***) COSTANZO FESTA gelangte in die päbstliche Capelle 1517; starb 1545.

CARPENTRASSO *): FIRMINO LEBEL; GIOVANNI BONNEVIN; dann BERNARDO SALINAS (muthmasslich ein Spanier †).

Um das Jahr 1550, kurz vor dem Erscheinen des PALESTRINA, standen in dem Rufe der grössten Componisten nachbenannte Glieder der päpstlichen Capelle: BARTOLOMMEO SCOBEDO (auch ESCOBEDO, ein Spanier; GIOVANNI ARCADELT ein Niederländer; GIOVANNI MONT aus Aachen §); ANTONIO LOHIAL (anderwärts LOYAL) LE NORMANT, auch *Monsieur mon COMPÈRE* oder nur *mon COMPÈRE* genannt, aus der Normandie; CRISTOFANO MORALES, ein Spanier; LEONARDO BARRÉ aus *Limoges* (mithin ein Franzose); DOMEN. MARIA FERRABOSCO (ein Italiener) GHISILIN D'ANKERTS, aus *Tholen* in der Provinz *Zeeland*; CARLO D'ARGENTIL und GIOVANNI LE CONT, beyde Niederländer. Zunächst folgt der grosse PALESTRINA (seit 1555).

Und von da an verschwinden allmählig in der päpstlichen Capelle die französisch oder niederländisch lautenden Namen **).

Man sieht hieraus, in welchem Ansehen, von DU FAY bis auf PALESTRINA, also durch beyläufig 175 Jahre (und wohl 60 bis 70 Jahre vor OCKENHEIM) die niederländischen Musiker und Tonsetzer in der päpstlichen Capelle gestanden, und mit welchen Ehren und Auszeichnungen dieselben allda überhäuft wurden. Wie denn Hr. B. auch ausdrücklich bemerkt, dass noch zur Zeit, als PALESTRINA im Jünglingsalter nach Rom kam, um allda die Musik zu lernen (1540) — mit Ausnahme des schon alternden COSTANZO FESTA und des noch kaum reifenden GIOVANNI CONTINI aus *Brescia*, dann eines Lehrers » von einigem Rufe« Namens DOMENICO MARIA FERRABOSCO — » alle anderen und die berühmtesten *Maestri* und *Compositori* der Stadt Rom *Oltramontaner* waren; als welche Hr. B. eben wieder

*) CARPENTRAS, eigentlich ELEAZAR GENET war in der päpstlichen Capelle unter den P. P. LEO X., ADRIAN VI und CLEMENS VII; 1513—1534. Der erste schätzte ihn so hoch, dass er ihn zum Bischof (in partibus) ernannte, und zu den wichtigsten Sendungen gebrauchte. Er ist kein Spanier, wie der Name CARPENTRAS glauben liess, sondern — wenn er diesen von seiner Vaterstadt hatte — ein Franzose.

†) Mit dem berühmten Schriftsteller FRANC SALINAS nicht zu verwechseln.

§) Dieser GIOVANNI MONT muss natürlich ein ganz anderer seyn, als jener JOANNES DE MONTE, welcher des schon 1432 bekannt gewordenen Schriftstellers und Lehrers PIETRO RAMIS Lehrer gewesen ist.

***) Doch war selbst noch im Jahr 1587 die übrige kleine Schaar der *Oltramontaner* vom alten Stamm (cadre) — an der Spitze ihren (auch als Compositor angegebenen) Senior, CRISTIANO AMEYDEN — wenigstens mit vermeynten Ansprüchen auf besondere Vorzüge — ziemlich überwiegend; davon B. im H. B. S. 189. Anm. 572 eine kleine Anecdote anführt.

die oben genannten Cantori der päpstlichen Capelle, dann aber auch (ausser derselben) den VINCENZO PORTOGHESE (LUSITANO) den Niederländer GIACCHETTO DI BERCKEM (JACHET DI MONTUA) den Franzosen FRANCESCO ROUSSEL (auch ROSSELLI) und »so vieler anderen nicht zu gedenken,“ den CLAUDIO GOUDIMEL namentlich anführt. Und dass dieser CLAUDIO GOUDIMEL, und nicht wie Doctor BURNEY meynte, RINALDO DEL MELL, noch auch, wie MATTHESSON angab, RENATUS DEL MELL, der *Lehrer des PALESTRINA* gewesen, wird von Hrn. B. mit diplomatischer Genauigkeit dargethan, und nachgewiesen, dass besagter CLAUDIO GOUDIMEL damals *in Rom eine berühmte Schule des Contrapunktes* eröffnet hatte, aus welcher, nebst PALESTRINA und dessen bekannten Mitschüler GIOVANNI MARIA NANINI, noch mehrere tüchtige Compositoren, namentlich ein GIOVANNI ANIMUCCIA, STEFANO BETTINI, genannt *il FORNARINO*, ALESSANDRI MERLO ROMANO, genannt DELLA VIOLA u. a. m. hervorgegangen sind.

Sehr beträchtlich ist das *Verzeichniss der Autoren* aus der Periode von DU FAY bis auf PALESTRINA, von welchen die päpstliche Capelle in ihren Archiven *Compositionen* besitzt, oder von welchen Hr. B. *Compositionen gesehen* zu haben versichert; und bis auf COSTANZO FESTA findet man durchaus französisch oder niederländisch, mitunter spanisch klingende Namen *).

*) Folgendes sind die dort vorkommenden *bisher* (meines Wissens) *noch nicht bekannten* Namen: GIOVANNI WREDE BRUGEN — PIETRO DE DOMARTO — GLOY (vermuthlich ELOY) — N. PETREQUIN, angebliche Zeitgenossen von DU FAY. — Ferner aus der OCKENHEIM'schen Epoche: WOLFGANG GRAFINGER (?) — EGIDIO CERVELLI (ein Italiener? und vor COSTANZO FESTA?) — MELCHIORE ROBLEDO; N. FRESNEAU, PHILIPPO e GIOVANNI BASSIRON, (dürften sich wohl in der Person PHILIPPS vereinigen) — ROBINET DE FEINE (vermuthlich kein anderer als ROBERT FEVIN) — GIOVANNI SCRIBAN (soll ein Franzose seyn s. oben); N. VINCENET; unter den Zeitgenossen JOSQUIN's: VICENZO MISONNE, GIOVANNI BRUNET, GIOVANNI VIARDOT, (vielleicht PHILIPP VERDELOT?) GIOVANNI ABBAT (nicht ABBATE,) u. a. m. darunter ich diejenigen, die mir früher als *Franzosen* schon bekannt gewesen, hier übergehe; so wie auch den NORMANT LOYAL, genannt MON COMPÈRE, welcher übrigens mit LOYSET, welcher ebenfalls den Neben-Namen COMPÈRE führte, nicht zu verwechseln ist. Und bey dieser Gelegenheit füge ich hinzu, dass unter dem Namen CLAUDIN (welchen auch GOUDIMEL und LE JEUNE führten) CLAUDIN SERMISY, ein tüchtiger französischer Componist, verstanden wird; und dieser könnte wohl jener CLAUDIN seyn, welcher unter JOSQUIN's Schüler gerechnet wird, nicht LE JEUNE. Uebrigens darf ich versichern, dass *unser Verzeichniss* bey weitem zahlreicher ist, als das des Hrn. B. welcher, wie natürlich, nicht die Aufgabe hatte, ein solches in der grössten Vollständigkeit zu liefern, und, wie er ausdrücklich erinnert, nur diejenigen genannt haben will, von welchen er *Compositionen gesehen* hat. Bemerkenswerth ist es, dass hierunter auch ELOY, BRASART,

Hr. B. selbst findet es auffallend, und bemüht sich, die Erscheinung zu erklären, dass, während *die anderen schönen Künste in Italien* schon lange, und letztlich noch unter der glänzenden Regierung P. JULIUS II (1503—1513) *in höchsten Flor* standen, *die Tonkunst dort so langsam gedieh.* » Man wundre sich » nicht“, sagt er, » dass noch manches Jahr lang jene glückliche Epoche (der » vollendeten Kunst, welche Hr. B. natürlich erst von PALESTRINA anfangend da- » tirt) zu erscheinen zögerte.“

» Man bedenke, dass die Malerey, die Bildhauerey, die Baukunst, die Rede- » kunst, die Poesie, u. s. w. die *alten Muster* besaßen, deren Nachahmung sie » sich vorsetzten; und dass, jemehr die Werke der Neueren jenen der Alten » sich annäherten, desto besser der Fortgang der genannten Künste gedieh, bis man » endlich eine neue Vollkommenheit erreichte; während *die Tonkunst keine Vorbilder* » *zur Nachahmung vor sich fand*, weil alle musikalischen Werke der Griechen » und Römer zu Grunde gegangen waren; daher sie (die Tonkunst) *neu geschaffen* » *werden musste*, wie sie dann auch in *Italien* (durch PALESTRINA) neu geschaf- » fen ward.“ *)

Wie sehr übrigens H. B. — bey manchem Tadel, welchen er über den *Mis- brauch* contrapunktischer Künste (*Künsteleyen*) einfließen lässt, welcher einem grossen Theil der niederländischen Componisten, vorzüglich dem genievollen JOSQUIN, mehr aber dem Heere seiner *Nachahmer*, nicht ohne Grund vorgeworfen wird, die *Verdienste* derselben anerkennt, hat er unumwunden in folgender Stelle ausgesprochen, welche ich nicht umhin kann, hier wörtlich anzuführen:

» Wie viel auch die *Tonkunst* seit ihrem Wiederaufleben in *Italien* den Be- » mähungen der *Italiener selbst*, als: eines ANSELM von *Parma*, MARCHETTUS und » PROSDACIMUS DE BELDOMANDIS von *Padua*, eines PHISIPHUS oder PHILIPPUS von *Ca- » serta*, PAULS von *Florenz*, FRANCHIN'S GAFURI aus *Lodi*, eines GIOVANNI SPATARO » aus *Bologna*, und so vieler anderer verdienstvoller Männer ruhmwürdigen Anden- » kens, zu verdanken haben mag; so muss doch eingestanden werden, dass » hierzu nicht wenig die *Oltramontaner* beygetragen haben, und zwar *vorzüglich*

BENCHOIS und CARON aufgezählt sind, von welchen bisher noch nichts vorgewiesen worden, so dann dass auch von GUARNERINI und TINCTORIS Compositionen, (von letzterem eine Messe über *l'homme armé*) vorhanden seyn sollen.

*) I. B. S. 299 u. ff. Man vergleiche hiemit diejenige Stelle, in welcher ich mich über den Zustand der Kindheit der Musik in *Italien* in der Zeit als JOSQUIN (nach BURNÉY'S Meynung in der Absicht um dort die Musik zu lernen) über die Alpen ging, an seinem Orte ausgesprochen habe.

» die Niederländer, welche, sowohl der Zahl als der Tüchtigkeit nach, in Italien
 » den Preis über die Spanier und Franzosen, welche an der nämlichen Unterneh-
 » mung arbeiteten, davon getragen haben. Die berühmtesten Capellen in Italien
 » hatten zu Anfang des XVI Jahrhunderts niederländische Meister, und fast alle
 » Sänger (Cantori) waren Oltramontaner. Einen einzigen Componisten zählte
 » man in Rom, COSTANZO FESTA in der päpstlichen Capelle, der den wohlverdienten
 » Beyfall errang, und ohne dessen selbst gewahr zu werden, durch manche erha-
 » bene Stelle den Grund zu einer neuen Schule legte.“ u. s. w. *).

Es würde zu weit führen, alle in dem Werke des Hrn. B. bei dieser Gelegen-
 heit vorkommenden Stellen hier aufzunehmen, worin er der *niederländischen*
Musiker und ihrer *Werke* mit Lob gedenkt.

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung » die *Verdienste der Niederländer*
 » um die *Tonkunst*“ hat sich aber das Vergnügen nicht versagen können, seinem
 anspruchlosen Werkchen mit vorstehenden Auszügen das *wichtigste* und zugleich
 für jene Oltramontaner *ehrenvollste Zeugniß* noch beyzufügen, das Zeugniß eines
italienischen Gelehrten von so anerkanntem *Rufe und Verdienste*.

*) I. B. S. 17 u. ff.

VERBESSERUNGEN.

Seite 4 Zeile 24 von oben statt *hekannt* lies: *gekant*

» 18	»	1 der Anmerk.	»	38	»	14
» 23	»	1	»	»	138	» 61
» 47	»	1	»	»	57	» 59

INHALT.

	SEITE.
EINLEITUNG	1.
I. FRAGE. WELCHEN ANTHEIL HABEN DIE NIEDERLÄNDER AN DER ERFINDUNG, ODER DOCH ZUNÄCHST AN DER AUSBILDUNG DER HARMONIE GENOMMEN?	4.
II. FRAGE. KANN DEN NIEDERLÄNDERN DIE ERFINDUNG DES KÜNSTLICHEN, ODER VON DEN NEUEREN ALSO GENANNTEN DOPPELTEN CONTRAPUNKTES ZUGESCHRIEBEN WERDEN?	13.
III. FRAGE. GEBUEHRT DEN NIEDERLÄNDERN WIRKLICH DIE EHRE, DIE ERSTEN PRAKTISCHEN LEHRER DES KÜNSTLICHEN CONTRAPUNKTES GEWESEN ZU SEYN?	22.
IV. FRAGE. WO UND AUF WELCHE WEISE HABEN DIE NIEDERLÄNDER AUF DIE KUNSTBILDUNG ANDERER NATIONEN, UND INSBESONDERE AUF DIE IN DEN VERSCHIEDENEN LÄNDERN ENTSTANDENEN KUNSTSCHULEN EINFLUSS GENOMMEN?	28.
VERZEICHNISS DER IM FACHE DER TONKUNST ALS GELEHRTE, SCHRIFTSTELLER, TONSETZER ODER TONLEHRER AUSGEZEICHNETEN NIEDERLÄNDER, WIE AUCH DER AUS DEREN SCHULE HERVORGEGANGENEN MERKVUERDIGEN MÄNNER ANDERER NATIONEN, BIS ZUM ENDE DES XVI JAHRHUNDERTS.	31.
BETRACHTUNGEN UEBER VORSTEHENDES VERZEICHNISS, UND VORLEUFIGE FOLGERUNGEN AUS DEMSELBEN	41.
UNTERSUCHUNG DES VOR- UND GLEICHZEITIGEN ZUSTANDES DER MUSIK IN ANDEREN LÄNDERN	47.
IN FRANKREICH	—
IN SPANIEN	53.
IN PORTUGALL	55.

	SEITE.
IN ENGLAND	55.
IN DEUTSCHLAND.	56.
IN ITALIEN	59.
BESCHLUSS	75.

A N H A N G.

I. GODENDACH ODER BONADIES	81.
II. LOYSET UND PIERRE DE LA RUE	82.
III. BENEDICTUS	85.
IV. DIE SPANIER IN DER PAPSTLICHEN CAPELLE	86.
V. JOSQUIN DES PRÉS. DESSEN GEBURT, HEIMATH, WIRKEN, UND ABLEREN BETREFFEND	87.
VI. DIE INCUNABELN DES NOTENDRUCKES	91.
VII. UEBER KUNSTSCHULEN IN DER MUSIK	102.

N A C H T R A G.

UEBER BAÏNI'S MEMORIE DELLA VITA ETGI DI GIOV. PIERLUIGI DA PALESTRINA	106.
NACHRICHTEN VON DU-FAY	108.
MEHRERE COMPOSITOREN DER PÄPSTLICHE CAPELLE	111.
VON DU-FAY BIS PALESTRINA, NIEDERLÄNDISCHE TONSETZER ZU ROM	112.
ANERKENNUNG IHRER VERDIENSTE VON BAÏNI	114.

Musikalische Beylage

ZUR DARSTELLUNG

DER ENTSTEHUNG UND DER FORTSCHRITTE DES GESANGES MIT MEHREREN STIMMEN,
UND
DER ALLMÄHLICHEN AUSBILDUNG DES CONTRAPUNKTES.

	SEITE.
A. DIE SYMPHONIEN DES MOENCHES HUGBALD VON S. AMAND IN FLANDERN, GEST. 930	1.
B. DIE DIAPHONIE ODER DAS ORGANUM DES GUIDO VON AREZZO, UM DAS JAHR 1024—1037.	2.
C. DIE MENSURAL-NOTEN ODER FIGUREN, DANN DER DISCANTUS DES FRANCO VON COELLEN, IN DER ZWVEYTEN HELFTE DES XI JAHRHUNDERTS *).	3.
D. DER IN DIE KIRCHEN UEBLICHE DISCANTUS, IM XII UND XIII JAHRHUNDERT	5.
E. PROBE VON EINER (WELTLICHEN) COMPOSITION MIT MEHREREN STIMMEN IN FRANKREICH UM'S JAHR 1280.	6.
F. DIE SYMPHONIEN DES MARCHETTUS VON PADUA, UM DAS JAHR 1300	7.
G. DER DISCANTUS DES JOHANN DE MURIS IN FRANKREICH, UM DAS JAHR 1320	8.
H. PROBE VAN EINER (WELTLICHEN) COMPOSITION MIT MEHREREN STIMMEN VON EINEN FLO-RENTINER, UM'S JAHR 1360	8.
I. BEYSPIEL EINES DISCANTUS AUS DER ZWVEYTEN HELFTE DES XIV JAHRHUNDERTS	9.
K. ENGLISCHES LIED FUER 2 UND 3 STIMMEN, VOM JAHRE 1450	10.
L. ROTA ODER CANON IN ENGLAND UM DIE MITTE DES XV JAHRHUNDERTS	12.
M. DER CONTRAPUNKT IN DER ERSTEN HELFTE DES XV JAHRHUNDERTS	17.
N. DER EINFACHE CONTRAPUNKT NACH DEM STAND DER PRAXIS IN DER MITTE DES XV JAHRHUNDERTS, VON FRANCHINUS CAFURIUS IN DESSEN LETZTEN DECENNIIEN THEORETISCH ERLEUTERT	18.
O. DER KUENSTLICHE CONTRAPUNKT DER ERSTEN NIEDERLENDISCHEN MEISTER IN DER ZWVEYTEN HELFTE DES XV JAHRHUNDERTS	22.

*) Oder, nach der Hypothese des Verfassers, im ersten Drittel des XIII Jahrhunderts.

BEYSPIELE VON NACHBENANNTEN MEISTERN:

SEITE.

OCKENHEIM A, B, C	22.
HOBRECHT D, E.	27.
JOSQUIN F. BIS N.	30.
PIERRE DE LA RUE O.	46.
BRUMEL P.	48.
BUSNOYS Q, R, S.	56.
REGIS T.	62.
JOSQUIN DES PREZ GES CHANCONNIES	64.
P. DER CONTRAPUNKT DER ITALIENISCHEN IM ANFANG DES XVI JAHRHUNDERTS:	
BEYSPIELE VON:	
TROMBONCINUS A.	66.
MARCUS CARA B.	68.
AARON C.	70.
JOSQUIN D'ASCANIO.	71.

*) Das, nach der Hypothese des Verfassers, im ersten Drittel des XVI Jahrhunderts.

Die Symphonie von Haydn

MUSICALISCHE BEILAGEN

von A bis L

zur

Darstellung

der Entstehung und der Fortschritte
des

Gesanges mit mehreren Stimmen

und der

allmählichen Ausbildung

des

Contrapunctes.

Lith. v. Emrik te Amst.

MUSICALISCHER BEZAUGEN

von C. B. H. H. H.

Darstellung

der verschiedenen Arten der Musik

in ihrem Ursprung und Fortschritte

in der Geschichte der Menschheit

von C. B. H. H. H.

Leipzig, bey C. B. H. H. H.

A

Die Symphonien des Mönchs Hucbald von S. Amand in Flandern. - Gest. 930.

Nunc id, quod proprie Symphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eae-
dem voces sese invicem canendo habeant, prosequamur. Haec namque est,
quam Diaphoniam cantilenam, vel asueti, Organum vocamus. Dicta autem
Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.
Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum (!)

a)

a
 g tris sem - pi - ter - nus es
 f Pa fi - li - us
 e / es
 d Tu tris sem - pi - ter - nus - us
 c Pa fi - li - us
 b / li
 a Tu us

b) Acutior Diaphonia

a
 g tris sem - pi - ter - nus es
 f Pa fi - li - us
 e / es
 d Tu tris sem - pi - ter - nus - us
 c Pa fi - li - us
 b pa fi - li - us
 a / es
 g Tu tris sem - pi - ter - nus - us
 f pa fi - li - us
 e / es
 d Tu tris sem - pi - ter - nus - us
 c Pa fi - li - us
 B pa fi - li - us
 A / li
 F Tu us

Dasselbe in dem neuern Choral Notem.

a)

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

b)

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

B.

Die Diaphonie oder das Organum des Guido

von Arezzo um das Jahr 1024-1037.

cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant, et dissonanter concordant

a)

Guido's beliebteste
Tonschrift mit den
Buchstaben des la-
teinischen Alpha-
betes.

	c	d	e	e	d	e	d	e	c	c	c	a	g	e	d	e	d	e	c
	F	G	A	F	G	A	G	F	F	F	E	D	C	F	G	A	G	F	F
	Mi	er	re	re	me	i	de	us											
	b	D	E	b	D	E	D	b	b	b	B	A	G	b	D	E	D	D	b

Dasfelbe Exempel in den neueren Choral-Noten

a)

Organum
Cantus firmus

Mi - se - re - re me - i de - us De - us

Organum

Distinctiones Guidonis

b)

In - si - so - li etc De - vo - ti - o - ne com - mitto

d)

Ho - me - ral in Je - ra - so - lem Ve - ni ad - do - cen - dum nos viam prudenti - ae

f

Sex-ta no-ra se-dit su-per pu-le um

g

Sex-ta no-ra se-dit su-per pu-te um

h

Ve-ni-le ad o-re-mus

C.

Die Mensural-Noten oder Figuren, dañ der Discan-tus des Franco von Cöln, in der II^{ten} Hälfte des XI^{ten} Jahrhunderts.*

Franco ist zwar nicht (wie lange irrig geglaubt wurde) der Erfinder, wohl aber der älteste und wichtigste Schriftsteller über den Gegenstand des Zeitmas-ses in der Musik und der zu dessen Bezeichnung gehörigen Figuren.

Seine Figuren sind:

■ oder □ duplex longa, später maxima genannt.

■ □ longa

■ □ brevis

◆ □ semibrevis, in neuerer Schrift: ○

Spätere Lehrer haben diesen noch beugefügt:

◆ □ minima, in neuerer Schrift: ○

◆ semiminima

◆ fusa

◆ semifusa



* Nach meiner Hypothese in der ersten Hälfte des XIII^{ten} J. H.

Diesen Figuren entsprechen die gleichgeltenden Pausen.
Für die damals sogenannten Modos oder Klangflüsse sind sehr
manchfaltige Zeichen erfunden und eingeführt worden, welche in
dem Maßfals die Musik im Verlauf der Jahrhunderte mehr und
mehr ausgebildet wurde, nach und nach bis auf unsern heutigen gera-
den und Tripeltact reducirt worden sind.

Was den Discantus des Franco betrifft, so lassen sich davon
wegen Mangelhaftigkeit, und theils wegen Fehlerhaftigkeit der bis jetzt be-
kannten Manuscripte, keine Beispiele oder Proben liefern. Nur
Burney hat den Versuch gemacht, aus denselben neun Regeln nach-
folgende Probe darzustellen:



für deren Richtigkeit er selbst schwerlich gebürgt haben möchte.
Uebrigens geht aus dem von Burney benützten Oxforder
Mscr. hervor, daß Franco auch schon die vierstimmige Com-
position gekant habe.

E.

von der Composition in mehreren Stimmen eines französi-
schen Trouvère (Dichters und Musikers) Adam de la
Halé, ums Jahr 1280. Mitgetheilt von Hr. Fétis in
der Revue mus. v. I 1827.

Handwritten musical score for a multi-voice setting. The lyrics are: "tant con je vi - vrai n'ame - rai au - trai que vous, je rien par - ti - rai". The score consists of six staves of music with square notes and stems.

Traduction
en
notation
moderne.

Modern notation transcription of the musical score. It features three staves with treble clefs and common time signatures. The lyrics are: "Tant con je vi - vrai". The transcription includes fingerings (3, 5) and slurs.

n'a - me - rai ou - trui que

vous ja n'en par - ti - rai

Tab. VI.

F

Die Symphonien oder Consonanzen und Dissonanzen des Marchettus v. Padua um das Jahr 1300.

Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens. Item alibi: dissimilium vocum in unum redacta concordia. Dissonantia fit, cum duo soni similiter pulsii sibimet permiscere nolunt, sed seorsim quisque gliscit ire.

Beispiele aus des selben Lucidarium musicae planae.

a) b) c) d) e) f) g)

G.

*Der Discantus Joannis de Muris in Frankreich
um das Jahr 1320.*

Sex sunt species discantus. (d. i. sechs Consonanzen, nämlich: der Einklang, die gr. u. kl. Terze, die Quinte, die gr. Sexte und die Octave.)

*Beispiele von
Forkel zu den
Regeln des J.
de Muris erdacht.
(Gesch. d. M. II 469 u. f.)*

The musical notation consists of six staves, each representing a different species of discantus. The staves are labeled a) through f). Each staff shows a sequence of notes and rests, illustrating the specific consonance for that species. The notation is in a medieval style, with square notes on a four-line staff.

H.

*Probe von der Composition in mehreren Stimmen eines Florentiners, Francesco Landino, um's Jahr 1350. Mitgetheilt v. Hor. Fehis
in der Revue mus. v. J. 1827*

The musical notation shows a three-part setting in 3/4 time. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom two staves are in E minor (two sharps). The lyrics are: "Non avrà pi-età". The notation includes notes, rests, and bar lines, with the lyrics written below the notes.

ques-ta mia don-na ques-ta mia don-na se tu no-non

jai a-mo-re d'i-el-la sia cer-

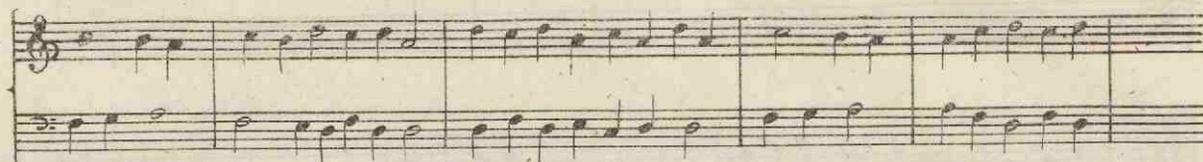
ta del mi-o grand ar-do-re ar-do-re

I.

Beispiel eines *Discantus* in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh.
 (verläufig 1374) mitgetheilt von dem Fürstbiste Gerbert aus einem Abscr.
 der Abtey S. Blasien im Schwarzwalde.

Per biscantum.

Be - ne - di - ca - mus



Too contemptible for Criticism," sagt Burney.

K.

*Englisches Lied zur Feier des Sieges bei Azincourt, im J. 1415.
mitgetheilt von Burney (Hist. Vol II p. 384.)*

Ich will, sagt Burney, meinem Leser eine getreue Abschrift dieses ehrwürdigen Denkmahls der Tapferkeit und des Ruhmes unserer Nation im Anfange des XV Jahrhunderts zum Besten geben, davon wir vielleicht mehr Ehre haben als von der Poesie und der Musik, mit welcher jene gefeiert wurden.

Song on the Victory obtained at Haincourt, 1415

De - o gra - ti - as An - gli - a redde pro vic - to - ri - a.

Omne Kyngs bent forth to Norman - dy, With Grace and

myxt of Chy - val - ry, The God for hym wrought mar - vel - lus - ly, Where

fore Eng - londe may calle and cry De - o gra - ti - as.

Chorus

De - o gra - ti - as An - gli - a red -

de pro vic - to - ri - a.

L.

Rotas (Canon, englisch a Catch) aus dem brittischen Museum mitgetheilt von Burney. Soll um die Mitte des XV Jahrh. componirt worden seyn.

Sum-er is i cu-men in, Lhude sing cucu, etc.
Perspice christicla, que dignacio etc.

Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. At paucioribus tamen quam a tribus, vel saltem duobus non debet dici, praeter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: Tacentibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam post crucem, inchoat alius: et sic de caeteris. Singuli vero repaudent ad pausaciones praescriptas, et non alibi spacio unius longae notae.

tibus caeteris unus inchoat cum his qui tenent pedem, et cum venerit ad primam notam post crucem, inchoat alius: et sic de caeteris. Singuli vero repaudent ad pausaciones praescriptas, et non alibi spacio unius longae notae.

Sing cucu nu. sing cucu

Per

Sing cucu, sing cucu nu.

Hoc repetit unus quociens opus est faciens pausacionem in fine.

Hoc dicit alius pausans in medio et non in fine, sed immediate repetens principium.

Die hier beigefügte Anleitung nebst einer vorhergehenden Beschreibung des Mser. rührt von dem Verf. des Cataloges her, welcher am Schlusse davon sagt: Exemplar esse omnium, quae alibi videre mihi contigit antiquissimum.

Folgt die Auflösung.

Resolutio.

The musical score is written in 3/2 time and consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a basso continuo line. The second system includes a vocal line and a basso continuo line with figured bass notation.

System 1:

- Vocal line: *Sumer is i-cumen in Ehu-de sing cuc-cu*
- Basso continuo line: *Su-mer is i-cu-men in*
- Figured bass line: *Sing cuc-cu nu sing cuc-cu*

System 2:

- Vocal line: *Grometh sed and blometh med and springeth the rda nu*
- Basso continuo line: *Su-mer is i-cu-men in etc.*
- Figured bass line: *Su-mer is i-cu-men in*

The figured bass notation includes numbers 5, 6, and 5, indicating specific intervals or notes for the basso continuo player.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (top staff) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "sing eue - eu A - we We - telh af - ter lombthouth". The instrumental staves include a second treble clef staff, a third treble clef staff, a fourth bass clef staff, and a fifth bass clef staff. The music consists of quarter and half notes, with some rests. Fingerings (e.g., 5) and accents are indicated.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (top staff) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "af - ter cal - ve eu Bul - luc ster - telh luc - ke ver - telh". The instrumental staves include a second treble clef staff, a third treble clef staff, a fourth bass clef staff, and a fifth bass clef staff. The music consists of quarter and half notes, with some rests. Fingerings (e.g., 5) and accents (marked with 't') are indicated.

murie sing cuc - cu cuc - cu cuc - cu mell sings

This system contains a vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line has lyrics: "murie sing cuc - cu cuc - cu cuc - cu mell sings". The piano accompaniment includes various fingerings (e.g., 5, 8, 3, 5) and articulation marks (e.g., accents, slurs).

the cuc - cu, ne smick thu na - ver nu sumer

This system contains a vocal line and four piano accompaniment staves. The vocal line has lyrics: "the cuc - cu, ne smick thu na - ver nu sumer". The piano accompaniment includes various fingerings (e.g., 5, 8) and articulation marks (e.g., accents, slurs).

The following seems the true import of the
Summer is a-coming in, (words.
Loud sing cuckow.
Groweth seed.
And bloweth mead,
And springeth the wood new.
Ewe bleateth after lamb,
Loweth after calf, cow,
Bullock sterteth,)*
*Bucke verteth,**)*
Merry sing cuckow.
Well sing'st thou cuckow,
Nor cease thou ever now.

* Leaps.
 ** Frequents the green fern.

M.

Der Contrapunct in der ersten Hälfte des XV. Jahrh.

Bekannt gewordene Namen aus dieser Periode.

Dunstable in England (cum sociis.)*

Dufay und Binchois in Frankreich.

Eloy und Brasart, vielleicht auch in Frankreich.**

Proben ihrer Compositionen mangeln uns noch
zur Zeit.

Von den niederlaendischen Musikern, welche damals
auch schon geblüht haben müssen, sind bisher weder
Werke noch Namen bekannt.

Terra incognita.

* S. die gegenwärtige Abhandlung S. 33.

** Saint Eloy (S. Eligius), letztlich im J 646 Bischof zu Nyon, war der Bekehrer der Flämänder: der Taufname Eloy möchte daher eher einen Flämänder vermuthen lassen.

Der einfache Contrapunct nach dem Stand der Praxis
in der Mitte des XV Jahrhunderts, von Franchinus Gafu-
rillus in dem letzten Drittel desselben J. H. theoretisch erläutert,
aus dessen Practica Musicae in Partitur gebracht durch Forkeln.

(Gesch. d. M. II. S. 507. u. f.)

a.)

b.)

c.)

*) An den mit + bezeichneten Stellen schlage ich die Erhöhung mit # vor, ob-
gleich dieselbe hier und da gewagt scheinen könnte, (wie z. B. in dem Satze c.)

d.)

Handwritten musical notation for system d, first system. It consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes. A plus sign (+) is placed above the final note of the upper staff.

Handwritten musical notation for system d, second system. It consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff continues the bass line with quarter notes. Three plus signs (+) are placed above the first, second, and fourth notes of the upper staff.

e.) Cantus.

Handwritten musical notation for system e, vocal parts. It consists of three staves in C major, 4/4 time. The top staff is labeled 'Cantus', the middle 'Tenor', and the bottom 'Contratenor'. Each staff contains a vocal line with quarter and eighth notes. Plus signs (+) are placed above the first, second, and fourth notes of the Cantus staff.

Handwritten musical notation for system e, piano accompaniment. It consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes.

Handwritten musical notation for system e, second system. It consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff continues the bass line with quarter notes. Plus signs (+) are placed above the second and fourth notes of the upper staff.

g.)

Handwritten musical notation for system g. It consists of two staves in C major, 4/4 time. The upper staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the lower staff contains a bass line with quarter notes.

h.) Cantus

Tenor

Contratenor

This system contains two staves. The top staff is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Contratenor'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests.

i.) Cantus

Contratenor

Tenor

This system contains two staves. The top staff is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Contratenor'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests. A '+' sign is placed above the final note of the Cantus staff.

k.) Cantus

Contratenor

Tenor

This system contains two staves. The top staff is labeled 'Cantus' and the bottom staff is labeled 'Contratenor'. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests. A '+' sign is placed above the final note of the Cantus staff.

l.)

This system contains two staves. Both staves have a treble clef and a common time signature (C). The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests.

m.) Cantus

Contratenor acutus

Tenor

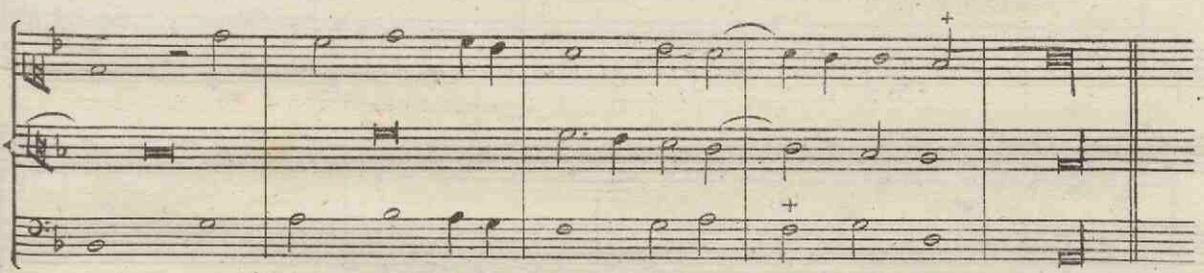
Baritonans

This system contains three staves. The top staff is labeled 'Cantus', the middle staff is labeled 'Contratenor acutus', and the bottom staff is labeled 'Baritonans'. All staves have a common time signature (C). The music consists of a series of notes, some with slurs, and rests. A '+' sign is placed above the final note of the Cantus staff.

n.)



o.)



Von dem Beispiele lit. o) sagt Franchinus „Est celeberrimus quidam in contrapuncto processus nach welchem der Baritonans stets in Decimen mit dem Discante geht“, quem Finctoris, Gulielmus Guarnery, Jusquin despret, Gaspar, Alexander Agricola, Loyset, Obrech, Brumel, Isaac etc. reliqui jucundissimi compositores in suis cantilenis saepius observarunt. quod et praesentis concentus consideratione percipitur.

O.

Der künstliche Contrapunct der ersten niederländischen Meister in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

a) Joannes Ockenheim.

Fuga trium vocum in Epidiatesferon post perfectum tempus

(Burney.)

Resolutio

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All three staves share a common key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, featuring various note values and rests.

The second system of musical notation consists of three staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same three-staff structure (treble, alto, and bass clefs) and key signature. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

The third system of musical notation consists of three staves. The notation continues across the staves, showing a variety of note values and rests. The key signature remains one flat.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The music continues with similar notation to the previous systems, including various note values and rests.

The fifth system of musical notation consists of three staves, which is the final system on this page. It concludes the musical piece with various note values and rests.

b.) Ejusdem Ockenheim.

Psyrie ex Missa ad omnem Tonum.
(Burney)

Musical score for the first system, featuring vocal lines and a basso continuo line. The lyrics are in Greek: *λε - λε - η* and *ου. ου. ου. ου.*

Resolutio ad libitum

Musical score for the second system, labeled "Resolutio ad libitum". It shows a piano accompaniment in 3/4 time.

Musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment.

Benedictus ex eadem Misfa.

Musical score for the fourth system, labeled "Benedictus ex eadem Misfa.". The lyrics are: *Bene - di - ctus* and *Be - ne - di - ctus*.

Resolution
ad libitum.

o) Ejusdem Ockenheim
Kyrie ex - Missa Gaudea
 mus.
 Ex Cod. Biblioth. aut. Vienn.

Ab. Stadler.

The first system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing quarter and eighth notes. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing quarter and eighth notes, with some notes marked with a flat (b).

d.) *Jacobus Hobrecht.*

(Forkel)

Canon

The Canon section consists of six staves. The first staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of quarter and eighth notes. The second staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The third staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The fifth staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The sixth staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes.

Resolutio.

The Resolutio section consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes.

The final system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, containing quarter and eighth notes.

e) *Ejusdem Jac. Hübner*

(Forkel.)

Triados in Acotio exemplum.

Par - ce Do - mi - ne

Par - ce Do - mi - ne par - ce

Do - mi - ne po - pu - lo tu -

ce po - pu - lo tu -

tu - o quia - a pi - us es

us es et mi - se - ri - cors

cors ex - audi nos

ex - au - di nos in ae - ter - num Do - mi -

mi - ne.
mi - ne.
ne.

f) Josquin des Prés.

Canon duo in unum.

(Hawkins.)

O Je - su fi - li Da -
O Je - su fi li Da - vid, mi - se - rere me -
O Je - su
O Je - su fi - li Da - vid mi - se - re -
vid mi - se - rere me - i
i mi - se - re - re me -
fi - li Da - vid mi - se - re - re me -
re me - i, mi - se - re - re me -

fi - li - a me - a ma - le - a dae - monio ve - xa -
 i fi - lia mea ma - la - a daemónio ve - xa -
 i, fi - li - a me - a ma - le - a dae -
 i fi li - a me - a a dae - mo - ni - o, ve -

lur, nam et ca - tel - li e - dunt de
 lur, nam et ca - tel - li e - dunt de
 mo ve - xa - tur nam et ca - tel - li e -
 xa - tur, nam et ca -

miciis quae ca - dunt de men -
 miciis quae co - dunt de men -
 dunt de miciis quae ca - dunt de
 tel - li e - dunt de mi - cis quae ca -

sa do - mino - rum su -
 rum su - o -
 men - sa do - mi - no
 dunt de men - sa do - mino -

o - rum. O mu - lier ma - gna est
 rum. O mu - lier ma - gna est fides
 rum su - o - rum. O mulier mag

fi - des tu - a.
 tu a.
 gna est fi - des tu - a.
 fi - des tu a.

g.) *Episdem Josquini, ex Missa „ sine nomine.“*

Canon un ton plus haut.

g
 Ple - ni sunt ple - ni sunt coe - lu et ter -
 ra glo - ri - a tu - a, glo -
 ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a, glo -
 ri - a tu - a,
 ri - a tu - a,

Resolutio.

Ple - ni sunt ple - ni sunt
 Ple - ni sunt ple - ni sunt coe
 coe li et ter - ra gla -
 li et ter - ra gla -

h.) Ejusdem Josquini, ex eadem Misfa.

Canon, un ton plus bas. (Burney)

Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 - di mise - re - re no - bis.

Resolutio.

Agnus De - i, Ag - nus De - i,

i.) Ejusdem Josquini, ex Misfa. L'homme armé.

(Burney)

Be - nedic - tus qui ve - nit

Resolutio.

Be-ne-dic-tus qui ve-nit &c. &c.

Be - ne - dic - tus qui ve - nit,

k.) *Ejusdem Josquini, ex eadem Missa. (Burney.)*

Ple - ni sunt

Ple - ni sunt coe - li

Ple - ni sunt coe - li

coe - li



1., Ejusdem Todeci, ex Missa Paysants regrets (Burney.)

O san - na
O san - na
O san - na in
O san - na in ex - cel - sis

The fourth system of musical notation is a vocal line with lyrics. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics are: "O san - na", "O san - na", "O san - na in", and "O san - na in ex - cel - sis". The music is simple, using mostly quarter and eighth notes.

ca - cel - sis

Handwritten musical score system 1, featuring four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment. The lyrics "ca - cel - sis" are written under the first staff.

Handwritten musical score system 2, featuring four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment.

Handwritten musical score system 3, featuring four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment.

Handwritten musical score system 4, featuring four staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom two are for piano accompaniment.

m.) *Episdem Iodoci Motectus*

(Burney) 51.

Musical score system 1, featuring four staves. The lyrics are: *Mi-se-ri-cor-di-as Do-mi-ni Do-* (top staff), *Mi-se-ri-cor-di-* (second staff), *Mi-se-ri-cor-di-as mi-se-ri-cor-* (third staff), and *mi-se-ri-cor-* (bottom staff).

Musical score system 2, featuring four staves. The lyrics are: *mi-ni in ae-ter-num* (top staff), *as Do mi-ni in* (second staff), *di-as Do mi-ni* (third staff), and *di-as Do mi-ni* (bottom staff).

Musical score system 3, featuring four staves. The lyrics are: *in ae-ter-num in aeter-* (top staff), *ae-ter num can-ta-* (second staff), *in ae-ter num can-ta-* (third staff), and *in aeter num can-ta* (bottom staff).

Musical score system 4, featuring four staves. The lyrics are: *num can-ta-* (top staff), *bo can-ta-* (second staff), *bo can-ta-* (third staff), and *bo can-ta-* (bottom staff).

bo, in ae-ter - num can - to
 bo in aeter - num can - ta - bo
 Mi - se - ri - cor - di a
 Mi - se - ri - cor -

bo. mi - se - ri - cor - di - a Do - mi
 can - ta - bo mi - se - ri - cor - di -
 Do - mi - ne cun - cla cre -

ni cun - cla cre - a ta sunt mi -
 a Do - mi - ni cun - cla cre - a - ta sunt
 a - ta sunt cre - a - ta
 cun - cla cre - a - ta sunt

se - ri - cordi - a Do - mi - ni
 mi - se - ri - cor - di - a Domi -
 sunt mi - se - ri - cor - di -
 mi -

ple - na est
 ni mi - se - ricor - di - a
 a Do - mi ni
 se - ri - cor - di - a Do - mi - ni Do -

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

Mi - se - ri - cor - di - a
 na est ter - ra, Mi - se - ri -
 Mi - se - ri - cor - di - a
 na est ter - ra Mi - se - ri - cor - di

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

Do - mi - ni, qui a non su - mus
 cor - di - a Do - mi - ni qui a non su -
 Do mi - ni qui a non su - mus qui
 a Do - mi - ni qui a non su - mus

qui a non su - mus con - sum - pti, qui -
 mus con - sum - pti, con -
 a non su - mus con - sum - pti qui a non
 qui a non su - mus con - sum - pti

a non - su - mus con - sum -
 sum - pti, qui a non su -
 su - mus con - sum -
 sum - pti, qui a non su -

pti,
 mus con - sum - pti,
 pti,
 mus con - sum - pti,

n. Eiusdem Josquini.

La Deploration de Jehan Ockenheim à 5 parties

Tenor ungu/demi son plus bas. Canon.

Re - quiem aeternam dona ei
 Do - mine et lux perpetua luceat
 e - i Re - quiescat in pace.

Dechiffre par Burney.

Superius.
 Contratenor.
 Quintus
 Tenor
 Bassus

Nymphes des bois De - es - ses des fon - tai -
 Nymphes des bois De - es -
 Resolution. Nym - phes des bois
 Re - qui - em ae - ter
 Nym - phes des bois De -

nes,
 ses des fon - tai - nes Chan - tres ex - perts de toutes na -
 De - es - ses des fon - tai - nes, Chan - tres ex - perts
 nam do - na e -
 es - ses des fon - tai - nes; Chan - tres ex - perts

li-ons!
de toutes na-ti-ons!
chan-ger vos voix fort daires et ha-

hautai nes en cris tran chantx et la-men-ta-ti-
tai nes en cris tran chantx et la-men-ta-ti- ons et
Do-

ons : car d'Atro-pos les mole-sta-
la-men-ta-tions : car d'Atro-pos les mole-sta-
la-men-ta-ti- ons car d'Atropos le mo- lesta-
mi- ne
et la men- ta-ti- ons : car d'Atropos les mole-sta-ti-

li - ons vo - stre Okeghem
 ti - ons vo - stre Okeghem par sa rigueur at -
 ti - ons vo - stre Okeg - hem par
 et lux
 ons vo - stre Okeg - hem par sa rigueur at -

par sa ri - gueur attrap - pe, le vray tré - soir de Musi -
 trappe, le vray tré - soir de Musique et chef
 sa ri - gueur attrap - pe, le vray tré' soir du Mus
 per - pe -
 trap - pe, le vray tré - soir de Musique et chef

que et chef d'oeuvre, qui de Tro - pos des - ormais plus ne
 d'oe - vre, qui de Tropos de - sarmais
 que, et chef d'oeuvre, qui de Tropos desarmis plus n'chap -
 lu - a bi
 d'oeu - vre, qui de Tro - pos desarmis plus n'e -

chap - pe. Dont grant douma - ge est que la
 plus n'échap - pe. Dont grant douma - ge est que la
 pe, n'échap - pe.
 ce - at
 chap - pe. Dont grant dou - ma - ge est

terre le cou - vre, que la terre le cou - vre, que la terre le cou -
 lar - re le cou - vre le cou - vre, que
 la terre le cou - vre, dont grant dou - ma - ge est que
 e -
 que la terre le couvre dont grant dou - mage

vre que la terre le cou - vre. Acoustrez vous d'abitx de
 la terre le cou - vre. Acoustrez vous d'a - bitx de
 la terre le cou - vre
 i
 que la terre le cou - vre. Acoustrez vous d'a - bitx de

deuil, Jus-quin, Bru-mel, Pier-chon, Com-pe-re, et plo-rex
 deuil, Jusquin, Bru-mel, Pierchon, Compe-re,
 deuil, Jusquin, Brumel, Pier-chon Compe-re, et plo-rex
 deuil, Jus-quin, Bru-mel, Pierchon Compere,

grosfes lar-mes d'oeil, per-du a-vez vo-stre bon
 grosfes lar-mes d'oeil, per-du a-vez vo-stre bon
 per-du a-vez vostre bon

Pe-re. Re-qui-es cat in pa-ce, A-men,
 Pe-re, pa-ce,
 Pe-re. A-
 Pe-re. A-

amen.
amen.
amen, a - men.
amen, a - men.
amen a - men, a - men.

This block contains a musical score for the word "amen". It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

1.) Pierre de la Rue. ex. Missa de B. V. (Burney)

Be - ne - dic - tus qui ve -
Be - ne - dic - tus qui ve -

This block contains the beginning of a musical score for "Benedictus qui". It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff (Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

nit
nit

This block contains a musical score for the word "nit". It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff (Bass). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

This block contains a musical score for piano accompaniment. It features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one piano accompaniment staff (Bass). The music is in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar note values and rests as the first system.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar note values and rests as the first system.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar note values and rests as the first system.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is in alto clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar note values and rests as the first system.

ps. Antonii Brummel.

Ps Laudate Dominum &c. quatuor vocum.

(Forkel.)

The musical score is arranged in three systems, each with four staves representing the four voices. The lyrics are in Latin and are written below the corresponding staves.

System 1:

- Soprano: Lau - da - te Do - minum de
- Alto: Lau - da te Do - minum
- Tenor: Lau - da - te Do - minum de coe -
- Bass: Lau -

System 2:

- Soprano: coe -
- Alto: de coe -
- Tenor: lis de coe - lis de coe -
- Bass: da - te Do - minum de coe -

System 3:

- Soprano: lis;
- Alto: lis
- Tenor: lis; lau - da - te e - um in excel -
- Bass: lis; lau - da - te e - um in ex - cel -

The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and ornaments. There are also some numerical markings (e.g., 9/4, 8/4, #, 4/3, 3/6) that likely indicate specific rhythmic or performance instructions.

lau-da-te e - um in excel - sis. Lau-

lau-da-te e - um in excel - sis. Lau

Lau

date e - um omnes virtutes e - jus ; laudate

da - te e - um lau - da - te e - um

e - um omnes vir-tu - tes e - jus. Laudate e - um sol et lu-

Lau-da-te e - um sol et

na,

*) na;

laudate e - um om -

lauda - te - cum om -

*) Et nescio quid magis desiderari possit in Musicis Belgicis, quam quod syllaba-
rum quantitas pluribus incognita sit. (Coeliciaus in Compendio Mus.)

nes stel - lae et lu - na. lau - da -
 nes stel - lae et lu - na. lauda - te e -
 nes stel - lae et lu - na. lae et lu - na.

te e - um coe - li coe - lo - rum, et aquae quae super
 lauda - te eum coeli coelo - rum, et aquae
 lauda - te eum coe - li et aquae

coelos sunt lau - dent nomen Do - mi - ni.
 per coe - los sunt laudent no - men Do - mi - ni.
 laudent no - men Domi - ni. Qui - a ip -
 no - men Domi - ni. Qui - a

Qui - a ip - se di - xit et fac - ta sunt,
 et
 se di - xit, et fa - cta
 ipse di - xit et

ip - se mandavit, et cre - a - ta sunt.

ip - se mandavit

sunt, ip - se mandavit et cre - a - ta sunt.

ip - se man.

et cre - a - ta sunt.

Sta - tu - it e - a in ae - ter -

davit et cre - a - ta sunt. Sta - tuit e - a in ae - ternum

num, et in sae - culum sae - cu - li.

et in sae - culum sae - cu - li.

Prae - cep - tum po - suit et non praeter - i - bit et non prae -

Prae - cep - tum po - su - it et non praeter - i -

ter - i - bit. Laudate Do-minum de ter ra

bit

trao-nes et om-nes ab bis

J - gnis gran -

J - gnis gran- do nix glaci- gnis gran- do nix gla- ci- es do nix gla- cius spi- ritus

nix gla- ci - es

es spi- ritus pro- cella- rum, quae faci- unt verbum e - jus spi-ri-tus procella- rum e - jus

e - jus

ver - bum e - jus. Montes et om - nes colles,
 ver - bum e - jus.
 ver - bum e - jus.
 jus ver - tum e - jus.

agna jri - sti - fe - ra be - sti - ae et u - niver -
 be - sti - ae et u - ni -
 et omnes ce - dri,

sa pe - co - ra, serpen - tes et vo - luc - res per - na -
 versa pe - cora, ser - pentes et vola - cres pen - na -

lae. Re - ges ter - rae et omnes popu - li
 lae

Prin-ci-pes et om-nes ju-di-ces ter-rae

Prin-ci-pes et om-nes ju-di-ces ter-rae

Prin-ci-pes et om-nes ju-di-ces ter-rae

ju-di-ces ter-rae

rae.

rae.

rae. Ju-ve-nes et vir-gi-nes, se-nes cum ju-ni-ori-bus lau-dent no-men do-mi-ni, qui-a ex-al-tatum est no-men do-mi-ni, qui-a ex-al-tatum est no-men

Ju-ve-nes et vir-gi-nes se-nes cum ju-ni-ori-bus cum ju-ni-ori-bus,

ori-bus lau-dent no-men do-mi-ni, qui-a ex-al-tatum est no-men do-mi-ni, qui-a ex-al-tatum est no-men

laudent nomen do-mi-ni, qui-a ex-al-tatum est no-men

Hym-nus om-ni-bus

Hym-nus om-ni-bus

est nomen so-lu-s Hym-nus om-ni-bus

e jus so-lu-s Hym-nus om-ni-bus

san - ctis e - jus fi - ti - is
ribus san - ctis e - jus e -
san - ctis e - jus san - ctis e -
bus san - ctis e - jus fi - ti - is Is - ra

Is - ra - el
jus, fi - ti - is Isra - el
jus, fi - ti - is Is - ra - el
el po - pu - lo

el po - pu - lo ap - propin - guan -
el po - pu - lo ap - pro pin - guan -
po - pu - lo ap - pro pin - guan -
ap - pro - pin - guan - ti si -

ti si - bi.
ti si - bi.
ti si - bi.
bi. si. bi.

g.) Busnoys. Aus dem Canti cento cinquanta, Ven. Petrus

ca. 1503

K. Sm. 117

*
Cantus
Contra
Tenor
Bassus
Mayntes semes.

* Die Oberstimme steht im Original im Mezzo-Sopran-Schlüssel.
sel. Die zufälligen # oder b sind im Original nicht angezeigt.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of notes, including quarter and eighth notes, with some rests. The second staff is a piano accompaniment for the right hand, also in treble clef, with chords and moving lines. The third staff is a piano accompaniment for the left hand in bass clef, featuring chords and a bass line. The fourth staff is a basso continuo line in bass clef, with a key signature of one flat and a series of notes.

The second system of musical notation consists of four staves, similar in structure to the first. It concludes with a double bar line. To the right of the double bar line, the text "Sequitur altera pars." is written in a cursive hand across the staves.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment for the right hand in treble clef. The third staff is a piano accompaniment for the left hand in bass clef. The fourth staff is a basso continuo line in bass clef with a key signature of one flat.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a piano accompaniment for the right hand in treble clef. The third staff is a piano accompaniment for the left hand in bass clef. The fourth staff is a basso continuo line in bass clef with a key signature of one flat.

The first system consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff has a bass clef and contains a similar melodic line. The third and fourth staves appear to be accompaniment parts with block chords and some rhythmic notation.

1. Item

Busnoys

Aus dem

Canti cento

cinquantes

Ven. Petrucci 1503

*Zufällige # oder b
sind im Original
nirgend angezeigt.*

The second system features a vocal line on a treble clef staff with the lyrics "De tous biens etc. etc." written below it. To the right of this system, the word "Rowttr." is written in a cursive hand. Below the vocal line is a basso continuo line with a bass clef and figured bass notation.

The third system continues the piece with four staves of music, maintaining the same instrumental and vocal parts as the previous systems.

The fourth system concludes the piece with four staves of music, showing the final melodic and accompaniment lines.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various note values and rests. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a more active melodic line with many eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter and eighth notes.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with some rests. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with many eighth notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter notes.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with many eighth notes and some accidentals. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with many eighth notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter notes.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with many eighth notes and some accidentals. The middle staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with many eighth notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, providing a harmonic accompaniment with mostly quarter notes.

s.) *Mem*

K. 60113.

Busnoys
Aus den

Canti cento
cinquanta.

Von Petrucci. 1503.

(Zufällige # oder b sind
im Original nirgend
angezeigt.)

Dieu quel mariage etc.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff contains a series of whole notes. The third staff shows a sequence of chords, represented by vertical lines with flags. The bottom staff provides a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains whole notes. The third staff shows chords. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains whole notes. The third staff shows chords. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The fourth system of musical notation consists of four staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains whole notes. The third staff shows chords. The bottom staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a phrase with a slur over two notes. The lower three staves are accompaniment, with the middle two staves grouped by a brace. They contain rhythmic patterns and chords.

The second system of musical notation consists of four staves, continuing the piece from the first system. It features similar vocal and accompaniment parts.

The third system of musical notation consists of four staves, continuing the piece. The vocal line shows more melodic development.

4.) I. Regis. Aus dem Canti cento cinquanta. Ven. Petrucci 1503. Ksnwtr.

This section contains musical notation for the piece 'I. Regis'. It includes four parts: Cantus (vocal), Contra (vocal), Tenor (vocal), and Bassus (bass). The Cantus part is on a single staff with a treble clef. The other three parts are grouped by a brace and have a common time signature. The lyrics 'Et vous plai-sist etc.' are written under the Tenor part. There are some accidentals marked with an asterisk in the original score.

*Nur in den mit *bezeichneten Stellen sind # oder b im Original angezeigt.

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a similar melodic line. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a line of whole notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a line of whole notes.

The second system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a note marked with an asterisk (*). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat.

The third system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat.

The fourth system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a note marked with an asterisk (*). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat.

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. A small asterisk (*) is placed above the third staff in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. An asterisk (*) is placed above the third staff in the final measure. Below the third staff, there are some handwritten annotations: a sharp sign (#) above a '6', a flat sign (b) above a '6', and a flat sign (b) above a '5'.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Die an verschiedenen Orten von mir beigefügten * oder b scheinen mir von unerläßlicher Nothwendigkeit zu seyn. Diese vorausgesetzt, muß man aber erstaunen über die Kühnheit der Modulation in einer so frühen Zeit.

u.) Josquin des Prés als Chansonnier.

Aus dem Canti-
cento cinquanta.
Von Petrucci 1503.

Handwritten musical score for Josquin des Prés, featuring three staves. The top staff is labeled "Cantus.", the middle staff "Tenor.", and the bottom staff "Contra.". The title "La Bernardina." is written above the middle staff. The notation includes various note values and rests.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The middle staff has a bass clef and contains a line of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a line of eighth notes, some beamed together.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff has a bass clef and contains a line of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a line of eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff has a bass clef and contains a line of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a line of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff has a bass clef and contains a line of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a line of eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff has a bass clef and contains a line of whole notes. The bottom staff has a bass clef and contains a line of eighth notes.

P

Der Contrapunct der italienischen Componisten
 im Anfange des XVI Jahrhunderts. Kornetts.
 a) Bartholomaeus Tromboncinus. Trottolo. Ven. presso Sc.
trucci Lib. I. 1504.

Scopri lingua el cieco ar-dore parla harmo in non star più

muta. Che la fiamma e si cre - sciuta che già in cener

quasi e il co - re. Scopro lingua, el cieco ardo - re. Parla hormai

non star più muta par - la hormai non star più muta.

parla hor - ma - i parla hor - mai non star

non star piu mu - ta.

Die * oder * an Tönen mit + bezeichneten Stellen sind von mir beigefügt.

Rosvtr.

b. Marcus Cara.

Frottole. Lib. I. 1504.

In e - terno, io voglio amarte el tuo nome re -

ve - ri re: Sio doves - se ten mo -

ri-re-surrex dis-pos-to a se-gui-tar a se-gui-tar

te. Sta pur dura quanto sai
Ch' ancor spero tu se-rar

e del sto miser cor-po-stra-tia Perche spesso ha qualche
mal per-tai-tae sa-tia

grazie quel che temo da perir re

(Ut supras s'io dovesse ecc.)

Die #b oder #an den mit + bezeichneten Stellen sind von mir beigefügt.

Resoltr.

1) Aaron (Pietro?)

Trottole

Ven. Petrucci Tisch.

So non pos-so piu du-ra-re, vinto son dal fiero a-

mo-re. So ti do-nai do-nai il co-re fa di me orig:

quel che ti pia-ce. Ta vir-tude e
Lascia in-grata o-

ma bel-leria posta al col m'ha la cate-na,
gni du-ressa non ho spirto non ho le-na:

Per tuo a - more soffri - sco pena poi che son frascogli in mare.

Wenn dieses Lied, das beste unter den vorliegenden, wie ich geneigt bin zu glauben, von Pietro Aaron herrührt, welcher nachmahls (1516) als Lehrer und theoretischer Schriftsteller berühmt geworden, so ist dasselbe desto interessanter, da schwerlich irgendwo eine Composition dieses Meisters vorgewiesen worden seyn dürfte.

Die mit #, b oder v an den mit + bezeichneten Stellen sind von mir beigelegt.

d.) Josquin d'Asca
 nio Trottolo Lib I.
 Ven. Petrucci
 1504.

In te Domine spe - ra -

5 3
5 5

vi, per tro - var pie - tà in e - ter - no.

Ma in un tri-sto e oscuro in-fer-ro fui e

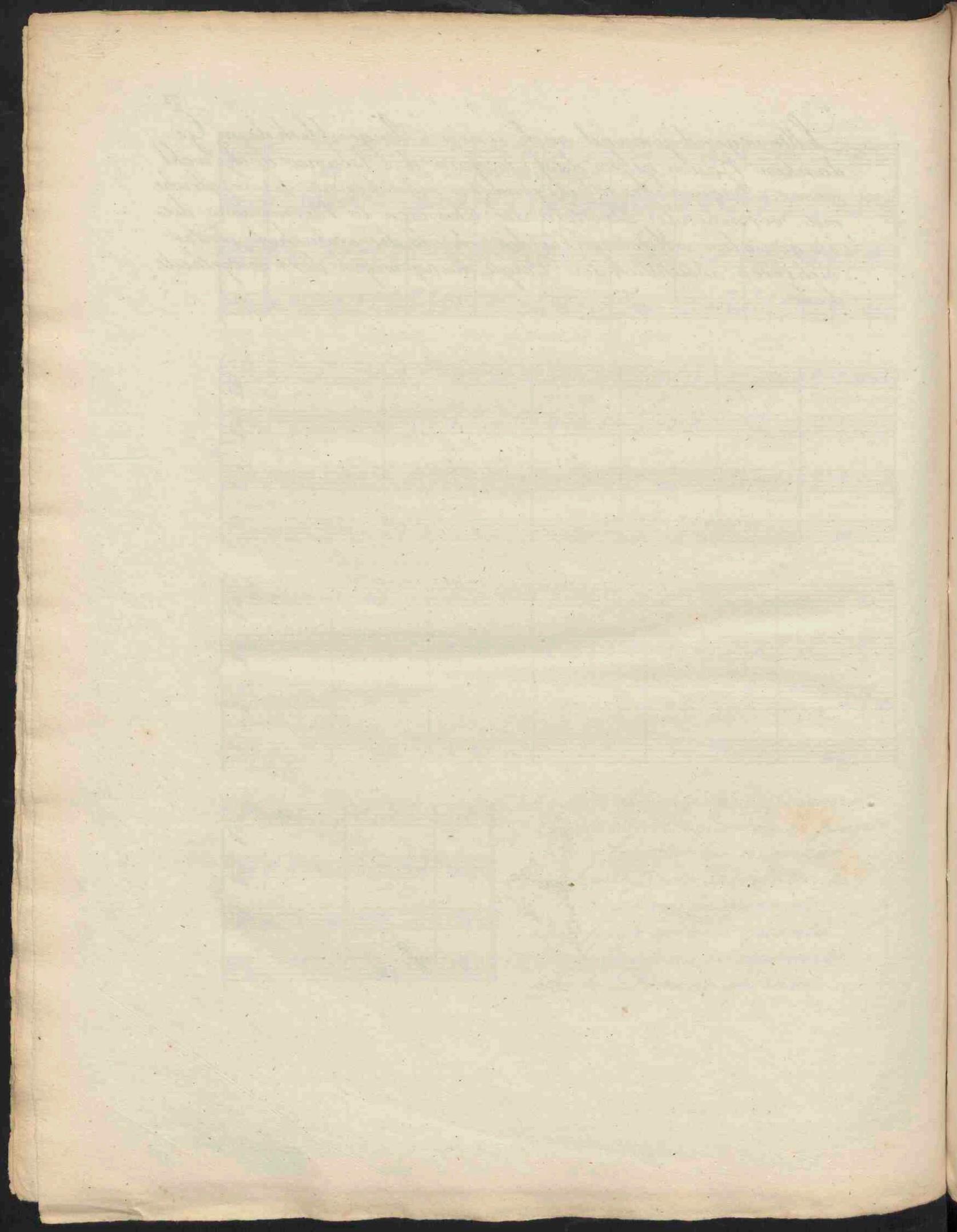
fru-stra in bo-ra-ri. In te Domine spe-

ra-ri

2. Rotta e al vento ogni speranza,
 Veggio il ciel voltar mi in pianto
 Sospir lacrime me avanza
 Del mio triste sperar tanto.

3.) In te Domine speravi,
 Tui ferito se non quanto
 Tribulando ad te clamavi,
 In te Domine speravi.

Sollte irgend jemand noch einen Augenblick dem Gedankensraum geben, daß Fosquin d'Ascanio doch wohl unser Fosquin (des Près) gewesen seyn könnte, der vergliche mit vorstehender Trottole die Chanson la Bernardina dieses genialen Meisters S. 64. die ich als die einfachste unter mehreren, absichtlich der Vergleichung wegen dort mitgetheilt habe.



MÉMOIRE

SUR

cette Question :

*„Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique,
„principalement aux 14^e, 15^e et 16^e siècles; et quelle in-
„fluence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie,
„ont-ils exercée sur les écoles de musique, qui se sont for-
„mées peu après cette époque en Italie?“*

Question mise au concours pour l'année 1828,

PAR

LA QUATRIÈME CLASSE DE L'INSTITUT DES SCIENCES, DE LITTÉRATURE
ET DES BEAUX ARTS, DU ROYAUME DES PAYS-BAS.

PAR

M^r. R. J. FETIS,

PROFESSEUR DE CONTRE-POINT ET D'HARMONIE AU CONSERVATOIRE ROYAL DE PARIS,
AUQUEL A ÉTÉ ADJUGÉE LA MÉDAILLE D'ARGENT.

MEMOIRE

de la Musique

» Musicae artis virum omnium, qui unquam fuerunt, sine controversia
» praestantissimi sunt illi.»

SABELL. Lib. VII.

H. J. B. B. B.

MÉMOIRE

Sur cette question : *Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement au 14^e, 15^e et 16^e siècles; et quelle influence les artistes de ce pays qui ont séjourné en Italie, ont-ils exercée sur les écoles de musique qui se sont formées peu après cette époque en Italie?*

Question mise au concours pour l'année 1828, par la Quatrième Classe de l'Institut des Sciences, de Littérature et des Beaux Arts, du Royaume des Pays-Bas.

INTRODUCTION.

Gloire et honneur à la Société savante qui, guidée par son Patriotisme, vient d'élever cette grande et belle question, l'une des plus intéressantes de l'histoire des arts; question, dont la solution fera voir la musique moderne prenant en quelque sorte naissance dans les Pays-Bas, et les artistes Neerlandais répandus dans toute l'Europe, instruisant leurs contemporains dans cet art divin, et servant de modèles aux compositeurs les plus habiles des nations les plus favorisées par les circonstances, le langage et le climat.

Mais avant de dérouler aux yeux le tableau de ces merveilles, qu'il nous soit permis de rappeler dans une narration rapide les variations du système musical dans le moyen âge, et les perfectionnemens successifs qu'il reçut jusqu'à l'époque, qui doit nous occuper spécialement. Eh! comment nous refuser à cet exposé qui révélera aussi les noms et les heureux travaux de tant de Belges illustres? ici, comme dans tout le reste de ce mémoire, nul besoin de recourir aux fictions, pour exalter le mérite d'écrivains obscurs ou de grands hommes imaginaires; point de ces systèmes où l'histoire est faussée pour caresser les préventions de l'historien ou la vanité d'un peuple. La vérité, les faits, les monumens et les éloges des générations passées me dispenseront de recourir à ces faibles ressources, indignes de ma patrie et de mes juges.

Rome et l'empire d'occident avaient succombé sous les efforts, sans cesse renaissans, de cette multitude de barbares, qui, pendant près de deux siècles, enva-

hèrent successivement les Gaules, l'Espagne et l'Italie. Dans ces temps de fureur et de dévastation, les arts, déjà bien dégénérés depuis la translation du siège de l'Empire à Byzance, avaient absolument disparu. La musique, étrangère à des moeurs si féroces, ne faisait plus entendre ses accents que dans les cantiques des Chrétiens. En vain BOËCE, infortuné ministre de THÉODORIC, avait tenté de faire revivre le goût de cet art par la composition d'un traité, où les principes des théoriciens grecs sont disposés et analysés avec une méthode exquise; l'anéantissement de toute civilisation, dont les causes remontaient au delà de CONSTANTIN, ne laissant aux peuples que le soin de leur conservation, la musique n'eut plus d'autre asyle que l'église et les cloîtres.

Non-seulement cet asyle la préserva de toute destruction, mais elle y devint l'objet des méditations d'une foule de Pontifes, d'évêques, de clercs et de moines, qui par leurs travaux changèrent insensiblement sa forme et son objet, et préparèrent à la musique moderne ce degré de perfection où elle est parvenue. Dès la fin du sixième Siècle GRÉGOIRE le grand, qui occupa le Saint-Siège depuis 591 jusqu'en 604, recueillit avec soin ce qui restait des chants de l'ancienne Rome, y ajouta les principaux cantiques de l'église grecque, et forma de cette réunion son Antiphonaire qu'il appela *Antiphonarium Centonem*; titre qui indique son origine. Les signes dont il se servit pour le noter, étaient les sept premières lettres de l'alphabet latin, dont l'usage se conserva jusqu'au milieu du neuvième siècle, où HUCBALDE, moine de Saint-Amand, en proposa d'autres.

Depuis la réformation du chant par S. GRÉGOIRE, les écrivains dont les travaux avaient eu pour objet la musique, n'avaient rien ajouté à la doctrine du pontife; car si l'on examine avec soin les ouvrages d'ISIDORE, évêque de Séville, d'ALCUIN, d'AURELIEN, moine de Réomé, et de REMI d'Auxerre, que le savant abbé GERBERT a donnés dans sa précieuse *collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique* *), ce qu'on y trouve de plus remarquable, est une définition assez satisfaisante des tons du chant grégorien, au milieu d'un fatras inutile sur la musique des anciens. Mais à la fin du neuvième siècle HUCBALDE introduisit dans l'art musical des innovations importantes, dont nous allons donner une idée, et eut la gloire de commencer cette série d'inventeurs Neerlandais dont les noms doivent figurer dans ce mémoire. HUCBALDE, né dans les Pays-Bas, en 840, entra fort jeune à l'abbaye de Saint-Amand, diocèse de Tournay. Son oncle MILON, religieux du même monastère, lui enseigna

*) *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, typis S. BLASIANIS, 1784, 3 vol. in 4°.*

les premiers élémens de la musique; mais devenu jaloux des progrès rapides de son élève, il le chassa de son école, lui reprochant de vouloir briller à ses dépens. HUCBALDE se rendit alors à Reims, et y devint l'émule de REMI d'Auxerre. Il revint ensuite à Saint-Amand, où il mourut le 21 Octobre 930, âgé de quatre-vingt-dix ans.

La doctrine de cet homme habile est développée dans deux ouvrages que l'abbé GERBERT a insérés dans sa collection des *écrivains ecclésiastiques*. Le premier, intitulé: *de harmonicâ institutione*, a été copié sur un manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg. Il ne contient qu'un exposé de la musique grecque, avec une explication des signes de la notation, correspondant aux diverses cordes du système; un petit traité de la dimension et de la division du monocorde; une exposition de la constitution des huit tons de l'église, et enfin un petit traité des dimensions des tuyaux d'orgues (*de mensuris organicarum fistularum*.) Le second ouvrage d'HUCBALDE, bien plus important que le premier, est intitulé: *musica enchiriadis*. Les premiers chapitres contiennent l'analyse d'un système de notation proposé par lui, dans lequel huit signes diversement tournés ou inclinés, donnent les moyens de représenter une étendue de deux octaves et demie, étendue suffisante pour la musique de ce temps.

Le treizième chapitre est intitulé: *de proprietate Symphonicarum*. On y trouve un passage remarquable, qui a fait croire à quelques personnes qu'il est le plus ancien auteur qui ait parlé de la *Diaphonie*, sorte de musique qui procédait par des suites de quarts ou d'octaves, et qu'on regarde comme l'origine de l'harmonie. Voici ce passage: *nunc id, quo proprie symphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eadem voces sese invicem canendo habeant, prosequamur. Haec namque est, quam Diaphoniam cantilenam, vel assuete organum, vocamus. Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.* Mais il est juste de dire qu'ISIDORE de Séville, qui vivait deux siècles avant HUCBALDE, a défini clairement la Diaphonie dans le Chapitre 6^e. de ses *sentences de musique*. Après avoir divisé la musique en *harmonique, organique et rythmique*, il ajoute: *Harmonica est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum coaptatio. Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores graviioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditoris offendat. Cujus contraria est Diaphonia; id est, voces discrepantes vel dissonae.*

Mais si HUCBALDE n'est pas le premier qui ait parlé de la Diaphonie, c'est lui qui nous a fait connaître en quoi consistait cette espèce d'harmonie, et qui en ait donné des exemples; et en cela il mérite notre reconnaissance.

Il est un écrivain du moyen âge, dont les travaux sont bien plus importants pour l'histoire de la musique que ceux de HUCBALDE; je veux parler de FRANCON ou FRANKON, écolâtre de Liège *) qui vivait dans le onzième siècle. Les uns le fixent à Cologne, d'autres à Liège, et le père MARTINI, se fondant sur un manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, intitulé: *ars cantus mensurabilis edita à magistro Francone Parisiensi*, en a fait un Parisien; †) mais lui-même a pris soin de lever nos doutes à cet égard, en commençant son *Compendium de discantu* par ces mots: *Ego Franco de Colonia*. DONI ne s'y est point trompé (voy. *Discorso sopra le consonanze, in op. T. I. p. 257*), non plus que les auteurs de l'histoire littéraire de la France (T. VIII. p. 124) §).

Au reste FRANCON appartient encore aux Pays-Bas, par le lieu où il fit ses études, et où il passa presque toute sa vie. ADELMAN, savant religieux de l'abbaye de Stavelot, fut son maître de philosophie, de mathématiques, d'astronomie et de musique. Il lui succéda comme professeur, et rendit son école célèbre. On ignore la date de sa mort.

Les écrits de ce musicien forment l'une des époques les plus remarquables de la musique. Jusqu'à lui, les successeurs de GUI D'AREZZO, dont les ouvrages nous restent, n'avaient rien ajouté aux découvertes du moine italien; découvertes bien moins importantes qu'on ne le croit communément. On ne trouve en effet dans les traités de BERNON, de GUILLAUME D'HIRSAUGE, de THÉOGER de Metz, d'ARIBON, de JEAN COTTON, de GERLAND et d'ENGELBERT d'Aimont, que les règles du plain-chant, c'est-à-dire d'une musique dans laquelle la différence de durée des sons n'est réglée que par la prosodie latine. Mais avec FRANCON commence une nouvelle ère musicale, car son *ars cantus mensurabilis* est le plus ancien ouvrage où l'on trouve l'idée de la durée des sons, mesurés par des signes de formes diverses, les proportions, les divers effets du point après ou avant les notes, les ligatures, enfin un système complet de mesure et de notation. C'est cette notation, connue

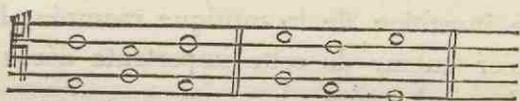
*) Voyez SIGEBERT de Gemblours, *de Script. Eccl. c. 164*, et TRITRÈME, *de Script. Eccles. anno MLX. N^o. 346*.

†) Stor. della musica, Tom. 1, p. 169, note 7.

§) Il ne faut point oublier que Cologne faisait alors partie de la Gaule Belgique.

sous le nom de *notation noire*, qui a été adoptée par tous les musiciens, et qui a été la seule en usage jusqu'au commencement du quinzième siècle.

L'harmonie et le contre-point ne sont pas moins redevables à FRANCON que la notation et la musique mesurée. Non-seulement il a devancé son siècle sous ce rapport, mais tout porte à croire, que longtemps après lui l'importance de ses découvertes n'avait pas encore été aperçue, car jusqu'à MARCHETTI de Padoue, son commentateur, qui écrivait en 1274, les commentateurs et les écrits des musiciens ne nous montrent pas de successions aussi élégantes, que celles qu'il a données dans son livre et que je transcris ici.



L'invention de la musique mesurée a été attribuée à JEAN DE MURS ou DE MURIS, docteur de Paris, par des écrivains qui ne s'étaient pas donné la peine d'examiner les preuves d'un fait si important; ce théoricien, ou l'un de ses commentateurs, nous démontre, que lui-même ne prétendait pas à cet honneur; car dans un manuscrit du Vatican qui a pour titre, *Compendium JOANNIS DE MURIBUS*, on trouve cette phrase remarquable: *Deinde Guido monachus, qui compositor erat Gammatis qui monocordum dicitur, voces lineis et spaciis dividebat. Post hunc Magister Franco, qui invenit in cantu mensuram figurarum* (Mss. Reg. Sueciae in Vat. No. 1146).

Un autre manuscrit de la bibliothèque Bodleienne, écrit par JEAN ou THOMAS DE TENKESBURY, et qui porte la date de 1351, contient un chapitre sur les signes de la musique mesurée, où ces caractères sont expressément attribués à FRANCON. Il est intitulé: *De Figuris inventis a Francone*.

Ces autorités ont paru si imposantes à GAFORIO *), à MURATORI †), au P. MARTINI §), à l'abbé GERBERT **), que ces habiles critiques n'ont pas balancé à déclarer FRANCON inventeur de la musique mesurée, et des signes qui y sont relatifs. Cependant la vérité que je prends pour guide, m'oblige à dire, que lui-même fait entendre qu'il n'a fait qu'ajouter à ce que d'autres avaient déjà imaginé pour cette partie importante de l'art. Voici ses paroles, dans l'introduction de son *Ars cantus mensurabilis*.

*) *Pratt. Musicae*, Lib. II. c. 5. †) *Antiq. Med. aevi*. Dissert. 24. Tom. II.

§) *Storia della Musica*, Tom. I, pag. 189. **) *De cantu et mus. Sacra*, Tom. II. pag. 124.

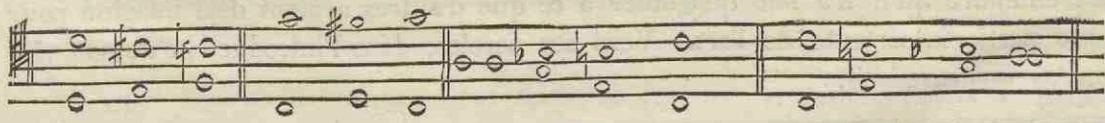
» Proponimus ergo ipsam mensurabilem mu-
 » sicam sub compendio declarare; bene dicta
 » aliorum non recusabimus interponere; errores
 » quoque destruere et fugare; et si quid a nobis
 » inventum fuerit, bonis rationibus sustinere et
 » probare.”

..... Nous nous proposons donc de traiter dans
 cet abrégé de la musique mesurée; nous ne fe-
 rons pas difficulté d'y admettre ce que plusieurs
 auteurs ont écrit de bon sur cette matière; nous
 combattrons et renverserons les erreurs, et si nous
 inventons quelque chose, nous le soutiendrons
 et le démontrerons par des raisons convaincantes.

Néanmoins le profond savoir qu'on remarque dans l'ouvrage de FRANCON, et l'obscurité dans laquelle sont ensevelis et les noms et les oeuvres de ceux, auxquels il attribue la première invention de la musique mesurée, le feront à jamais regarder comme le premier auteur de cette importante découverte, et la gloire en restera toujours à l'école neerlandaise.

Rien ne prouve mieux l'importance des découvertes et des travaux de FRANCON, que le soin qu'ont pris tous les grands musiciens des siècles suivants de le commenter, et de s'appuyer de son autorité: on peut même assurer que tous les théoriciens français, italiens et allemands, qui lui ont succédé jusqu'au quatorzième siècle, n'ont été que des commentateurs de ce savant homme. Le plus habile a été MARCHETTO de Padoue qui écrivait en 1274, et à qui l'on doit deux ouvrages, l'un sur le plain-chant, sous le titre de *Lucidarium musicae planae*, l'autre sur la musique mesurée, et qui est intitulé: *Pomerium musicae mensuratae* *).

En ce qui concerne la notation noire, ou notation de FRANCON, MARCHETTO ne fait que copier en quelque sorte son modèle; mais la notation blanche, dont on n'aperçoit que de faibles traces chez celui-ci, prend des développemens considérables chez le commentateur, et nous montre l'origine du système de notation qui fut perfectionné au quinzième siècle par les musiciens neerlandais. Quant à l'harmonie, on trouve dans son *Lucidarium*, qu'elle avait fait des progrès depuis FRANCON; quelques exemples cités par MARCHETTO sont même non-seulement en avant de son siècle, mais ne semblent pas être analogues à la tonalité, qui a été en usage jusqu'au commencement du dix-septième siècle. Tels sont ceux-ci:



*) Ces traités ont été publiés par l'abbé GERBERT dans ses *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, T. III. pag. 64—188.

Toutes ces harmonies appartiennent évidemment au système de la tonalité moderne; aussi n'en trouve-t-on pas d'exemples dans les compositions des plus grands maîtres des écoles Neerlandaise, Française et Italienne, pendant les 14^e, 15^e et 16^e siècles.

Il est nécessaire de connaître quel était l'état de l'harmonie à la fin du treizième siècle, pour comprendre quels furent ses progrès dans les temps postérieurs. On croyait naguère qu'il n'existait aucune composition de cette époque qui pût nous éclairer sur cette question intéressante; mais la découverte d'un manuscrit précieux de la bibliothèque du Roi à Paris nous a mis en état de nous satisfaire à cet égard. Ce manuscrit contient des chansons et des motets à trois parties composés par ADAM DE LE HALE, surnommé LE BOSSU D'ARRAS, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance. Ce *Trouvère*, né vers 1240, n'est pas étranger aux Pays-Bas, car on sait que l'Artois, ainsi que le Cambresis, firent long-temps partie du Duché de Bourgogne, et par-là furent réunis plus tard au Hainaut, au Brabant, etc. Il mourut en 1285 à Naples, où il avait suivi ROBERT, comte d'Artois. On ne peut décider aujourd'hui, si ADAM DE LE HALE avait porté en Italie ses connaissances musicales, ou s'il les y a acquises; mais on ne peut douter que ses ouvrages représentent l'état de l'art à l'époque où il vécut. Ce n'est plus la grossière diaphonie du temps de GUI D'AREZZO ou de ses commentateurs; ce ne sont plus les plates successions de quintes et d'octaves consécutives, en notes de même valeur, qui sont le caractère distinctif des premiers essais de la musique à plusieurs parties; des mouvemens qui ne sont pas dépourvus d'élégance s'y font remarquer, et si quelques successions de quintes et d'octaves s'y rencontrent encore, ce n'est que de loin en loin et entremêlées de combinaisons qui en diminuent la dureté.

Le génie d'ADAM DE LE HALE paraît d'ailleurs avoir été supérieur à son siècle, par l'invention du drame mêlé de musique, auquel nous donnons aujourd'hui le nom d'*Opéra Comique*; car on trouve parmi ses oeuvres le plus ancien ouvrage de ce genre, sous le nom de *Li giens de Robin et de Marion* *). Les airs qui interrompent le dialogue y sont beaucoup plus gracieux qu'on ne peut l'attendre de ces temps reculés, et bien supérieurs à ceux de THIBAUT, comte de Champagne,

*) Cette pièce intéressante, dont les manuscrits de la bibliothèque du Roi, à Paris, N^o. 2736, (fonds de la Vallière) et 7604 (ancien fonds) offrent des copies, a été imprimée au nombre de vingt-cinq exemplaires pour la Société des Bibliophiles de Paris, en 1822. Elle forme une brochure de cent pages in 8^o; les caractères de musique originaux y sont représentés avec exactitude et ont été fondus par FIRMIN DIDOT.

de RAOUL DE COUCY et de GACES-BRULÉS, qui étaient presque contemporains de notre *Trouvère* *).

Telle était la situation de la musique en Europe à la fin du treizième siècle. On a vu que long-temps auparavant les musiciens Neerlandais ou Gallo-Belges avaient déjà contribué puissamment à ses progrès; nous arrivons maintenant à l'époque, fixée par le programme du concours, et nous verrons sortir, par la suite, des heureuses Provinces des Pays-Bas, des hommes de génie dont l'influence sera plus grande encore sur les progrès de ce bel art.

Première Section.

Quatorzième et quinzième Siècles.

Lorsqu'il s'agit des progrès de la musique, il faut toujours les considérer sous les deux aspects de théorie et de pratique; car cet art a cela de singulier qu'il est à la fois une science et un art. Je serai donc obligé de diviser l'examen des travaux des musiciens Neerlandais en deux parties; l'une aura pour objet les travaux des théoriciens, l'autre ceux des compositeurs.

Parmi les premiers, il en est un qui a vécu dans le quatorzième siècle, et qui, bien que son nom soit resté longtemps dans l'obscurité, méritait une réputation.

*) S'il m'était permis de m'étendre sur une époque antérieure à celle qui est fixée par le programme de concours, je ferais voir que les ménestrels ou poètes-musiciens nés en Belgique, n'ont cédé en rien à ceux de France et de Provence; je citerais les chansons notées qui nous restent de HENRI III, duc de Brabant, mort en 1260; celles de GILBERT DE BERNEVILLE, qui était né à Courtray et qui vivait encore en 1272; de REGNIER, de QUAREGNON, de GAUTIER, de SOIGNIES, de JEAN DE LA FONTAINE, né à Tournay, et d'une foule d'autres qui ont joui d'une grande réputation; mais les bornes de cette introduction m'obligent à ne pas étendre davantage cette citation.

tion honorable par la bonté du travail qu'il a laissé. Cité par GAFFORIO *) sous le nom de JOANNES CARTHUSINUS, comme un adversaire de MARCHETTO de Padoue, mais sans autre indication, sa patrie, le temps où il vécut, et la nature de ses travaux étaient inconnus; BURNEX est le premier qui l'ait fait connaître d'après deux manuscrits, dont l'un se trouve dans la bibliothèque Harlaienne du musée Britannique (N^o. 6525), et l'autre dans celle du Vatican (N^o. 5904). Ces manuscrits contiennent un traité très-ample sur la musique qui a pour titre: *Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo, pr. omnium quidem artium et si varia sit introductio ducit*. L'ouvrage est divisé en deux parties, qui contiennent chacune trois livres. Le premier livre de la première partie traite du *Plain-Chant*, le second, de la division du *Monocorde*, le troisième, *des intervalles, de leurs espèces et des modes*. Dans le premier livre de la seconde partie, l'auteur explique la notation primitive par les lettres de l'alphabet; dans le deuxième, il donne les règles de la *Solmisation*; et enfin dans le dernier, il explique celles du *Contrepoint* ou de la composition. Ce dernier livre est bien plus étendu que ce que FRANCON, MARCHETTO et JEAN DE MURIS ou DE MURS avaient donné précédemment sur cette matière; l'auteur y critique vivement les successions harmoniques de MARCHETTO, et démontre qu'elles ont le défaut d'altérer le sentiment de la Tonalité. Il y remarque aussi, que cet auteur est le premier qui, depuis BOËCE, ait parlé d'un autre genre que du Diatonique.

L'auteur de cet ouvrage nous apprend lui-même, qu'il était né à Namur, où on lui enseigna les règles du chant †), qu'il passa ensuite en Italie, où il se perfectionna dans la musique et dans les sciences sous la direction de VICTORIN DE FELTRE, et qu'il se fit moine à la chartreuse de Mantoue, d'où lui est venu le nom de JOANNES CARTHUSIANUS, ou CARTHUSINUS MANTUAE §). Il ajoute que MARCHETTO vivait environ un siècle avant lui, d'où nous pouvons conclure qu'il a écrit son traité de musique vers 1380. On voit d'après cela qu'il est postérieur à JEAN DE MURIS.

L'ouvrage de JEAN LE CHARTREUX est d'autant plus précieux, qu'il nous donne l'état de la doctrine musicale d'une époque qui naguère était dans l'obscurité. On y trouve aussi des renseignemens précieux sur l'histoire de la musique dans le moyen âge, et particulièrement sur la notation de HUCBALDE de Saint-Amand, dont il

*) Apolog. adversus Jo. SPATARIIUM. †) Pars 1^{ma}. Lib. 3.
§) JEAN LE CHARTREUX de Mantoue.

donne la clef au moyen d'une triple échelle en lettres de l'Alphabet, en notes posées sur les lignes et dans les espaces de la portée, et en caractères de HUCBALDE et d'ODON de Cluny.

L'histoire ne nous apprend rien sur les compositeurs Belges et Neerlandais du quatorzième siècle; on ne peut douter cependant qu'il y ait eu des hommes recommandables sous ce rapport dans les Pays-Bas vers 1380, car la supériorité des maîtres de cette nation au quinzième siècle, prouve que la musique a dû y faire des progrès non interrompus. Peut-être la découverte de quelque manuscrit nous éclairera-t-elle quelque jour à cet égard, comme celle d'un manuscrit précieux de la bibliothèque du Roi de France a fait connaître dans ces derniers temps, les noms et les ouvrages importans de seize compositeurs Italiens de cette époque, qui avaient été absolument inconnus jusque-là.

Mais si nous avons à déplorer l'ignorance où nous sommes concernant l'état de la musique pratique dans la Gaule Belgique, antérieurement à 1400, nous sommes dédommagés de cette ignorance par l'éclat dont brille cet art dans le siècle suivant. Il n'était point resté stationnaire depuis le temps d'ADAM DE LE HALE; comme la théorie, la pratique avait fait des progrès sensibles. Ce serait donc une erreur de considérer les compositions de GUILLAUME DE MACHAULT comme des *Specimen* de l'état de la musique au quatorzième siècle. Ce poète musicien, dans une messe à quatre parties, qu'on croit avoir été chantée au sacre de CHARLES V, ainsi que dans ses motets, qu'on trouve dans deux manuscrits de la bibliothèque du Roi de France, ne se montre point supérieur aux compositeurs de la fin du treizième siècle; les successions de quintes, de quarts et d'unissons s'y trouvent à chaque instant. Les ouvrages de FRANÇOIS LANDINO, de JACOPO de Bologne, de JEAN de Florence, de NICHOLÒ DEL PROPOSTO, et d'autres que la découverte du manuscrit dont j'ai parlé *) ont fait connaître, nous montrent que la musique à plusieurs parties s'était débarrassée de la plupart de ces grossièretés vers 1370, époque où ces maîtres écrivirent.

Enfin, trois compositeurs dont les noms seront à jamais célèbres, parurent dans la première moitié du quinzième siècle et perfectionnèrent à la fois l'harmonie et la notation. Ces compositeurs sont GUILLAUME DUFAY, JEAN DUNSTAPLE et EGIDE BINCHOIS. DUNSTAPLE était né en Angleterre et BINCHOIS en France; mais la patrie de GUILLAUME DUFAY avait été ignorée jusqu'au moment, où le hasard me la fit dé-

*) F^o. 7 recto.

couvrir dans un manuscrit anonyme du seizième siècle. Ce manuscrit, d'environ quarante feuillets in 4°, sur vélin, commence par ces mots: *Incipit Tractatus de musicâ mensuratâ et de proportionibus* *). Il fut exposé dans une vente à l'encan, 1824, et acheté par un libraire anglais, qui ne voulut point en donner communication dès qu'il en fut possesseur; mais en le parcourant avant qu'il fut adjugé, j'avais eu le temps d'y lire cette phrase: *secundum doctrinam WILHELMI DUFAY Cimacensis Hann.* (Selon la doctrine de GUILLAUME DUFAY, de Chimay en Hainaut).

On ne peut douter que DUFAY ne soit l'auteur d'une foule d'innovations importantes dans l'art musical et particulièrement dans la notation et dans l'emploi des dissonances par prolongation, car ADAM DE FULDE, qui a écrit un traité de musique en 1460, dit en parlant de ces choses: *Cujus rei venerabilem GUILHELMUM DUFFAY inventorem extitisse credo, quem et moderniores musici omnes imitantur* etc. etc. †). D'ailleurs, le témoignage de LE TEINTURIER (TINCTOR OU TINCTORIS), qui écrivait en 1476, est irrécusable sur ce point; or, voici ses paroles dans la préface de son livre qui a pour titre: *Liber de arte contrapuncti*.

» Neque, quod satis admirari nequeo, quippiam
 » compositum, nisi citrà annos quadraginta, ex-
 » tat, quod auditu dignum ab eruditis existime-
 » tur. Hac vero tempestate, ut praeteream innu-
 » meros concentores venustissime pronunciantes,
 » nescio an virtute eujusdam caelestis influxus
 » an vehementia assidue exercitationis, infiniti
 » florent compositores, ut JOANNES OKEGHEM, JO-
 » ANNES REGIS, ANTHONIUS BUSNOIS, FIRMINUS CA-
 » RON, GUILLELMUS FAUGUES, qui novissimis tem-
 » poribus vitâ functos, JOANNEM DUNSTAPLE, EGI-
 » DIUM BINCHOIS, GUILLELMUM DUFAY, se praecep-
 » tores habuisse in hac arte Divina gloriantur.

Et ce que je ne puis assez admirer, c'est qu'en remontant en date de quarante ans, on ne trouve aucune composition que les savans jugent digne d'être entendue. Mais depuis ce temps, sans parler d'une multitude de chanteurs qui exécutent avec toutes sortes d'agrément, je ne sais si c'est l'effet d'une influence céleste, ou celui d'une application infatigable, on a vu tout d'un coup fleurir une infinité de compositeurs, tels sont: JEAN OKEGHEM, J. REGIS, ANT. BUSNOIS, FIRMIN CARON, GUILLAUME FAUGUES, qui tous se glorifient d'avoir eu pour maîtres en cet art divin, J. DUNSTAPLE, GILLES BINCHOIS, et GUILLAUME DUFAY, lesquels sont morts depuis peu.

Tant de mérite n'avait pour preuve que le témoignage de ces anciens auteurs, car aucune composition de DUNSTAPLE, de BINCHOIS ou de DUFAY n'avait été découverte jusqu'ici; mais un manuscrit précieux du seizième siècle, qui est en la pos-

*) Il m'a paru que ce n'était qu'un fragment d'un ouvrage plus étendu.

†) Vide Script. Ecclesiast. de musicâ, apud abbat. GERBERTO, T. 3. p. 350.

session de M^r. GUILBERT PIXÉRÉCOURT, homme de lettres demeurant à Paris, et qui contient un grand nombre d'ouvrages de ces vénérables maîtres, nous fournit les moyens de juger du talent de DUFAY, car on y trouve plusieurs motets et chansons françaises à trois voix, de sa composition. Je les ai mis en partition, et j'ai été frappé d'étonnement en y trouvant la plus grande pureté d'harmonie, et des imitations régulières, que je crois être les plus anciennes connues.

Me voici arrivé à l'époque brillante, où les musiciens Neerlandais, non seulement luttent de gloire avec ceux du reste de l'Europe, mais deviennent leurs maîtres, les instruisent, et fondent des écoles en Italie, en France et en Allemagne. Les arts sont enfans de la civilisation; il n'est donc pas étonnant, que la musique ait été cultivée avec plus de succès, au quinzième et au seizième siècles, dans les Provinces des Pays-Bas, que dans le reste du monde, puisque le commerce, les manufactures, les écoles publiques y étaient dans un haut degré de prospérité. D'ailleurs, l'espèce humaine n'y était point réduite à l'état d'asservissement où gémissaient la plupart des peuples; or rien n'est plus favorable aux talens que l'air de la liberté.

Trois hommes supérieurs devinrent les chefs de la musique dans la seconde moitié du quinzième siècle: ce furent HOBRECHT, OKEGHEM et LE TEINTURIER (TINCTOR ou plutôt TINCTORIS). On ignore l'époque de la naissance de JACQUES HOBRECHT, mais on sait qu'il était maître de musique de la cathédrale d'Utrecht vers 1465. ERASME, qui était né à Rotterdam en 1467, et qui avait été placé comme enfant de chœur dans cette cathédrale à l'âge de six ans, (en 1471), avait appris la musique sous la direction d'HOBRECHT. GLAREAN, qui nous apprend ce fait *), le tenait de la bouche d'ERASME même. L'habileté et la facilité de ce maître étaient telles, qu'il lui suffisait d'une nuit pour composer une messe qui était admirée des plus savans hommes de son temps. *Hunc praeterea fama est*, dit GLAREAN, (in Dodecach. p. 456) *tantá ingenii celeritate ac inventionis copiá viguisse, ut per unam noctem, egregiam, et quae doctis admirationi esset, missam componeret*. On voit par le catalogue de la bibliothèque musicale du Roi de Portugal, JEAN IV †), que ce prince, grand amateur et compositeur instruit, possédait un livre de messes de la composition d'HOBRECHT: malheureusement cette bibliothèque importante a péri dans le tremblement de terre qui a détruit Lisbonne, en 1755; GLAREAN a rapporté un canon à deux voix, et un *Parce Domine* à trois voix, qu'on trouve en partition dans l'histoire de la

*) In Dodecach. p. 256.

†) Index de Obras que se Conservaõ na Bibliotheca Real de Musica, Lisboa 1649, in 4^o.

musique de FORKEL *); mais ces morceaux ne peuvent donner qu'une faible idée des talens de ce grand musicien, et l'on ne saurait guère que par tradition tout ce qu'il valut, si une collection précieuse de motets, qui a été publiée à Augsbourg, 1520, par PEUTINGER (sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgò motetas appellant*), ne nous avait conservé un magnifique motet à cinq voix (*salve crux*) qui peut donner la plus haute idée du talent extraordinaire d'HOBRECHT, eu égard au temps où il vécut. J'ai mis en partition ce morceau, comme un monument précieux de l'art. Après ERASME, l'élève le plus connu de ce maître est ANTOINE WYNGAARD d'Utrecht, dont le nom latinisé est *Vinea* (vigne). GLAREAN nous a donné un motet à quatre voix de la composition de ce dernier, dans son *Dodecachorde*, p. 254. On croit qu'HOBRECHT fut aussi le maître de THOMAS TZAMEN d'Aix la Chapelle, qui fonda une école de musique à Maestricht, où s'est formé ADAM LE JEUNE, maître de musique de la cathédrale de Liège au commencement du seizième siècle, et ADAM LUYR d'Aix la Chapelle, que GLAREAN vit dans sa jeunesse à Cologne, où il enseignait les mathématiques †).

Dans le même temps, c'est-à-dire vers 1465, florissait JEAN OKEGHEM (dont le nom est écrit OKENHELM par quelques auteurs), premier chapelain ou maître de chapelle de LOUIS XI, Roi de France, et trésorier de l'abbaye St. Martin de Tours. OKEGHEM était né dans le Hainaut, et probablement à Bavay, car JEAN LE MAIRE, poète et historien, surnommé *de Belges*, parce qu'il était de *Bavay (Belgium)*, et qui était son contemporain, s'exprime ainsi dans son épître à Maistre FRANÇOIS LE ROUGE, datée de Blois 1512, à la suite de ses illustrations de France §).

» En la fin de mon troisieme livre des illustrations de France, j'ai voulu à la
 » requeste et persuasion d'aucuns mes bons amys, adiouster les oeuvres dessus es-
 » criptes, et mesmement les communiquer à la chose publique de France et de
 » Bretagne, afin de leur monstrer par especualte comment la langue gallicane est
 » enrichie et exaltée par les oeuvres de monsieur le Trésorier du Boys de Vin-
 » cennes, maistre GUILLAUME CRETIN, tout ainsi comme la musique fut ennoblie
 » par monsieur le Trésorier de Saint Martin de Tours, OKEGHEM ores mon voisin
 » et de nostre mesme nation etc."

On voit d'après ce passage que c'est à tort que BURNEY reproche à LE DUCHAT

*) Allgemeine Geschichte der Musik, t. II. p. 522 et 524.

†) *Dodecach.* p. 288. GLAREAN a rapporté un morceau à 3 voix de THOMAS TZAMEN, p. 298, et un autre d'ADAM LUYR, p. 291, qui prouvent qu'ils étaient des musiciens fort distingués.

§) Paris, 1512, et 1548.

d'avoir dit par patriotisme (dans ses notes sur le prologue du 4^e. livre de Pantagruel de RABELAIS t. 2. p. XXVII, de l'édition d'Amsterdam 1751) qu'OKEGHEM avait été trésorier de Saint-Martin de Tours. On y voit aussi que ce musicien vivait encore en 1512; mais il a dû mourir entre cette époque et 1515, car tout porte à croire que JOSQUIN DE PRÉS, qui a fait une *déploration* sur sa mort, a lui-même cessé de vivre vers 1521.

A l'égard de l'époque de la naissance d'OKEGHEM, il est vraisemblable qu'elle est 1440, car JEAN TINCTORIS lui a dédié son traité *de naturâ et proprietate tonorum*, qui est daté du 6 novembre 1476; il le qualifie de premier chapelain du Roi de France, et de très-excellent et très-célèbre professeur de musique; il rapporte quantité de passages extraits de ses oeuvres, et le cite partout comme l'un des plus célèbres compositeurs, d'où il suit qu'il ne pouvait avoir alors moins de quarante ans, puisqu'il jouissait à Naples même d'une si grande réputation, et occupait un poste si important auprès de LOUIS XI. Il est à remarquer que le titre de *premier chapelain* (maître de chapelle) coïncide avec celui de trésorier de St. Martin de Tours, puisque LOUIS XI tenait sa cour au Plessis-les-Tours, près de cette ville.

La renommée d'OKEGHEM fut une des plus belles de l'époque où il vécut; tous les auteurs contemporains parlent de lui avec admiration, et DIDIER LUPI a intitulé la complainte en musique qu'il a composée sur sa mort: *naenia in JOANNEM OKEGI musicorum principem*. Cette renommée fut méritée par plusieurs inventions importantes et notamment par celle du *Canon*, dont il fut l'auteur, selon le témoignage de GLAREAN, qui connaissait bien l'histoire de la musique de ce temps. Voici ce qu'il dit à ce sujet: *Amavit JODOCUS (JOSQUIN DE PRÉS) ex una voce plures deducere, quod post eum multi aemulati sunt, sed ante eum JOANNIS OKENHEIM ea in exercitatione claruerat **). Le même auteur assure qu'OKEGHEM avait composé une messe à trente-six voix †), ce qui serait d'autant plus extraordinaire que ce ne fut que plus de cent-cinquante ans après que BENEVOLI fit entendre pour la première fois en Italie des compositions si compliquées; rarement celles du temps d'OKEGHEM sont à plus de cinq voix, et l'on n'en connaît pas qui en aient plus de six.

Comme professeur, OKEGHEM fut aussi très-remarquable, car les hommes les

*) » JOSQUIN aimait à déduire plusieurs parties d'une seule chose, en quoi il a eu depuis beaucoup d'imitateurs; mais avant lui OKEGHEM se distingua dans cet exercice." (GLAR. Dodecach. p. 441.)

†) Dodecach. p. 454.

plus célèbres entre les musiciens de la fin du quinzième, et du commencement du seizième siècles ont été ses élèves. C'est ce que nous apprennent les écrivains de ce temps, et les complaintes qui ont été composées à l'occasion de sa mort par JOSQUIN DE PRÉS et par GUILLAUME CRESPEL. On trouve dans la première :

- » Acoustrez-vous d'habitx de deuil
- » JOSQUIN, BRUMEL, PIERCHON, COMPÈRE,
- » Et plorez grosses larmes d'oeil
- » Perdu avez vostre bon père.

Et dans l'autre :

- » AGRICOLA, VERBONNET, PRIORIS,
- » JOSQUIN DES PRÉS, GASPARD, BRUMEL, COMPÈRE,
- » Ne parlez plus de Joyeux chants, ne ris,
- » Mais composez un *ne recorderis*,
- » Pour lamenter *nostre maistre* et bon père.

On verra par la suite que la plupart de ces compositeurs étaient nés dans les Pays-Bas.

Ce qui était connu jusqu'à ce jour des compositions d'OKECHEM se réduisant à trois morceaux très-courts qui ont été conservés par GLAREAN, et à un autre fragment de peu d'importance que SEBALD HEYDEN *) a publié, ne pouvait donner qu'une idée très-faible des talens de ce compositeur ; mais la découverte du manuscrit de Monsieur GUILBERT DE PIXÉRICOURT, dont j'ai parlé, nous fournit plusieurs morceaux dont il est auteur, et qui sont d'un ordre très-distingué.

Le TEINTURIER, ou TINCTOR, ou plutôt TINCTORIS, n'a pas moins illustré sa patrie que les deux artistes dont il vient d'être parlé. Ce que les biographes, et particulièrement FOPPENS, dans sa *Bibliothèque Belgique*, nous apprennent sur sa personne, c'est qu'il était né à Nivelles, dans le Brabant, qu'il était licencié en droit, et qu'il a écrit sur la musique ; mais TRITHÈME et les écrits de TINCTORIS même nous en disent davantage. Selon le premier †), TINCTORIS vivait encore au moment où il écrivait, c'est-à-dire, en 1495 ; il ajoute qu'il avait alors soixante ans, d'où il suit qu'il était né en 1434, ou en 1435 au plus tard. Après avoir terminé ses études dans le droit et dans la musique, il paraît qu'il partit pour l'Italie, dans l'intention de se perfectionner dans ces deux sciences. En 1476, époque où il écrivit l'un de ses ouvrages, il était au service de FERDINAND, Roi de

*) De arte canendi, 1540. †) Illustr. Viror. German. p. 181.

Naples et de Sicile, en qualité de chapelain, c'est-à-dire de maître de chapelle. Il n'était alors que Licencié en droit, car il s'intitule *in legibus licentiatus* ; mais il paraît qu'il prit le doctorat dans la suite, et qu'il revint dans sa ville natale pour y prendre possession d'un canonicat. Il y vivait encore dans les dernières années du quinzième siècle.

On ne peut douter que le mérite éminent de TINCTORIS n'ait été reconnu en Italie, car on voit par un passage du prologue de son traité du contre-point que ce mérite lui avait procuré la plus haute considération à la cour de Naples et l'amitié du Roi. Voici la traduction de ce passage, dans lequel il s'adresse au Roi FERDINAND.

» Connaissant, ô grand Roi, la source inépuisable de l'amitié et de la bien-
 » veillance dont vous daignez être animé pour moi, je me suis décidé à consacrer
 » sous votre auguste nom cet opuscule, espérant qu'il sera comme un bois bien
 » préparé qui servira à alimenter le foyer de cet amour dont votre sublime Majesté
 » m'a donné tant de marques."

TINCTORIS est également célèbre comme fondateur de la plus ancienne école de musique régulière qu'il y ait eu en Italie, et comme auteur du premier dictionnaire qui ait été fait pour cet art. Je dis que son école (celle de Naples) fut la plus ancienne, car bien que le cordelier allemand GODENDACH (en latin BONADIES) ait été son contemporain et peut-être son prédécesseur, bien qu'il ait été le maître de GAFFORIO, il n'a point écrit sur son art, et ne semble avoir eu que peu d'influence sur les progrès de la science du contre-point. Quant à GAFFORIO, le plus habile théoricien de l'Italie vers cette époque, il ne commença à enseigner publiquement qu'en 1481, et ne publia son premier ouvrage qu'en 1480 *), c'est-à-dire plusieurs années après que TINCTORIS eut composé les siens. Il le cite plusieurs fois dans ses divers traités de musique, et paraît même s'être instruit par ses conseils, dans le séjour qu'il fit à Naples pendant les années 1478 et 1479.

Quelque soit le mérite qui distingua les oeuvres de GAFFORIO, on doit avouer qu'ils sont inférieurs à ceux de TINCTORIS, sous le rapport de la clarté, surtout en ce qui concerne les règles du contre-point de cette époque. Ils sont aussi beaucoup moins importants sous le rapport historique ; mais ils ont eu l'avantage d'être les premiers qu'on ait imprimé, et ceux de TINCTORIS sont restés manuscrits à l'exception du vocabulaire de musique dont j'ai parlé. Cet ouvrage, qui a pour

*) *Theorethicum Opus harmonicae disciplinae*, Naples, 1480, in 4°.

titre: *Terminorum Musicae Definitorium*, est même si rare qu'il a été inconnu à la plupart des bibliographes, et de ceux qui ont écrit sur les premiers temps de l'imprimerie. BURNEY est le premier qui en ait parlé *), d'après un exemplaire de la bibliothèque du musée Britannique qu'il avait sous les yeux. FORKEL en a trouvé un autre dans la bibliothèque de Gotha, et la bibliothèque du roi à Paris en possède un troisième. Ce livre est sans date, sans nom de lieu ni d'imprimeur. Son excessive rareté a déterminé FORKEL à le faire réimprimer dans sa bibliothèque universelle de musique †), et en 1826, M. LICHTENTHAL en a donné une nouvelle édition dans sa *Bibliografia di musica* §).

On conçoit que le vocabulaire d'un art qui venait de subir une révolution presque complète et qui commençait seulement à se former, ne devait pas être fort étendu au temps de TINCTORIS; mais ce musicien a donné des définitions claires et précises de tous les mots dont on se servait alors, et ces définitions sont aujourd'hui d'un grand secours pour l'intelligence des anciens auteurs. TINCTORIS n'eût-il fait que cet ouvrage, il mériterait la reconnaissance de tous ceux qui s'occupent de la théorie de la musique et de son histoire.

Mais ses titres à la gloire ne se bornent point à la composition de ce livre. Toutes les parties de la musique ont été soumises à ses investigations, et sur toutes il a écrit des traités qu'on peut considérer comme les monumens les plus précieux d'une époque où la théorie et la pratique ont reçu des améliorations considérables. J'ai dit qu'ils sont restés en manuscrit; ces manuscrits sont excessivement rares. Le célèbre P. MARTINI en connaissait une copie qui s'est perdue; une autre, qui est fort belle, se trouve à la bibliothèque de Gand, et M. PERNE, ancien bibliothécaire du conservatoire de musique de Paris, en possède une troisième. Les ouvrages qui se trouvent dans ces manuscrits sont au nombre de huit. Le premier, qui est un traité du Solfège selon la méthode de GUI D'AREZZO, a pour titre: *Expositio manus secundum magistrum JOHANNEM TINCTORIS*, et contient neuf chapitres. On y trouve un grand nombre d'exemples notés, et un KYRIE à trois voix qui paraît être de la composition de TINCTORIS. Le livre de la nature et de

*) A general history of Music, T. II. p. 458. M. PERNE s'est trompé dans sa note sur TINCTORIS, lorsqu'il a dit que BURNEY fixe à 1474 la date de l'impression du *Terminorum musicae definitorium*; il dit seulement qu'il paraît l'avoir écrit vers cette époque, et que ce livre est le premier qui ait été imprimé concernant la musique.

†) Allgemeine Litter. der Musik, p. 204 et suiv.

§) T. III. p. 298.

la propriété des tons (*Liber de naturá et proprietate tonorum*), qui suit celui de l'exposition de la main, est dédié à OKEGHEM, et à BUSNOIS, chanteur de Charles-le-téméraire, duc de Bourgogne. Les cinquante-un chapitres dont ce livre se compose renferment environ cent exemples notés fort curieux. C'est à la fin de l'ouvrage qu'on trouve la date précise à laquelle TINCTORIS l'écrivait, et conséquemment le temps où il écrivit la plupart de ses ouvrages. Le passage est ainsi conçu: *Explicit liber de naturá et proprietate tonorum à magistro JOHANNE TINCTORIS ut praedictum est compositus quem quum cappellanus regis esset Neapolis incepit et complevit anno 1476 die 6 novembris, quo quidem anno 15 novembris Diva Beatrix Arragonia Ungarorum regina coronata fuit. Deo Gratias.*

Les autres ouvrages de TINCTORIS sont le *traité des notes et des pauses*, divisé en deux livres, et dédié à un excellent musicien Neerlandais, nommé MARTIN HANNARD, chanoine de Cambrai, celui de *la valeur régulière des notes*, qui contient trente-trois chapitres; celui de *l'imperfection des notes*, dédié à JACQUES FRONTIN, et contenant deux livres; le *traité des altérations*, dédié à GUILLAUME GUINAND, maître de chapelle du duc de Milan (L. SFORCE); celui des *Points musicaux*, qui est très-instructif sur une matière fort obscure, et le *traité du contre-point* en trois livres, le plus important de tous. TINCTORIS nous apprend à la fin de ce traité qu'il l'écrivait à Naples au mois d'Octobre 1477. Il contient environ quarante exemples à trois, quatre et cinq parties, extraits la plupart de motets et de chansons des plus anciens auteurs dont les ouvrages ne sont point parvenus jusqu'à nous. Les deux derniers ouvrages de TINCTORIS sont: un *traité des proportions* dans la notation en usage de son temps, et un traité des effets de la musique qui a pour titre: *complexus effectuum musices, editus à magistro JOHANNI TINCTORIS in legibus licentiato regisque Siciliae Capellano.* Ce traité est dédié, comme le *Definitorium*, à Beatrix d'ARRAGON, fille du roi FERDINAND.

L'importance des écrits de TINCTORIS n'est connue aujourd'hui que d'un petit nombre de personnes, à cause de l'excessive rareté des manuscrits qui les contiennent. Cependant il n'est aucun ouvrage des quinzième et seizième siècles susceptible de donner des idées plus justes sur l'état des diverses parties de l'art dans ces temps reculés, que ceux de ce savant homme, ni qui pourrait mieux éclaircir une foule de questions encore indécises. Il serait à désirer que quelque musicien littérateur entreprît de les publier avec une traduction, en mettant en partition tous les passages intéressans des anciens compositeurs dont il ne nous reste que ces fragmens.

Me voici arrivé à l'un des plus grands hommes qu'il y ait eu dans la musi-

que, homme extraordinaire dont le génie eut la plus heureuse influence sur les progrès de son art, que les écrivains de toutes les nations mettent au premier rang, et que BURNÉY appelle *un Géant*: cet homme est JOSQUIN DE PRÉS OU DES PRÉZ, dont les noms ont été écrits par la plupart des auteurs sous des formes extrêmement variées, telles que JOSQUIN, JUSQUIN, JOSSIEN, JODOCUS, JODOCULUS, DEPRET, DESPRÉS, DUPRÉ, A PRATO, A PRATIS, PRATENSIS, etc. Nul n'a joui d'une plus haute réputation pendant sa vie et ne l'a conservée aussi long-temps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais, l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école Neerlandaise, si fertile en savants musiciens. GLAREAN dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé et qui possédât une science plus réelle et plus étendue *). Il ajoute que nul mieux que lui ne savait exciter les affections de l'ame par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et qu'il était semblable à Virgile qui n'a point de maître dans la poésie latine †). GAFFORIO en parle avec la même admiration §), SPATARO le qualifie de premier des compositeurs de son temps (*optimo de li compositori del tempo nostro*)**), ADRIEN PETIT COCLICUS lui donne le titre de *Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur*, et ZARLIN, si bon juge en cette matière, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo*) ††). Je ne finirais pas si je voulais citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont JOSQUIN DE PRÉS a joui de son temps et après sa mort.

Des faits viennent à l'appui des éloges que je viens de rapporter pour démontrer quelle était la puissance de son nom. CORTEGIANO DE CASTIGLIONE, voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte le suivant: un motet ayant été chanté devant

*) » Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione musica notitia contigisset ad nativam » illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniam; nihil natura augustius in hac arte, nihil » magnificentius producere potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturae acumine » ac vi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset." Dodecach. p. 362.

†) » Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo feliciter orsus » est, nemo gratia ac facilitate cum eo ex aequo certare potuit, sicut nemo latinorum in carmine » epico Marone melius" Ibid.

§) Practicae musicae, Lib. III. cap. 13. **) Tractato de musica etc. Vinegia, 1532.

††) Sopplimenti music. p. 314.

la Duchesse d'Urbino, il fut écouté avec la plus grande indifférence; parce qu'on ignorait le nom de l'auteur; mais dès qu'on eut appris qu'il était de JOSQUIN, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. ZARLIN rapporte aussi une anecdote analogue à la précédente *). Le motet *Verbum Bonum et suave* était chanté depuis longtemps à la chapelle pontificale de Rome comme une composition de JOSQUIN, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque ADRIEN WILLAERT, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis au rebut et cessa d'être exécuté.

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de JACOPO PRATENSE et de JOSQUIN DEL PRATO, l'ont fait naître à PRATO en Toscane. FORKEL dit expressément, dans son excellente histoire de la musique †), que le lieu de la naissance de JOSQUIN n'est point connu, mais qu'on le croit natif des Pays-Bas. Néanmoins cet historien voudrait ensuite insinuer qu'en raison du mérite de ses compositions, JOSQUIN pourrait être considéré comme Allemand, parce que VITUS-ORTEL de Windsheim le met au nombre des meilleurs compositeurs de cette nation, tels que SENFEL, HENRI-ISAAC et autres §). Pour appuyer ces présomptions, FORKEL dit qu'on peut d'ailleurs considérer JOSQUIN comme compositeur Allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. De leur côté les Biographes et les critiques Français font des efforts pour démontrer que c'est en France que JOSQUIN a pris naissance. Sans compter COLLIÈTE, auteur d'une histoire du Vermandais, et CLAUDE HÉMÉRÉ, à qui l'on doit des tablettes chronologiques des Doyens de St. Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, je citerai MERCIER, abbé de St. Léger, qui considère ce grand musicien comme Français, parce que sur l'autorité de LE DUCHAT, il le fait naître à Cambrai **), et M. PERNE, auteur d'une notice sur JOSQUIN DESPRÉS ††), qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel

*) Ibid p. 315. †) Allgemeine Geschichte der Musik, T. II. p. 550.

§) » Germanorum musice, utpote JOSQUINI, SENFELII, ISAACI, etc. vincit reliquarum nationum » musicam, et arte, et suavitate, et gravitate."

***) Dans ses notes manuscrites sur les bibliothèques de LA CROIX DU MAINE et DUVERDIER; édition de RIGOLEY DE JUVIGNY; qui sont à la bibliothèque du Roi à Paris.

††) Voyez Revue musicale, Paris, 1827, T. II. p. 266.

l'abbé de St. Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de JOSQUIN; c'est la note 48 de LE DUCHAT sur le nouveau prologue du 4^e. livre du Pantagruel de RABELAIS *).

» Dix d'entre eux que RABELAIS nomme icy, dit LE DUCHAT, furent les disciples » de cet excellent musicien (JOSQUIN), qui estoit de Cambrai, et duquel il y a plu- » sieurs chansons imprimées avec la note à Paris, à Lyon, à Anvers, et en d'autres » lieux."

Quand il serait vrai que JOSQUIN DESPRÉS naquit à Cambrai, on ne serait pas moins en droit de le considérer comme appartenant à la Gaule Belgique, car il ne faut pas oublier que la partie des Pays-Bas, qu'on nomme aujourd'hui la Flandre française, fut long-temps indépendante, comme le Pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des Ducs avec les Comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province Française que lorsque LOUIS XIV en fit la conquête. Cette conquête ne peut donner le droit de considérer comme Français ceux qui étaient nés avant qu'elle se fit †).

Mais l'assertion de LE DUCHAT, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains qui disent positivement que JOSQUIN était né dans le Hainaut. Les principaux de ces écrivains sont LA CROIX DU MAINE, DUVERDIER et RONSARD. » JOSQUIN DES PRÉS, dit le premier, §), *natif du Pays d'Haynault* » en la Gaule Belgique, l'un des premiers et des plus excellens et renommés mu- » siciens de son siècle. Il a mis plusieurs chansons en musique, imprimées à » Paris; à Lyon, à Anvers et autres lieux pour une infinité de fois." DUVERDIER dit aussi **): » JOSQUIN DES PREZ, *Hennuyer de nation*, et ses disciples MOUTON, » VUILLARD, RICHAFORT et autres, etc." Enfin le poète RONSARD, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs parties, adressée à CHARLES IX, s'exprime ainsi: » Et pour ce Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet » art (la musique), vous le devez soigneusement garder comme chose d'autant ex- » cellente que rarement elle apparoist. Entre lesquels se sont, depuis six ou sept » vingtz ans, eslevez JOSQUIN DESPREZ, *Hennuyer de nation*, et ses disciples MOUTON,

*) Edition d'Amsterdam, 1711, T. IV. p. 44.

†) L'autorité de GLAREAN suffirait seule pour prouver que JOSQUIN naquit dans les Pays-Bas: JODOCUS A PRATO, dit-il, *quem vulgus Belgica lingua, in qua natus erat, υποκοριστικῶς Jusquinum vocat, quasi JODOCULUS.*

§) Biblioth. T. II. p. 47. Edit. RIGOLEI DE JUVIGNY.

***) Biblioth. Franç., T. III. p. 83.

» VUILLARD, RICHAFORT, JANEQUIN etc. *).” Il n’y a donc point de doute: JOSQUIN était né dans le Hainaut. Peut-être est-il permis de croire que le lieu même de sa naissance fut Condé (Condate-Haginae), où il paraît qu’il s’était retiré vers la fin de sa vie, comme on le verra plus loin, et qui n’étant qu’à sept lieues de Cambrai a pu induire en erreur ceux qui l’ont fait naître dans cette dernière ville.

On a des renseignemens positifs sur les premières études musicales de JOSQUIN; CLAUDE HÉMÉRÉ a trouvé des documens irrécusables sur ce sujet dans les registres du chapitre de St. Quentin; il en résulte que le grand musicien dont il s’agit fut d’abord enfant de choeur dans l’église de St. Quentin, et qu’il y devint ensuite maître de musique. Voici comme il s’exprime: *Fuit ille cantandi arte clarissimus (JOSQUINUS) infantulus cantor in choro Sancti-Quintini, tum ibidem musicae praefectus, postremo magister symphoniae regiae †)*. COLLIETE confirme ces faits dans ses *mémoires pour servir à l’histoire du Vermandois §)*.

S’il pouvait rester quelque doute sur la prévention des Italiens et des Allemands à l’égard de la patrie de JOSQUIN, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu’elle n’est pas admissible, car il est tout à fait invraisemblable que ses parens aient pris la résolution de l’amener de la Toscane ou du milieu de l’Allemagne, dans une petite ville du nord de la France pour en faire un enfant de choeur, au lieu que la proximité de Condé et de St. Quentin justifie l’opinion de ceux qui croient qu’il est né dans cette partie du Hainaut.

J’ai fait voir en parlant d’OKEGHEM, que JOSQUIN fut son élève; or comme le maître était au service de LOUIS XI avant 1475, il habitait à Tours. Il fallut donc que JOSQUIN se rendit auprès de lui pour en recevoir des leçons. Il est impossible de décider s’il vint ensuite prendre possession de la place de maître de musique de St. Martin à St. Quentin, ou s’il partit pour l’Italie après avoir achevé ses études musicales. S’il revint d’abord dans le lieu où il avait été enfant de choeur, il ne dut pas y rester long-temps, car ADAMI DE BOLSENA nous apprend **) qu’il fut chanteur de la chapelle pontificale sous le pape SIXTE IV, qui n’occupa le saint siège que depuis 1471 jusqu’en 1484. Cependant il ne se rendit en Italie qu’après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale

*) Mélanges de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties, Paris par ADRIEN LEROY et ROBERT BALLARD, 1572.

†) Tabell. chronol. Dec. St. Quintini p. 161.

§) T. III. p. 157.

**) Osservazioni per ben regolare il coro de’ cantori della capella pontificia.

de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à JEAN MANLIUS, qui, dans ses remarques *sur les lieux communs de MELANCHTON* *), rapporte une anecdote relative au séjour de JOSQUIN dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'une de ses pièces, JOSQUIN s'emporta contre lui et lui dit: » Pour-
» quoi ajoutez-vous ici des ornemens? Quand ils sont nécessaires, je sais bien
» les employer.»

Ce fut après son arrivée à Rome que JOSQUIN commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'inventions ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs, qui n'eurent d'autres ressources que de se faire ses imitateurs. Il paraît qu'après la mort de SIXTE IV, il se rendit à la cour d'HERCULE D'EST, Duc de Ferrare; ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe, intitulée *Hercules dux Ferrariae*, l'un de ses plus beaux ouvrages. La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à JOSQUIN un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie, pour se rendre en France à la cour de LOUIS XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement CLAUDE HÉMERÉ et COLLIÈTE, (car, ainsi que le remarque GUILLAUME DU PEYRAT †), cette charge ne fut créée que sous le règne de FRANÇOIS I) mais celle de premier chanteur, comme GLARÉAN le désigne §).

Il paraît que l'emploi qu'il occupait à la cour du Roi de France était peu lucratif, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talens lui donnaient des droits, car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (SERAFINO AQUILANO) des plaintes amères sur la position critique où il était et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût.

JOSQUIN non dir che 'l ciel sia crudo ed empio,
Che t'adorno de sì sublime ingegno:
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno;
Che di ciò gode alcun buffone, ò sempio.

*) Collection T. III. cap. *de studiis*.

†) Recherches sur la chapelle des rois de France, p. 434, et 474.

§ Dodecach. pag. 468.

Da quel ch'io ti dirò prendi l'essempio;
L'argento e l'or, che da se stess' e degno,
Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s'adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il di, fia pur Giaconda,
Si muta il stato lor di nero in bianco,

Ma chi hà vertu, gira a suo modo il mondo
Com' huom che nuota e hà la zucca al fianco,
Metti 'l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse JOSQUIN s'était adressé à un courtisan, qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du Roi en sa faveur quelque bénéfice qui put lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que JOSQUIN lui en parlait, il répondait toujours: *Lascia fare mi* (laissez moi faire). Fatigué de tant de promesses vaines, JOSQUIN se vengea en composant une messe, dont le thème obligé était *la, sol, fa, re, mi*, et répéta cette phrase si souvent dans le courant de sa composition que celui qui était l'objet de cette plaisanterie, s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort: toutefois après une longue attente, le pauvre JOSQUIN ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à LOUIS XII la promesse qu'il lui avait faite dans le motet: *Memor esto verbi tui* etc. (souvenez-vous, Seigneur, de vos promesses); mais le Roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et JOSQUIN n'eut plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terrâ viventium* (je n'ai point de partage sur la terre des vivans), fut écrit par lui dans un style si touchant, que le Roi ne put résister plus long-temps, et que le bénéfice qu'il attendait avec tant d'impatience lui fut accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur); mais soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoiqu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs, selon CLAUDE HÉMERÉ *) et COLLIÈTE †); ce bénéfice fut un canonicat à Saint-Martin de Saint-

*) Loc. cit. †) Loc. cit.

Quentin, mais ces auteurs fixent à 1524, sous le règne de FRANÇOIS I, l'époque où il en prit possession, ce qui n'est pas vraisemblable, car n'eût-il été âgé que de vingt-cinq ans à la mort du pape SIXTE IV, il aurait eu alors près de soixante dix ans. Il est plus probable que ce fut quelques années après que LOUIS XII eut fait la conquête du Milanais, c'est-à-dire, vers 1504 ou 1505.

Sur l'autorité d'AUBERT LE MIRE, M. PERNE a cru que c'était un canonicat de l'église de Condé qui avait été accordé à JOSQUIN *); mais il ne s'est pas souvenu que Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, où LOUIS XII n'avait aucun droit de conférer un bénéfice. Voici le passage d'AUBERT LE MIRE qui peut donner lieu à quelques remarques curieuses.

Est autem Condatum (vulgo Condé) Hannoniae oppidum in quo monialium insigne canonicorum collegium, a multis jam saeculis resedit. Hujus Collegii Decanus patrum memoria fuit JOSQUIN PRATANUS musicus excellentissimus, qui primus fere artem musicam in ordinem redegit, multisque eam partibus auxit. Obiit anno Christi 1501. Condati odeio ante aram summam conditus †).

» Il existe à Condé, Ville du Hainaut, un
» célèbre chapitre de chanoines réguliers fondé
» depuis plusieurs siècles. JOSQUIN DESPREZ, ex-
» cellent musicien, le premier qui mit de l'ordre
» dans l'art de la composition musicale et l'aug-
» menta de beaucoup de parties, fut, d'après le
» témoignage des anciens, doyen de cette collé-
» giale. Il mourut l'année de J. C. 1501, et il
» a été inhumé sous le Jubé de Condé, devant
» le maître-autel."

Les faits rapportés par LE MIRE sont trop positifs pour inspirer du doute; il faut donc croire que JOSQUIN fut en effet doyen du chapitre de Condé, d'où l'on doit conclure qu'il quitta son canonicat de Saint-Quentin pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Mais quant à la date de 1501 assignée à son décès, date que M^r. PERNE adopte, il est facile de prouver, ou qu'elle résulte d'une faute d'impression, ou que LE MIRE a été induit en erreur. En effet, on a vu que JOSQUIN fut élève de JEAN OKEGHEM. Or, après la mort de celui-ci, il composa un chant funèbre sous le nom de *Déploration*, comme je l'ai dit précédemment. On a vu également qu'OKEGHEM n'a dû mourir que postérieurement à 1512; il est donc impossible que JOSQUIN l'ait précédé dans la tombe.

D'ailleurs JEAN GEORGE SCHIELEN cite dans sa bibliothèque choisie (*Biblioth.*

*) NOTIONS SUR JOSQUIN DESPREZ, Revue musicale, tom. II. p. 271 et suiv.

†) *De canonic. collegiis*, cap. 16. p. 42.

enucleata, p. 327), un traité de musique composé par JOSQUIN, sous le titre de *Compendium musicale*, qui, selon lui, portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de ce traité soit supposée; car BERARDI en parle positivement, et comme l'ayant vu *).

Enfin, et ceci est encore plus concluante: ADRIEN PETIT, surnommé COCLIUS ou COCLICUS, musicien français, qui était maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du 16^e siècle, et qui était né en 1500, a publié un traité de musique, où il expose la doctrine de JOSQUIN dont il était élève. Voici le titre de ce livre: *Compendium musicae descriptum ab ADRIANO PETIT Coclio, discipulo JOSQUINI DES PRÉS, in quo praeter caetera tractantur haec: 1^o. de modo ornatè canendi; 2^o. de regulâ contrapuncti; 3^o. de compositione; Nuremberg, 1552, in 4^o. On y trouve dans la seconde partie un chapitre sur le contre-point intitulé: *de regulâ contrapuncti secundum doctrinam JOSQUINI DE PRATIS*. On voit qu'il est impossible qu'un homme né en 1500 ait eu pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de LE MIRE: je présume qu'on doit lire *obiit anno Christi 1521*, ou 1531, au lieu de 1501, car c'est la date qui convient le mieux à cet événement. Si JOSQUIN avait cessé de vivre en 1501, le titre d'un recueil de ses compositions, publié à Anvers par TILMAN SUSATO, en 1545, n'aurait pas été rédigé comme il suit: *Le septième Livre, contenant 24 chansons à 5 et 6 parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique JOSQUIN DES PRÉS, avec trois épitaphes du dict JOSQUIN, composées par divers auteurs*. On ne se sert pas du mot de feu en parlant d'un homme qui serait mort depuis près d'un demi siècle, et l'on ne s'amuse point à lui faire des épitaphes.*

Quoiqu'il en soit, la perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une foule de Poèmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poètes et les nombreux élèves sortis de son école. SWERTIUS a conservé †) l'épitaphe qui se trouvait autrefois sous son buste dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles, et un chant funèbre composé par GÉRARD AVIDIUS de Nimègue, élève de JOSQUIN. Le recueil dont j'ai parlé précédemment contient l'épitaphe mise en musique, à sept voix, par JÉRÔME VINDERS. La déploration d'AVIDIUS a aussi été composée à quatre voix, par BENOIT et DUCIS, et à six voix par NICOLAS GOMBERT.

*) *Staffetta musicale*, p. 12. †) *In Athen. Belgicis*.

LUTHER, si grand dans l'histoire par la réformation, joignait à ses hautes conceptions les talens de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de JOSQUIN : » les autres musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, JOSQUIN seul en fait ce qu'il veut. » Si l'on examine bien les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour être l'inventeur de la plupart des recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par PALESTRINA et les autres musiciens de l'Italie. L'art des canons lui est surtout redevable, sinon de l'invention primitive, au moins de développemens et de perfectionnemens considérables. Il est le premier qui en ait fait de réguliers à plus de deux parties. Enfin il règne dans sa musique un air d'élégance inconnu avant lui, et que ses successeurs n'ont pas toujours imité heureusement. Aussi était-il devenu le modèle que chacun se proposait dans le commencement et vers le milieu du seizième siècle comme le *nec plus ultra* de la composition.

Malgré sa facilité et son habileté dans la science du contre-point, JOSQUIN travaillait beaucoup à ses ouvrages et y faisait sans cesse des corrections; néanmoins il a produit beaucoup, ce qu'on ne peut attribuer qu'à un travail constant et à une rare précocité. Les trois premiers livres de ses messes ont été publiés à Fossombrone en 1515 et 1516, par OCTAVE DE PETRUCCI. DONI en compte cinq livres *), mais il est douteux que les deux derniers aient été imprimés. Trois messes complètes de sa composition se trouvent dans la collection qui a pour titre: *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, laquelle a été publiée à Rome en 1516, *in fol. max.*, par ANDRÉ ANTIQUO de Montona. Plusieurs livres de motets composés par JOSQUIN ont été imprimés à Paris par PIERRE ALTAIGNANT, en gothique, depuis 1533 jusqu'en 1539. En 1549, le même imprimeur en fit paraître un nouveau recueil sous ce titre: *JOSQUINI DES PREZ, musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque PETRI ALTINGENTIS Regii Typographi excussum in 4^o. obl. goth.* Le titre porte la date de 1459: mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique, ni ALTAIGNANT, ni probablement JOSQUIN n'existaient en 1459.

*) Libreria (Vinegia, 1550).

TILMAN SUSATO a aussi imprimé une collection de motets et de chansons composées par JOSQUIN, à Anvers, en 1544, sous le titre de *Cantilenas varias Sacras, quas Motetas vocant, et profanas*. ADRIAN LE ROY et ROBERT BALLARD ont donné une nouvelle édition du premier et du second livres de ces motets, et l'ont intitulée: *JOSQUINI PRATENSIS, musici præstantissimi, moduli, ex sacris literis delecti, et in 4, 5, 6 voces distincti*, in 4°. obl. 1555. Le recueil de motets de différents maîtres, dont CONRAD PEUTINGER a été l'éditeur, et qui a paru à Augsbourg en 1520, sous le titre de *Liber selectarum cantionum quas vulgo motetas appellant, sex, quinque et quatuor vocum*, contenant trois motets à six voix, trois à cinq, et un *De profundis* à quatre. Un autre recueil, intitulé *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonios quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomus I, II, III, IV, Noribergea ex officina JOANNIS MONTANI, et ULRICI NEUBERI, anno 1553—54*, in 4°. contient dix-neuf morceaux composés par JOSQUIN; vingt-huit autres extraits de ses messes ont été donnés par GLARÉAN dans son *Dodecacorde*. SEBALD HEYDEN en a publié treize dans son livre *de Arte canendi* (Nuremberg, 1540, in 4°); on en trouve cinq dans les principes de musique pratique de JEAN ZANGER (Leipsig 1554, in 4°); sept livres de chansons françaises ont été réimprimés plusieurs fois par les divers imprimeurs de musique de l'Italie, des Pays-Bas et de France; enfin les plus célèbres organistes ou luthistes du seizième siècle ont arrangé ses plus beaux ouvrages pour leurs instrumens. Cet empressement à multiplier les productions d'un artiste ou d'un littérateur est toujours un signe certain de sa célébrité, et de son influence sur son siècle. Tout ce qui vient d'être rapporté prouve que JOSQUIN a joui de cette célébrité et de cette influence dans toute leur plénitude: il fut du petit nombre de ces génies privilégiés qu'on ne voit apparaître que de loin en loin, et qui laissent après eux de longs souvenirs.

Les autres musiciens Neerlandais, contemporains de JOSQUIN, n'atteignirent point à sa haute réputation; car il est sans exemple qu'on rencontre à la même époque deux de ces grandes renommées dans le même genre; mais ce furent aussi des hommes du premier ordre; qui s'unirent à lui pour imprimer à l'école de leur patrie une supériorité incontestable parmi ceux dont les noms ont mérité de passer à la postérité: on distingue surtout COMPÈRE, CRESPEL, et PIERRE DE LA RUE.

Le premier, LOUIS COMPÈRE, fut le condisciple de JOSQUIN comme enfant de chœur à l'église collégiale de Saint-Quentin, comme il résulte des recherches de

CLAUDE HÉMERÉ *) et de COLLIÈTE †). Comme JOSQUIN, il devint ensuite élève d'OREGHEM, ainsi qu'on l'a vu dans la déploration sur la mort de ce maître, composée par GUILLAUME CRESPEL. LOUIS COMPÈRE était né conséquemment vers le milieu du quinzième siècle. On croyait qu'il était originaire de la partie de la Flandre française; mais le manuscrit précieux qui est en la possession de M. GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT, et dont j'ai déjà parlé, nous révèle le véritable lieu de sa naissance, car on y trouve plusieurs morceaux de sa composition, dont l'un porte en tête L. COMPÈRE *Quercetumensis (Du Quesnoy)*. CL. HÉMERÉ et COLLIÈTE assurent qu'il vivait encore en 1524, sous le règne de FRANÇOIS I. Tous les auteurs du seizième siècle s'accordent à donner beaucoup d'éloges à ce compositeur; JEAN LE MAIRE DE BELGES a dit dans son poème de Vénus:

» Les termes doux de LOYSEL et COMPÈRE
 » Font mélodie aux cieus même confine.

Les ouvrages de ce musicien sont devenus rares. E. L. GERBER dit §) qu'on trouve plusieurs morceaux de sa composition dans un recueil de chants en diverses langues, qui a été imprimé de 1530 à 1540, in 8°, dont la bibliothèque de Zwickau possède un exemplaire; mais il ne fait connaître ni le titre du volume, ni le lieu de l'impression. Au reste, le manuscrit dont je viens de parler suffit pour nous donner la plus haute idée des talens de COMPÈRE.

GUILLAUME CRESPEL, et non JEAN, comme le nomme GERBER, d'après HERMAN FINCK **), naquit en Flandre vers 1465, et fut élève d'OREGHEM, comme JOSQUIN et COMPÈRE. On connaît la *déploration* à cinq voix qu'il a composée sur la mort de son maître, morceau fort bien fait, que BURNEY a inséré dans le troisième volume de son histoire de la musique. Plusieurs motets de sa composition, insérés dans le *Thesaurus Musicus*, qui a été publié à Nuremberg, en 1564, prouvent aussi l'habileté de ce maître. Le premier livre de la collection de chansons françaises qu'on a imprimée à Louvain, en 1556, contient une chanson à quatre voix, de CRESPEL, sur les paroles: *fille qui prend facécieux Mary*; c'est une des meilleures du recueil.

*) Loc. citat.

†) Mém. pour servir à l'hist. du Vermandais t. 3. p. 149, n°. 33.

§) Neues Lexikon der Tonkünstler.

***) Pratica Musica, Wurtemberg, 1556, in 4°.

PIERRE DE LA RUE, que les écrivains latins des quinzième et seizième siècles nomment PETRUS PLATENSIS, est mis par GLARÉAN et par quelques autres auteurs au nombre des plus grands musiciens de son temps. Le même GLARÉAN s'est trompé en faisant un Français de PIERRE DE LA RUE *); GASPARD PRINTZ †) et WALTHER §) ne s'y sont point trompés, et l'ont rangé parmi les célèbres musiciens Neerlandais. Le Biographe ANTONIO est évidemment dans l'erreur, quand il dit que PIERRE DE LA RUE est né à Saragosse en Espagne, car il en fait un musicien au service de l'Archiduc ALBERT et de l'Infante ISABELLE; or, ces princes gouvernaient les Pays-Bas dans la première moitié du dix-septième siècle, et l'on trouve deux messes de LA RUE imprimées dans la collection publiée par ANDRÉ ANTIQUO DE MONTONA en 1516. Il serait possible toutefois que nous fussions trompés par son habitude de dénaturer les noms, et que le musicien dont il parle fut différent de celui dont il s'agit ici. Voici ce qu'il en dit **): PETRUS DE RUIMONTE, *Cæsaraugustanus, musicæ artis peritiâ eximius, apud Belgarum principes, Albertum et Isabellam, tum in Sacello Choragus, tum cubicularius musicus*. Il dit que ce musicien a publié à Anvers en 1614 un recueil de madrigaux et de chansons à quatre, cinq et six voix, sous ce titre: *El Parnasso Espannol de Madrigales y vilaucicos a quattro, cinco y seis Vozes*, et il ajoute qu'il a en outre publié plusieurs livres de messes, de motets et de lamentations.

Celui dont je parle est connu principalement par les messes de *Ave Maria* et de *Salutaris Hostia* qui se trouvent dans le recueil cité ci-dessus; par les quatre fragmens rapportés par GLARÉAN ††), et par le motet à quatre voix, *Lauda anima mea Dominum*, qui se trouve dans le troisième volume de la collection de Nuremberg. Ce dernier a été inséré en partition dans l'histoire de la musique par FORKEL §§). On remarque dans ces morceaux une harmonie plus pleine, plus nourrie que dans les compositions de JOSQUIN, jointe à une grande élégance dans le mouvement des voix, mais on n'y remarque pas autant de recherche dans les imitations, ni dans les formes canoniques. Le style du célèbre PALESTRINA semble s'être formé, dans la suite, de la réunion des mérites particuliers de chacun de ces deux maîtres Neerlandais.

*) In Dodecach. p. 134.

†) Histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, p. 124.

§) Musik. Lexik.

***) In Biblioth. Hisp. ††) In Dodecach.

§§) Allgemeine Geschichte der Musik, t. 2. p. 616.

C'est par les grandes notabilités musicales dont il vient d'être parlé que s'est formé le quinzième siècle, époque à jamais glorieuse des arts dans les Pays-Bas. La suite nous fera voir que cette gloire n'est point déchuë dans le siècle suivant, et que les artistes Neerlandais ont continué leur noble carrière en instruisant les musiciens du reste de l'Europe.

Section Deuxième.

Seizième Siècle.

S'il était besoin de témoignages en faveur de la supériorité des musiciens Neerlandais sur ceux de toutes les autres nations, à l'époque dont il s'agit, ils ne manqueraient pas, car les écrivains Italiens, Français et Allemands se sont accordés sur ce point. Je citerais ZARLINO, dont le nom est pour les musiciens une autorité irrécusable, les histoires de la musique de BURNEY, HAWKINS et FORKEL, l'abbé DU BOS *), et surtout le Florentin GUICHARDIN, dont l'autorité a d'autant plus de poids qu'il était contemporain de tous ceux dont il parle, et qu'il appartenait à une nation qu'on ne peut accuser de préventions trop favorables pour les étrangers. Je ne puis résister au désir de les citer ici textuellement.

» *Questi sono i veri maestri della musica, e
 » quelli che l'hanno restaurata e ridotta a per-
 » fezzione, perche l'hanno tanto propria e natu-
 » rale, che huomini e donne cantan' naturale-
 » mente a misura, con grandissima grazia e
 » melodia, onde havendo poi congiunta l'arte
 » alla natura, fanno e di voce, e di tutti gli
 » stromenti quella prova, e harmonia, che si
 » vede e ode, tal che se ne trova sempre per tutte
 » le corti de' principi christianni etc.*

» Ils sont (les Neerlandais) les véritables maî-
 » tres de la musique, et ceux qui l'ont restaurée
 » et portée à l'état de perfection; car elle est
 » si naturelle en eux que hommes et femmes
 » chantent en mesure sans l'avoir appris, avec
 » beaucoup de grâce et de mélodie. Ceux qui
 » joignent l'art à la nature se distinguent si
 » bien dans le chant, dans le jeu des instru-
 » mens et dans la composition, qu'ils sont re-
 » cherchés et répandus dans toutes les cours des
 » Princes chrétiens, etc."

*) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, T. I, p. 488.

Les premiers compositeurs qui se présentent à nous parmi ceux qui, nés dans les Pays-Bas, illustrèrent leur patrie au commencement du seizième siècle, sont d'abord NICOLAS GOMBERT, JACQUES ARKADELT et BENOIT DUCIS, tous trois élèves de JOSQUIN. Le premier (NICOLAS GOMBERT) fut long-temps maître de chapelle de l'empereur CHARLES QUINT, et très-aimé de ce prince, qui était lui-même bon musicien et connaisseur. Les éloges, qui sont donnés à GOMBERT par HERMANN FINCK, prouvent le mérite éminent de ce compositeur. » De nos jours, dit-il, il » existe plusieurs nouveaux inventeurs, parmi lesquels on distingue NICOLAS GOMBERT, élève de JOSQUIN, de pieuse mémoire, et qui a montré à tous les compositeurs le chemin et même le sentier pour trouver des fugues et tous les tours imaginables, enfin, qui a fait entendre une musique toute différente de la précédente. En effet, il évite les pauses, et sa musique est en même temps pleine d'harmonie et de fugues *).»

La fécondité de GOMBERT est remarquable si l'on songe que le genre des compositions de ce temps exigeait beaucoup de travail et de soin. Presque toutes les collections de messes, de motets et de chansons, qui ont été publiées à Paris, à Anvers et à Louvain, dans la première moitié du seizième siècle, contiennent quelque'un de ses ouvrages. Outre cela on connaît de lui: *Missae 5 vocum*, 1541. *Motetti à quattro voci*, Venise 1550, in 4°. Part. 1 et 2; *Motetti à più voci*, 1552 et *Motetti à quattro voci*, Venise, 1564, in 4°.

Né dans le Brabant, JACQUES ARKADELT, après avoir achevé ses études dans l'école de JOSQUIN, entra au service du cardinal de Lorraine en qualité de maître de chapelle; mais il paraît qu'il n'y resta pas long-temps, car on le trouve en Italie dès 1534, et selon ADAMI †), il devint chanteur de la chapelle pontificale. On croit qu'il passa le reste de sa vie à Rome, quoique les premières éditions de ses oeuvres, depuis 1539 jusqu'en 1575, aient été toutes imprimées à Venise. Il faut en excepter un recueil de chansons françaises qui a été publié à Lyon, en 1572; sous ce titre: *L'excellence des chansons musicales*. FORKEL, trompé par ce titre, a cru que c'était un traité de musique. Ses madrigaux à quatre, cinq et six voix furent reçus en Italie avec tant d'enthousiasme et d'avidité qu'on en publia à

*) » Nostro vero tempore (1556) novi sunt inventores, in quibus est NICOLAUS GOMBERT, JOSQUINI piaae memoriae discipulus, qui omnibus musicis ostendit viam, imò semitam ad quaerendas » fugas ac subtilitatem, ac est author musices plane diversae a superiori. Is enim vitat pausas, » et illius compositio est plena cum concordantiarum tum fugarum.»

†) *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della capella Pontifica.*

Venise quatre livres dans le cours de la seule année 1541; sa réputation en ce genre y était si grande, que selon ADAMI, l'on mettait souvent son nom aux productions des autres pour en accélérer la vente. Il est certain qu'il fut un excellent compositeur: il suffit de jeter les yeux sur ses ouvrages, pour se convaincre que ses chants ont un tour naturel, une douceur et une grâce très-remarquables pour le temps où il vécut.

Quoique BENOIT DUCIS ait eu moins d'éclat que les précédens, il fut néanmoins un musicien distingué. Les écrivains du seizième siècle le désignent communément par le nom de BENEDICTUS. Il vécut de 1500 à 1545, et paraît s'être fixé en Allemagne, car il mit en musique à trois et quatre voix une traduction allemande des odes d'Horace qu'il publia à Ulm, en 1539, sous ce titre: *Harmonien über alle Oden des Horaz, für 3 und 4 Stimmen*. Il a aussi composé des chansons Neerlandaises qui ont été imprimées à Anvers par TILMAN SUSATO, et des madrigaux italiens qu'on trouve dans un recueil d'anciens auteurs, publié à Venise en 1536. J'ai dit que Ducis fut élève de JOSQUIN; il a composé un chant funèbre à quatre voix sur la mort de son maître, qu'il a intitulé: *In JOSQUINUM A PRATO, musicorum principem, monodia*. FORKEL l'a inséré dans le deuxième volume de son histoire de la musique, p. 601. C'est un morceau bien fait, rempli d'imitations et de recherches harmoniques.

UN autre compositeur JEAN RICHEFORT ou RICHAFORT, que les Italiens appellent RICCIAFORTE, est cité aussi comme un des bons élèves de JOSQUIN. GLARÉAN le cite avec éloge *), et l'on voit par le témoignage des anciens Théoriciens qu'il a joui d'une assez grande considération de son temps en Italie. La plupart des recueils de motets, de madrigaux et de chansons qui ont été publiés à Louvain, à Anvers, à Paris et à Venise contiennent des pièces de sa composition; tel est celui qui porte la date de Venise, 1519, et le huitième livre des motets à quatre, cinq et six voix, publié par PIERRE ALTAIGNANT, à Paris, 1534, in 4°. gothique. RICHEFORT doit être aussi compté parmi les écrivains didactiques sur la musique, car GEORGES SCHIELEN †) et GESNER §) le citent comme auteur d'un *Compendium musicale*. Ce traité paraît être resté manuscrit. Selon GUICHARDIN, ce musicien avait cessé de vivre avant 1556, ainsi que GOMBERT et ARKADELT.

Parmi les plus célèbres maîtres du commencement du seizième siècle, JACQUES CLEMENT, appelé par ses contemporains CLEMENS NON PAPA, tient une place distinguée. Il naquit dans le Brabant, et paraît avoir fait ses études à Aix-la-Chapelle

*) Dodecach. p. 288. †) Biblioth. encycl. p. 327. §) In Pandect. L. 7. T. VI. fol. 83.

dans l'école d'ADAM LUYR. Il devint le premier maître de chapelle de l'empereur CHARLES-QUINT et resta toute sa vie au service de ce prince. Il mourut avant 1540, car il eut pour successeur dans son emploi GOMBERT, qui est mort vers 1550. Le sobriquet de CLEMENS NON PAPA lui fut donné pour le distinguer de CLÉMENT VII, dont il fut le contemporain. CLÉMENT a beaucoup travaillé, et ses ouvrages qui ont joui de la plus grande réputation sont répandus dans toute l'Europe. Son style est clair, élégant, son harmonie pure et naturelle. Ses principaux ouvrages sont : 1°. *Missae cum quatuor vocibus*, lib. I—IX, Louvain 1558; 2°. *Cantionum sacrarum quatuor vocum*, lib. I—VII, 1567, in 4°.; 3°. *Chansons françaises à quatre parties*, Louvain, 1569; 4°. *Missa defunctorum*, Louvain, 1580, in fol. max. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le premier livre des chansons à 4 parties, publié à Louvain, en 1558, et dans les *motetti del Labirinto*, Venise, 1554, in 4°.

On a vu précédemment comment JEAN OKEGHEM a fondé en France une école de musique d'où sont sortis les meilleurs musiciens français et gallo-Belges, comment JEAN TINCTORIS a rendu les mêmes services dans le royaume de Naples, et comment JOSQUIN prépara par son séjour à Rome les fondemens de la belle école romaine; ADRIEN WILLAERT, dont je vais parler, n'a pas rendu de moindres services à l'Italie et à la musique en général, en créant l'école vénitienne, et en formant des élèves tels que ZARLINO, COSTANZO PORTA, CYPRIEN ROBE et FRANÇOIS VIOLA. Né à Bruges, vers 1490, WILLAERT, que les Italiens appellent communément ADRIANO, fit d'excellentes études et fut envoyé à Paris par ses parens, pour y apprendre le droit. ARTUSI nous apprend *) que le goût dominant de WILLAERT pour la musique lui fit abandonner l'étude des lois pour entrer dans l'école de JEAN MOUTON, maître de chapelle de FRANÇOIS I, et l'un des meilleurs élèves de JOSQUIN. Ainsi la même doctrine qui avait fait jusque-là la gloire de l'école Neerlandaise fut celle que reçut WILLAERT, et qu'il transmit lui-même à son école. ARTUSI tenait ces faits de la bouche même du musicien dont il est ici question. Cependant, je ne dois pas dissimuler que j'ai vu un ouvrage de ce compositeur, dont le titre indique formellement qu'il reçut aussi des leçons de NICOLAS VICENTINO, après son arrivée en Italie, car le titre de cet oeuvre est comme il suit : *Del unico ADRIAN WILLAERTH, discipulo D. NIC. VICENTINO Madrigali à 5 voci, per Theorica e pratica, lib. I Venise 1546*. Cet oeuvre singulier est

*) L'ARTUSI, ovvero dell'imperfezione della musica moderna, Venise 1600.

écrit dans le système de tonalité, imaginé par VINCENTINO, et semble avoir été écrit pour en prouver la possibilité dans l'exécution. Il est vraisemblable qu'il n'apprit de VICENTINO que la théorie de ce système, qu'il paraît avoir abandonné ensuite.

En 1518, WILLAERT partit pour Rome, où il entendit exécuter sous le nom de JOSQUIN son motet *verbum bonum suave*, comme je l'ai dit en parlant de ce grand maître. Il était alors âgé de vingt-huit ans. Il quitta bientôt cette ville pour se rendre à Venise. Le gouvernement lui confia la place de maître de chapelle de l'église Saint-Marc, place importante qui, après celle de maître de la Basilique de Saint-Pierre à Rome, était considérée comme la première de l'Italie. Il y composa de nombreux ouvrages et y forma des élèves qui sont devenus la gloire de l'Italie.

Bien qu'on soit en droit de se défendre d'une confiance aveugle dans le témoignage d'un élève pour son maître, néanmoins celui d'un si savant homme que l'était ZARLINO, est irrécusable, et l'on doit ajouter foi à ses paroles lorsqu'il dit *) :

» *Ne hà conceduto gratia (Iddio) di far nascere*
 » *à nostri tempi ADRIANO VUILLAERT, veramente*
 » *uno di più rari, che habbia essercitato la prattica*
 » *della musica; il quale à guisa di nuovo Pita-*
 » *gora essaminando minutamente quello che in essa*
 » *puote occorere; et ritrovando vi infiniti errori,*
 » *cominciò à levargli, et à ridurla verso quell'*
 » *honore e dignità, che già ella riteneva, et che*
 » *ragionevolmente doveria ritenere, et hà mostrato*
 » *un' ordine ragionevole di componere con ele-*
 » *gante maniera ogni musical cantilena; et nelle*
 » *sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo*
 » *esempio.*»

» Dieu nous a concédé la grâce de faire naître
 » de nos jours ADRIEN VUILLAERT, véritablement un
 » des plus habiles qui aient exercé la pratique de
 » la musique, et qui semblable à Pythagore en
 » examinant tout ce qui la concerne, et y trou-
 » vant une infinité d'erreurs, s'est attaché à la
 » perfectionner et à lui donner l'éclat dont elle
 » brille maintenant; enfin, qui a donné des pré-
 » ceptes pour composer avec élégance toute sorte
 » de musique, et en a montré l'exemple dans ses
 » propres compositions.»

Rien ne montre mieux l'excellence de la doctrine de WILLAERT que d'avoir formé des élèves, tels que ZARLIN, PORTA et CYPRIEN RORE. Les oeuvres théoriques du premier ont été pendant plus de deux siècles ce qu'il y a eu de plus utile pour apprendre à fond les diverses parties de la musique et sont encore un répertoire précieux où les hommes les plus habiles peuvent puiser avec fruit. Rien de plus solidement établi que les principes du contre-point qu'on y trouve; et lorsqu'on songe que toute la théorie qui y est développée n'est autre que celle de WILLAERT,

*) In Proemio de l'istitutione harmonica, p. 2.

on est forcé de convenir que nul n'a mieux mérité la reconnaissance des amis de l'art que ce maître.

ZARLIN nous apprend encore *) que WILLAERT fut l'inventeur de la musique à plusieurs choeurs, et cite de lui comme de beaux ouvrages en ce genre les Pseaumes: *confitebor tibi Domine, Laudate pueri Dominum*, et plusieurs autres, ainsi que le cantique *Magnificat* à trois choeurs. Cette invention a été perfectionnée depuis lors par BENEVOLI.

Les épithètes admiratives qui accompagnent les titres de la plupart des éditions des oeuvres de WILLAERT sont des indices certains de sa haute réputation en Italie; on en peut juger quelques uns de ceux que je cite ici: 1°. *Famosissimi ADRIANI WILLAERT, chori Divi Marci illustrissimae Reipubl. Venetiar. Magistri, Musica 4 vocum (quae vulgo Motectae nuncupatur) noviter omni studio ac diligentia in lucem edita*, Venise, 1539. C'est la seconde édition. 2°. *Motettae 6 vocum*, Venise, Gardane, 1542. 3°. *ADR. WILLAERTH, musica quatuor vocum (Mottetta vulgò appellat) nunc denuò in lucem exeuntia, additis ab autore multis motettis quae in priori editione desiderabantur, lib. 2.* Venise 1545, 4°. *Dell' unico ADRIAN WILLAERTH, discipulo D. NIC. VICENTINO, Madrigali à 5 voci per theorica e pratica. Lib. 1.* Venise, 1546. 5°. *Canzon villanescha alla napolitana di Messer ADRIANO famosissimo musico, à quattro voci, con le canzon di Ruzante, libro 1°. in Venigia, Girol. Scotto, 1548.* 6°. *Fantasia o Ricercari d'all' excellentiss. ADR. VUIGLIART e CIPR. RORE, suo discipolo, Venet. 1549.* L'une des plus belles productions de cet auteur est celle, que FRANÇOIS VIOLA, son élève, a publiée à Ferrare, en 1558, sous le titre de *Musica nova à tre, quattro, cinque, sei e sette voci*. Ses grandes compositions à plusieurs choeurs se trouvent dans la bibliothèque de Saint-Marc de Venise, où l'on ne permet pas d'en prendre copie, tant on y attache de prix, au moins par tradition. Il paraît qu'ADRIEN WILLAERT mourut vers 1550, dans un âge assez avancé.

Je viens de parler de CYPRIEN RORE; il est au nombre des plus grands artistes qui honorent les Pays-Bas. Né à Malines en 1516, il fut envoyé fort jeune en Italie, et entra dans l'école de son compatriote WILLAERT. Doué d'un génie rare et d'un profond savoir, sa réputation ne tarda point à s'étendre après qu'il eut fini ses études. Charmé de ses talens, OCTAVE FARNÈSE l'attira à Parme, en 1546, le fit son maître de chapelle, et lui confia la direction d'une école de mu-

*) Istitut. Harmon. p. 346. T. I delle opere.

sique, d'où sont sortis une foule de compositeurs, de chanteurs et de professeurs distingués. L'admiration des Italiens pour son génie allait si loin, qu'ils ne l'appelaient communément que *il Divino*. Ce grand musicien mourut à Parme, en 1565, à l'âge de quarante-neuf ans. Des éditions multipliées de ses oeuvres ont été faites à Venise, à Paris et à Anvers; après sa mort, on a réuni tous ses madrigaux sous ce titre: *Del divino CIPRIANO DI RORE Tutti i madrigali à quattro voci spartiti ed accomodati per sonar d'ogni sorte d'istrumento perfetto, e per qua longue studioso di Contrapunti, nommenti posti alla stampe. In Venezia, 1557, in folio.* Cette belle collection est devenue fort rare.

GUICHARDIN a placé parmi les grands musiciens du seizième siècle, né dans les Pays-Bas, JEAN MOUTON et VERDELOT. Le premier, qui fut maître de musique de FRANÇOIS I, et le premier qui ait porté ce titre à la cour de France, est compté parmi les meilleurs élèves de JOSQUIN DES PRÉZ. Il était déjà avantageusement connu dès le temps de LOUIS XII, car il avait composé en 1509 un motet pour la naissance de la seconde fille de ce prince, et en 1514 un autre motet sur la mort d'ANNE DE BRETAGNE. Toutefois, quoiqu'on puisse à la rigueur le considérer comme appartenant à l'école Neerlandaise, puisqu'il s'y était formé, je ne dois point dissimuler que GLARÉAN, qui le connut à Paris, en 1520, et qui s'entretint souvent avec lui, le range parmi les compositeurs Français. A l'égard de VERDELOT, il paraît plus certain qu'il était né dans la Belgique, du moins, aucun témoignage ne s'élève contre celui de GUICHARDIN. RABELAIS en parle, à la vérité, parmi les musiciens de sa connaissance en France, mais sans lui donner précisément la qualité de Français. ZARLIN, PIERRE PONTIO, et plusieurs autres auteurs Italiens en parlent avec les plus grands éloges, et le citent comme l'un des plus habiles compositeurs du seizième siècle. Il paraît qu'il passa une partie de sa vie en Italie, et qu'il y publia plusieurs oeuvres de sa composition. On trouve aussi beaucoup de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à Paris, à Anvers et à Louvain. Il avait cessé de vivre en 1556.

Né dans les environs de Gand, vers 1505, THOMAS CREQUILLON, après avoir étudié la musique à la cathédrale d'Anvers, se plaça aussi par ses talens au rang des plus célèbres compositeurs de la première moitié du seizième siècle. Il fut maître de chapelle de l'empereur CHARLES-QUINT, et succéda en cette qualité à NICOLAS GOMBERT. A la tête d'un livre de motets à cinq voix qu'il a publié à Augsbourg en 1549, on trouve une épître dédicatoire qu'il a datée de Ratisbonne, ce qui pourrait faire croire qu'il y occupait quelque emploi, ou peut-être qu'il y professait la

musique. GUICHARDIN le place parmi les musiciens Neerlandais qui avaient cessé de vivre en 1556. On a imprimé un grand nombre d'ouvrages, entre autres une messe à six voix, sur la chanson française *mille Regretz*, Anvers, 1556, une collection de motets intitulée *Cantiones sacrae quinque et octo vocum*, Louvain, 1576, et un livre de chansons françaises à quatre, cinq et six voix. On trouve aussi des motets de CREQUILLON dans la collection de PAUL GALLIGOPEI qui a pour titre *Motetti del Labainto*, Venise, 1554. Les divers recueils de son temps contiennent aussi beaucoup de morceaux de sa composition. JACQUES PAIX qui a arrangé pour l'orgue les plus belles pièces de ses contemporains a rendu hommage au mérite de CREQUILLON en insérant quelques-unes des siennes dans son livre (*Orgel Tabulatur-Buch*), Lavingen, 1583, in fol.

CORNEILLE CANIS, COURTOIS OU CORTOIS, SEBASTIEN HOLLANDER de Dordrecht, GÉRARD DU SAULX (à Salice), surnommé GÉRARD DE TURNHOUT, parce qu'il était né dans ce lieu, LUPUS HELLÈNE, qu'on trouve souvent désigné sous le nom de LUPUS LUPI, et JOSSEN FUNCCKERS de Rotterdam, complètent la série des musiciens Neerlandais qui ont contribué à la gloire de leur pays dans la première moitié du seizième siècle. Le premier (CORNEILLE CANIS) s'était fait connaître par une infinité de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties, qu'on trouve répandus dans la plupart des recueils imprimés à Louvain et à Anvers. BURNEY a inséré dans le troisième volume de son histoire de la musique *) une chanson à quatre voix de ce musicien qui commence par ces mots: *Ta bonne grâce et maintien gracieux*, elle est purement écrite.

COURTOIS OU CORTOIS, le moins connu de tous ces maîtres, a cependant composé des motets dont quelques-uns ont été insérés dans les collections de PIERRE ALTAIGNANT (Paris 1533—1549), et de ADRIEN LEROY (1555). Quant à SEBASTIEN HOLLANDER, il mérite une place distinguée parmi les plus habiles. Né à Dordrecht en 1509, il fit ses études musicales à Amsterdam, et devint un si savant musicien que le duc de Bavière (ALBERT) voulut en faire son maître de chapelle, et le fixa à la cour de Munich jusqu'à sa mort qui arriva en 1562. GOMBERT, CREQUILLON et SÉBASTIEN HOLLANDER peuvent être considérés comme les chefs de l'école Neerlandaise d'Allemagne.

GÉRARD DUSSAULX (à Salice), naquit aussi au commencement du seizième siècle à Turnhout, dans la Campine; GLARÉAN le cite avec éloge, et nous apprend

*) A general history of music, Tom. III. p. 309.

qu'il était prêtre. Malheureusement il ne nous reste aucun morceau de sa composition. Il en est de même de JOSSEN JUNCKERS, de Rotterdam, qu'HERMANN FINK a placé parmi les plus illustres musiciens de son temps (1556). Quant à LUPUS HELLINC, qu'il ne faut pas confondre avec LUPUS LUPI, musicien du même temps, les divers recueils imprimés en Italie et en France nous ont transmis une foule de ses compositions, qui annoncent un talent remarquable. Je citerai entre autre sa messe : *Veni sponsa Christi*, qui se trouve dans une collection publiée par GARDANE, à Venise en 1547, sous ce titre : *Quinque Missarum harmonica Diapente id est quinque voces referens*.

Il semble qu'il devrait appartenir à l'heureuse Neerlande de donner à l'Europe pendant près de deux siècles des musiciens qui étaient appelés à se placer à la tête de ceux de l'Europe. CLAUDE LE JEUNE, communément appelé CLAUDIN, est encore un de ces hommes heureusement nés que la nature appelle au premier rang dès leur naissance. Né à Valenciennes vers 1528, il étudia la musique de bonne heure et parvint bientôt à un haut degré d'habileté. Il paraît qu'il passa une partie de sa jeunesse en Hollande, et qu'il embrassa la religion réformée, et qu'il mit les Pseaumes Neerlandais en musique à quatre parties, pour le service des Eglises de ce pays, comme GOUDIMEL l'avait fait en France sur la poésie de MAROT et de THÉODORE DE BÈZE. Plus tard, il se rendit en France, où il fut en grande faveur auprès de HENRI III et de HENRI IV. Ce fut lui qui composa, en 1581, une partie de la musique du ballet que BALTHAZAR DE BEAUJOYEUX avait arrangé pour les noces du Duc de Joyeuse, favori de HENRI III.

Le talent supérieur de CLAUDIN a fait renouveler une anecdote, semblable à celle que les anciens nous ont transmise pour prouver la supériorité des effets de leur musique. La voici. THOMAS D'EMBRY, qui était ami intime de CLAUDIN, rapporte, dans son commentaire sur la vie d'APOLLONIUS, que ce grand musicien fit jouer dans une fête de la cour un air animé qui enflamma tellement un gentilhomme de l'assemblée, qu'il mit l'épée à la main, et qu'il voulut à toute force se battre avec le premier venu; alors CLAUDIN fit exécuter un autre air d'un genre plus doux, qui rendit le calme à l'esprit de ce gentilhomme. On sent qu'une histoire semblable ne peut être qu'une métaphore; mais de pareilles exagérations ne se disent point d'un homme ordinaire. On a de CLAUDIN plusieurs livres de *Mélanges*, de *Chansons* et de *Pseaumes* à plusieurs parties. Quelques-uns de ses ouvrages n'ont été publiés qu'après sa mort, par ses héritiers.

SEVERIN CORNET, autre musicien né à Valenciennes quelques années plus tard

que CLAUDIN, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange placés en tête d'un de ses ouvrages :

» Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir
 » Et en a rapporté l'utile Théorique
 » Richement mariée au doux de sa pratique.

En 1578, il devint maître des enfans de choeur de la grande Eglise d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont des *Chansons françaises à cinq, six et huit parties*, Anvers, Plantin 1581, in 4°, des madrigaux, à 5, 6, 7 et 8 voix, ibid. 1581, in 4°, et des *Cantiones musicae*, à 5, 6, 7 et 8 voix, ibid. 1582.

Le meilleur Elève de SEVERIN CORNET fut CORNEILLE VERDONCK, né à Turnhout en 1561. Sa réputation égala celle des plus habiles compositeurs de son temps. C'est à Anvers qu'il passa la plus grande partie de sa vie, d'abord au service de CORNEILLE DE PRUN, magistrat et trésorier de la ville, et ensuite à celui de JEAN CHARLES DE CORDES, gouverneur de Wuhelen et de Cerscamp. A sa mort, arrivée le 4 juillet 1625, il fut inhumé au couvent des Carmélites, et son dernier protecteur lui érigea un tombeau, avec une épitaphe honorable.

Cette seconde partie du seizième siècle dans laquelle je suis entré est encore marquée par une immense célébrité Neerlandaise. On sent que je veux parler de ROLAND LASSUS, que les Italiens appellent ORLANDO DI LASSO. Si l'on ajoutait foi aux paroles du CORIO, dans son *histoire de Milan*, ce géant musical serait né en Italie; mais le témoignage de tous les Biographes et de tous les bibliothécaires, ses contemporains et ses compatriotes *), prouve évidemment qu'il avait reçu la vie à Mons en Hainaut †). Quelques auteurs le font naître en 1524 §); d'autres en 1520 **); mais l'auteur d'une notice intéressante sur ce grand musicien croit devoir fixer l'époque de sa naissance en 1530 ††); il a suivi en cela

*) SWIRTIUS, VALÈRE ANDRÉ, LOCRIUS, VINCHANT, BRASSEUR, DE TROU etc.

†) Il est d'ailleurs prouvé qu'une famille de ce nom a habité dans cette ville antérieurement à la naissance de l'artiste célèbre qui nous occupe. On trouve qu'un NICAISE de LASSUS signa en 1391 le *Vidimus* des chartres du Hainaut, données en interprétation de celles de 1200.

§) MOURY, l'abbé DE FONTENAY, etc.

***) SWIRTIUS, FOPPENS, VALÈRE ANDRÉ, etc.

††) Cette notice a été insérée dans les Nos. 35 et 57 du Journal publié à Mons en 1825, sous le titre du *Dragon*.

QUIKELBERG, ami intime de LASSUS, qui a écrit, en 1566, une notice succincte sur sa vie.

LASSUS commença ses études dès l'âge de sept ans, mais il en avait quatorze quand on lui enseigna la musique, et quoique cet âge soit déjà fort avancé pour apprendre les élémens d'un art si difficile, il y fit des progrès rapides. Admis comme enfant de chœur à l'Eglise St. Nicolas, il n'y fut pas long-temps sans se faire distinguer par son aptitude et par la beauté de sa voix. Son bel organe lui avait acquis une telle réputation que deux fois on l'enleva furtivement à ses parens pour l'emmener en Italie. FERDINAND DE GONZAGUE, qui commandait à cette époque une armée sous les ordres de CHARLES-QUINT dans les Pays-Bas, ayant eu occasion d'entendre ce jeune virtuose, en fut si charmé qu'il se l'attacha et qu'il l'emmena à Milan et ensuite en Sicile. Un séjour de trois ans à Naples lui fournit l'occasion de perfectionner ses études de contre-point et d'harmonie. Lorsqu'il quitta cette ville, il se rendit à Rome, où il demeura six mois chez l'archevêque de Florence, jusqu'à ce qu'il fut nommé maître de chapelle de SAINT-JEAN DE LATRAN, poste qui n'était confié alors qu'aux plus grands musiciens.

Le désir de revoir les auteurs de ses jours le ramena dans le lieu de sa naissance en 1558; mais cette ville n'offrant point assez de ressources à son talent, il ne tarda point à s'en éloigner, et il s'attacha à JULES CÉSAR BRANCANIO qui l'emmena en Angleterre, où HENRI VIII lui fit l'accueil le plus flatteur. Il était décidé à se fixer à la cour de ce prince, quand il fut appelé à Anvers, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle. Son talent supérieur comme compositeur, la diversité de ses connaissances, son caractère aimable et sa probité sévère l'avait rendu cher aux principaux habitans de cette ville, et tout semblait devoir l'y attacher, quand sa grande réputation détermina le Duc ALBERT de Bavière à lui faire des propositions pour le fixer à sa cour, ainsi que plusieurs artistes Neerlandais connus par leurs talens. ROLAND LASSUS se rendit donc à Munich en 1557, s'y maria l'année suivante et succéda à SÉBASTIEN HOLLANDER, en qualité de maître de chapelle, en 1562. Dans la force de l'âge, jouissant d'un sort heureux, et d'une grande célébrité, il ne s'occupait plus alors qu'à multiplier ses productions; dans les années suivantes, il donna, en effet, des preuves d'une fécondité extraordinaire.

Ces compositions répandirent de plus en plus son nom et les preuves de son mérite; plusieurs princes lui firent des propositions magnifiques pour l'attacher à leur service; CHARLES IX, roi de France, insista surtout pour lui faire accepter une place de maître de chapelle à sa cour, avec un traitement considérable; LAS-

sus ne put résister à ses sollicitations; il se mit en route en 1574; mais ayant appris à Francfort la mort de celui qui l'avait appelé, il retourna à Munich, et s'attacha au Duc GUILLAUME, qui avait succédé à ALBERT. Ce fut vers ce temps que, charmé de ses talens, l'empereur MAXIMILIEN II voulut l'honorer en lui accordant des lettres de noblesse. Le reste de la carrière de LASSUS fut tranquille, et il passa le reste de ses jours à Munich, où il mourut le 13 Juin 1594, à l'âge de soixante-quatre ans, laissant après lui les plus glorieux souvenirs, dit l'auteur de la notice que j'ai citée, et recommandant son nom à la postérité par la beauté de son génie.

Les travaux de ce grand artiste sont immenses, et ses ouvrages ont été imprimés dans presque toutes les villes importantes; on en trouve des éditions datées de Munich, d'Augsbourg, de Nuremberg, de Louvain, d'Anvers, de Paris, de Venise, de Florence, de Naples et de Lyon; la plus importante est celle de ses motets qui a été publiée à Munich en huit volumes in fol. sous ce titre: *Magnum opus musicum complectens omnes cantiones, quas motetas vulgo vocant etc.* 2--12 voc. Une collection complète de ses oeuvres existe dans la bibliothèque du roi de Bavière en superbes manuscrits sur vélin, ornés de miniatures, et qui ont été exécutés aux frais de l'Electeur GUILLAUME.

Le magistrat de Mons voulant conserver la mémoire d'un artiste qui faisait tant d'honneur à sa ville natale, lui fit ériger un monument dans l'église de St. Nicolas où il avait appris les premiers principes de son art. Au dessus de sa statue on lisait l'inscription suivante:

Montigenae ORLANDO, quod eo nascente renata est
Musica, Montenses hoc posuere decus.

Semblable à tous les hommes supérieurs, LASSUS a survécu aux révolutions que son art a subies, et son nom a traversé toutes les époques sans rien perdre de son lustre, ce qui est d'autant plus remarquable, qu'il fut le contemporain de PALESTRINA, homme prodigieux que l'Italie s'honore encore d'avoir fait naître. Beaucoup d'écrivains, dans les éloges qu'ils ont accordés à LASSUS, l'ont appelé *le Prince des musiciens de son siècle*; quelque soit le respect que je professe pour ce grand homme, j'avoue que je ne puis acquiescer à cette admiration exagérée. C'est bien assez pour la gloire de LASSUS qu'il ait balancé la réputation d'un musicien tel que PALESTRINA; il serait injuste de lui accorder la supériorité. En examinant les ouvrages de ces deux artistes célèbres, on y remarque des qualités

différentes qui leur ont été particulières, et qui leur donnent une physionomie individuelle. La musique du premier est gracieuse et élégante (pour le temps où elle a été composée); mais celle de PALESTRINA a plus de force et de gravité. Celle de LASSUS est plus chantante et montre plus d'imagination; mais celle de son émule est bien plus savante. Il y a dans les motets et dans les madrigaux de PALESTRINA des effets de masse qui sont admirables; mais les chansons françaises de LASSUS sont remplies de détails très-intéressans. Enfin ils ont mérité d'être comparés l'un à l'autre; c'est faire l'éloge de tous deux.

Je viens de parler de PALESTRINA et de son beau talent; les Pays-Bas peuvent revendiquer une partie de la gloire qu'il s'est acquise, car il fut l'élève d'un maître Neerlandais. Beaucoup d'écrivains français ont écrit que GOUDIMEL, leur compatriote, lui enseigna la composition; mais il ne paraît pas que GOUDIMEL ait été en Italie, et PALESTRINA ne vint jamais en France. L'origine de l'erreur est que les Italiens ont confondu RENAUT DE MILE, compositeur Liégeois, qu'ils appellent RINALDO DEL MELE, avec GOUDIMEL, qu'ils nomment GAUDIO DEL MELE. On a une preuve à peu près irrécusable de ce fait dans un recueil qui a pour titre: *Madrigali di RINALDO DEL MELLE Gentilhomme Fiamengo à sei voci*, in Anversa, appresso PIETRO PHALESIO, 1588, in 4^o. obl. On voit par l'épître dédicatoire (datée de Liège, 14 Juillet 1587) qu'il avait vécu à Rome pendant quelques années, et qu'il y avait enseigné la musique, qu'il était ensuite entré au service du duc de Bavière ERNEST, archevêque de Cologne et évêque de Liège, qu'il avait publié en Italie quelques ouvrages de sa composition, et que depuis lors il avait dédié un livre de motets à la reine de Danemarck, et un livre de madrigaux au prince de Liège, son frère. La conformité de nom entre ce compositeur et celui du maître de PALESTRINA, son séjour à Rome, et les leçons qu'il y donna, tout cela, dis-je, autorise à croire qu'il a plus de droits à la gloire d'avoir formé ce grand compositeur que GOUDIMEL, dont le savoir musical fut d'ailleurs médiocre.

Après ROLAND DE LASSUS, le musicien Neerlandais qui a eu le plus de réputation depuis 1550 jusqu'en 1580 a été PHILIPPE MONS, appelé ainsi parce qu'il était né dans la capitale du Hainaut en 1521. On a dit qu'il fut élève de son compatriote, mais cela n'est guère vraisemblable, puisqu'il était son aîné de neuf ans. Il fut d'abord trésorier et chanoine de Cambray; mais ensuite il devint maître de chapelle des empereurs MAXIMILIEN II et RODOLPHE II. Le nombre de ses ouvrages est très-considérable; presque tous furent réimprimés à diverses reprises en Allemagne, en Italie et dans les Pays-Bas.

Un autre genre d'illustration était réservé aux musiciens Neerlandais; c'était de former l'une des plus belles écoles d'orgue qu'il y ait eu au monde. En effet, JEAN PIERRE SWELINCK, organiste de l'Eglise principale d'Amsterdam, eut cette gloire. Né à Deventer vers 1540 il s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique, et par un travail assidu, acquit dès sa jeunesse une grande habileté sur l'orgue et les instrumens à clavier alors en usage. Désirant étudier les principes de la composition, il se rendit à Venise en 1557, et se mit sous la direction de ZARLIN. De retour dans sa patrie, il ne tarda point à s'y faire une grande réputation: on le regarda comme le plus grand organiste du monde, il était en effet l'un des plus habiles. La place d'Organiste de l'Eglise principale d'Amsterdam étant devenue vacante, on la lui conféra; et lorsqu'il jouait, les habitans accouraient en foule pour l'entendre.

On doit considérer SWELINCK comme le fondateur de la grande école des organistes allemands, car il eut pour élèves MELCHIOR SCHILE, d'Hannovre, PAUL SYFFERT, de Dantzic, SAMUEL SCHEIDT, de Halle, JACQUES SCHÜLTZ ou PRAETORIUS, et HENRI SCHEIDMANN, maître de JEAN ADAM REINCKE et de toute l'école de Hambourg. Lorsqu'on songe que de tous les noms que je viens de citer il n'en est aucun qui n'ait atteint le plus haut degré de célébrité, on doit en conclure que SWELINCK avait à la fois une méthode d'exécution supérieure, et l'art de la communiquer.

Quelques négocians d'Amsterdam, admirateurs de son talent, désirant assurer son existence dans sa vieillesse, lui empruntèrent deux cents florins, pour les faire valoir dans leurs entreprises, à condition qu'ils supporteraient seuls les pertes, et que SWELINCK profiterait des bénéfices. Ce capital modique, administré avec intelligence, produisit au bout de quelques années la somme considérable de quarante mille florins, qui mit le vieil artiste dans l'aisance jusqu'à la fin de ses jours; il mourut en 1622.

Ses compositions connues sont des témoignages certains d'un mérite très-remarquable: elles consistent en *Pseaumes en Neerlandais*, à 4 et 8 voix, en *Chansons françaises*, à 4 et à 5 voix, Anvers, 1592 et 1593, en diverses suites de pièces d'orgue excellentes, et en cinq recueils de pseaumes depuis quatre jusqu'à huit parties, Leyde 1612—1614. Il a aussi publié un recueil intéressant sous le titre de *Der Weitberühmter Musici und Organisten zu Amsterdam vierstimmige Psalmen* (Pseaumes des anciens musiciens et organistes d'Amsterdam) Amsterdam, 1618.

Une foule de compositeurs Neerlandais, sans être au premier rang, comme

ceux qui ont été nommés jusqu'ici, ont encore brillé dans la seconde moitié du seizième siècle; tels furent JACKET, surnommé DE BERCHEM, parce qu'il était né au village de ce nom, près d'Anvers *), CHRETIEN HOLLANDER, de Leyde, JEAN LECOICK ou LECOCK, PIERRE DE HOT, né à Breda, JOSQUIN BASTON †), PIERRE MANCICOURT, né à Bethune, qui fut d'abord maître des enfans de choeur de l'Eglise cathédrale de Tournay, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages, imprimé en 1545, et ensuite maître de chapelle à Anvers, où il vivait en 1560 §), JACQUES DE WART ou DE WERT, JEAN BONMARCHÉ, maître de chapelle de PHILIPPE II, roi d'Espagne, né à Ypres vers 1520, et beaucoup d'autres qu'il serait trop long de nommer. C'est aux travaux de tous ces hommes habiles que l'art musical est redevable de ses rapides progrès dans le mécanisme de sa partie technique. Ce sont eux qui, partout, ont fondé des écoles, formé des élèves qui sont devenus à leur tour de grands artistes, et préparé l'Italie, l'Allemagne et la France à recueillir dans la suite les fruits de leurs veilles: portion de gloire qui pourrait suffire aux musiciens Neerlandais, mais qui n'est pas la seule à quoi ils aient droit de prétendre, comme on le verra tout à l'heure.

En effet, leurs travaux dans la théorie n'ont pas été moins utiles aux perfectionnemens des méthodes que leurs exemples dans la pratique, ou leurs leçons orales. A la tête des écrivains didactiques dont les ouvrages sont parvenus jusqu'à nous, on aperçoit SIMON BRABANT de Quereu, que GAZET nomme DU QUESNE, et VALÈRE ANDRÉ, avec plus de raison, VAN DER EYCKEN, ANDRÉ PAPIUS et PIERRE MAILLART.

*) Les Italiens qui l'estimaient beaucoup, et parmi lesquels il vécut long-temps, l'appelaient GIACHETTO. Ses ouvrages se trouvent principalement dans les recueils de motets et de madrigaux publiés à Venise en 1539, 1543 et 1544. L'une de ses productions les plus remarquables est une suite de 93 stances choisies du *Roland Furieux* DE L'ARIOSTE, mises en musique à 4 parties, divisées en trois livres, et publiées à Venise 28 ans après la mort de ce grand poète sous ce titre: *Primo, secondo e terzo libro di cappriccio di JACHETTO BERCHEM, con la musica da lui composta sopra le stanze del furioso, novamente stampati e dati in luce. In Venezia, appresso di ANTONIO GARDANO, 1561.*

†) On trouve de ses airs imprimés dans la collection de chansons à plusieurs parties, imprimée à Louvain en 1539.

§) Les ouvrages de ce compositeur qui sont parvenus jusqu'à nous sont: 1°. *Cantiones musicas*, Paris 1539, in 4°. 2°. *Modulorum musicalium*, Paris, PIERRE ALTAIGNANT, 1545, in 4°. Ce sont des motets à quatre parties. Le recueil des messes de CERTON (Paris, 1546) contient aussi deux messes de MANCICOURT.

Le premier, né à Bruxelles, vers la fin du XV^e siècle, fut d'abord chantre de l'Eglise de St. Etienne à Vienne en Autriche, et passa ensuite au service de LOUIS SFORCE, duc de Milan, qui fut prisonnier de LOUIS XII, roi de France, en 1508, et de son fils MAXIMILIEN qui ressaisit d'abord son pouvoir sur le Milanais, mais qui fut ensuite chassé de ses états par FRANÇOIS I. VAN DER EYCKEN remplissait auprès d'eux les fonctions de maître de chapelle. On a de lui un livre fort estimable sous le titre de *Opusculum musices de Gregoriana et Figurativa et contrapuncto simplici, cum exemplis*. La première édition fut publiée à Vienne par WINTERBURG, en 1509, in 4^o.; la seconde a paru à Landshutt, en Bavière, 1518, in 8^o. Quoique la latinité de cet ouvrage ne soit pas très-pure, il est néanmoins écrit avec méthode; ce qui concerne *le contre-point simple* est surtout fort bien traité.

ANDRÉ PAPIUS, dont le nom Neerlandais était de PAEP, naquit à Gand en 1547. Neveu par sa mère de LIVIN TORRENTIUS, évêque d'Anvers, il fit ses études sous la direction de son oncle, partie à Cologne, partie à Louvain. Ses progrès dans les langues grecque et latine furent rapides, ce qui ne l'empêcha pas de se livrer sérieusement à l'étude de la musique, où il acquit de grandes connaissances théoriques, contre l'avis de JUSTE LIPSE qui n'aimait point cet art. Ses études terminées, TORRENTIUS l'appela à Liège, et lui procura un canonicat à St. Martin, mais il n'en jouit pas long-temps, car il se noya dans la Meuse, le 15 Juillet 1581. On a de lui un livre excellent intitulé: *De consonantiis, sive harmoniis musicis contra vulgarem opinionem*, Anvers, 1568, in 12^o. Il le revit dans la suite, y fit plusieurs changemens, et le publia de nouveau sous ce titre: *De consonantiis seu prodiatessaron*, Anvers, Plantin, 1581, in 8^o. Jusqu'à l'époque où parut ce livre on avait considéré l'intervalle de *quarte* comme une dissonnance; DE PAEP entreprit de démontrer qu'on était dans l'erreur et que cet intervalle est une consonnance: tout son traité roule sur ce sujet, et DE PAEP y démontre sa proposition par de très-bons argumens et avec beaucoup d'érudition. Ce point de théorie était un des plus intéressans qu'on pût traiter, et qui demandait la plus prompte réforme. Cependant ce n'est que depuis peu d'années que la théorie de DE PAEP a prévalu.

PIERRE MAILLART, né à Valenciennes en 1549, eut pour maître de musique JEAN BONMARCHÉ, dont il a été parlé précédemment. Il fut chanoine et chantre de la cathédrale de Tournay, et passa presque toute sa vie dans cette ville, où il mourut le 16 Août 1622. On a de lui un ouvrage excellent sur la tonalité du

plain-chant, intitulé *Les tons de PIERRE MAILLART de Valenciennes*, Tournay, CHARLES MARTIN, 1610, in 4°. Je crois que cette édition est la seconde du livre.

Si les théoriciens dont il vient d'être parlé méritent d'être classés parmi les bons écrivains, on ne peut pas dire cependant qu'ils eurent une grande influence sur les progrès de l'art; mais il n'en est pas de même des auteurs d'une des plus importantes découvertes qui aient été faites dans cet art. Je veux parler de la création de la tonalité moderne, et du changement de méthode dans la solmisation. L'objet est trop intéressant pour que je n'entre pas dans quelques explications préliminaires.

La nécessité d'exercer les voix à entonner les sons avec justesse, avant d'enseigner à joindre le chant à la parole, a été reconnue par tous les peuples, et même par ceux de l'antiquité. Mais les sons acquérant de la netteté par l'articulation de la langue et des lèvres, on a senti en même temps le besoin de se servir de certaines syllabes dont chacune est adaptée à un son déterminé. Les Grecs qui divisaient leur échelle musicale en *Tétracordes*, c'est-à-dire en suites de quatre sons, affectaient au premier son de chaque tétracorde la syllabe *ta*, au second *the*, au troisième *to* et au quatrième *té*; mais si celui-ci devenait en même temps le premier son du tétracorde suivant, il s'appelait *ta*.

Il paraît que chez les Romains ces exercices de la voix se faisaient par les premières lettres de l'alphabet. SAINT-GRÉGOIRE, en établissant sur les ruines de la musique antique les règles du chant ecclésiastique dans le sixième siècle, conserva les lettres romaines comme signes des sons, et l'usage de ces signes resta constant jusqu'au milieu du neuvième siècle, où HUBALD DE SAINT-AMAND en proposa d'autres qui, comme je l'ai dit, furent adoptés dans une partie de la Gaule. Mais en 1022, GUI D'AREZZO, moine de l'abbaye de Pompose, entreprit de réformer le système musical, et particulièrement le chant ecclésiastique. Son but était principalement de faciliter l'étude de l'Antiphonaire; il crut en trouver les moyens, en substituant aux tétracordes anciens une suite de six sons renfermés dans un intervalle de sixte mineure, qu'il appela du nom d'*Hexacorde*. Il tira les noms de ces six sons des premières syllabes des vers de l'hymne de Saint-Jean, qu'on attribue au diacre PAUL D'AQUILÉE, et dont voici le commencement:

Ut queant Laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli Tuorum
Solve polluti
Labii reatum etc.

Les sons de l'*Hexacorde* s'appelèrent donc, *ut, re, mi, fa, sol, la*. Le chant par ces syllabes prit le nom de *Solmisatio*, mot que nous avons traduit littéralement par celui de Solmisation. Tout le secret de la méthode de Gui consistait à se servir de la mémoire de ceux auxquels on enseignait la musique par cette méthode, en leur faisant trouver l'intonation de chaque syllabe par le souvenir qu'ils avaient des sons de l'hymne qui y correspondaient. Pour comprendre ceci, il est bon de savoir que le chant de cette hymne monte d'un degré à chacune des syllabes *ut, re, mi* etc., et que tout le monde connaissait ce chant, parce qu'il était alors considéré comme un remède efficace contre l'enrouement.

La septième note, ou le *si*, n'existait pas, comme on vient de le voir, et la Gamme n'était composée que de six sons. Mais comme il arrivait souvent que le chant dépassait l'étendue de l'hexacorde, celui qui solfiait était obligé de changer le nom des notes, et de donner, par exemple, celui d'*ut* à *sol*, celui de *re* à *la*, et ainsi de suite; ayant toujours soin d'appeler *mi* et *fa* les deux notes entre lesquelles il n'y a qu'un demi-ton, afin de remplacer ce demi-ton qui, dans notre gamme actuelle, se trouve entre *si* et *ut*, ou plus généralement entre la note sensible et la tonique. Ce changement de nom des notes s'appelait *Muance*.

Une pareille méthode de solmisation était fort incommode, même dans le temps où les tons étaient bien moins multipliés qu'ils ne le sont aujourd'hui, elle rendait l'étude de la musique longue et pénible, et l'empêchait de se répandre et de devenir populaire. Enfin, en 1547, un musicien Neerlandais, nommé HUBERT WAE LRANT *), tenta de réformer l'échelle musicale et la solmisation, en ajoutant une septième note aux six premières, et en leur donnant les noms suivans: *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*. Cette nouvelle méthode, qu'on appela *bobisation*, ou *bocedisation*, fut adoptée dans quelques écoles des Pays-Bas, et prit, à cause de cela, le nom de *solmisation Belge*. Au moyen de cette méthode, le nom des notes ne changeait jamais, et la musique devenait beaucoup moins difficile à enseigner et à apprendre. Malgré ces avantages il paraît néanmoins que l'usage s'en répan-

*) HUBERT WAE LRANT, né dans les Pays-Bas, en 1517, passa en Italie dans sa jeunesse, et y apprit la musique dans l'école d'ADRIEN WILLAERT, son compatriote. De retour dans sa patrie, il y publia des chansons, des madrigaux et des napolitaines à 5, 6 et 8 voix, en 1558, et dans les années suivantes. Plusieurs éditions de ses ouvrages ont été faites en Italie. Il est mort le 19 Novembre 1595, à l'âge de 78 ans. GUICHARDIN compte WAE LRANT parmi les musiciens Neerlandais les plus célèbres.

dit peu d'abord, car plusieurs musiciens furent encore obligés de tenter à plusieurs reprises la réforme du système des hexacordes.

Le premier qui essaya cette réforme en Italie fut encore un Belge; il se nommait HENRI VAN DE PUTTE (en latin ERICIUS PUTEANUS) *). HUBERT WAE LRANT n'avait introduit sa méthode dans les écoles des Pays-Bas que par ses leçons et par la pratique; mais VAN DE PUTTE développa son système dans un ouvrage qu'il publia sous ce titre: *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonicae lectionis usum aptata philologo quodam filo.* (Milan, 1599, in 8°.) †). VAN DE PUTTE y proposa l'addition d'une septième note aux six premières, et lui donna le nom de *bi*.

ZACONI, dans sa *pratica di Musica* (part. 11. Lib. 1. c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure qu'un Flamand, nommé ANSELME, musicien des Ducs de Bavière, avait aussi entrepris de compléter la gamme, en nommant *si* la septième note *bécarre*, et *bo* la même note affectée d'un *bémol*. D'un autre coté, MERSENNE (Quest. in Genesin p. 1623) cite PIERRE MAILLART, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes vers 1547. Il est impossible maintenant de décider s'il s'agit de WAE LRANT ou d'ANSELME.

*) HENRI VAN DE PUTTE, que les biographes français appellent DUPUIS, naquit à Venlo, dans la Gueldre, le 4 novembre 1574. Après avoir fait ses études à Dordrecht, à Cologne et à Louvain, sous JUSTE LIPSE, il se rendit en Italie, et fut nommé professeur d'éloquence latine à l'université de Padoue, en 1601. La chaire des belles lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, il saisit cette occasion de se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc ALBERT le nomma l'un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

†) Cet ouvrage est divisé en vingt chapitres: VAN DE PUTTE le réduisit à dix-sept dans la seconde édition qu'il publia sous le titre de *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicae lectionis novum et facilem usum*, Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le deuxième volume des Oeuvres de VAN DE PUTTE (pag. 109—197), intitulé *Amoenitatum humanarum diatriba XII, Operum omnium tomus secundus*, Francfort, 1615, in-12.

VAN DE PUTTE avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica*, Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée: *Iter nonianum seu dialogus, qui Musathenae epitomen comprehendit, ad clarissimum v. Lud. Septalicam, Patr. et medicum mediol.* Francfort, 1601, in-12. (Il paraîtrait d'après ce titre qu'il y avait eu une édition de la *Musathena* antérieure à celle de 1602). On trouve cet abrégé dans les *amoenit. humanar.* p. 198—209. C'est un entretien de l'auteur avec ARNOLD CATRIUS, l'un de ses amis. *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avait appartenu à BEMBO.

Quoiqu'il en soit, on ne peut douter que l'un ou l'autre n'aient été les premiers qui aient attiré l'attention des professeurs sur la nécessité de cette réforme, laquelle eut le plus heureux succès dans la suite, non-seulement en ce qui concerne la solmisation, mais aussi dans la tonalité moderne à laquelle elle a donné naissance; car on sait que cette tonalité diffère essentiellement de celle du plain-chant par sa note sensible qui n'existe pas dans la dernière. C'est ce changement de tonalité qui a conduit insensiblement à un genre de musique, entièrement différent de la musique ecclésiastique, dont les formes s'étaient conservées jusqu'alors même dans les madrigaux, les chansons et les pièces instrumentales. On conçoit que cette révolution fut conséquemment une des plus importantes que l'art musical ait éprouvées.

Il était réservé au royaume des Pays-Bas de produire des hommes doués de génie ou de science qui par leurs inventions ou leurs perfectionnemens rendirent les plus grands services à quelqu'une des parties de l'art. C'est ainsi qu'après tant de preuves données jusqu'ici de cette proposition, on va voir naître une nouvelle carrière entre les mains d'un Neerlandais, et se développer entre celles d'autres savans hommes de la même nation.

En effet, ANTOINE HERMAN GOGAVA ou GOGAVIN, né à Grave, dans le Brabant, et qui exerça la médecine à Venise vers le milieu du seizième siècle, fut le premier qui tira de la poudre des bibliothèques les manuscrits des anciens auteurs grecs sur la musique, et qui en donna une traduction. Il publia le fruit de son travail sous ce titre: *ARISTOXENI musici antiquissimi Harmonicorum elementorum Libri III. PTOLEMAEI Harmonicorum seu de musica lib. III. etc. Omnia nunc primum latine conscripta et edita ab ANT. GOGAVINO GRAVIENSI, Venetiis, 1562, in 4°*. Les manuscrits dont GOGAVA s'est servi étaient peu exacts et sa traduction est faible; mais le premier qui ouvre la route en quelque matière que ce soit mérite quelque reconnaissance.

Un célèbre philologue Neerlandais, MEURSIUS, fut aussi le premier qui publia le texte de ces anciens auteurs dont les écrits sur la musique sont si précieux pour nous, et sans lesquels il nous serait impossible d'avoir des notions de cet art chez un peuple si bien organisé pour les autres. ARISTOXÈNE, NICOMACHE et ALYPIUS sont ceux des auteurs grecs dont MEURSIUS nous a fait connaître les textes, d'après des manuscrits qu'il avait découverts en Hollande. La première édition de cette collection a paru à Leyde, en 1616, sous le titre suivant: *ARISTOXENUS, NICOMACHUS, ALYPIUS, auctores musices antiquissimi, hactenus non editi, in 4°*. Enfin,

un autre savant, qu'on peut considérer comme Neerlandais par l'éducation, par son long séjour dans les diverses villes de la Hollande, et par les places qu'il y occupa, MARC MEIBOOM, qui mourut à Utrecht en 1711, a donné une excellente édition de sept auteurs grecs les plus anciens sur la musique, composée du texte original corrigé et restitué avec beaucoup de science et de sagacité, d'une très-bonne traduction, et de notes importantes.

On a vu se fermer le seizième siècle par des réputations éclatantes de musiciens Neerlandais. Ce siècle, non moins que le quinzième, nous a fait voir une foule de grands artistes répandant la lumière sur la théorie de l'art, comme ils excitaient l'admiration de toute l'Europe par leurs compositions; des circonstances affligeantes pour l'humanité n'ont point permis que le dix-septième siècle fut aussi brillant que les précédens sous le rapport de l'art musical dans les Pays-Bas; mais cet art n'y fut cependant point entièrement négligé.

C'est un axiome connu que les arts ne fleurissent que dans la paix; la dégénération de l'école Neerlandaise de musique pendant le dix-septième siècle en est une preuve évidente. Le soulèvement des Pays-Bas et de la Neerlande; les cruautés du duc d'ALBE en Flandre, cruautés qui ne furent satisfaites que par la mort de vingt mille habitans principaux et l'expatriation de plus de cent mille; les sacrifices de tous genres auxquels la Neerlande fut obligée de se soumettre pour conquérir sa liberté et pour l'affermir; toutes ces causes commencèrent la destruction des écoles de musique dans les Pays-Bas, dès la seconde moitié du seizième siècle. Vinrent ensuite les guerres qui désolèrent l'Allemagne et surtout la terrible guerre *de trente ans*, qui obligea tous les princes de cette partie de l'Europe à s'occuper de la sûreté de leurs états, et qui ne leur permit pas de songer à y attirer des musiciens; enfin l'invasion des Pays-Bas et de la Neerlande par les armées de LOUIS XIV, les dévastations qui en furent la suite, les efforts qu'elle nécessita pour s'en affranchir, et la continuation de ces efforts pendant *la guerre de la succession*, ruinèrent insensiblement et les établissemens où l'on pouvait acquérir de grandes connaissances dans la musique, et les ressources qui avaient été offertes auparavant aux grands musiciens Neerlandais dans les différentes cours de l'Europe, et même le goût de cet art parmi les habitans d'un pays, occupé d'objets plus importans.

Une autre cause, à laquelle on n'a point songé jusqu'ici, me paraît avoir eu une grande influence sur la perte de la priorité que les musiciens Neerlandais avaient eue en Europe jusqu'à la fin du seizième siècle. Je veux parler de l'invention de l'*Opéra*, qui eut lieu en Italie vers 1590; invention qui changea l'objet de la musique, et qui fit une révolution complète dans cet art. Jusqu'alors les styles religieux, madrigalesques et instrumentals avaient seuls occupé tous les compositeurs; mais dès que la route du genre dramatique fut ouverte, tout le monde s'y précipita, et les autres styles ne jouirent plus de la même faveur qu'auparavant.

La sévérité des mœurs et des usages domestiques dans les Pays-Bas en avaient banni les jeux du théâtre, en sorte que les jeunes musiciens n'étaient point préparés par leur éducation à se livrer avec succès aux travaux de la musique dramatique. Le petit nombre de ceux qui se rendaient encore en Italie n'y arrivaient qu'avec le résultat d'études faites pour des genres de compositions qui ne jouissaient plus de la faveur du public. Delà le dégoût et le découragement, qui pendant cent cinquante ans ont tenu les musiciens Neerlandais dans un état d'infériorité, si on les compare à ceux de l'Allemagne et de l'Italie. Ce n'est que dans la seconde partie du dix-huitième siècle qu'ils se sont replacés au premier rang.

C'est dans ce même dix-huitième siècle qu'un grand nombre d'écrits sur la musique a paru dans les Pays-Bas.

Je citerai d'abord le célèbre ouvrage de SALOMON VAN TIL sur la musique des Hébreux *), ouvrage que FORKEL †) et LICHTENTHAL §) considèrent comme ce qu'il y a de meilleur et de plus complet sur son objet, et qui a obtenu les honneurs de deux traductions, l'une en latin, par JEAN ALBERT FABRICIUS **), et l'autre en Allemand ††). Dans un genre analogue, puisqu'il a pour objet le chant des

*) *Digt-, Sang- en Speel-Konst, soo der ouden, als bysonder der Hebreen, door een naeuwkeurig ondersoek der Outheyd uyt syn vorige duysterheid wederom opgeheldert etc.* Dordrecht, 1692, in 4°.

†) *Allgem. Litter. der Musik.*

§) *Bibliogr. della musica*, t. 3. p. 47.

***) Sous le titre de SALOMON VAN TIL: *de musica veterum Hebraeorum ex belgico latine*, dans le tome 6. N° 50. du *Thesaurus antiquitatum hebraicarum*. UGOLINI en a donné un extrait dans le tome 32° (p. 231—350) de son *Thes. antiq. sacr.*

††) *Dicht-, Sing- und Spiel-Kunst, so wohl der Alten, als besonders der Hebreën etc.* Francfort 1706.

Pseumes et la musique ecclésiastique, les traités de PROBUS *), de CORNEILLE DE WITT †), de GÉRARD ZEYLMANS VAN SELM §), de J. VAN IPEREN **), d'EVERARD SCHUTTRUP ††) et de quelques autres méritent une place distinguée. On en peut dire autant de ceux de J. J. CALKMANN §§), de CONSTANTIN HUYGENS ***), et de BURMANN †††) sur l'usage de l'orgue et des instrumens dans l'église; de ceux de NICOLAS ARNOLD KNOK §§§), de GÉRARD HAVINGA ****), et de JOACHIM HESS ††††), sur la construction et les dispositions de l'orgue; de ceux de BLANKENBURG §§§§), de ZUMBAG *****), de WILHELM LUSTIG †††††), et de C. F. RUPPE §§§§§), sur les diverses parties de la théorie

*) *Vertoog over het nuttig Gebruik en ontstichtend Misbruik van het Psalmen-gezang in den openbaaren Godsdienst der Protestanten.* Te Amsterdam, 1766, in 4°.

†) *Het Geestelijk Psalmgezang ondersogt, verklaart en te gelijk aangebonden tot den plicht om Gode te zingen en te Psalmzingen met aangenaamheid in 't hart,* Amsterdam 1767 gr. in 8°.

§) *Het Wel en Gode behagend zingen voorgesteld en aanprezen in eene Kerkelijke Redevoering, etc.* Amsterdam, 1774.

**) *Kerklijke Historie van het Psalm-Gezang der Christenen, etc.* Tom. I. Amsterdam 1777, 496 p. Tome II, *ibid.* 1778, 519 p. in 8°.

††) *Redevoering over de nuttigheid der muziek en haren invloed op den openbaaren Godsdienst,* Alémaer 1755.

§§) *Tegen-gift van 't Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel in de Kerken der Vereenigde Nederlanden.* La Haye, 1611, in 8°.

***) *Orgelgebruyck in de Kerken der Vereenigde Nederlanden,* Amsterdam, 1660, in 8°.

†††) *Het nieuw Orgel in de Vrije Heerlijkheid van Catwijk aan den Rhijn, etc.,* Utrecht, 1765, in 4°.

§§§) *Dispositiën der merkwaardigste Kerk-Orgelen, welke in de zeven Vereenigde Provinciën, en wel bijzonder in de Provintie Friesland, Groningen en elders aangetroffen worden.* Groningue, 1788, in 4°.

****) *Oorsprong en voortgang der Orgelen met de voortreffelijkheid van Alkmaars groot Orgel,* etc. Alkmaar, 1727, in 8°.

††††) *Dispositiën der merkwaardigste Kerk-Orgelen, welke in ons Nederland, alsmede in Duitschland en elders aangetroffen worden, etc.* Gouda, in 4°.

§§§§) *Elementa musica; of nieuw licht tot het wel verstaan van de Musijk en de Bas-Continuo.* La Haye 1739, in 4°.

*****) *Institutiones Musicae, of Korte Onderwijzingen rakende de practijk van de Musijk,* etc. Leyde, 1743, in 8°.

†††††) *Inleiding tot de Musijkkunde; etc.* Groningue, 1751, in 8°. et *Musikaale Spraakkonst,* etc. Amsterdam, 1754, in 8°. Cet habile professeur a publié beaucoup d'autres ouvrages sur la musique, qu'il serait trop long de citer, mais qui attestent son profond savoir et son érudition.

§§§§§) *Theorie der Hedendaagsche Muzijk,* Amsterdam, 1809, 3 vol. in 8°.

de la musique, de l'harmonie et de la composition; de ceux de LOONSMa *) et de HESS †), sur l'art de jouer de l'orgue; du livre excellent de DYRK REMBRANZ VAN NIEROP sur les proportions harmoniques §) et des *Essais sur la Musique* de GRÉTRY **). Dans chacune de ces parties, une foule de livres plus ou moins remarquables que je n'ai pas cités, pour abréger, ou qui ont échappé à mes recherches, satisfont à tous les besoins des artistes ou des élèves. Je me suis d'ailleurs abstenu de citer les livres et les auteurs qui sont tellement près de nous, qu'ils vivent peut-être encore, et dont mes éloges pourraient blesser la modestie.

Si je n'avais à respecter les limites, qui ont été posées par la Société savante qui doit me juger, je retracerais la carrière de gloire, qui fut parcourue dans le dix-huitième siècle par les GOSSEC et les GRÉTRY; je dirais, quel est l'état florissant de la nouvelle école de Compositeurs et d'Instrumentistes, qui porté dans toute l'Europe la renommée du nom Neerlandais; mais forcé de m'arrêter, je laisse aux écrivains des tems futurs à continuer l'histoire musicale, dont je viens de tracer l'ébauche, et à prouver, que le génie national n'est point déchu.

*) *Musikaale A, B, C, of het Kort begrip wegens de Behandeling van het Orgel*, 1770.

†) *Luister van het Orgel*, etc. Gouda, 1772, in 4°.

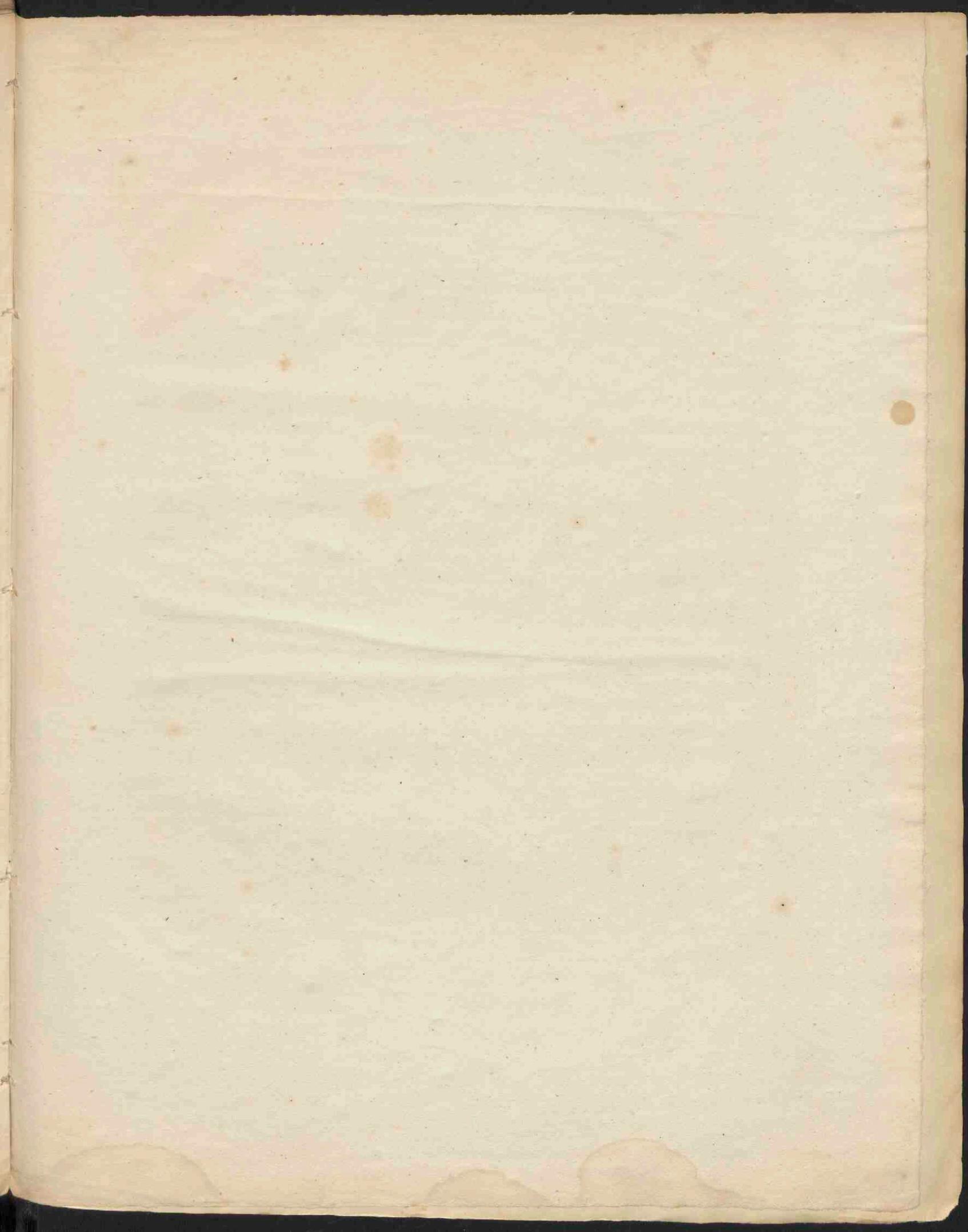
§) *Wiskonstige Musika, vertoonende de Oorzaecke van 't geluyt, de redens der Zangtoonen telkonstigh uytgereeckent, ende het maken en stellen der Speeltuygen*, 1659, in 8°.

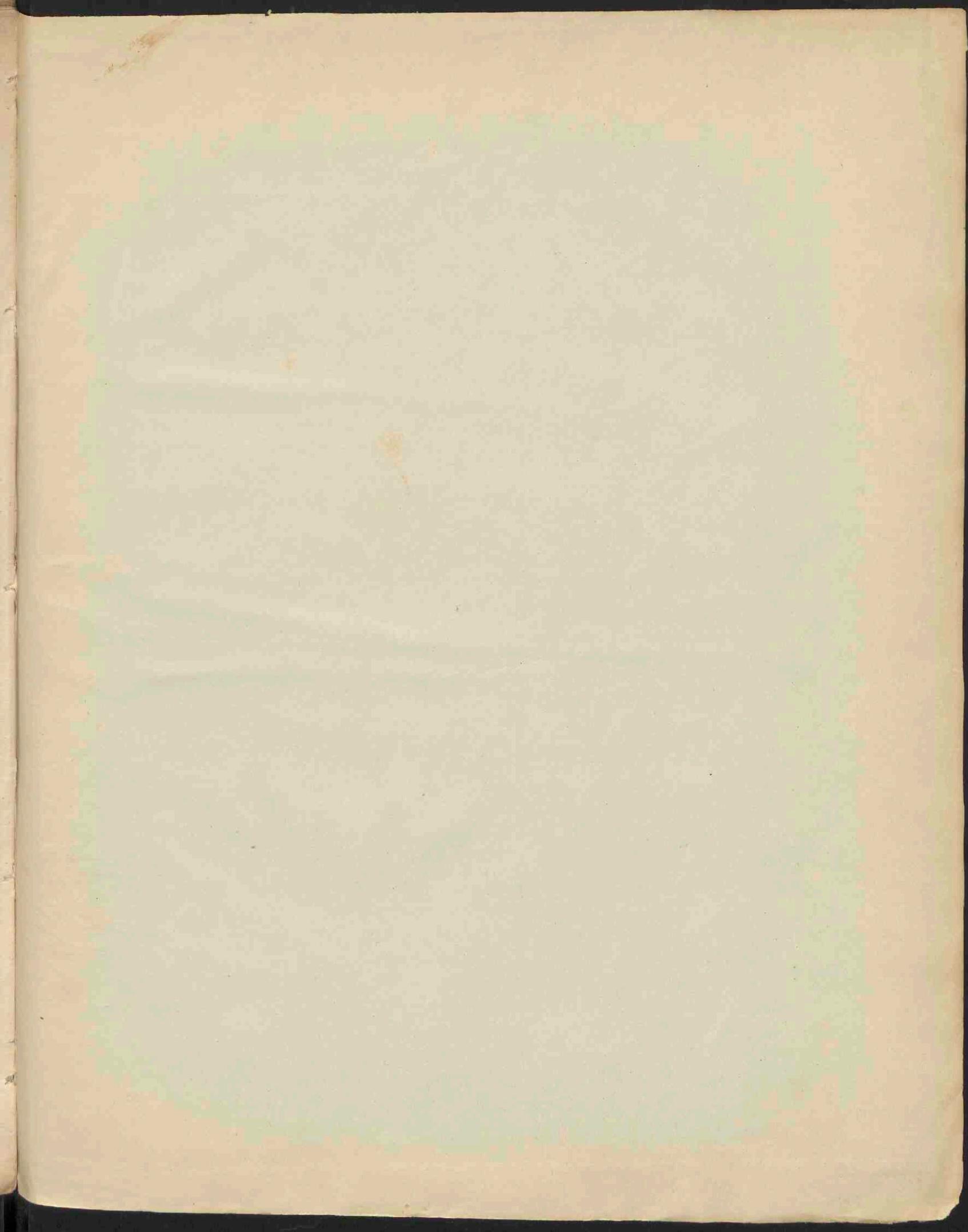
***) Paris, 1797, 3 vol. in 8°.

TABLE DES MATIÈRES.

	PAG.
INTRODUCTION	3.
HUCBALDE DE ST. AMAND	5.
FRANCON	6.
ADAM DE LE HALE	9.
PREM. SECTION. QUATORZIÈME ET QUINZIÈME SIÈCLES	10.
JOANNES CARTHUSINUS	11.
GUILLAUME DUFAY	13.
HOBRECHT	14.
OKEGHEN	15.
TINCTORIS	17.
JOSQUIN DES PREZ.	21.
LOUIS COMPÈRE	30.
GUILLAUME CRESPEL	31.
PIERRE DE LA RUE	32.
DEUX. SECTION. SEIZIÈME SIÈCLE	33.
NIC. GOMBERT, JACQUES ARKADELT	34.
BEN. DUCIS, RICHEFORT, JACQUES CLEMENT	35.
ADRIAN WILLAERT	37.
CYPRIEN RORE	38.
JEAN MOUTON, VERDELOT, CRÉQUILLON	39.

	PAG.
CANIS, COURTOIS, HOLLANDER, DUSSAULX	40.
CLAUDIN	41.
CORNET, VERDONCK, ORLANDO DI LASSO	42.
RINALDO DEL MELE, PHILIPPE MONS	45.
SVVELINCK	46.
BERCHEM, LECOCK ET AUTRES	47.
VAN DER EYCKEN, DE PAEP, PIERRE MAILLART	48.
HUBERT WAE LRANT	50.
ANZELME VAN DE PUTTE	51.
GOGAVA ETC.	52.
CONCLUSION	53.
DÉCADENCE DE LA MUSIQUE AU 17 ^e SIÈCLE	53.
AUTEURS D'OUVRAGES SUR LA MUSIQUE DANS LE 18 ^e SIÈCLE	54.





1423199 (7v9)

