

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07203 444 0

Aus
Natur und Geisteswelt

—439—

A. Einstein

Beispielsammlung zur
älteren Musikgeschichte



MT
91
B45
1917
c. 1
MUSI

—◆—
G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“

nunmehr über 800 Bändchen umfassend, bietet wirkliche „Einführungen“ in die Hauptwissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen, seit ihrem Entstehen (1898) den Gedanken dienend, auf denen die heute so mächtig entwickelte Volkshochschulbewegung beruht. Sie will jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie will ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend. Diesem Bedürfnis können Skizzen im Charakter von „Auszügen“ aus großen Lehrbüchern nie entsprechen, denn solche setzen eine Vertrautheit mit dem Stoffe schon voraus.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten.

In den Dienst dieser Aufgabe haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weitestgekreiste zu wenden.

So konnte der Sammlung auch der Erfolg nicht fehlen. Mehr als die Hälfte der Bändchen liegen, bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet, bereits in 2. bis 8. Auflage vor, insgesamt hat die Sammlung bis jetzt eine Verbreitung von fast 5 Millionen Exemplaren gefunden.

Alles in allem sind die schmunzigen, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Wenn eine Verteuerung der Sammlung infolge der außerordentlichen Steigerung der Herstellungskosten – sind doch die Löhne auf das Achtehnfache, die Materialkosten auf das Fünfundzwanzig- bis Fünfunddreißigfache (teilweise noch weit darüber) gestiegen – auch unvermeidbar gewesen ist, wie bei anderen „billigen“ Büchern, z. B. den Reclamheften, so ist der Preis doch entfernt nicht in dem gleichen Verhältnis gestiegen, und auch jetzt ist ein Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt“ wohlfeil, im Gegensatz zu den meisten Gebrauchsgegenständen.

Jedes der meist reich illustrierten Bändchen
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im März 1922.

B. G. Teubner

Bisher sind zur Physik und Chemie erschienen:

Physik: Einführung, Grundlagen und Geschichte.

Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Einführung in die Physik. Von Hofrat Professor Dr. F. Ruerbach. 4. Aufl. Mit 71 Figuren. (Bd. 40.)

Experimentalphysik, Gleichgewicht und Bewegung. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. A. Brünstein. Mit 90 Abbildungen. (Bd. 371.)

Einführung in die Relativitätstheorie. Von Dr. W. Bloch. 3., verb. Auflage. Mit 18 Figuren (Bd. 618.)

Das Wesen der Materie. Moleküle und Atome. Von Prof. Dr. G. Mie. 4. Aufl. Mit 25 Figuren. (Bd. 58.)

Naturwissenschaften, Mathematik und Medizin im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. E. Heiberg. 2. Aufl. Mit 2 Figuren. (Bd. 370.)

***Die Naturwissenschaften im Mittelalter und im Zeitalter des Wiederaufstehens der Wissenschaften.** Von Direktor Dr. F. Dannemann. (Bd. 695.)

***Die Naturwissenschaften in der Neuzeit.** Von Dir. Dr. F. Dannemann. (Bd. 696.)

Große Physiker. Von Prof. Dr. J. A. Schulze. 2. Aufl. Mit 6 Bildnissen. (Bd. 324.)

Werdegang der modernen Physik. Von Oberlehrer Dr. H. Keller. Mit 13 Figuren. (Bd. 343.)

Physikalisches Wörterbuch. Von Prof. Dr. G. Verndt. (Leubners II. Sachwörterbücher.) Bd. 5.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Mechanik.

Mechanik. Von Prof. Dr. G. Hamel. 3 Bände. (Bd. 684/86.) I. Grundbegriffe der Mechanik. Mit 38 Fig. im Text. *II. Mechanik der festen Körper. *III. Mechanik der flüssigen und luftförmigen Körper.

Aufgaben aus der techn. Mechanik. Von Prof. N. Schmoll. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 558/559.)

I. Statik und Festigkeitslehre. 150 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlreichen Fig. im Text.

II. Dynamik und Hydraulik. 140 Aufgaben und Lösungen. Mit zahlr. Figuren im Text.

Statik. Von Baugewerkschuldirektor Gewerbeshulrat Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 12 Figuren im Text. (Bd. 828.)

Festigkeitslehre. Von Baugewerkschuldirektor Gewerbeshulrat Reg.-Baumeister A. Schau. 2. Aufl. Mit 119 Figuren im Text. (Bd. 829.)

Optik, angewandte Optik und Strahlungserscheinungen.

Das Licht und die Farben. Einführung in die Optik. Von Professor Dr. E. Graeb. 5. Auflage. Mit zahlreichen Abbildungen. (Bd. 17.)

Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Geh. Regierungs-Rat Professor Dr. A. Brünstein. 3., neubearb. Aufl. von Prof. Dr. G. Regener. Mit 71 Abbildungen. (Bd. 64.)

Die optischen Instrumente. (Lupe, Mikroskop, Fernrohr, photographisches Objectiv und ihnen verwandte Instrumente.) Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 3., vermehrte u. verb. Auflage. Mit 60 Abbildungen im Text. (Bd. 88.)

Das Auge und die Brille. Von Prof. Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abbildungen und 1 Eichdrucktafel. (Bd. 372.)

Das Mikroskop, seine wissenschaftlichen Grundlagen und seine Anwendung. Von Dr. A. Ehringhaus. Mit 75 Abbildungen im Text. (Bd. 678.)

Spektroskopie. Von Dr. E. Grebe. 2. Aufl. Mit 63 Figuren im Text und auf 2 Doppeltafeln. (Bd. 284.)

Die Kinetographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen. Von Dr. H. Lehmann. 2. Auflage von Dr. W. Merté. Mit 68 zum Teil neuen Abbild. (Bd. 358.)

Die Photographie, ihre wissenschaftlichen Grundlagen u. ihre Anwendung. V. Dipl.-Ing. Dr. O. Prelinger. 2., verb. Aufl. Mit 64 Abbildungen. I. T. (Bd. 414.)

Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Von Studienrat Dr. W. Warhat. 2., verb. Aufl. Mit Bilderanhang. (Bd. 410.)

Die Röntgenstrahlen und ihre Anwendung. Von Dr. med. G. Buch. Mit 65 Abbildungen im Text und auf 4 Tafeln. (Bd. 556.)

Wärmelehre.

Die Lehre von der Wärme. Gemeinverständlich dargestellt von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Börslein. 2., durchgesehene Auflage hsg. von Prof. Dr. A. Wigand. Mit 33 Abbildungen im Text. (Bd. 172.)

Einführung in die technische Wärmelehre (Thermodynamik). Von Geh. Bergrat Prof. A. Vater. 2. Aufl. von Dr. J. Schmidt. Mit 46 Abb. im Text. (Bd. 510.)

Praktische Thermodynamik. Aufgaben und Beispiele zur technischen Wärmelehre. Von Geh. Bergrat Prof. A. Vater. Mit 40 Abb. im Text und 3 Tafeln. (Bd. 596.)

Die Kälte, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. B. Alt. Mit 45 Abbildungen. (Bd. 311.)

Einführung in die Chemie.

Einführung in die allgemeine Chemie. Von Studentat Dr. B. Bavin. 2. Aufl. Mit 24 Figuren. (Bd. 582.)

Einführung in die organische Chemie. (Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe.) Von Studentat Dr. B. Bavin. 2. Aufl. Mit 9 Abb. im Text. (Bd. 187.)

Einführung in die anorganische Chemie. Von Studentat Dr. B. Bavin. Mit 31 Abbildungen. (Bd. 598.)

Einführung in die analytische Chemie. Von Dr. J. Küssberg. 2 Bde. I. Theorie und Gang der Analyse. Mit 15 Figuren im Text. II. Die Reaktionen. Mit 4 Figuren im Text. (Bd. 524/25.)

Einführung in die Biochemie in elementarer Darstellung. Von Prof. Dr. W. Eöb. 2. durchg. u. verm. Aufl. v. Prof. Dr. H. Friedenthal. M. 12 Fig. i. L. (Bd. 352.)

Elektrochemie und ihre Anwendungen. Von Prof. Dr. A. Arndt. 2. Auflage. Mit 37 Abbildungen im Text. (Bd. 234.)

Das Radium und die Radioaktivität. Von Prof. Dr. M. Centnerszwer. 2. Aufl. Mit 33 Figuren im Text. (Bd. 405.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kummell. 2. Aufl. Mit 23 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 227.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Einführung in die Experimentalchemie. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Blochmann. 5. Aufl. Mit 92 Abbildungen. (Bd. 5.)

Das Wasser. Von Geh. Regierungsrat Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abbild. (Bd. 291.)

*Chemisches Wörterbuch. Von Privatdozent Dr. H. Kemf. (Leubners kl. Sachwörterbücher.)

Chemische Technologie.

Die künstliche Herstellung von Naturstoffen. Von Prof. Dr. E. Küß. (Bd. 674.)

Der Luftstickstoff und seine Verwertung. Von Prof. Dr. A. Kaiser. 2. Aufl. Mit 19 Abbildungen. (Bd. 313.)

Agrikulturchemie. Von Dr. B. Kelsche. 2. verb. Aufl. Mit 21 Abbildungen. (Bd. 314.)

Die Sprengstoffe, ihre Chemie und Technologie. Von Geh. Reg.-Rat Professor Dr. A. Biedermann. 2. Auflage. Mit 12 Figuren. (Bd. 286.)

Farben und Farbstoffe. Ihre Erzeugung u. Verwendung. Von Dr. A. Zett. Mit 31 Abb. (Bd. 483.)

Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Wörterbuch der Warenkunde. Von Dr. M. Vietisch. (Leubners kleine Sachwörterbücher. Bd. 3.) Geb. M. 36.—. (Preisänderung vorbehalten.)

Naturlehre im Hause.

Physik in Küche u. Haus. Von Studentat H. Speilcamp. 2. Aufl. Mit 54 Abb. (Bd. 478.)

Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 4. Aufl. (Bd. 76.)

Desinfektion, Sterilisation, Konservierung. Von Regierungs- und Medizinalrat Dr. O. Selbig. Mit 20 Abbildungen. (Bd. 401.)

Ernährung und Nahrungsmittel. Von Geh. Rat Prof. Dr. A. Jungh. 3. Aufl. Mit 6 Abbildungen und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Die Bakterien im Haushalt der Natur und des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. 2. Aufl. Mit 19 Abbildungen. (Bd. 242.)

Beleuchtungsweisen. Von Ing. Dr. B. Luf. Mit 54 Abb. im Text. (Bd. 493.)

Die mit * bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorb.

L. Smith.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

439. Bändchen

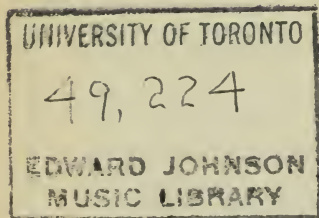
Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte

Alfred Einstein



Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1917





Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1917 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Vorwort.

Die Anregung, zu meiner Musikgeschichte eine Beispielsammlung zu liefern, ist von der Verlagshandlung ausgegangen. Ich bin ihr mit Freuden gefolgt, obwohl ich mir der Schwierigkeiten, auf 76 Seiten der Aufgabe gerecht zu werden, sehr deutlich bewußt war. Von vornherein war für die Sammlung der Grenzstein da gesetzt, wo die lebendige Musikübung anfängt, beim Beginn der klassischen Periode; mit andern Worten da, wo Haus, Konzertsaal und Bühne die Illustration zu einer Musikgeschichte täglich liefern und liefern können. Niemand kann sich die kleinste musikgeschichtliche Belehrung mit Nutzen aneignen, dem nicht beim Anhören wirklicher Musik Fragen über die Entwicklung der Kunstmittel und der Form aufgestiegen sind; wer ohne solche Anschauung zu einer Musikgeschichte greift, um etwa in einer halben Stunde sich „auch über dies Gebiet zu orientieren“, der wird gerade so viel davontragen wie ein Blindgeborener von einer Geschichte der Malkunst. Man wird es daher, und zwar nicht bloß aus der Notwendigkeit der äußersten Platzbeschränkung heraus, begreiflich finden, wenn die Sammlung mit einem Beispiel der neuen Sonatenform abschließt, und ihr nicht den Vorwurf machen, die alte Musik auf Kosten der neueren zu betonen. Sie will nichts weiter, als dem Leser, für den „Aus Natur und Geisteswelt“ gedacht ist, eine Anschauung der alten Kunstformen vermitteln, die ihm sonst nicht leicht erreichbar ist.

Aber noch in einer weiteren Beschränkung will die Sammlung richtig verstanden sein. Sie will keine Entwicklung deutlich machen, sondern nur die in der Musikgeschichte genannten alten Formen und Ausdrucksmittel in typischen Beispielen zeigen. Und selbst hierin hätte noch viel weitergegangen werden können. Es fehlt einer der antiken Musikreste, ein Beispiel des gregorianischen Gesanges; für die Ballata oder Chanson des 14. Jahrhun-

derts muß die wiedergegebene Grotto aufkommen; es fehlt eine ältere Toccata, eine Variationenreihe, eine französische oder italienische Ouvertüre. Vielleicht läßt sich all dies einmal später nachholen und die ganze Sammlung auf einer breiteren Grundlage neu aufbauen.

Grundsatz der Wiedergabe war absolute Treue und Deutlichkeit. Nur die Notenwerte sind entsprechend verkürzt und die Versetzungszeichen ergänzt worden. Mit Vortragszeichen ist sparsam umgegangen; die Füllnoten bei den Stücken aus dem Generalbaßzeitalter sollen natürlich keine Bearbeitung vorstellen. Mit Absicht habe ich bei mehreren Beispielen vermieden, die Partitur auf zwei Systeme zusammenzuziehen. Diese bequeme Form der Darbietung verleitet zu einem gedankenlosen Hinwegspielen am Klavier; der Leser aber soll sich um die Komposition bemühen — und ich sehe nicht ein, warum er sich nicht bemühen soll, wenn ihm alle unnötigen Hindernisse aus dem Wege geräumt sind. Denn die Wiedergabe eines 4- oder 5stimmigen Stückes auf drei Notensystemen ist auch deutlicher als die klaviergerechte Zusammenziehung.

In den Erläuterungen war Kürze und strenge Rücksicht auf den Sinn der Beispielsammlung oberstes Gebot. Ein jedes der Stücke steht ja in Wirklichkeit im Mittelpunkt unendlich vieler geschichtlicher Beziehungen, und so wäre auch Unendliches über jedes zu sagen.

München, im Juni 1917.

Alfred Einstein.

Dreistimmiger Motetus des 13. Jahrhunderts.

Chan - çor - ne - te, va t'en test
Lied = chen, schnell = le schwing dich auf

A la che-mi - ne - e, El froit mois de jan - vier,
In der Ofen = ek = ke, Im kal = ten Ja = nu = ar

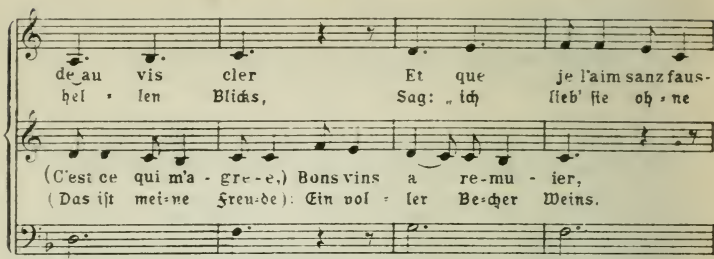
Veritatem.

Au rous-si - gnol an eel bois, Di qu'il m'eh voist
Zu der Nach = ti = gall im Hain, Trag ihr mei = ne

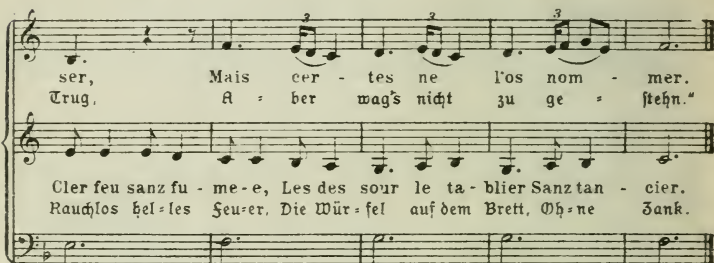
Voil la char sa - le - e, Cras cha pons a men-gier;
Lieb ich Fleisch ge = pö-kelt, 'nen fet = ten Hahn im Topf;

sa - lu - er La dou - ce blon -
Grü = ße auf An die Hol = de

Da-me bien pa - re - e, Chan-ter e ren - voi - sier,
Ein ge=schmücktes Kindchen, Voll Sang und Fröh = lich = keit



de au vis cler Et que je l'aim sanz faus-
hel len Bliés, Sag: „ich lieb' sie oh, ne
(C'est ce qui m'a - gr-e-e.) Bons vins a re-mu - ier,
(Das ist mei-ne Freu-de): Ein vol - ler Be-cher Weins.



ser, Mais cer - tes ne l'os nom - mer.
Trug, A - ber wag's nicht zu ge - stehn.
Cler feu sanz fu - me-e, Les des sour le ta - blier Sanz tan - cier.
Rauchlos hel=les Feu-er, Die Wür-fel auf dem Brett, Oh-ne Zank.

2.

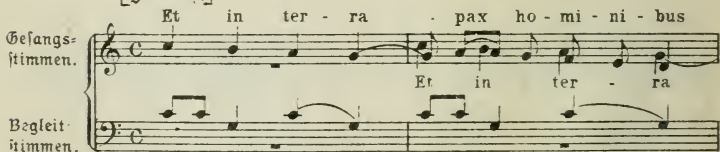
Wilhelm Dufay (+ 1474).

Messenjaß

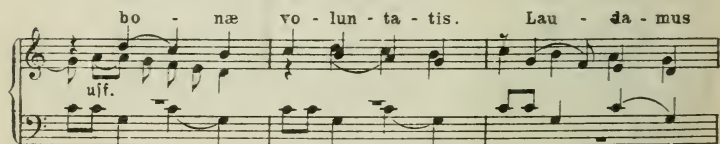
für zwei kanonisch geführte Vokal- und zwei Instrumentalstimmen.

Gloria in excelsis Deo.

[Feierlich.]



Gesangs-
stimmen. Et in ter - ra - pax ho - mi - ni - bus
Et in ter - ra
Begleit-
stimmen. bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus



uff.

te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus

te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi -

mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Do - mi - ne De - us, Rex cœ - le - stis, De - us Pa -

ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni -

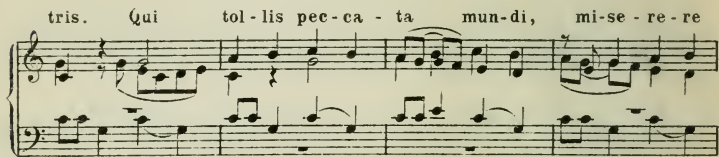
te, Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De -

Wilhelm Dufay:

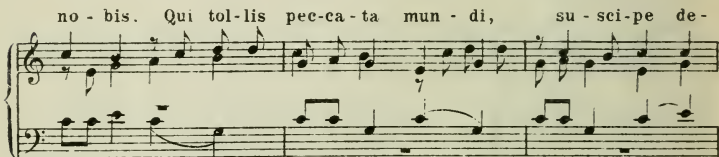
us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) begins with a half note 'us', followed by a quarter rest, then eighth notes for 'A - gnus', a quarter rest, eighth notes for 'De - i', a quarter rest, eighth notes for 'Fi - li - us', a quarter rest, and eighth notes for 'Pa -'. The lute accompaniment (bass clef) consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a series of half notes in the right hand.

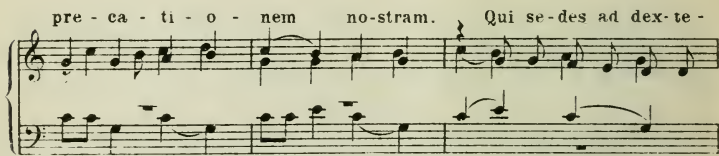
tris. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re

The second system of the musical score. The vocal line continues with 'tris.' followed by a quarter rest, then eighth notes for 'Qui', a quarter rest, eighth notes for 'tol - lis', a quarter rest, eighth notes for 'pec - ca - ta', a quarter rest, eighth notes for 'mun - di', a quarter rest, and eighth notes for 'mi - se - re - re'. The lute accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and half notes in the right hand.

no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de -

The third system of the musical score. The vocal line continues with 'no - bis.' followed by a quarter rest, then eighth notes for 'Qui', a quarter rest, eighth notes for 'tol - lis', a quarter rest, eighth notes for 'pec - ca - ta', a quarter rest, eighth notes for 'mun - di', a quarter rest, and eighth notes for 'su - sci - pe de -'. The lute accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and half notes in the right hand.

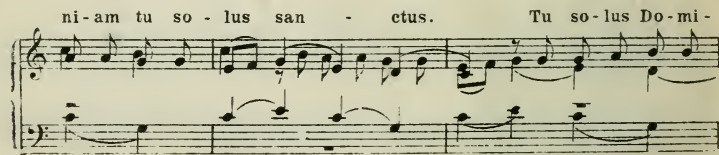
pre - ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - des ad dex - te -

The fourth system of the musical score. The vocal line continues with 'pre - ca - ti - o - nem', a quarter rest, eighth notes for 'no - stram.', a quarter rest, eighth notes for 'Qui', a quarter rest, eighth notes for 'se - des', a quarter rest, eighth notes for 'ad dex - te -'. The lute accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and half notes in the right hand.

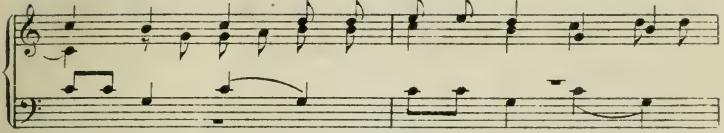
ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis. Quo -

The fifth system of the musical score. The vocal line continues with 'ram Pa - tris,', a quarter rest, eighth notes for 'mi - se - re - re', a quarter rest, eighth notes for 'no - bis.', a quarter rest, and eighth notes for 'Quo -'. The lute accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and half notes in the right hand.

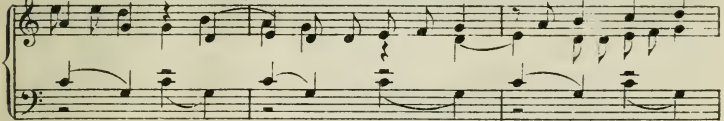
ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi -

The sixth system of the musical score. The vocal line continues with 'ni - am tu so - lus', a quarter rest, eighth notes for 'san - ctus.', a quarter rest, eighth notes for 'Tu so - lus', a quarter rest, and eighth notes for 'Do - mi -'. The lute accompaniment continues with the same eighth-note pattern in the left hand and half notes in the right hand.

nus. Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su



Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a

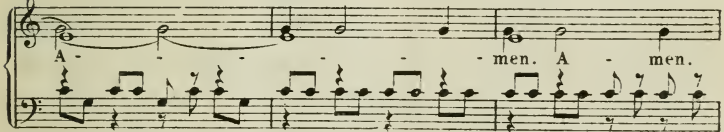


De - i Pa - - tris

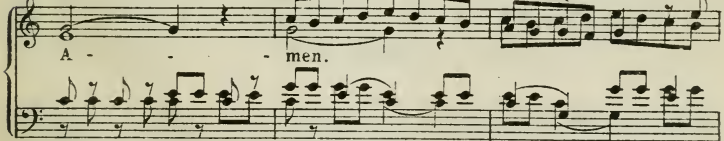
A - - -



- - - men. A - - men. A - - -



men.



Michele Pesenti.
Grottola (gedruckt 1504).

[Lebhaft.]

1. 2. Dim-mi un po - co che vuol di - re: S'io ti
1. 2. Sag mir an, was soll's be - deu - ten: Du ver-

mi - ro, ti na - seon - di; S'io ti par - lo, non ri -
birgst dich, sucht mein Blick dich; Und du schweigst, so oft ich

spon - di, S'io ti se - guo, vuol fug - gi - re!
re - de, Wenn ich fol - ge, willst du flie - hen!

Fine.

1. Io ti mi - ro per mo - strar - ti Nel mio
1. Seh ich an dich, soll dir wei - sen Mei - ner
2. Nel mi - rar - ti i tuoi sguar - di Son ad
2. Sucht mein Aug' dich: Dei - ne Blick = ke Sind zur

voi - to il gran do - lo - re Ch'io pa -
 zü = ge Schmer = zens = bild = nis, Wie ich
 al - tra par - te in - ten - ti; Nel par -
 Sei = te stets ge = rich = tet: Hebt sich

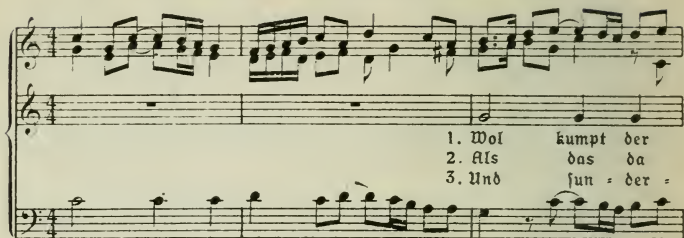
ti - sco per a - mar - ti Con gran
 leid' um dei = ne Lie = be, Daß ich
 lar - tia ben' ch'io tar - di, La mia
 stok = känd mei = ne Stim = me, Scheinst er =

fe, con gran do - lo - re; E s'io son tuo ser - vi -
 Treu = e dir will hal = ten, Daß ich völ = lig bin dein
 vo - ce par non sen - ti; Or sei cie - li son con -
 taubt du mei = nen Wor = ten: Steht es al = so in den

to - re, E per te vo - glió mo - ri - re; Dim-mi
 ei = gen, Daß für dich zum Tod ich ge = he. Sag mir
 ten - ti Ch'io ti deg - gio - gnor se - gui - re; Dim-mi
 Ster = nen, Daß ich e = wig sei dein Skla = ve. Sag mir

Ludwig Senfl (+ um 1555).

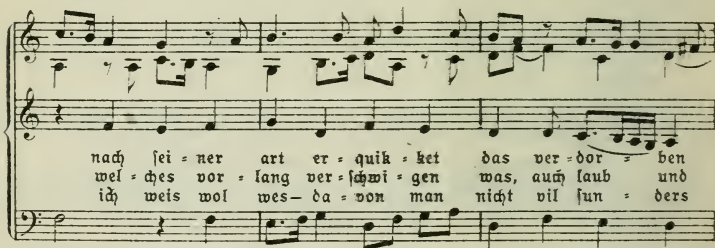
Vierstimmiges weltliches Lied (gedruckt 1534).



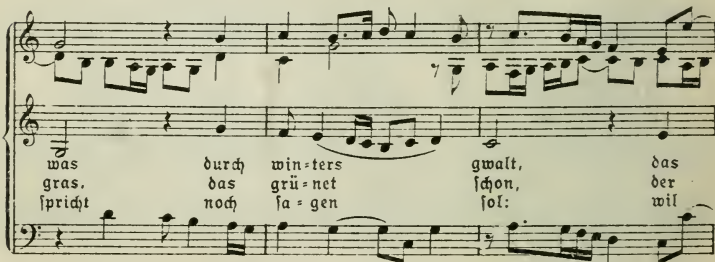
1. Wol kumpt der
2. Als das da
3. Und sun = der =



Man mit man = cher = sei der plum = len zart
lebt, sich jeht er = hebt, der vo = gel = sang,
lich er = freu ich mich heim = li = chen des —



nach sei = ner art er = quik = ket das ver = dor = ben
wel = ches vor = lang ver = schwi = gen was, auch laub und
ich weis wol wes = da = von man nicht vil sun = ders



was durch win = ters gwalt, das
gras. das grü = net schon, der
spricht noch sa = gen sol: wil

frew : et sich ganß man : : : : nig = falt.
 halb ich auch nit traw : : : : ren kan.
 es mir wol, so gets mir wol.

5.

Adrian Willaert (+ 1562).

Vierstimmige Weihnachtsmotette (gedruckt 1539).

[Ruhig, aber freudig.]

O ma - gnum my-ste - ri - um,
 O ma - gnum my-ste - ri - um
 O ma - gnum my-ste - ri - um et ad-mi-ra-bi-
 O magnum my-ste-
 O ma-gnum my-ste - ri -
 et ad-mi-ra-bi - le sa-cra-men - - tum, my-
 le sa-cra-men - - tum, O ma-gnum my-ste-ri-um

ri - um et ad - mi - ra - bi - le
um et ad - mi - ra - bi - le
ste - ri - um et ad - mi - ra - bi - le sa -
et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men -

sa - cra - men - tum.
sa - cra - men - tum, ut a - ni -
- cra - men - tum,
- tum,

ut a - ni - ma -
ma - li -
ut a - ni - ma - li - a vi -
ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent

- li - a, ut a - ni - ma - li - a vi -
a vi - de - rent
de - rent do - mi - num na - tum
do - mi - num na -

Vierstimmige Weihnachtsmotette

11

de-rent do-mi-num na-tum ia-cen-tem in pre-se-pi-

do-mi-num na-tum ia-cen-tem in pre-se-pi-

vi-de-rent do-mi-num na-tum ia-

tum ia-cen-tem

o, ia-cen-tem in

o, ia-cen-tem in

cen-tem in pre-se-pi-o.

in pre-se-pi-o, ia-cen-tem

pre-se-pi-o. Be-a-ta vir-go,

pre-se-pi-o, in pre-se-pi-o. Be-a-ta

Be-a-ta vir-go cu-ius vi-sce-ra

in pre-se-pi-o. Be-a-ta vir-go

Be-a-ta vir-go cu-ius vi-sce-ra

vir-go cu-ius vi-sce-ra me-ru-e-runt por-ta-

me-ru-e-runt por-ta-

cu-ius vi-sce-ra me-

Adrian Willaert: Vierstimmige Weihnachtsmotette

me - ru - e - runt por - ta - - - re Do -
 me - ru - e - runt por - ta -
 - ru - e - - runt por - ta - - - re Do -

- mi - num.
 Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Do -
 - re Do - - mi - num Je - - - sum
 - mi - num Je - - - sum Chri - stum, Je - -

Do - - mi - num Je - - - sum
 - mi - num Je - - - sum Chri - stum,
 Chri - stum, Do - mi - num Je - - - sum
 sum Chri - stum, Do - - - mi - num Je - - -

Chri - stum, Do - mi - num Je - sum Chri - stum.
 Do - mi - num Je - - - sum Chri - stum.
 Chri - stum, Do - mi - num Je - sum Chri - - - stum.
 sum Chri - stum, Do - mi - num Je - sum Chri - - - stum.

Pierre Terton (+ 1572).

Vierstimmige Chanson (gedruckt 1540).

[Sehr rasch.]

La la la, je ne l'o-, je ne l'o-, je ne l'o-se

di - re; La la la, je le vous di - rai, et la la

la, je le vous di - rai. Il est un homme en no vil - le, Qui de

sa femme est ja - loux. Il n'est pas ja-loux sans cau-se, Mais il

est co - cu du tout. Et la la la, je ne l'o-, je ne

Et la la la, je ne l'o-,

l'o-, je ne l'o-se di - re; La la la, je le vous di -
je ne l'o-, je ne l'o-se di - re;

rai, Et la la la, je le vous di - rai. *f* Il n'est pas ja-loux sans *f*

cau-se, Mais il est co-cu du tout. Il l'ap-prê-te, et s'il la

mè - ne Au mar - ché, s'en va à tout. *p* Et la la *p*

la, je ne l'o-, je ne l'o-, je ne l'o-se di - re; La la
la, je ne l'o-, je ne l'o-, je ne l'o-se di - re;

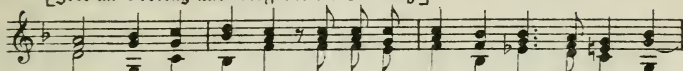
la, je le vous di - rai, et la la la, je le vous di - rai. *f*

7.

Don Joan Domenico del Giovane da Nola.

Dreistimmige Mascherata (gedruckt 1541).

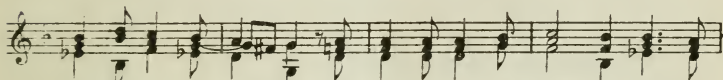
[Frei im Vortrag und wechselnd im Taktmaß.]



Tri cie-chi sia-mo, tri cie-chi sia-mo povr' in-a-mo-
Drei Blin-de sind wir, Drei Blin-de sind wir, ar-me Lie-bes-



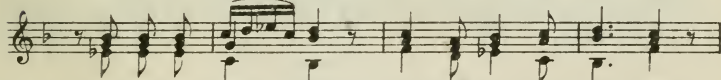
ra-ti, Pri-vi di lu-ce e sen-za al-cun con-for-to, e
nar-ren. Be-raubt des Lichts, be-raubt jeg-li-chen Tro-stes, be-



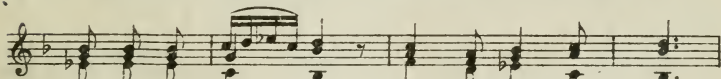
sen-z'al-cun con-for-to, Co-si-quel eru-d'A-mor sia fat-to
raubt jeg-li-chen Tro-stes, So ü-bel hat uns A-mor mit-ge-



tor-to, Per es-ser fra gli-a-man-ti nui sgra-zia-ti.
nom-men, Nun sind wir Krüp-pel un-ter den Ver-lieb-ten!



O don-ne bel-le, ve-ga-vi pie-ta-de!
O schō-ne Da-men, habt mit uns doch Mit-leid!



O don-ne bel-le, ve-ga-vi pie-ta-
O schō-ne Da-men, habt mit uns doch Mit-



de, de far a-glior-bi qual-che ca-ri-ta-de!
leid, und gebt den ar-men Blin-den ein Al-mo-sen!

[in leierndem Ton]

De, de, u-nae-li-mo-si-na ai po-ve-ri or-bi,
 he, he, tut doch den Blin-den ein we-nig Gu=tes,

u-nae-li-mo-si-na ai po-ve-ri or-bi. -ri or-bi!
 tut doch den Blin-den ein we-nig Gu=tes! Gu=tes!

8.

Luca Marenzio (+ 1599).

Fünfstimmiges Madrigal (gedruckt 1581).

[Mit zartem, traumhaftem Vortrag.]

Io pian-go et el-la il vol-to Con le sue man m'a-
 Ich wei=ne; mein Ant-litz trock-net Sie zart mit ih-ren

sciu-ga, et el-la il vol-to Con
 hän-den. mein Ant-litz trock-net Sie

Io pian-go
 Ich wei=ne;

Io pian-go
 Ich wei=ne;

le sueman m'a-sciu - ga et poi so - spi - ra, et poi
zart mit ih - ren hân - den: Dann er = seufzt sie, Und dann
so-spi - ra et poi so -

Dol - ce - men - te et s'a - di - ra
so - spi - ra Dol - ce - men - te
er = seufzt sie, Und so lieb = lich zeigt sich ihr
spi - ra

Con pa - ro - le ch'i sas - - si rom -
et s'a - di - ra Con pa - ro - le
zeigt sich an ihr Zorn in Wor = ten,
et s'a - di - ra Con pa - ro - le ch'i sas - si
Zorn in Wor = ten, et daß Sel = sen
et f ch'i

per pon - no, rom - per pon - no, ch'i sas - - si
f ch'i sas - - si rom - per pon - no,
rom - per pon - no, ch'i sas - - si rom -
bre = den könn - ten, daß Sel = sen bre =
sas - - si rom - per pon - no, rom - per ponno, rom -

Luca Marenzio: Fünfstimmiges Madrigal

si rom - per pon-no, rom - per pon - no. Et dop-po
 rom - per pon - no, rom - per pon-no. Et Das
 - per pon-no, rom - per pon - no.
 chen könn-ten, bre - chen könn-ten.
 - per pon-no, ch'i sas - - si rom - per pon - no.

que - sto Et dop-po
 dop - po que - sto si par - t'el-lae'l son - no, Et
 Traum-bild schwin - det, es schwin - det die Hol - de, Das
 Et
 p Et

que - sto, Et dop-po que - sto pp
 dop - po que - sto, Et dop-po que - sto si par - t'el-lae'l
 Traum-bild schwin - det, Das Traum-bild schwin - det, Es schwin - det die
 Et pp
 pp

son - - - no.
 son - no, si par - t'el-lae'l son - no.
 Hol - de, es schwin - det die Hol - de.
 si par - t'el-lae'l son - no.
 el - lae'l son - no.

Giovanni Gabrieli (1557-1612).

Weihnachtsmotette für 2 vierstimmige Chöre (gedruckt 1587).

Sehr feierlich.

1. Chor.

2. Chor.

pp

O ma - gnum

O ma - gnum my - ste - ri - um,

O

pp

O ma - -

O ma - gnum my -

p

ma - gnum my - ste - ri - um, O ma - gnum

p

gnum my - ste - ri - um, et

ste - ri - um, et ad - mi - ra - bi - le

p

my - ste - - ri - um,

Sa - cra-men - tum,

et *p* ad - mi - ra - bi - le

ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do -

ut a - ni - ma - li - a vi -

Sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - li - a vi -

- mi-num na - - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi -

de - rent Do - mi-num na - tum,

o, ia - cen-tem
ia - cen-tem ia - cen-tem in
ia - cen-tem in præ-se-pi - o, ia - cen-tem in

in præ-se-pi - o. Be - a - ta Vir -
præ-se-pi - o.
præ-se-pi - o. Be - a - ta Vir - go,

go, cu - ius vi - sce-ra me -
me -
cu - ius vi - sce-ra me - ru -

- ru-e - runt por-ta - re Do-mi-num Chri - stum,

- ru-e-runt

e - runt por-ta - re Do-mi-num Chri -

Do - mi-num Chri - stum.

stum, Do - mi - num Chri - stum. Al-le - lu - ia, Al-le-lu - ia,

Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu - ia, Al-le-lu -

Al-le-lu - ia, Al-le-lu -

ia. Al - le - lu -

p

p

ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

p

ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -

Al - le - lu - ia, Al - le - lu -

ia, Al - le - lu - - ia, Al - le - lu - ia.

Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

f

ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu ia.

f

Giovanni Giacomo Gastoldi.

Fünfstimmiges Tanzlied (Balletto) (gedruckt 1591).

Speme amorosa. (Liebeshoffnung.) [Rasch und frisch.]

1. Vez-zo - set-te Nin-fe e bel - le Ch'in-bel - tà tut-te vin -
 Art'ge Nymphen, reich an Schön-heit, Die ihr al - le ü - ber -
 2. Questo a noi pro-mi-se A - mo - re, Quando a suoi do-ra-ti
 Das hat A - mor uns ver - spro - chen, Als für sei - ne güld-nen

3. Non con-vien che tan-ta fe - de, Come a-ve-te in noi già
 Nicht ge - ziemt's, daß so viel Treu - e, Die an uns ihr schon ge -

4. Vi-ta o - mai por-ge-te a no - i, Si le - a - lie fi-dia -
 Gebt uns end-lich Le - ben wie - der, Die wir euch so treu-lich

ce - te Le piu va-ghe pa - sto-rel - le,
 strah - let Selbst der Schä-se rin - nen fein - ste, Fa la la la la la
 stra - li Fè ber - sa-glio il no - stro co - re, Pfei - le Er zum Ziel nahm uns - re Her - zen,
 scor - ta, Ab-bia mor-te per mer-ce - de,
 wahr - tet, Nur den Tod zum Lohn ge - wän - ne,
 man - ti, Che'l mo - rir spre-ziam per vo - i,
 dien - ten, Denn das Ster-ben schmeckt uns min - der,

1. Vez-zo - la! Art'ge Questo a Das hat
 2. A voi ch'ia-mia-mo
 1. A voi ch'ia-mia-mo
 2. Or dun - que ab-bia - te
 Wohl - an, geht in euch

Non con- 3. Da voi a - i - ta Und Gunst wir
 Nist ge- 4. Quel fin Ge-wäh-rung 2. Di noi pie-
 4. Quel fin sia o - ma - i Mit uns habt
 Ein Tag der Freu - de

Vi-ta o - Gebt uns 3. Spe-ria - mo e Und heil wir
 4. De no - stri End' uns - re

Fa la la la la la, Fa la la la la la

Fa la la la la la, Fa la la la la la

dia - mo
for - ßern
ta - de
Mit - leið

Fa la la la la la, Fa la la la la la

vi - ta, Fa la la, Fa la

hot - fen,
gua - i,
lei - den!

la, Fa la la la la, Fa la la la la la la la la la la

la, Fa la la la la la, Fa la la la la la la la la la la

la la la la la, Fa la la la la la, Fa la la la la la

la, Fa la la, Fa la la la la la, Fa la la la la la

la, Fa la la la la la la la la la la la la la la

la, Fa la la la la la la la la la la! 1. A für la!

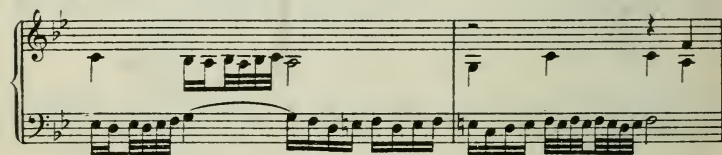
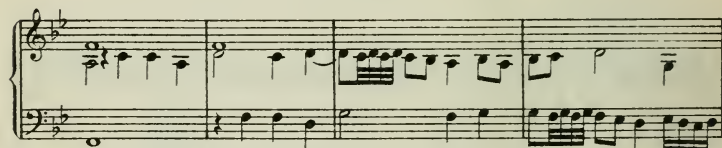
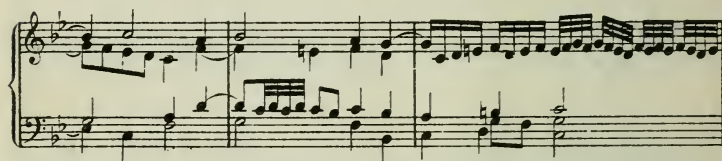
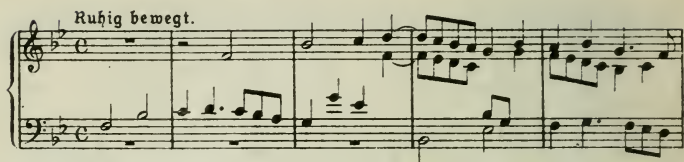
la la la la la la la la la la! 2. Or Wohl-

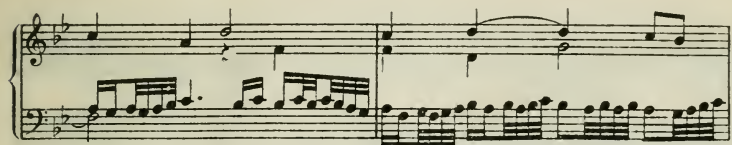
la la, Fa la la la la la la la! 3. Da Don

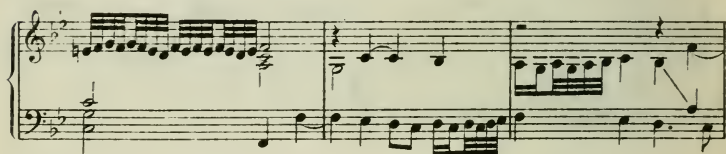
la la, Fa la la la la la la! 4. Quel Ein

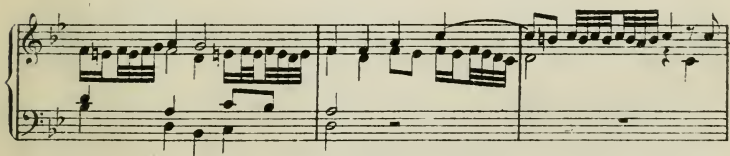
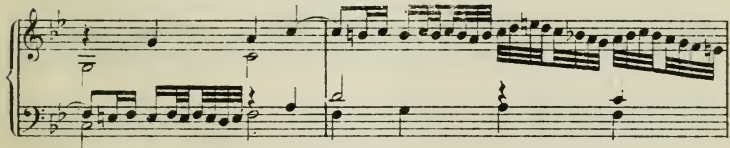
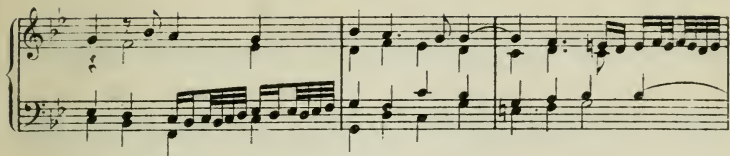
Claudio Merulo (1533-1604).

Ricercar in der Fassung für Orgel (1567).









A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano accompaniment, featuring a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble staff, with the bass staff providing harmonic support. The music is in common time, with a tempo marking of 'Moderato'. The score consists of four measures, each containing a full measure of music. The melody is a simple, folk-like tune, and the bass line is a simple accompaniment. The score is written in a clear, legible style, with notes and rests clearly marked. The overall mood is gentle and nostalgic.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of three measures. The first measure shows the vocal melody and piano accompaniment. The second measure continues the melody and accompaniment. The third measure shows the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment, often using chords and single notes. The score is divided into three measures, each containing a different musical phrase. The first measure starts with a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. The second measure starts with a treble staff note on A4 and a bass staff note on A2. The third measure starts with a treble staff note on B4 and a bass staff note on B2. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly marked.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into four measures. The first measure starts with a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Giovanni di Macque.

Vierstimmige Canzon alla francese
für 4 Streichinstrumente oder Tasteninstrument (um 1600).

[Allegretto.]

The image displays a musical score for a four-part instrumental piece, likely for strings or keyboard. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The tempo is marked [Allegretto.] at the beginning. The piece begins with a forte (f) dynamic. The first system shows the initial entry of the voices. The second system continues the development. The third system features a change to piano (p) dynamics. The fourth system returns to forte (f). The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of early 17th-century Italian instrumental music.

Three systems of musical notation for Heinrich Schück's piece. The first system shows a treble and bass staff with a 7/8 time signature. The second system includes dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The third system ends with a double bar line and a fermata on the final chord.

13.

Heinrich Schück (1585-1672).

Konzertierende Motette für Singstimme (Sopran oder Tenor),
zwei Violinen und Begleitinstrument (Orgel oder Klavier) (gedruckt 1647).

[Frei im Vortrag.]

Musical notation for the first system of the motette, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The lyrics "Der Herr ist mei-ne Stär-ke, mei-ne Stär-ke und mein Lob-ge-" are written below the staff.

Musical notation for the second system of the motette, featuring a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The lyrics "sang. mein Lob-ge-sang und mein Heil. Er ist mein Gott, ich will ihn prei-" are written below the staff.

sen, er ist mein Gott, ich will ihn prei = sen, er ist mei-nes Va-ters

Gott, ich will ihn er = he = ben, er ist mei-nes Va-ters

Gott, ich will ihn er = he = = = = ben.

[Violini.]

[Singstimme.]

Herr, wer ist dir

gleich, wer ist dir gleich, wer ist dir gleich un = ter den

Göt = tern, wer ist dir gleich, wer ist dir gleich, mer ist dir

gleich, der so mäch = tig, so hei = lig, so schreck = lich, so löb = lich, so

wun = der = tä = tig ist,

der so mäch-tig, so hei-lig, so

schrecklich, so löb-lich, so wun-der-tä-tig, so wun-der-tä-tig ist!

[Groß u. fest; Andante.]

Ich will dem Her-ren fin-gen, fin-gen will ich dem

Herrn mein Le-ben lang. Ich will dem Her-ren fin-gen,

fin-gen will ich dem Herrn mein Le-ben lang, mein Le-ben

lang, und mei-nen Gott Io = ben, und mei-nen Gott

Io = ben, mei-nen Gott Io = ben, so lang ich hie bin, und mei-nen Gott

Io = ben, mei-nen Gott Io = ben, mei-nen Gott Io = ben, so lang ich hie

[Violini.]

bin, fin-gen will ich dem Herrn, fin-gen will ich dem

Herrn, ich will dem Her-ren fin-gen, fin-gen will ich dem

Herrn mein Le-ben lang und mei-nen Gott lo-ben,

und mei-nen Gott lo-ben,

und mei-nen Gott lo-ben, meinen Gott lo-ben, so lang ich hie

bin, fin-gen will ich dem Herrn,

ich will dem Her-ren fin-gen mein Le-ben lang

und meinen Gott lo-ben, so lang ich le-be.

Detailed description: This is a musical score for a chamber cantata. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system contains the lyrics 'ich will dem Her-ren fin-gen mein Le-ben lang'. The second system contains the lyrics 'und meinen Gott lo-ben, so lang ich le-be.' The music is written in a style typical of the 17th century, with a focus on the vocal melody and the basso continuo line.

14.

Domenico Gabrielli (+ 1690).

Kammerkantate.

Für Sopran u. Basso Continuo (gedruckt 1691).

Recitativo.

Poi-che ad I-re-ne in van Tir-si-l Pa-sto-re Col
Oft hat-te Tir-si, so oft schon, so ver-ge-bens! 3

cor più vol-te in la-gri-me di-sciol-to, Fe-de giu-rò in A-re-nen, sei-ner Nym-phe, zu-ge-schwo-ren, wie er so treu-sich sie

mo-re, Al-la bel-tà ri-vol-to, Tan-to ver lui cru-lie-be: Da trifft er-einst die Schö-ne, Die ihn so grau-sam

Detailed description: This is a musical score for a recitativo (recitative) section of a chamber cantata. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The first system contains the lyrics 'Poi-che ad I-re-ne in van Tir-si-l Pa-sto-re Col Oft hat-te Tir-si, so oft schon, so ver-ge-bens! 3'. The second system contains the lyrics 'cor più vol-te in la-gri-me di-sciol-to, Fe-de giu-rò in A-re-nen, sei-ner Nym-phe, zu-ge-schwo-ren, wie er so treu-sich sie'. The third system contains the lyrics 'mo-re, Al-la bel-tà ri-vol-to, Tan-to ver lui cru-lie-be: Da trifft er-einst die Schö-ne, Die ihn so grau-sam'. The music is written in a style typical of the 17th century, with a focus on the vocal melody and the basso continuo line.

de - le, Con tai det-ti a - ni - mò le sue que-re - le:
ab-wies, Und er saß sich ein Herz, und löst die Kla - ge:

Aria. „Largo.“

So - li - ta - ri fiu-mi - cel-li, Di - te voi, se a-do-ro I-re - ne! Di - te
Bächlein, die ihr ein-sam flie-ßet, kündet ihr, wer meine Göt - tin! Kündet

voi, se a-do-ro I-re - - ne, Di - te voi se a-do-ro I -
ihr, wer mei-ne Göt - tin, kün-det ihr, wer mei-ne

re - ne, Di - te voi se a-do-ro I-re - ne!
Göt - tin, kün-det ihr, wer meine Göt - tin!

Fine.

Voi che men-tre vi mo -
Well' auf Wel-le führt ihr

ve-te Mor-mo-ran
weiter mit Ge-mur

do, rac-co-glie-te Scioltte in
mel: Neh-met auf denn auch die

pian-ti le mie pe
Trä-nen, mei-nes Lei

ne, Scioltte in pian-ti le mie pe
des, mei-nes Lei: des bitt-re Zeu gen.

Aria da Capo sino al Fine.

Recitativo.

E se l'au-ra, e se il fiu-me Non son ba-stan-ti a
Und wenn Was-ser, und wenn Lüf-te es nicht ver-mö-gen, dir

di - vi - sar l'ar - do - re Che m'ac - ce - se nel co - re Il par-go -
künd zu tun die Gfu-ten, die im Her - zen ent - facht = te die klei-ne

let - to e fa - re - tra - to Nu - me: An-coi sas - si, e le
Gott-heit, die schar-fe Pfei-le sen - det: Auf ihr Sel-sen, und ihr

pian-te Ben-che mu - te di - ran che Tir-siè a - man - te.
Pflanzen, wenn auch stumm, ja-get an, wie Tir - fi ent-brannt ist!

Aria. „Allegro.“

Quello spe - co ch'è cin - to di fron - de, Quel-lo
Die-se Grot - te von Blät-tern um - dun - kelt, Die-se

spe - co ch'è cin - to di fron - de E le vo - ci con ec - co ri -
Grot - te von Blät-tern um - dun - kelt, die im E - cho den Schall dir zu =

pon-de, Se mi struggo, ei ti di-rà! Se mi strug-go,
rück gibt, mei-ne Sehnsucht tön' fie dir zu, mei-ne Sehnsucht

ei ti di-rà! Se mi struggo, ei ti di-
tön' fie dir zu! Mei-ne Sehnsucht tön' fie dir

rà, Se mi strug-go, ei ti di-rà!
zu, mei-ne Sehnsucht tön' fie dir zu! *Fine.*

„Largo“

E-gli oh Dio, che ap-pre-se so-lo A ri-
Sie die ein-zig zu tö-nen lern-te Wi-der-

dir vo-ci di duo-lo, Dal mio duol
hall schmerz-li-cher Seuf-zer durch mein Leid

mosso a pie - tà, Dal mio duol mos - so a pie -
mit-leid-ge : rührt Durch mein Leid mit : leid : ge :

pp
tà; Dal mio duol mos - so a pie - tà.
rührt; Durch mein Leid mit : : leid : ge : rührt.
ppp

Aria da Capo sino al Fine.

Recitativo.
Ne tu mi cre - di an - co - ra? Ah! t'in -
Und du miß-trauſt mir noch im - mer? Ach! ver :

ten - do, cru - del! tu voi ch'io mo - ra!
ſteh ich dich recht! Du willſt, daß ich ſter - be!

Si sì mor-rò; ma al - men con-ce - da A - mo - re Per mo -
Nun denn, ich ſter - be: Doch ei - ne Gunft mö-ge A = mor mir ge :

strar che d'I - re - ne A - man - te cad - de Un mi - se - ro Pa -
wäh - ren: Zum Zei - chen, daß mich als Op - fer I - re - nens Stolz ge -

sto - re: Che al suon del - le mie pe - ne, Pian - ga, ca - da, so -
fällt hat: Zum Lau - te mei - ner Schmer - zen wei - ne, stür - ze, er -

Arioso.

spi - ri e for - mi l'ec - co Il fiu - me, il tron - co, il ven - ti -
seuf - ze und wi - der - hal - te Das Bächlein, der Baumstumpf, der Hauch des

cel, lo spe - co. Il fiu - me, il
Winds, die Grot - te; das Bächlein, der

tron - co, il ven - ti - cel, lo spe - co. *pp* *ppp*
Baumstumpf, der Hauch des Winds, die Grot - te.

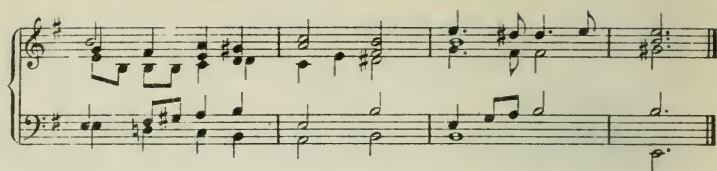
Adam Krieger (1634-1666)
Deutsches Lied (gedruckt 1667).

Langsam gehend.

1. Nun sich der Tag ge = en = det hat, Und kei = ne Sonn' mehr
2. Nur ich, ich ge = he hin und her, Und su = che was mich
3. Ihr Ster = nen hört zwar mei = ne Not, Ihr helft mir a = ber
4. Ihr schickt mir wohl die Lie = be zu Und zeigt mir ih = ren
5. Di = a = na, den = ke, wenn du küßt Auf je = nem Ber = ge
6. Tut es dir wohl, wenn du dich labst Und stil = lest die Be =
7. Du Schö = ne bist in Schlaf ge-bracht Und liegst in stil = ler
8. Er = hö = re doch den Seuf = zer-wind, Der durch die Fen = ster
9. Bist du der Ur-sprung mei = ner Pein, So such ich bei dir
10. In = des = sen ha = be gu = te Nacht! Du mei = ne Lust und

1. scheint, Schläft al = les was sich ab = ge-matt', und was zu = vor ge = weint.
2. quält, Ich fin = de nichts als ohn = ge = sehr Das, was mich gar ent = seelt.
3. nicht, Wenn eu = er Ein-fluß macht mich tot Und blen-det mein Ge = sicht.
4. Schein, Durch den ich Ar-mer, oh = ne Ruß, Muß stets ge-quä = let sein.
5. dort, Wie lachst du, wenn du bei ihm bist, Doch schläft er im-mer = fort.
6. gier? So lob ichs, wenn du mich be-gabst Mit mei = ner Zier all = hier.
7. Ruß! Ich a = ber geh die gan = ze Nacht Und tu kein Au = ge zu
8. geht, Der sagt dir, wie du mich entzünd't, Und wie es mit mir steht.
9. Rat, Durch dich kann mir ge = hol = fen sein! Ach! tu es in der Tat.
10. Pein! Und wenn du mor-gen auf = ge-wacht, So laß mich bei dir sein.

Ritornello.



16.

Antonio Caldara (1670-1736).

Kirchen-sonate (Trio-sonate).

Für 2 Violinen u. Basso Continuo (gedruckt 1700).

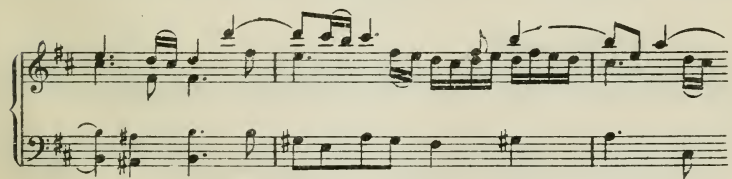
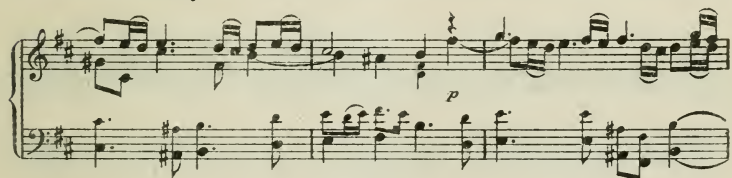
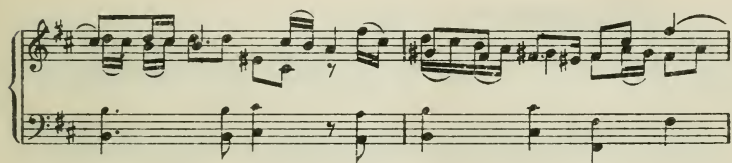
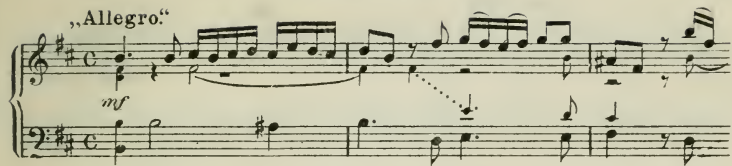
Grave.

mf

p

allargando e forte

„Allegro.“

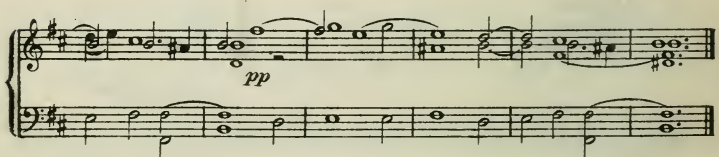
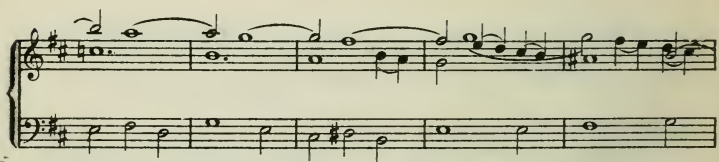
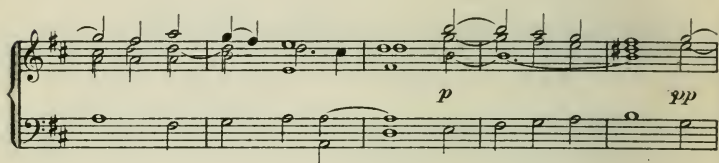
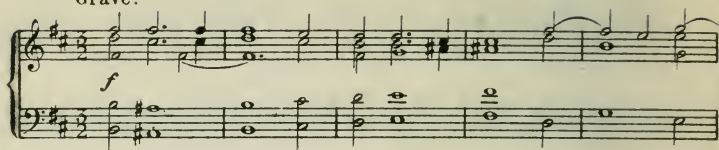


This page contains six systems of musical notation for a piece by Antonio Caldara. Each system consists of a grand staff with a treble and a bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

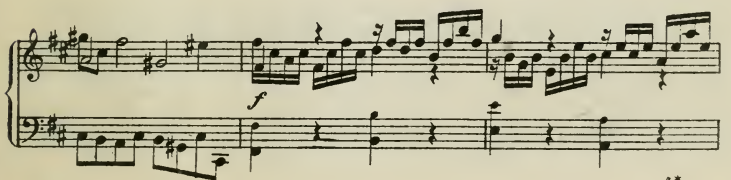
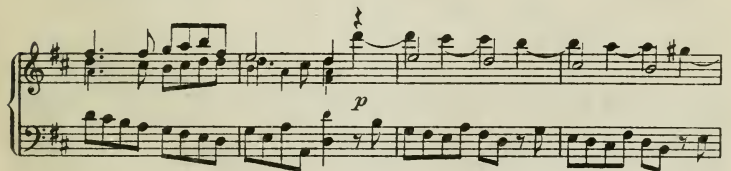
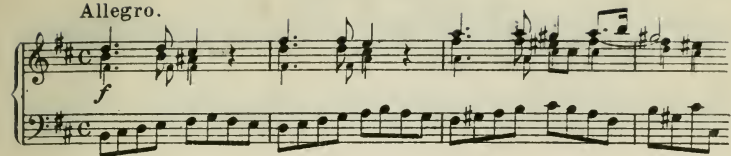
- System 1:** Treble clef has a melodic line starting with a half note D4, followed by eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Dynamics: *mf* (mezzo-forte).
- System 2:** Treble clef continues the melodic line with more sixteenth-note passages. Bass clef accompaniment. Dynamics: *p* (piano).
- System 3:** Treble clef features a more active melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f* (forte).
- System 4:** Treble clef has a melodic line with some rests. Bass clef accompaniment. Dynamics: *p* (piano).
- System 5:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef accompaniment. Dynamics: *p* (piano).
- System 6:** Treble clef has a melodic line with some rests. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f* (forte).

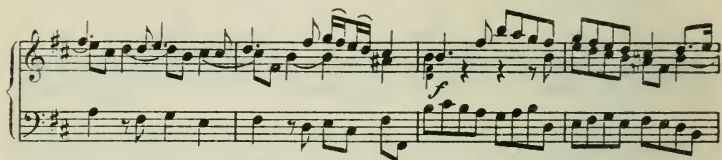
The musical score is written for a church sonata, consisting of six systems of grand staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics are indicated by *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Grave.



Allegro.



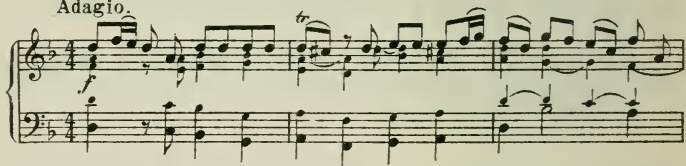


17.

Giovanni Battista Somis (1676-1763).

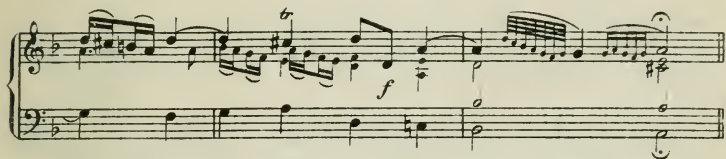
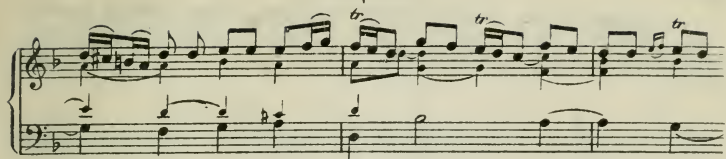
Solosonate für Violine und Basso Continuo.

Adagio.

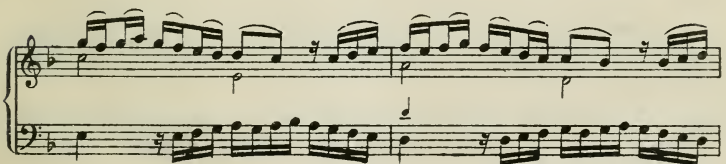


Solo Sonate

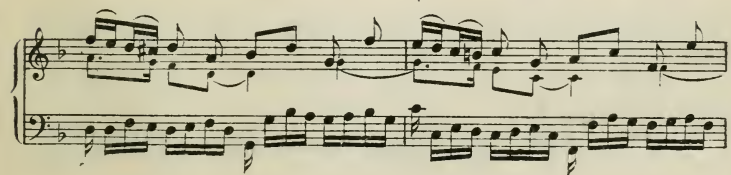
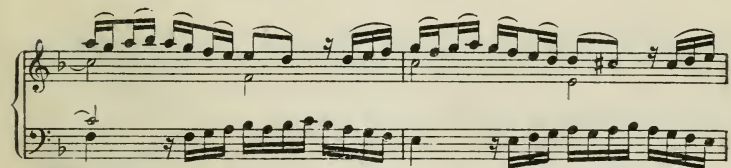
55

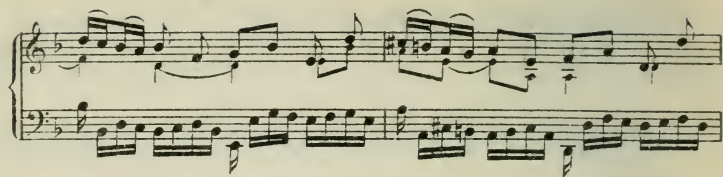
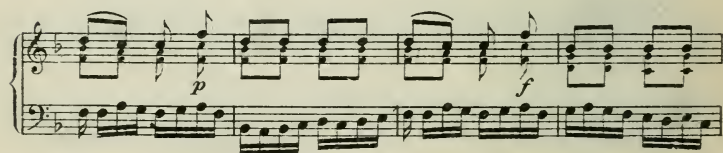
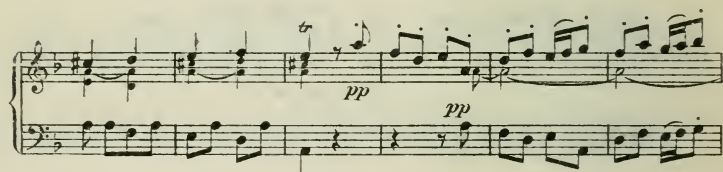


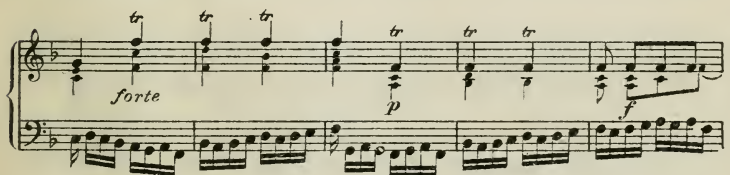
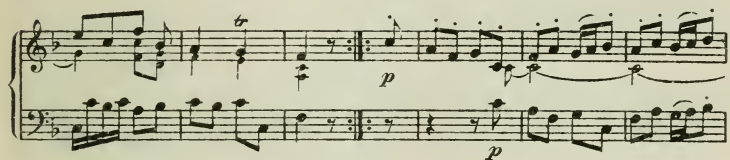
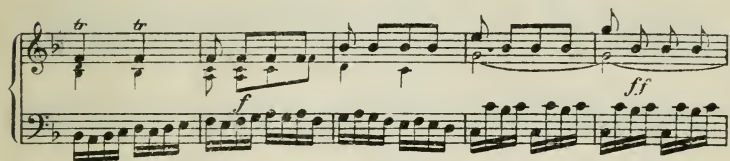
Allegro.

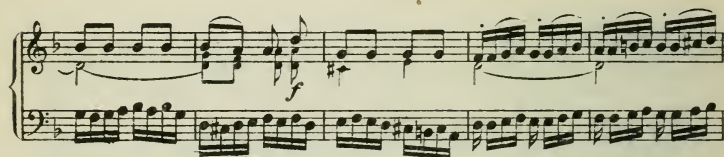
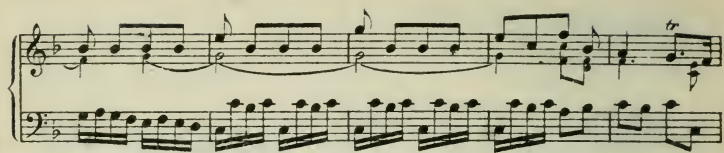


This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system includes a forte (*f*) dynamic marking. The third system features trills in the right hand. The fourth system includes a piano (*p*) dynamic marking. The fifth system features a piano (*p*) dynamic marking. The sixth system features a forte (*f*) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



**Allegro.**



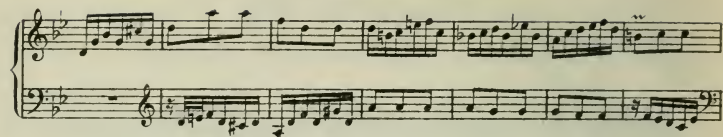


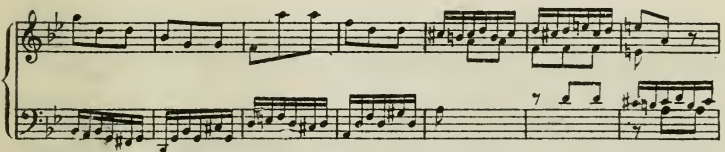
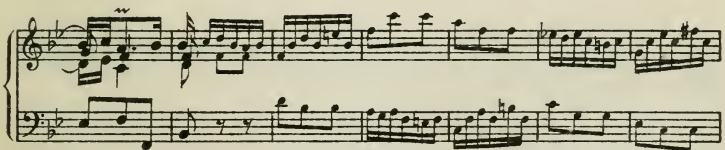
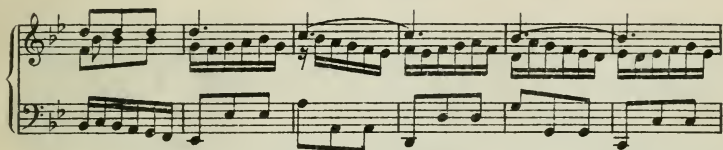
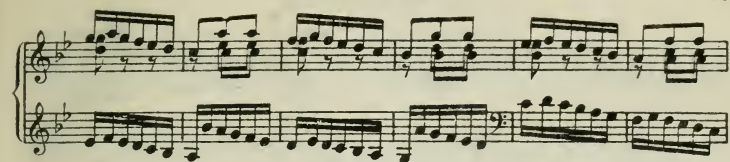
Johann Sebastian Bach.

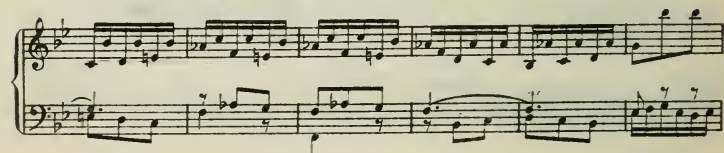
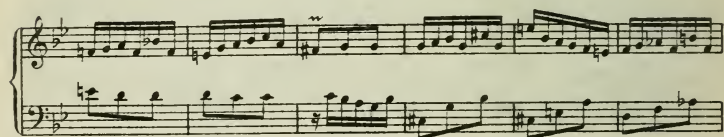
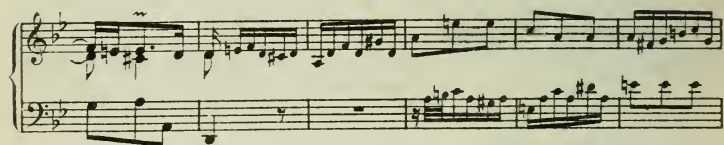
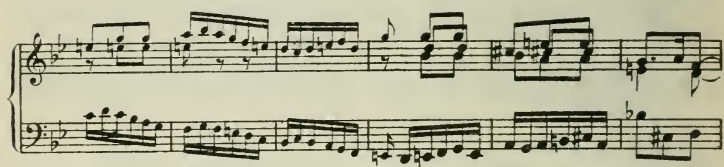
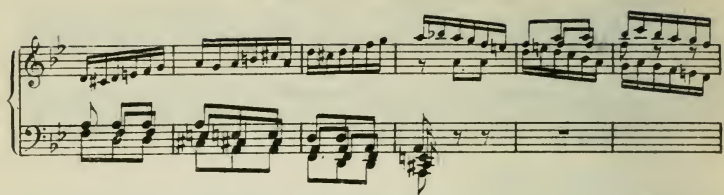
Concerto grosso. (Praeludium der dritten der Englischen Suiten.)

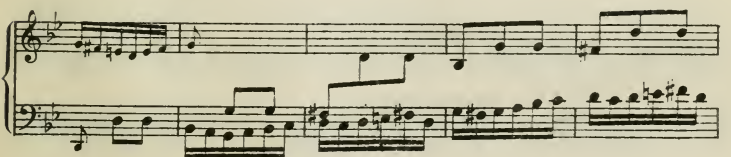
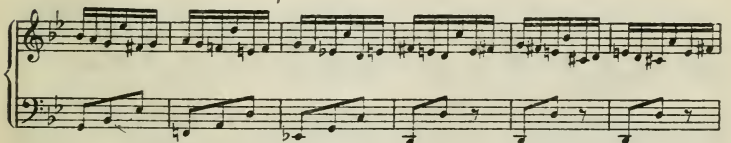
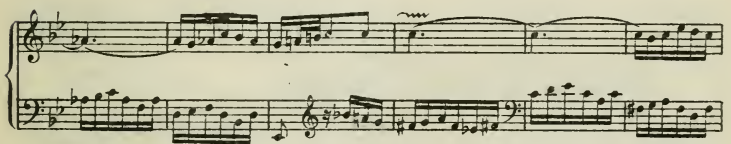
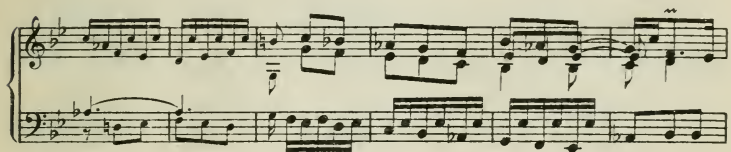
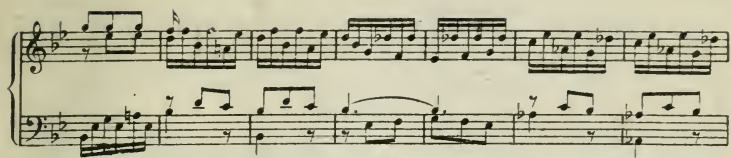
Sehr rasch und feurig.

The image displays a musical score for a piece by Johann Sebastian Bach, identified as the Praeludium der dritten der Englischen Suiten from the Concerto grosso. The tempo is marked 'Sehr rasch und feurig.' (Very fast and fiery). The score is written for two staves, likely representing the Violin and Violoncello parts, in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece is characterized by its rapid, rhythmic patterns and complex harmonic structure, typical of Bach's Baroque style. The score is presented in a single system, with the two staves running parallel to each other. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat, while the second staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a continuous, flowing manner, with frequent changes in rhythm and pitch. The overall impression is one of a highly technical and expressive work, requiring a high level of skill and energy to perform.







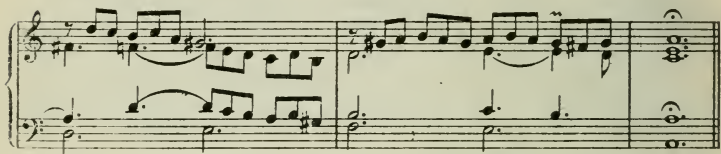
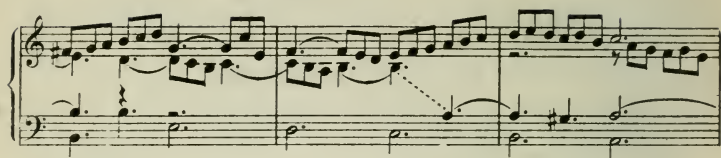


Handwritten musical score for Johann Sebastian Bach's Concerto grosso, page 64. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation is in a historical style with various ornaments and slurs.

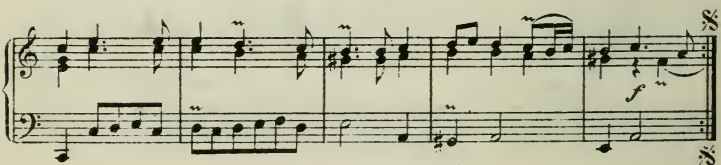
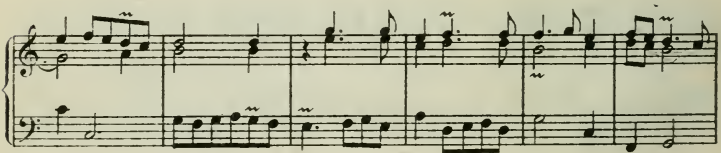
The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The third system features a more complex melodic line in the treble with a slur and a fermata. The fourth system shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns. The fifth system includes a key signature change to G minor (two flats) for the final measure. The sixth system concludes the page with a final cadence in G major.

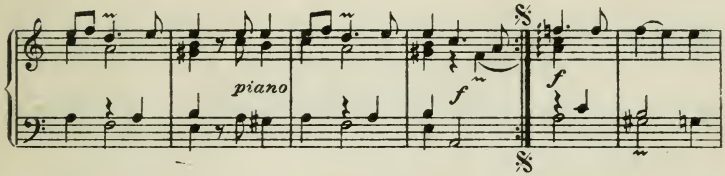
Joh. Kaspar Ferdinand Fischer (1650-1746?).
Suite für Klavier (gedruckt 1696).

Præludium. Ruhig bewegt.

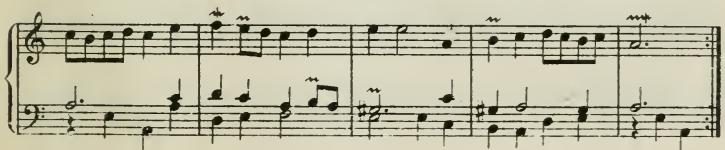
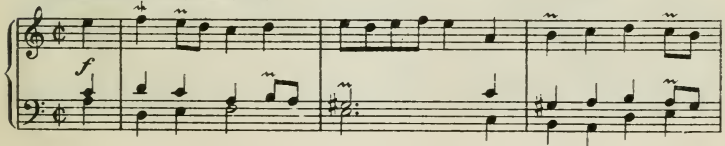


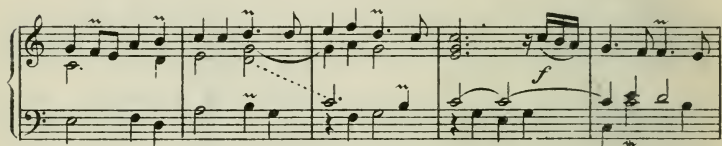
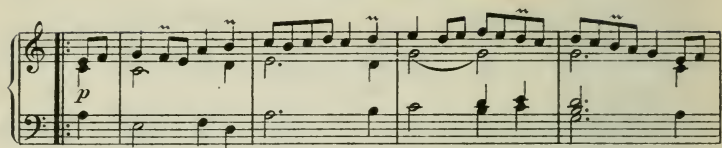
Passacaille. Mit Energie.



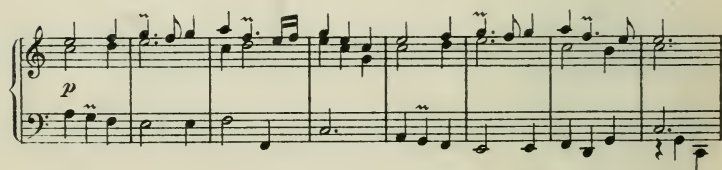


Bourrée. Rajch und frisch.





Menuett. Gemessen.



First system of the musical score, measures 1-8. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is characterized by eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line and a repeat sign. The word *Finis.* is written below the bass staff.

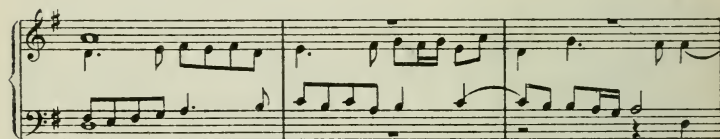
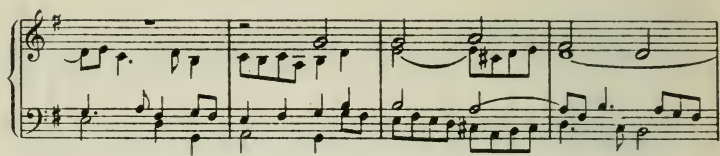
20.

Johann Pachelbel (1653-1706).
Choralvorspiel für Orgel.

Second system of the musical score, measures 9-16. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The tempo/mood is indicated as *Ruhig und fest.* above the treble staff. The dynamics are marked *p* (piano) at the beginning of measures 9 and 11. The system concludes with a double bar line. The word *Finis.* is written below the bass staff.

Third system of the musical score, measures 17-20. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) at the beginning of measure 17. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of the musical score, measures 21-24. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a treble and bass staff. The system concludes with a double bar line.



Josef Haydn (1732-1809).
Quartettſatz (Op. 33, II).

Allegro moderato, cantabile.

The musical score is written for a string quartet, consisting of five systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The tempo and mood are indicated as *Allegro moderato, cantabile.*

The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system is marked forte (*f*). The fourth system returns to mezzo-forte (*mf*). The fifth system concludes with a piano (*p*) dynamic.

The notation includes various musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format, typical of a printed musical score.

p *mf* *ten.* *mf* *p* *mf*

cresc. *f* *p* *cresc.* *f* *p*

f *f* *f* *f* *f* *f*

tr *mezza voce* *p* *p* *p* *p*

p

Detailed description: This page contains six systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a melody in the treble staff with dynamics *p*, *mf*, and *ten.* (tenuendo), and a bass line with *p* and *mf*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic in the treble, with a *p* (piano) dynamic in the bass. The fourth system features a *f* (forte) dynamic in both staves, with triplets in the treble. The fifth system continues with a *f* (forte) dynamic and includes a *tr* (trill) marking. The sixth system features a *mezza voce* (half-voice) marking and a *p* (piano) dynamic, with a *tr* (trill) marking in the treble. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is B-flat major (two flats). The first staff (treble clef) begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The second staff (bass clef) begins with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note B2. Dynamic markings include *p* (piano) above the first staff in measure 3 and below the second staff in measure 3.

Second system of musical notation, measures 4-6. The first staff continues with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The second staff continues with a quarter note C3, followed by a quarter note B2, and then a quarter note A2. Dynamic markings include *f* (forte) above the first staff in measure 5 and below the second staff in measure 5.

Third system of musical notation, measures 7-9. The first staff continues with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The second staff continues with a quarter note G2, followed by a quarter note F#2, and then a quarter note E2. Dynamic markings include *p* (piano) above the first staff in measure 9 and below the second staff in measure 9.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The first staff continues with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B3. The second staff continues with a quarter note D2, followed by a quarter note C2, and then a quarter note B1. Dynamic markings include *p* (piano) above the first staff in measure 12 and below the second staff in measure 12.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The first staff continues with a quarter note A3, followed by a quarter note G3, and then a quarter note F#3. The second staff continues with a quarter note A1, followed by a quarter note G1, and then a quarter note F#1. Dynamic markings include *f* (forte) above the first staff in measure 15 and below the second staff in measure 15.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. The first staff continues with a quarter note E4, followed by a quarter note D4, and then a quarter note C4. The second staff continues with a quarter note E2, followed by a quarter note D2, and then a quarter note C2. Dynamic markings include *p* (piano) above the first staff in measure 18 and below the second staff in measure 18.

This page contains six systems of musical notation for a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment with eighth notes.
- System 2:** Treble staff continues the melody. Bass staff has a more active accompaniment with eighth notes. Dynamic markings *p* and *p* are present.
- System 3:** Treble staff features a *cresc.* marking. Bass staff has a more complex accompaniment with sixteenth notes. Dynamic markings *p* and *cresc.* are present.
- System 4:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment with eighth notes.
- System 5:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment with eighth notes.
- System 6:** Treble staff has a melodic line with eighth notes. Bass staff has a simple harmonic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings *p* and *p* are present.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is B-flat major (two flats). The music is in 2/4 time. The first two measures feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in both staves. The third measure has a forte (*f*) dynamic marking.

Second system of musical notation, measures 4-6. The music continues with the same rhythmic patterns. The sixth measure has a piano (*p*) dynamic marking.

Third system of musical notation, measures 7-8. The music continues with the same rhythmic patterns. The seventh measure has a piano (*p*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, measures 9-10. The music continues with the same rhythmic patterns. The ninth measure has a forte (*f*) dynamic marking, and the tenth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, measures 11-12. The music continues with the same rhythmic patterns. The eleventh measure has a piano (*p*) dynamic marking.

Sixth system of musical notation, measures 13-15. The music continues with the same rhythmic patterns. The thirteenth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

The musical score is written for piano accompaniment in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and features include:

- Dynamic markings:** *cresc.* (crescendo) appears above the first system and below the second. *f* (forte) appears below the second system. *p* (piano) appears below the first, fourth, and sixth systems. *mezza voce* (half-voice) appears above and below the fifth system.
- Articulation:** Accents are present on several notes, particularly in the first and second systems.
- Phrasing:** Slurs are used to indicate phrasing across measures, especially in the first, third, and fifth systems.
- Rehearsal marks:** Small square symbols are placed at the beginning of the first, second, third, fourth, and fifth systems.

Anmerkungen.

Zu 1. Der Motetus, die mehrstimmige Lieblingskunstform des 13. Jahrhunderts, ist die Kombination von in der Regel drei verschiedenen Melodien: die Unterstimme (Tenor), die gewöhnlich dem Schatz des liturgischen Gesanges entnommen war und instrumental, etwa von einer Geige oder Handorgel, ausgeführt wurde, und zwei darübergerbaute Oberstimmen, deren jede ihren eigenen Text sang: die untere hieß Motetus, und von ihr nahm die ganze Komposition ihren Namen; die höhere nannte man Triplum. Unser Beispiel zeigt so recht die Lust jener Zeit, die Verbindung des Heterogenen auf die Spitze zu treiben. Ein naives Liebesliedchen und das Bekenntnis eines behaglichen Schlemmers ist mit der kirchlichen Weise zu einem Ganzen zusammengezwungen, das man sich hüte, auf dem Klavier zu spielen, um seinen Eindruck nicht noch abschreckender zu machen. Denn der Komponist hatte nach der Kunstlehre seiner Zeit bei der Zusammenfügung der drei Stimmen auf nichts weiter zu achten, als daß nur immer je zwei konsonierten: die obere mit der mittleren, wenn sie auch mit dem Tenor dissonierte, oder mit dem Tenor, wenn sie auch mit der Mittelstimme in Konflikt kam. Unser Stückchen ist einer Bamberger Handschrift entnommen; in einer andern Handschrift ist es in der Form erhalten, daß über demselben Tenor (aber mit anderem Text: einem Trinklied!) und derselben Mittelstimme eine ganz andere Oberstimme steht; wieder ein anderes Manuskript enthält es in einer vierstimmigen Fassung (Quadruplum)! hier ist zwischen Motetus und Triplum eine vierte Stimme mit neuem Text eingeschoben. (Vgl. P. Aubry, Cent Motets du XIII^e siècle, 1908.)

Zu 2. Der Messensatz des berühmtesten niederländischen Meisters im 15. Jahrhundert, Guillaume Dufay († 1474), weist

aufs schönste den idealen Typus des konstruktiven Stils auf. Die beiden Oberstimmen (Cantus und Triplum) singen den liturgischen Text in strengem Kanon — „Fuga duorum temporum“ heißt es im Original —; dazu lassen zwei, vielleicht entfernt voneinander postierte Instrumente („Tenor et Contratenor ad modum tubae“ bezeichnet), etwa auch eine Orgel, in unaufhörlichem Widerpiel ein feierlich-freudiges obstinates Posaunenmotiv erklingen. Im Verlauf des Stückes wird Ruf und Gegenruf immer kürzer, bis zum fessellosen Jubel des Schlusses, der endlich die Vierstimmigkeit klanglich verwirklicht und ganz instrumental gedacht ist. Das Stück stammt aus einem der berühmten Trientiner Codices (Cod. 90, fo. 131^b u. 132^a) und ist dem Neudruck der Denkmäler der Tonkunst in Österreich entnommen (auch die Inkonsequenz der Nachahmung im 30./31. Takt steht so in der Vorlage).

Zu 3. Die Grottola des Veroneser Priesters Michele Pesenti vertritt in unserer Beispielsammlung den Typus des begleiteten Lieds im 14. und 15. Jahrhundert, in der Form einer kleinen Ballade (ballatella). Wie übersichtlich ist der Aufbau des frischen Liedchens (ababa), wie genau folgt die Melodie den Reimbeziehungen und der Reimverfettung der Strophe, so daß jeder Vers seine eigene Wendung hat! Im Ton ist das Stückchen insofern sehr charakteristisch, als der Liebhaber seine Vorwürfe selbst nicht recht ernst nimmt, Komödie spielt. Die Begleitung der Singstimme fiel wohl drei Violoncelli zu, aber es besteht auch kein Hindernis, die Ausführung einem Tasten- oder Zupfinstrument zurechtzulegen. In solchen Dingen gab jene Zeit der Praxis ganz freie Hand.

Zu 4. Das Frühlingslied Ludwig Senfls verkörpert, obwohl 30 Jahre später gedruckt als die Grottola, beinahe ein älteres Ideal der Formung. Pesenti legt die frei und individuell erfundene Liedmelodie in die Oberstimme, Senfl umkleidet eine wahrscheinlich gegebene, übernommene Liedweise, die im Tenor liegt, mit Nebenstimmen. Um so reifer und feiner hat Senfl den Organismus des Liedes innerlich durchgebildet. Bei Pesenti verlaufen die Nebenstimmen wie in zufälligen Linien; es ist wie eine von ferne geahnte Homophonie, die sich der Polyphonie bedient, weil sie eben noch keine anderen Mittel kennt. Senfl verbindet die Nebenstimmen durch das Kunstmittel der Nachahmung aufs in-

nigste mit der Liedmelodie — wie etwa Baß und Tenor in der 1., Sopran, Tenor und Baß in der 3., oder alle vier Stimmen mit Hilfe der melodischen Umkehrung in der 4. Verszeile; oder er führt, wie am Schluß, die Nebenstimmen frei gegensätzlich zur Hauptstimme. Sein Lied, das die innige, deutsche Empfindung zu so zartem und reinem Ausdruck bringt, ist ein wirklicher polyphoner Organismus.

Zu 5. Die Weihnachtsmotette des „Gründers der venezianischen Tonschule“, Adrian Willaert, Kapellmeister an San Marco, macht die Stilwandlung so recht anschaulich, die sich am Anfang des 16. Jahrhunderts vollzog. Das Werk ist, trotz seiner Freude an Melismen, ein reines A-cappella-Stück; keine der vier Stimmen ist den andern unter- oder übergeordnet; jede nimmt das Motiv der einzelnen Textabschnitte nachahmend auf; und all diese kleineren, ruhiger oder gedrängter entwickelten Durchführungen sind miteinander in fast unmerklichem Übergang verwoben, so klar gegliedert das ganze Stück auch durch seine feine Modulationsordnung (natürlich im Sinne seiner Kirchen-tonart, der ionisch transponierten) auch ist. Die einzelnen Motive sind schlicht und gesangsgemäß erwachsen, aber dennoch bestimmt geprägt und gleichzeitig der geschmeidigsten Abwandlung fähig. — Gedruckt ist die Motette im 2. Buch der Motetten Willaerts; es folgt ihr im Original noch ein 2. Teil.

Zu 6. Nicht in allen französischen Chansons herrscht so rein die homophone Gestaltung wie in dem reizenden Träller- und Spottliedchen des Knabenchormeisters der Sainte Chapelle zu Paris. Wie hier das affordische, vereinte Geplapper des Chors der Lästertungen, so ist häufig auch die leicht gehandhabte Nachahmung anspruchsloser Motive zu humoristischer oder derb drastischer Wirkung benutzt. Nimmt man in unserem Stückchen den Refrain als besonderen Abschnitt, so wäre sein Aufbau mit ababa zu schematisieren; er könnte nicht einfacher und sinnfälliger sein; und eben das war es, was der Instrumentalmusik an der Chanson so sehr gefiel, daß sie sie als Vorbild wählte. Ebenso stark wie der Anteil des Frivolen an der Chanson ist übrigens der des Sentimentalen. Entnommen ist unser Beispiel, samt der Transposition um eine Terz nach unten, dem Neudruck Robert Eitners.

Zu 7. Der dreistimmige Karnevalsgefang des genialen Gio. Dom. del Giovane da Nola eröffnet das zweite Buch seiner „Canzoni villanesche“ von 1541 und bedient sich auch völlig der Mittel der Villanella, unter denen der häufige Gebrauch reiner Quintenfolgen das auffälligste ist. Diese Satzfehler sind nicht mehr linksche Altertümlichkeiten, wie im Motetus, oder noch in dem mitgetheilten Messensatz Dufays, sondern volle Absicht. Man liebte in der Villanella im allgemeinen, den übersentimentalen und verstiegenen Ton des Madrigals durch Übertreibung zu parodieren; ebenso gern schlug man den strengen Satzregeln ein lustiges Schnippchen und ging dabei von der Beobachtung des naturalistischen Gesangs des Bauernvolkes aus, dem es auf ein paar Quintenparallelen auch heute noch nicht ankommt. — Der Gesang führt uns in das Fastnachtstreiben etwa im Festsaal eines napoletanischen Adels Herrn. Drei junge Leute, als blinde Bettler verumummt, treten vor die Damen und singen mit heuchlerischer Wehleidigkeit ihr Liedchen. Die Selbstvorstellung wie die Apostrophierung der Damen ist, seit Lorenzo de Medici, typisch für den Karnevalsgefang; dagegen ist unser Beispiel eines der wenigen, die sich schlüpfriger Zweideutigkeiten enthalten. Aus der Dialogisierung und reicheren musikalischen Einkleidung solcher Gesänge hat sich im Laufe des Jahrhunderts ein Stück Oper entwickelt.

Zu 8. Das Madrigal des Luca Marenzio ist eine Komposition der Schlußstrophe (commiato) einer Canzone des poetischen Abgotts der Komponisten im 16. Jahrhundert, des Petrarca („Quando il soave mio fido conforto“). Die tote Geliebte, Laura, erscheint dem Dichter im Traum, sucht ihn zu trösten und seinen Sinn vom Irdischen dem Himmlischen zuzuwenden; dann verschwindet sie, voll holden Zorns, ihn von seiner Liebe nicht abziehen zu können. Marenzios Werk malt meisterhaft das sinnlich-übersinnliche Traumbild. Der Beginn der Erzählung in den zwei vierstimmigen Chören verschiedener Schattierung, das Weinen, durch die chromatische Wendung versinnlicht; das Seufzen; der B-Akkord auf „lieblich“, die motivische Verflechtung und Verwirrung beim Zorn der Geliebten, das „Schwinden“, durch auseinanderstrebende Tonreihen gemalt: — all das zeigt eine geniale

Bilderkraft, Beherrschung und Beweglichkeit in der Anwendung der harmonischen und kontrapunktischen Mittel, und ist in einem psychologischen Gemälde von größter Wahrheit und Feinheit zusammengefaßt.

Zu 9. Giovanni Gabrielis Weihnachtsmotette zeigt den Unterschied der klangprächtigen, chörigen venezianischen Motette von der niederländischen kontrapunktischen Motette Willaerts am nämlichen Text. Ein höherer und ein tieferer Chor von je vier Stimmen bauen im Wechsel und Zusammentreten den Satz auf. Die Gestaltung der Chöre in sich ist homophon, in sich geschlossen, aber die einzelnen Stimmen sind doch noch meisterhaft selbständig geführt. Die kommende Zeit einer neuen harmonischen Auffassung kündigt sich in der Versetzung bei „et admirabile Sacramentum“ an oder in den Quintsext- und Septakkorden, nach denen man in dieser sicheren Anwendung in früheren Kirchenwerken vergeblich suchen würde. Kirchliche Feierlichkeit und kirchlicher Festjubiläum findet sich nicht leicht schöner beisammen als in diesem Jugendwerk des großen Venezianers.

Zu 10. Im Tanzlied Gastoldis, Kapellmeisters zu Mantua, kommt im Lied wieder ein Stück ganz rein instrumentaler Konzeption — reiner sogar als im gleichzeitigen wirklich instrumentalen Tanz — zum Ausdruck. Diese Balletti sind „zum Singen, zum Spielen und zum Tanzen“; aber die untergelegten Verse sind nichts als Zugabe, wollen nichts weiter ausdrücken als harmlose Lebenslust, und laufen in den Fa-la-Refrain, der den instrumentalen Zug betont, regelmäßig aus. In der Gestalt, die Gastoldi ihnen gegeben hat, haben diese Tanzlieder den größten Einfluß auf die idealisierte Tanzsuite geübt, viel mehr noch als in Italien in Deutschland.

Im Originaldruck steht das Stück eine Terz höher.

Zu 11. Will man das Ricercar (die Fuge mit mehreren Themen) des hochberühmten Organisten an S. Marco zu Venedig mit der Motette Willaerts vergleichen, so wird sogleich die Gleichheit der Gestaltung in die Augen springen, nur daß Merulo dem instrumentalen Stil durch Erfindung etwas plastischerer Themen gerecht werden muß. Daß die sechs Themen eben doch nicht pla-

stisch genug, zu nahe verwandt, und doch keines auf das andere motivisch bezogen sind, ist die Schwäche dieser frühen Fugenform. Das Stück ist genau nach dem alten Druck mitgeteilt, dem gar nichts daran liegt, die Stimmigkeit deutlich zu machen, der dafür aber die Verteilung der Stimmen auf die beiden Hände genau festlegt. Nur an wenigen Stellen sind Pausen zugesetzt. Das Verzierungswesen ist noch ein ziemlich mechanisches und unlebendiges; erst das 17. Jahrhundert hat sich das Fugenthema erarbeitet, in dem die Verzierung im Thema gleichsam aufgelöst ist, zur wesentlichen Erfindung gehört.

Zu 12. Die Instrumental-Canzon (Canzon francese) des italianisierten Niederländers Giovanni di Macque (Kapellmeister in Neapel) zeigt in aller Kürze die Wesenszüge dieser Form, aus deren Boden die Sonate herauswuchs: die frische und unfeierliche Erfindung der Motive, ihre ganz anspruchslose Durchführung und die klare Gliederung des Ganzen. Auf die Verarbeitung eines Doppelmotivs folgt die eines ganz kurzen Zwischengliedes (vom 10. bis 14. Takte); dann wird wieder ein Doppelmotiv im scherzhaften Spiel mit der Umkehrung kurz gesehen; zum Schluß eine Coda, in der die Verlängerung des Motivs im Baß auch nur ein hübscher Witz ist. Im Originaldruck, der nicht erhalten ist, wird sicherlich die erste Durchführung, vielleicht auch die Coda, wiederholt; entnommen ist das lebendige Stück dem Tabulaturbuch des Heilbronner Organisten Johann Wolß (1617).

Zu 13. Die Motette von Heinrich Schütz, dem zu Dresden 1647 gedruckten zweiten Teil der „Symphoniae sacrae“ op. X entnommen, zeigt den am Anfang des 17. Jahrhunderts gewonnenen Begriff des Konzertierens. Soviel Altertümliches sie auch in der harmonischen Haltung (noch nicht unser G-dur, sondern die stets zur Unterdominante strebende misolndische Kirchen-tonart) noch beibehält, ebenso wie in der Behandlung der Instrumente, denen man leicht ebenfalls die Textworte unterlegen könnte, um damit eine allerdings seltsame, in der Beteiligung der Stimmen parteiische dreistimmige Vokalmotette zu erhalten: — so springt doch auch das Neue in die Augen. Im ersten Teil das unbeirrt gleichmäßige und stetige Wandeln des Basses, das auch poetisch so schön die Zuversicht des Beters symbolisiert (der

Text ist aus dem 2. Buch des Alten Testaments und dem Psalter frei zusammengestellt). Dieser Instrumentalbaß, thematisch völlig selbständig, gibt nur den harmonischen Grund für die freiariose Deklamation der Gesangstimme und das Wechselspiel von Stimme und Instrumenten. Der zweite Teil ist ein rhythmisch und melodisch einheitliches, auf einem kurzen Motiv aufgebautes, durch das konzertierende Prinzip belebtes Ganze, wie es das 16. Jahrhundert noch nicht hätte gestalten können.

Zu 14. Die Kammerkantate des in Modena und Bologna wirkenden, als Violoncellspieler berühmten Domenico Gabrielli vermittelt ein typisches Bild dieser Form. Drei rezitativische Abschnitte, deren letzter in ein Arioso ausläuft, rahmen zwei Arien in der Da capo-Form ein; in der zweiten kontrastiert der Mittelteil stärker als in der ersten. Die Maße sind noch klein, die Koloratur ist noch maß- und sinnvoll, was bei der gleichzeitigen und späteren Opernarie, deren Rahmen durch Vor- und Zwischenspiele der Orchesterbegleitung ausgeweitet wird, und die die Gesangstimme etwa zur Rivalität mit einem konzertierenden Instrument aufruft, nicht immer der Fall ist.

Zu 15. Die Liebesklage von Adam Krieger, eine Art „Wanderers Nachtlied“ des 17. Jahrhunderts, gibt ein Beispiel der einfachsten Strophenedform, die ja von allen Formen des ältesten Adels und der stärksten Lebenskraft sich rühmen kann. Im Gegensatz zur Kantate, die nach instrumentalen Gesetzen aufbaut, einen auf ihre Bedürfnisse zugeschnittenen Text fordert und immer das Streben hat, sich auszuweiten, lauscht die Strophemelodie auf ihren Text und drängt den ganzen Gehalt, das Wesen der Dichtung in ihren engen Rahmen zusammen. Wie einheitlich und doch im einzelnen so tief ausdrucksvoll Kriegers sein Lied aus den vier Melodiezeilen geformt hat, das läßt sich in der Kürze gar nicht klarmachen. — Das fünfstimmige Ritor-nell (etwa für fünf Violinen und Generalbaß) weist auf den Ort hin, wo Kriegers Liedkunst ihre Heimstätte hatte: in den studentischen Collegia musica. Das kurze Stück, das uns gleichzeitig als Probe der Struktur der alten deutschen Tanzsuite gelten muß, ist, wie A. Heuß, der Herausgeber von Kriegers Liedern (in

den „Denkmälern deutscher Tonkunst“ Band 19) sagt, eine „kleine instrumentale Poesie“.

Zu 16. Antonio Caldara's Triosonate für zwei Geigen und Basso Continuo (durch Violoncello und Cembalo auszuführen) ist ein schönes Beispiel der altitalienischen Sonata da Chiesa, wie sie hauptsächlich durch Arcangelo Corelli ihre endgültige Gestalt empfangen hatte. Zwei Satzpaare, jedes von ihnen wieder gegensätzlich gebildet: das erste „Grave“ mehr Einleitung — besonders der erste Forte-Abschnitt wirkt wie ein Tor, das sich feierlich öffnet und schon den Blick in eine ruhig und streng geordnete Welt gestattet. Das folgende Fugato bringt dann ein bewegteres, aber immer noch gebundenes und gehaltenes Leben zum Ausdruck; an der Durchführung des zweiten Motivs beteiligt sich auch der Baß, der beim ersten nur einmal thematisch das Wort ergriffen hatte. Das zweite „Grave“ ist einer der spirituellen hymnischen Gesänge, in denen die besten italienischen Meister der Zeit ihr Tieffstes und Innerlichstes aussprechen; das zweiteilige Schluß-Allegro knüpft mit seinem tapferen Schreitbaß und seiner Festigkeit sehr fein wieder an das erste Largo an und gönnt auch der Virtuosität einen bescheidenen Raum. — Eine ausgezeichnete Bearbeitung für den praktischen Gebrauch hat die Sonate durch Hugo Riemann (Collegium musicum Nr. 44) erfahren.

Zu 17. Die Solosonate des Piemontesen G. B. Somis, der als Schüler Corellis und als Lehrer von Giardini, Pugnani und Leclair eine wichtige Rolle als künstlerischer Vermittler gespielt hat, mischt Elemente der Kirchen- mit solchen der Kammersonate. Die langsame Einleitung stammt aus der Sphäre der Sonata da Chiesa, aber atmet doch schon den Geist der Intimität. Die beiden andern Sätze aber sind idealisierte zweiteilige Tanzstücke, der erste etwa eine Allemande, der zweite ein volkstümlicher Rigaudon; und beide haben eine abgefürzte Reprise, Wiederkehr des ersten Teiles. Der Durchführungsteil ist noch durch eine bloße Transposition des Themas in die Paralleltonart ersetzt: der dramatische Dualismus der Sonatenform war um diese Zeit (gegen 1725) noch nicht klar erkannt. Die Sonate ist nach einer Handschrift der Kgl. Hausbibliothek zu Berlin wiedergegeben.

Zu 18. Das Präludium aus der dritten der englischen Suiten Bachs, von denen vier der Einleitungen überhaupt mit Konzertgeist erfüllt sind, prägt den Typus des Concerto grosso reiner und einfacher aus, als vielleicht irgendeines der Brandenburgischen Konzerte selber. Dem Tutti tritt ein dreistimmiges Concertino gegenüber, das etwa mit Flöte, Viola und Violoncello zu besetzen wäre. Man kann an dem Saße sehr gut sehen, wieviel die spätere Sonatenform dem Konzert verdankt: die vorbereitete Wiederkehr ist bereits vorgebildet; das dramatische Wechselspiel zwischen Tutti und Solo arbeitet dem Durchführungsteil vor; die Vorausdeutung wird besonders stark, wenn, wie in unserm Falle, das Motiv des Concertino mit dem stürmischen und energischen Kopfsthema des Tutti kontrastiert. — Daß die Ausführung des Stückes auf Bachs zweimanualigem Cembalo auch eine andere dynamische Interpretation zuläßt, als die gegebene, sei ausdrücklich angemerkt.

Zu 19. In der kleinen Klaviersuite des markgräflich badischen Kapellmeisters J. K. F. Fischer ist der Inhalt der Suite, wie ihn Froberger mit der Satzfolge Allemande—Courante—Sarabande—Gigue festgelegt hatte, nach modernerem französischem Muster zugunsten einer bunteren und freieren Tanzwahl verlassen. Auf ein sanftbewegtes, durch ein paar Motive gleitendes Präludium — das in unserer Sammlung die freien Formen der Klavierliteratur vertreten mag — folgt eine Passacaglia in Rondoform, allerdings weit entfernt von dem Begriff einer Variationenreihe über obstinatem Baßmotiv, wie ihn Bach mit dem Namen Passacaglio verband; dann eine frische Bourrée und ein modisches Menuett. Zum Wichtigen dieser Kleinkunst gehört das Verzierungsweise: der Triller ohne Nachschlag (v), der Halbtriller oder Mordent (v), der einmal die untere Nebennote berührt, und die Verbindung dieser beiden Verzierungen (vv). Das „Musikalische Blumenbüschlein“, aus dem unser Beispiel stammt, liegt, nebst allen anderen Klavier- und Orgelwerken Fischers, in einem durch v. Werra besorgten Neudruck vor.

Zu 20. Die kleine Choralbearbeitung Johann Bachelbels zeigt in nuce die Form des Einleitungssatzes, die Joh. Seb. Bach für die größere Zahl seiner Choralfantaten gewählt

hat; nur daß bei ihm zum Verhältnis der drei tieferen Vokalstimmen zu dem Choral auch noch das Orchester sein tieffinniges Wort zu reden hat. Die Melodie unseres Chorals stammt aus Nicolaus Selneccers „Christlichen Psalmen“ von 1587; die Dichtung Ludwig Helmholtz's dazu lautet in ihrer ersten Strophe:

Nun laßt uns Gott den Herren	Sür alle seine Gaben,
Dank sagen und ihn ehren	Die wir empfangen haben;

und sie stand wohl auch Pachelbel bei der Komposition seines Vorspiels vor Augen. Pachelbel leitet die erste Zeile mit einem Sugato ein, das das verkürzte Anfangsmotiv des Chorals benutzt; im übrigen bringen die Unterstimmen in traulichen und bewegten Motiven das Frohlocken eines dankerfüllten Herzens zum Ausdruck: der Pralltriller ist in diesem Sinn sehr bezeichnend. Am Schluß hat Pachelbel noch schön der letzten Zeile des Gedichtes gedacht:

Erhalt uns in der Wahrheit	Zu preisen deinen Namen
Gib ewigliche Freiheit	Durch Jesum Christum, Amen.

Zu 21. Der Quartettsatz Haydn's ist der erste Satz des zweiten jener „Russischen“ oder „Jungfern“-Quartette, mit denen Haydn, nach zehnjähriger Pause in seiner Quartettproduktion, die „neue besondere Art“ der Arbeit als Prinzip der Sonatenform hingestellt hat. Ein Merkmal dieses Prinzips ist die Sparsamkeit des melodischen Stoffes. Keines der vier Instrumente sagt mehr etwas Gleichgültiges, etwas, was nicht auf den einheitlichen Gesamtcharakter des Satzes bezogen wäre. Das Hauptmotiv im Thema unseres Satzes ist das kleine Fanfarenmotiv, mit dem die erste Geige einsetzt: der Ausdruck eines frohen und tüchtigen Lebenswillens, dessen melodischem Programm die drei anderen Instrumente zunächst durchaus zustimmen, und später es selber aufnehmen. In gemeinsamem, helfendem Drang wird (21. Takt) das zweite Thema gewonnen, in dem ein festes Ziel frohlockend erreicht scheint und nach zwei sinnigen Einwürfen jubelnd bestätigt wird. In dem Abgesang der letzten vier Takte tut das erste Motiv seine innige Befriedigung über das Geleistete kund. — Allein die eigentliche Prüfung steht erst noch bevor in dem Durchführungsteil, der hier fast ebensoviel Takte umfaßt wie der ganze erste Teil. Das Violoncello, dann die erste Geige will die Arbeit

beginnen, aber das rhythmische Motiv, das am Anfang Zustimmung und Stütze war, bringt eine Hemmung. Mit einem kräftigen Ansat in der soliden Unterdominante soll sie überwunden werden; alles hilft mächtig zusammen, und nach sechs Taktten ist denn auch schon die Reprise in der Grundtonart scheinbar gewonnen. (Diese „falsche Wiederkehr“, „fausse reprise“, ist eine der Erbschaften, die Handn von Ph. Em. Bach übernommen, aber, wie hier, unendlich vertieft hat.) Aber nur scheinbar. Die erste Geige wird gleich selber kleinlaut, die zweite und die Bratsche werfen ihren Zweifel hinein; und nun erst beginnt der ernsthafteste Kampf, der den Charakter des Kämpfenden enthüllt, und der schließlich in den vier drohend abbrechenden Schlägen sich zusammenballt. Das Hauptthema in c-moll zeigt den ganzen Ernst der Probe, bringt aber auch die Lösung, das „Bestanden!“, und nun erst kann die Wiederkehr in ihrer vollen musikalischen oder geistigen Wirkung einsetzen. Und es ist der Lust und Bewunderung kaum ein Ende, den kleinen Veränderungen nachzugehen, die der Handsche Reichtum an Geist und Gemüt in ihr noch angebracht hat.

Inhalt.

	Seite
1. Anonym: Motetus des 15. Jahrhunderts	1
2. W. Dufay: Messensatz (um 1450)	2
3. M. Pesenti: Ballata (Grottola) (1504)	6
4. L. Senfl: Deutsches Lied (1534)	8
5. A. Willaert: Niederländische Motette (1539)	9
6. P. Certon: Chanson (1540)	13
7. J. D. del Giovane da Nola: Mascherata (1541)	15
8. L. Marenzio: Madrigal (1581)	16
9. G. Gabrieli: Venezianische Motette (1587)	19
10. G. G. Gastoldi: Tanzlied (1591)	24
11. C. Merulo: Ricercar (1567)	26
12. G. di Macque: Canzon alla francese (um 1600)	31
13. H. Schütz: Konzertierende Motette (1647)	32
14. D. Gabrielli: Kammerfantate (1691)	38
15. A. Krieger: Deutsches Lied (1667)	45
16. A. Caldara: Kirchenfonate (Trio fonate) (1700)	45
17. G. B. Somis: Kammerfonate (Solo fonate)	52
18. J. S. Bach: Concerto grosso-Form	59
19. J. K. F. Fischer: Klavier-Suite (1696)	65
20. J. Pachelbel: Orgelchoral	69
21. J. Handl: Sonatenform (Quartettatz)	71
Anmerkungen.	77

Teubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Teubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersetzen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden.“ (Die Woche.)

„Wer ist jetzt in der Lage, teure Nachschlagebücher zu kaufen? Wie viele aus den Reihen der Volkshochschulbesucher verlangen nach Handreichungen, die das Studium der Natur- und Geisteswissenschaften ermöglichen. Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bändchen „Aus Natur und Geisteswelt“ des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen.“ (Pädagog. Arbeitsgemeinschaft.)

„Diese handlichen Nachschlagebücher bieten nach Form und Inhalt Vorzügliches und werden sich, wie zu erwarten steht, in unseren Volksbibliotheken schnell einbürgern.“ (Blätter für Volksbibliotheken.)

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch. 2. Aufl. V. Studienrat Dr. P. Thormeyer. (Bd. 4.) geb. M. 36.—

Psychologisches Wörterbuch von Privatdozent Dr. Fritz Giese. (Bd. 7.) geb. M. 32.—

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Studienrat Dr. H. Köhl. (Bd. 14.) geb. M. 36.—

* **Musikalisches Wörterbuch** von Privatdoz. Dr. J. H. Moser. (Bd. 12.)

* **Wörterbuch zur Kunstgeschichte** von Dr. H. Vollmer.

Physikalisches Wörterbuch v. Prof. Dr. G. Berndt. (Bd. 5.) geb. M. 36.—

* **Chemisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. H. Kemß. (Bd. 10.)

* **Astronomisches Wörterbuch** v. Observator Dr. H. Naumann. (Bd. 11.)

Geologisch-mineralogisches Wörterbuch von Dr. E. W. Schmidt. (Bd. 6.) geb. M. 36.—

Geographisches Wörterbuch v. Prof. Dr. O. Kende. I. Allgem. Erdkunde. (Bd. 8.) geb. M. 36.— * II. Wörterbuch d. Länder- u. Wirtschaftskunde. (13.)

Zoologisches Wörterbuch von Dir. Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (2.) geb. M. 32.—

Botanisches Wörterbuch von Dr. O. Gerke. (Bd. 1.) geb. M. 32.—

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) geb. M. 36.—

Handelswörterbuch von Handelschuldir. Dr. V. Sittel u. Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt von V. Armhaus, verpfl. Dolmetscher. (Bd. 9.) geb. M. 36.—

* in Vorbereitung bzw. unter der Presse (1922)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Teubners

Naturwissenschaftliche Bibliothek

Serie A. Für reifere Schüler, Studierende und Naturfreunde

Alle Bände sind reich illustriert und geschmackvoll gebunden

- Große Physiker.** Von Joh. Keferstein. Mit 12 Bildnissen M. 27.—
- Physikalisches Experimentierbuch.** Von G. Kedenko. In 2 Teilen. 1. Teil. 2. Aufl. Mit 99 Abbildungen M. 34.50. II. Teil. Mit 87 Abbildungen . M. 27.—
- Chemisches Experimentierbuch.** Von R. Scheld. In 2 Teilen. 1. Teil. 9. Aufl. Mit 77 Abbildungen. M. 27.—. II. Teil. 2. Aufl. Mit 51 Abbildungen . M. 30.—
- An der Werkbank.** Von E. Scheidlen. Mit 110 Abbildungen u. 44 Tafeln. M. 40.—
- Hervorragende Leistungen der Technik.** Von R. Schreber. Mit 56 Abb. M. 20.—
- Vom Einbaum zum Eismenschiff.** Streifzüge auf dem Gebiete der Schifffahrt und des Seewesens. Von R. Kadunz. Mit 90 Abbildungen. M. 18.—
- Die Luftschiffahrt.** Von R. Nimföhr. Mit 99 Abbildungen M. 15.—
- Aus dem Luftmeer.** Von M. Sassenfeld. Mit 40 Abbildungen M. 15.—
- Himmelsbeobachtung mit bloßem Auge.** Von J. Kusch. 2. Aufl. Mit 30 Figuren und 1 Sternkarte M. 30.—
- An der See.** Geogr. geologische Betrachtungen. Von P. Dahms. Mit 61 Abb. M. 12.—
- Rüstenwanderungen.** Biologische Auszüge. Von D. Franz. Mit 92 Fig. M. 13.50
- Geologisches Wanderbuch.** Von R. G. Voll. 2 Teile. 1. 2. Aufl. Mit 201 Abb. u. 1 Orientierungstafel. M. 54.—. II. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. [H. d. Pr. 22.]
- Große Geographen.** Bilder aus der Geschichte der Erdkunde. Von J. Lampe. Mit 6 Porträts, 4 Abb. u. Kartenstiche. M. 27.—
- Geographisches Wanderbuch.** Von A. Berg. 2. Aufl. Mit 212 Abb. M. 33.—
- Anleitung zu photographischen Naturaufnahmen.** Von G. E. J. Schulz. Mit 41 photographischen Aufnahmen. M. 33.—
- Vegetations schilderungen.** Von P. Gräbner. Mit 40 Abbildungen . . . M. 11.25
- Unsere Frühlingspflanzen.** Von J. Höd. Mit 76 Abbildungen . . M. 18.—
- Große Biologen.** Bilder aus der Geschichte der Biologie. Von W. Maß. Mit 21 Bildnissen M. 20.—
- Biologisches Experimentierbuch.** Anleitung zum selbständigen Studium der Lebenserscheinungen für jugendliche Naturfreunde. Von C. Schäffer. Mit 100 Abbildungen M. 30.—
- Insektenbiologie.** Von Chr. Schröder. [H. d. Presse 1922.]
- Erlebte Naturgeschichte.** Von C. Schmitt. 2. Aufl. Mit 35 Abb. 1. Teil. Kart. M. 33.—

Serie B. Für jüngere Schüler und Naturfreunde.

- Physikalische Plaudereien f. die Jugend.** Von L. Wunder. Mit 13 Abbildungen. Kart. M. 10.—
- Chemische Plaudereien für die Jugend.** Von L. Wunder. Mit 5 Abbildungen. Kart. M. 10.—
- Mein Handwerkszeug.** Von O. Frey. Mit 12 Abbildungen . . . Kart. M. 8.—
- Vom Tierleben in den Tropen.** Von R. Guenther. Mit 7 Abb. Kart. M. 8.—
- Versuche mit lebenden Pflanzen.** Von M. Detell. Mit 7 Abb. Kart. M. 8.—

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Veränderung vorbehalten

Teubners Künstlersteinzehnungen

Wohlfelle farbige Originalwerke erster deutscher Künstler fürs deutsche Haus
Die Sammlung enthält jetzt über 200 Bilder in den Größen 100×70 cm (M. 60.-), 75×55 cm (M. 50.-), 109×41 cm (M. 30.-), 60×50 cm (M. 40.-), 55×42 cm (M. 35.-), 41×30 cm (M. 25.-). Geschnackvolle Rahmung aus eigener Werkstatt.

Neu: Kleine Kunstblätter

16×24 cm je M. 8.-. Liebermann, Im Park. Prentzel, Am Wehr. Hedt, Unter der alten Kastanie und Weihnachtsabend. Treuter, Bei Mondenschein. Weber, Apfelblüte.

Schattenbilder

R. W. Diefenbach „Per aspera ad astra“. Album, die 34 Teils. des vollst. Wandfrieses fortlaufend wieder. (20 1/2×25 cm) M. 60.-. Teilsbilder als Wandfries (42×30 cm) je M. 30.-, (35×19 cm) je M. 10.-, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.
„**Göttliche Jugend**“. 2 Mappen, mit je 20 Blatt (25 1/2×34 cm) je M. 60.-. Einzelbilder je M. 5.-, auch gerahmt in versch. Ausführ. erhältlich.

Rindermusik. 12 Blätter (25 1/2×34 cm) in Mappe M. 50.-, Einzelblatt M. 5.-.
Gerda Luise Schmidt (20×15 cm) je M. 4.50. Auch gerahmt in verschiedener Ausführung erhältlich. Blumenorakel. Reisspiel. Der Besuch. Der Liebesbrief. Ein Frühlingsstrauch. Die Freunde. Der Brief an „Ihn“. Annäherungsversuch. Am Spinett. Beim Wein. Ein Mädchen. Der Geburtstag.

Teubners Künstlerpostkarten

(Ausf. Verzeichnis v. Verlag in Leipzig.) Jede Karte 60 Pf. Reihe von 12 Karten in Umschlag M. 6.-, jede Karte unter Glas mit schwarzer Einfassung und Schnur edig oder oval M. 3.60. Die mit * bezeichneten Reihen auch in feinen ovalen Holzrähmchen (M. 9.- bzw. M. 10.50, edig M. 8.30), oder in Kettenrahmen edig oder oval (M. 5.30). Teubners Künstlersteinzehnungen in 12 Reihen. Teubners Künstlerpostkarten nach Gemälden neuerer Meister. 1. Macco, Malenzeit. 2. Köstlich, Sonnenbild. 3. Buttersack, Sommer im Moor. 4. Hartmann, Sommerweide. 5. Kühn jr., Im weißen Zimmer. In Umschlag M. 3.-
***Diefenbachs Schattenbilder** in 7 Reihen. (Rindermusik, je M. -.60, Reihe M. 6.-). Aus dem Kinderleben, 6 Karten nach Vliestischen. von Hela Peters. 1. Der gute Bruder. 2. Der böse Bruder. 3. Wo brüdt der Schuh? 4. Schmerzelässchen. 5. Püppchen, aufgepaßt! 6. Große Wäsche. In Umschlag M. 4.50. ***Schattenbilder** von Gerda Luise Schmidt: 1. Reihe: Spiel und Tanz, Fein im Garten, Blumenorakel, Die kleine Schäfchen, Delantlicher Dichter, Rattenfänger von Hameln. 2. Reihe: Die Freunde, Der Besuch, Im Grünen, Reisspiel, Ein Frühlingsstrauch, Der Liebesbrief. 3. Reihe: Der Brief an „Ihn“, Annäherungsversuch, Am Spinett, Beim Wein, Ein Mädchen, Der Geburtstag. Jede Reihe in Umschlag M. 3.-.

Rudolf Schäfers Bilder nach der Heiligen Schrift

Der barmherzige Samariter (M. 50.-), Jesus der Kinderfreund (M. 40.-), Das Abendmahl (M. 50.-), Hochzeit zu Kana (M. 40.-), Weihnachten (M. 50.-), Die Bergpredigt (M. 40-) (75×55 bzw. 60×50 cm).

Diese 6 Blätter in Format **Biblische Bilder** in Mappe M. 50.-, als 23×30 unter dem Titel Einzelblatt je M. 10.- (Auch als „Kirchliche Gedächtnisblätter“ und als „Glückwunsch- u. Einladungskarten“ erhältlich.)

Karl Bauers Federzeichnungen

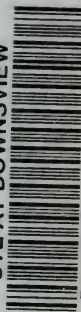
Führer und Helden im Weltkrieg. Einzelne Blätter (28×36 cm) M. 3.-
2 Mappen, enthaltend je 12 Blätter, je M. 12.-
Charakterköpfe zur deutschen Geschichte. Mappe, 32 Bl. (28×36 cm) M. 45.-,
12 Bl. M. 18.-, Einzelblätter M. 3.-
Aus Deutschlands großer Zeit 1913. In Mappe, 16 Bl. (28×36 cm) M. 18.-,
Einzelblätter M. 3.-

Vollständiger Katalog üb. künft. Wandschmuck mit farb. Wiedergabe von über 200 Blättern gegen Einsend. von M. 8.50 oder gegen Nachn. (M. 10.-) o. Verlag in Leipzig, Poststr. 3, erhältlich

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin



UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 01 11 005 3