

THE HISTORY OF

THE

REIGN OF

GEORGE III.

BY

CHARLES OSGOOD

ESQ.

OF

THE

BAR

AT

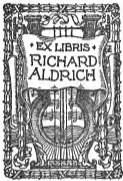
THE

COURT

OF

Ms. 3.13(3)

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE UNIVERSITY



HARVARD COLLEGE LIBRARY

MUSIC LIBRARY







C ä c i l i a

e i n e Z e i t s c h r i f t

f ü r d i e

musikalische Welt

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten

Kunstverständigen und Künstlern.

Dritter Band

enthaltend Heft 9, 10, 11, 12

Mit einem Portrait, 3 Notenschlüssen und Intelligenzblatt
Nr. 9 bis 12.

M a i n z

Im Verlage der Hof-Musikhandlung B. Schott Söhne.

1 8 2 5.

DEZ-92

Δ

Ms. 3.13(3)



I n h a l t

des

dritten Bandes der *Cäcilia*.

Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter;
von Kammergerichtsrathe E. T. A. Hoffmann. S. 1.

Bessels; von F. FF. Jung. S. 14.

Neueste Messler; von F. FF. Jung. S. 16.

Logograph; von J. C. Nömy. S. 16.

Über das Verhältnis der Musik zu den übrigen
schönen Künsten; von Dr. Schütz. S. 16.

Über Klavierauszüge überhaupt; von der Be-
sonnen. S. 25. Insbesondere über die von

I. Mühlers Jense, S. 28.

- II. Schneider's *Sinfonie*, S. 43.
- III. Mozart's *Marrivierdas*, S. 43.
- IV. Weber's *Karyontis*, S. 49.
- V. Spontini's *Olympia*, S. 50.
- VI. Spohr's *Jocunda*, S. 53.
- VII. Teske's *Concerto*, S. 57.
- VIII. — *Ober und Lohs*, S. 57.
- IX. Ciorchi's *Sinfonie*, S. 60.
- X. Adler's *Rage*, S. 61.
- XI. — *Lacerte*, S. 62.
- XII. Rosetti's *Sensazione*, S. 63.
- XIII. — *Zelinda*, S. 63.
- XIV. Mozart's *Figaro*, S. 67.
- XV. Marschner's *Halsdick*, S. 69.

Charade; von J. A. Loerf. S. 70.

Begebenheit: Über Reinheit der Tonkunst; von der Akademie. S. 73.

Friedrich Schiller's Ansichten über seine Composition des Orestes; Die Schindler. S. 89.

Nachschuß von Gfn. Pfifer. S. 93.

Die Quellen. Dem Künstler; vom Grafen Christian v. Bismarck-Ferchau. S. 100.

Meine Ansicht über die Composition des Requiem überhaupt und in Beziehung auf mein Requiem; von Gfn. Pfifer. S. 103.

F. & Handler's Thätigkeit zur Verbreitung deutscher Musik in Italien; von Joh. S. 104.

Über Tonmalerei; von Gfn. Pfifer. S. 105.

Über das Wesen des Kirchenstils; von Gfn. Pfifer. S. 107.

Über die Echtheit des Mozarts'schen Requiem;
von Gfr. Wäber. S. 208.

Anzeigen:

- I. *Mozart's Misa pro defunctis regium*, Mozart's
Seelenmesse, mit untergelegtem deutschem Texte,
Fertiger, neue Ausgabe.
- II. *Mozart's Misa pro defunctis regium*, Mozart's
Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergeleg-
tem deutschem Texte; zweite Auflage.
- III. *Mozart's Misa pro defunctis regium*, Mozart's
Seelenmesse, im Clavierauszuge, mit untergeleg-
tem deutschem Texte. S. 209.
- IV. *Wohlfahrt's Orgel- und Pianofort-Compo-
sitionen für Mächtige Spieler*. Oper. I., Zweite Edition;
von v. G. Grollman. S. 210.

Die Tonkünstler, Dyrtschen von G. C. F. Lehmann.
S. 210.

Für Geographien; von Zym. S. 211.

Wozum hat wohl Pythagoras die menschliche Seele
eine Harmonie gehalten? von Nock. S. 211.

Wien im Jahr 1812. S. 212.

Auflösung des Logogrifs auf Seite 17. S. 212.

Aufstellung der Chorde abschließet Seite 70. S.
212.

Beizner's Méthode de Violoncelle, von
J. v. Seyfried. S. 213.

Schröpfköpfe; von G. L. P. Sauer. S. 213.

Gotfried Silbermann; von B. Eick. S. 214.

Mittheilungen, von Fr. Haug, S. 186.

Unangreifliches Bedenken über die Folge weltliche
Cultur à la mode; von J. Sartorius, S. 187.

Charade, an Chloride; von J. A. Lenzf, S. 191.

Kürze Mittheilung über den Rathschlüssen des west-
ten Hofes der Größe, S. 193.

Ein paier Seniten; von Zyx, S. 211.

Intelligenzblatt 9 bis 11.

U e b e r s i c h t.

Heft	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
—	1.	—	—	—	—	Juni	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	2.	—	—	—	—	Juli	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	3.	—	—	—	—	Oct.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	4.	—	—	—	—	Dec.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	5.	—	—	—	—	Febr.	1818.	—	—	—	—	—	—	—	—
—	6.	—	—	—	—	Apr.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	7.	—	—	—	—	Mai	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	8.	—	—	—	—	Juni	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	9.	—	—	—	—	Aug.	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	10.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	11.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	12.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	13.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	14.	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	15.	wird	folgen	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

CAECILIA

Nr. 9.

Gedanken

bei dem

Erscheinen dieser Blätter.)*

Von Herausgeberin:

E. T. A. (W.), Hoffmann.

Wie heißt doch jene Beschwörungsformel, mit der die Autoren ihre Vorträge zu beschließen pflegen? — „Und nun geht hin, du mein Lieber

*) Freilich nicht der gegenwärtigen Callieblätter, welche viel zu spät nach dem Erscheinen dieses gemeinen Mannes gehören würden, um sich selber als Mitarbeiter erkennen zu lassen, sondern einer andern musikalischen Zeitschrift, welche aber nicht zu Stande kam.

Es kam nämlich im Jahr über die Christliche Musikhandlung in Berlin die Bewegung einer Allgemeinen Zeitung für Musik und Musikherrscher projectirt, und Hoffmann, demal wieder in Berlin, als Herausgeberin, dann Mitglied des Oberappellations-Senats und der Invalide-Untersuchungscommission zur Ermittlung gefahrer staatsgefährlicher Verbindungen in Berlin nachgetreten, war bewegen worden, das Eröffnung- und Einleitungs-Programm zu dieser Zeitung zu

„Kind, das ich so sorglich gehegt und gepflegt“ etc. — Es ist auch nichts natürlicher, und eben deshalb ging und gab geworden, die Geistesgattung zu vergleichen der leiblichen.

Auf beiden ruht der Fluch der Erbsünde, nämlich Qual und Schmerz des Gehirns, aufgewiegt durch Vaterfreuden und kindliche Affektliebe für das geborne Wesen. —

Eigentlich ist es ja aber niemals ein Kind, das der Autor eines vollständigen Buchs in die Welt schickt, sondern ein völlig ausgewachsener

streifen. Dieser Aufforderung zu entsprechen, schickte er den vorliegenden Aufsatz. In dem im October dieses Jahres erscheinenden ersten Hefte der besagten Monatsschrift wurde die erste Hälfte des Aufsatzes abgedruckt, gleich dem ersten Hefte — wie man sagt darum, weil es dann, einer ausgesprochenen Person unwilligen Artikel betrifft, — offiziell oder halb-offiziell unterdrückt, und das ganze Unternehmen unterdrückt, so dass nicht einmal die öffentliche Aushaltung des ersten Heftes vollbracht wurde, ein zweites aber gar nicht zur Welt kam, und Hoffmanns Arbeit also nie im Druck erschien.

Was ist nunmehr, diese theure Reliquie des trefflichen Mannes dem Publikum zu überliefern, zwar nicht als Einleitung zu unserem ersten Hefte (denn das hätte man vielleicht ein ungünstiges oases deuten können) wohl aber immer zur rechten Zeit, um das Interesse und die Theilnahme zu finden, welche das Publikum und wir dem ausgesprochenen Talente so gern und völlig wissen.

E. Reiser.

Mensch, dessen ganze Gestaltung im Innern und Aeußern zu Tage liegt.

Auders, ganz anders verhält es sich mit einem Werke, wie dasjenige, was hier so eben begann. — Der Verleger baut nach Kräften eine hübsche Wiege, der Redakteur legt einen Embryo hinein und blüht, so wie das kleine Ding sich nur regem mag, die gehörigen Fäden, die denn nun eben als Nichte Fäden für das Lebensbedürfnis, für Pflege und Ernährung des Täuflings sorgen. Rechts unter den Augen der geliebten Güte mag nun das Wesen aufwachen und geduldet nach seiner Art; es giebt einen fortwährenden Gevatter-schmaus, und die Sache der gangbarsten Fäden ist es, dahin zu trachten, dem die Gerichte fein schmackhaft bleiben und es dem Getränk nie an wackrem Feuer und Geist mange, damit die Güte nicht fortbleiben und auch das Kleine, das oben esstet und mitisst und mittrinkt, nachsichtiges und verdauliches genießt und sich immer mehr erkräftigt zum stammhaften Menschen. —

— Warum dies bitterste Gesicht, geliebtester Kompenst! —

„Schon wieder ein neuer anatomischer Tisch errichtet, auf dem man unsere Werke mit gewaltigem ausgepreizten Gliedern festschrauben und mit rückwärtsener Grausamkeit zerlegen wird.“
 „Ha! — ich sehe schon verdeckte Quälensfolgen, unharmonische Querstände entblößt von dem

„Fleisch der vollen Harmonie, unter dem funkeln-
den Messer des Frochters emporkütern!“ —

Daher dein Vamuth? — Überzeugt, o mein
Komponist! bin ich, daß du schreiben wirst oder
schon geschrieben hast ein Werk, das so recht
ganz und gar hervorgeht aus deinem innersten
Wesen. — — — War es vielleicht eine Oper,
die du schreibst, so nahnst du den poetischen
Gedanken, der dem Ganzen zum Grunde lag, mit
allen seinen tiefsten Motiven in dir auf; der Ge-
nius der Tonkunst rührte seine mächtigen Schwin-
gen, und selbst die Fesseln, die ihm hin und wie-
der schlechte Worte des Gedichts anlegen woll-
ten, vermochten nicht, seinen kühnen Flug zu
hemmen, indem er alles, was jenseit an poetischen
Gedanken entzirkelte, emportrag in höhere Re-
gionen. Alle Liebe, alle Sehnsucht, alles Ver-
langen, Wonne, Hm̄, Entzücken, Verzweiflung
erschien, aber verklärte, in dem Glanze des höhern
Reichs der Töne, und das menschliche Herz, auf
seltsame Weise gerührt, fühlte selbst in dem Ir-
dischen das Überirdische. — Ich meine, in den
Weihenstunden der Begeisterung war es dir ver-
gönnt, die Musik so zu denken, wie sie der rich-
tende, sehnsüchtige Verstand als wahrhaftig aner-
kennen mußte.

Ja den Verstand! — Diesen zuweilen etwas
ausertypischen Schulmeister können wir nun ein-
mal nicht entbehren. Er unterreicht mit scharfem
Blick die Stützen unseres Gebäudes und ändert er

sie zu dünn oder morsch, so stößt er sie von sich mit dem Fuß und spricht, wenn der ganze Bau zerstört: Es war nichts! — Besser, so stehe that Freund Saurekopf in unserm Innern, als geschieht es von andern aussen! —

Gesag, o mein Komponist, du hast, ich weiß es, ein schönes Werk gemacht und bist dir, wie es sich von selbst versteht, der Motive, so und so und nicht anders deine Musik gedichtet zu haben, vollkommen bewusst. Nun fadest du dein Werk wieder, nicht auf dem kunstreichen Tisch unter den mordwaffen Händen eines barbarischen Prosektors, sondern aufgestellt vor einem dir befreundeten Geiste, der es mit scharfem Blicke durchsieht und, statt dem jeuer es unerbittlich zerhacken hätte, nur alles was er darin entdeckt, dem ganzen wunderbaren Bau mit offnen Verachtlingaugen, in lauten Worten verkündet. — Sage nicht, o Komponist! dass es eben keine Freude sei, sich alles das, was man gedacht, empfunden, wie ein Exemplar vorrechnen zu lassen. Die Freude, von einem verwandten Geiste ganz verstanden zu seyn, ist es, die den Gedanken an jedes pedantische Vorrechnen nicht aufkommen lässt. —

Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen, herrlichen Baum, der, aus einem kleinen Kern entsprungen, nun die blüthenreichen Äste hoch emporstreckt in den klaren Himmel. Nun stehen wißbegierige

Leute wahr, und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. — Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und versagt mündlich einen geheimnißvollen Zauber es zu bewirken, das die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Krystall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, das eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entspross. Ja sie werden einsehen, das Baum, Blatt, Blüthe und Frucht so und nicht andern gestaltet und gesäht seyn konnten. —

Da sieht ein, mein Komponist, das ich eben daran dachte, wie Beurtheilungen musikalischer Werke beschaffen seyn müßten, und das ich nur recht in die Tiefe des Werks eindringende und dieselben in ihren tiefsten Motiven entwickelnde Abhandlungen dafür gelten lassen mag, die den Komponisten, sollte auch nicht immer des Lobes Poesie erhalten, so wie seine verwandten Kollegen, erfassen, andere Leute aber verständigen über manchen, das ihnen sonst entgangen. —

Es ist gewis, das Beurtheilungen dieser Art dazu führen können, das man gut hört. — Gut hören ist nützlich, wenn Anlage dazu da, allerdings zu erkennen; selbst gut machen freilich nicht, da dieses eine Reinigkeit voraussetzt, die ein alter tüchtiger Meister geradezu ausspricht in einem höflichen Schreiben an einen jungen Herrn von Stande, der in großer Herzensangst anfragte: wie von tausend Himmelswillen er es nur anfangen

salle, die Welt mit einer meisterhaften Komposition zu entzücken. Der Meister antwortete: Wollten Ew. Hochgeborenen nur die Gewogenheit haben, Genie zu besitzen, so würde alles etc.

Schließlich kann ich dir, mein Komponist! gestehen, dass es mich sehr merkwürdiger Weise bedünken will, wie oft ein Paar Lieder oder ein Heft Polonoisen oder, wären sie nicht aus der der Mode gekommen, Menuetten, viel eher Beurtheilungen jener Art anzuhalten lästere, als manchen Werk an dem man sich drei Stunden lang tot und übermüth hört. — Ein ganzer Busch lo's lockre Erdreich eingesteckter wurzelloser Stäbchen ist noch kein lebensfrischer köstlicher Baum. —

Es gibt nichts erfreulicheres, als sich über eine Kunst, die man tief im Herzen hegt und pflegt, recht auszusprechen; aber wann kommt man dazu? Reden ist viel besser, als schreiben, aber schreiben man; man wohl deshalb, weil man jetzt beinahe jeder Leute findet, die da lesen, als die da hören und vollende Musiker hören, und viel lieber Noten, als Worte, und leiden ungern in der Rede, wie in der Musik, zu kühne Anvermehrungen, die das gefügigte Wort doch nur zu leicht sich erlöst. — Man Sorge aber, dass der tothe Buchstabe die Kraft an sich trage, lebendig zu werden vor dem Gemüthe des Lesers, damit dieses sich ihm aufthue! —

Also auch Abhandlungen über, musikalische Gegenstände, ohne die Basis eines bestimmten

Werk? — „Nichts ist langweiliger, als derlei „Abhandlungen“ lesen zu sehn! — Richtig! zornig in dem Styl, wie sie etwa in der Hildesgard von Babenthal der Held des Romans sieht, der seiner vornehmen Schulerin, in die er ohnehin auf eben nicht sehr anständige Weise verfallen ist, den mathematischen Theil der Musikwissenschaft in solcher Art docirt, dass man nicht begreift, wie sie es wagt mit dem Pedanten! — Alles zu seiner Zeit und zu rechter Stelle. — Wird ein Haus gebaut, so bedarf es des Geristes; seltsam genug wüßte es aber seyn, die Ehre des Baumeisters nicht im Gelde, sondern im Gerüste zu suchen und zu finden! —

Es giebt eine Art über musikalische Gegenstände zu reden, (sey es mündlich oder schriftlich) die dem Eingeweihten genügt, ohne den Leuten im Vochel des Tempels unverständlich zu seyn. Ja, diese können große Freude daran haben, und unverschämte pinzige Worte erhalten, ohne das Priesterkleid anzuziehen. —

Keine Kunst, und am allerwenigsten die Musik, leidet den Pedantismus, und eine gewisse Freigisterei ist manchmal gerade dem grossen Genie eigen. Ein alter Herr erzählte einmal ich eines verdeckten Octavenzugs in der Ober- und Unterstimme, als würde eine Oberstimme gespielt in heiserer Gesellschafft. — Was würde Kirubenger zu Mozarts Harmonik gesagt haben! — Von Instrumentierung ist gar nicht zu reden. — Timpano

geht durch Feuer und Wasser nach den Tönen der Fife und Pauke, und die Pauzonen klingen hübsch dazu im Pianissimo! —

Wahr ist es, zu der Feuer- und Wasserprobe den guten Geschmack geübt jetzt das ganze Arsenal hölzerner und messingener Waffen, und wird täglich vermehrt durch seltsame Erfindungen, als da sind Klapphörner, Flügelhörner etc., die ihren Dünkelweis halber sehr artig hervorstecken.

Wahr ist es, dass jeder Bläser, da er jetzt nimmer rasten darf, sich die Lungen von Ramona's Neffen, oder von jenem verbotenen Keel wünschen möchte, der acht Heulen weit sechs Windröhren durch seinen Hauch in Bewegung setzt. Wahr ist es, dass manche Partitur jetzt davorhin schwarz aussieht, dass ein dreister Fich ohne Umstände sich darauf vernarbenigen kann, niemand merkt's. Aber! — Effect! — Effect! —

Nun, der Hervorbringen des Effects ist auch eins der wunderbarsten Geheimnisse der Composition, darums weiß das menschliche Gemüth auch das wunderbarste Geheimnis ist. Aus dem Gemüth in das Gemüth, heiset es, und da kann man denn nicht sagen, was grade mehr wirke, das ganze Uggewitter von Posaen, Trommeln, Becken, Pauzonen, Trompeten, Hörnern etc., oder der Sonnenstrahl eines stürzigen Tons der Oboe, oder sonst eines Instrument's von guter Art.

Friedrich der Zweite konnte ein *Crucifixio*, das Reichard in einer Arie angebracht, einem Feuerlöser, und verließ zornig den Saal, als man es dahin gebracht, das er sich einen Akt aus irgend einer Oper von Glück vorgespielen Hess, weil ihm alles nicht als Musik, sondern als ein verwirrtes Durcheinander erschien: Hane und Grane allein hatten wahrhaft, d. h. edel, einfach und melodisch komponirt! —

Rebet zurück zu der Einfachheit der Alten, ruft du, alter Meister, den Jünglingen zu, fort mit dem Geklingel und Geklapper, vergess alle heutige Musik, vergess Mozart und Beethoven, und vollende —

Suu, sag zu, alter Herr, welche Alten du meinst? — Bestimme das Zeitalter, in dem die wahrhafte Kunst der Musik abgeschlossen wurde, so das alles was dardher hinaus geht, vom Übel ist, und vereinige so in dir eine ganze *Académie française*, die die Kunst in Schranken einpercht, die niemand überspringen darf, ohne geprügelt zu werden! — Was meinst du zu Fux, Kober — oder später zu Hana — Händel — Glück etc. — Zweifelsaft? —

Beiläufig gesagt, wollte man diesem Ritter, seiner ritterlichen Natur unerschrocken, Anfangs gar nicht recht trauen. — In des Forstleuten Beistügen wurde sehr witziger Weise seine Overture zu der *Iphigenia in Tauris* mit dem Gehörn

der Kammern in der Darfschenke verglichen. — Und wenn man Glück in unsern Zeiten geistlich finden, wäre es nicht möglich gewesen, dass er sich, was die Instrumentirung betrifft, auch leider auf die schlechte Seite gelegt? — Gewiss ist es, dass er mit der Idee einer Oper, die Herrensauerkleeche, wenn er ein ganz besonderes, die Tuba der Römer nachahmendes Instrument verfertigen lassen wollte, starb. — Er ist wohl dieser Absicht halber zu rechter Zeit gestorben. —

Halben Sie, gestrenger alter Herr, mich ja nicht für einen Buchkosen, der die Väter nicht ehrt, oder der nicht vielmehr tief in der Brust empfand, dass all' unser Leben ein Spiel von ihrer Schaffungskraft und dass wir des Bundes, womit sie uns geglaubt, nie entbehren können, ohne Gefahr zu verweilen, indessen —

Doch indem ich Sie, mein alter Herr, recht ansehe, belieben Sie ja auf einmal ganz jugendlich auszusehen! — Nun, dergleichen Fantasmagereien bin ich gewohnt von Alters her. — Mein jüngerer Bruder war ein drolliger Junge. Als fünf-, sechsjähriger Knabe pflegte er des Grossvaters Fenchel aufzusetzen, und uns kleinen mit grünllicher Miene vorzudociren, worüber wir denn immer gar herzlich lachen mussten! — —

„Schließt eure Fenster, eure Thüren zu, ihr Tölpel, der Spuk geht an!“

Sollt' es möglich seyn, dass irgend eine Zeit-

schrift, irgend eine künstlerische Zeitung existiren könne, ohne einige Klatscherei! —

Mitten im Komponiren wird der Meister überfallen von diesem oder jenem Collaborator, und muss ihm Rede stehen, er mag wollen oder nicht. Bangter Collaborator verkündet dem der Welt, der gross X trage, er könne es aus eigener Ueberszeugung versichern, beim Komponiren einen nicht ganz weibern Schlafrock von buntem Zeig, bediene sich sehr schön restrirten Venetianischen Notenpapiers, habe exzellente schwarze Tinte, setze schwarzweisse die Linie der Bratschen unter die Linie des Fagotts, und treue so des Quartett, sey aber sonst ein ausserordentlich herrlicher Mann. Von A halte er nicht viel, über B habe er sich nicht recht auslassen wollen, C scheint er zu loben, was er aber über D gesagt, sollte vor der Hand verschwiegen bleiben etc.

Darum „schliesst eure . . . — Doch nein — nein! Es gibt solch eine unermüdete Klatscherei, die, statt gütig zu seyn, nur dazu dient, das gütige Band, das die Menge an den geliebten, geschätzten Meister fesselt, noch fester zu knüpfen, und diese mag sich immerhin auch in diesen Blättern einstellen. Es ist nun wieder das Erbtheil unserer schwachen Natur, dass wir das Werk nicht von der Person des Meisters trennen können, sondern bei jenem auch stets an diese denken, denn sonst würden nicht die Bildnisse beliebter Meister so häufig gesucht und gekauft

werden. „Wie mag er wohl aussehen der, der im Stode war, mich so recht im Innern hinein zu erfreuen?“ denkt gleich ein jeder. Erzählt nur einer, der den Meister kennt, auf gewöhnliche Weise recht viel von seinem eigenthümlichen Wesen, stellt er sein ganzes Bild dar in lebensvollen Zügen: in der That, befreundeter wird sich jeder mit ihm fühlen, der ihn schon sonst im Herzen trug.

Zur Zeit als die Physiognomik herrschte, wollte man auch Herzen und Nieren erforschen mittels der Handschrift, und gewiss ist es, dass in dieser auch viel Charakteristisches zu finden. Viel größer als in der Wertschrift möchte sich dieses in der Notenschrift aussprechen, und gar köstlich wäre es, wenn diese Blätter häufig dienen, jenes Fac simile grosser Meister einschalteten. — Aus der Schule darf nicht geplaudert werden, daher ist es nicht thöricht zu erfahren, wie, d. h. mit welchem Mechanismus, dieser, jener Komponist seine Werke aufschreibt. Jeder hat darin seine besondere Weise, und es wäre in der That sehr anziehend, mit seiner Nase herauszuspielen, wie jener Mechanismus auf die Werke selbst gewirkt hat und wirkt. — Selbstaussagen sind kaum zu erringen, und daher könnte es etwas nur von vorstehenden Meistern gesagt und geschrieben werden!

Doch Gedanke reißt sich an Gedanke, daher
U. a. w.

Schertz.

R o s s i n i.

Was du oft Andreu, je dir such, so geistvoll und lieb-
 Ich ent-zittert,
 Kuchelt mir glücklich am Ohr, aber nicht reicht mir's
 ins Herz.
 F. W. Jung.

N o u v e l l e M u n i e r.

Entrechtet schlägt ihr, und Tod, heraufbraut im ge-
 hetzen Getöse;
 Künste wohl macht ihr mir so; aber mich seh' ich
 nach Kunst.
 F. W. Jung.

L o g o g r i p h.

Bald im Guten bald im Bösen
 Bist du hien, was du bist;
 Kommt vom Pflanz, kommt vom Richter
 Ja sogar vom Drossel-Dichter;
 Aber wenn ein Zeichen vor:
 Weh! Ichts dem Singer-Geh.
 J. C. Müll.

U b e r
 das Verhältniß der Musik
 zu den
 übrigen schönen Künsten.

Für G. Wöhlers Lektien, von Adolf Meißl, geschrieben *)
 von St. Schütze.

Dieser Aufsatz beabsichtigt nicht, alle Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten zwischen der Musik und den übrigen achtzehn Künsten durchzumustern, sondern nur, auf den Punkt aufmerksam zu machen, wo alle zusammentreffen. Alle schönen Künste müssen dem Wesen nach Eins seyn, und alle in der Sache ein und dasselbe bestrichen, wenn sie mit einem Begriff aufgefaßt werden und nicht als ein Verschiedenes auseinander fallen sollen.

Es ist nicht genug, zu sagen, das alle den Zweck der Schönheit erreichen, was sie nur durch ein gleichsam zufälliges Ergebnis zusammenführt, sondern sie müssen auch innerlich, in dem, was sie schaffen, in ihrem Gegenstande, in dem Werke ihren Wirkens ganz dasselbe seyn.

Viele Kunstlehren drücken sich so aus, als ob die schönen Künste sich in zwei Welten

*) Vgl. die Anmerkung im 1. Hefte, S. 232.

theilten, und Eins innerlich, das Andere äußerlich oder draussen zu thun habe, wobei denn noch gefragt wird, wovon man (als dem rechten Punkt) ausgehen, und was man (vergleichender Weise) zuletzt bringen solle. So geschieht es dann gewöhnlich, dass man von der Plastik ausgeht, wovon man die Darstellung der Welt als den Zweck aller Kunst anlehnt, wobei man vorzüglich so die äussere Welt denkt, der man alsdann die Musik mit der innern Welt gleichsam als eine Ergänzung nachfolgen lässt. Auf diese Weise können sie eigentlich nie zusammen, und können wohl zur Ähnlichkeit, aber nicht zur Einheit gelangen. Demnach ist denn auch die Musik der Plastik gewöhnlich untergeordnet und nicht in ihrer vollen Würde erkannt worden.

So lassen wir v. B. in einer nach Schelling'schen Grundrissen verfassten Kunstlehre:

„Die Musik, als Kunst des innern Sinnes oder der Empfindung und Leidenschaft, die als solche dem reinen vollendeten Seyn (!) in der Plastik entgegensteht, stellt die Regungen des Innern durch innerlich vernehmbar, d. h. hörbare Bewegungen und Schwingungen, also durch Töne, objectiv dar. Ihr Charakter ist Leben und Leidenschaftlichkeit im Streben des Geistes nach dem Absoluten, wodurch es sich selbst (!) absolut darstellt, so dass das Absolute als Reides verschwindet. Die Musik ist demnach das subjectivste Element der Kunst, wo das Absolute nicht positiv absolut, wie es

„die unmittelbare Anschauung als Wesenheit (!), sondern als ein Absolutes der „Empfindung —, — als in Zeit sich aufhebende „Einheit und Eigenheit dargestellt wird. — „Weil die Eigenheit, das negative Element „des Schönen, in der Musik vorherrscht, so kann „wie die Absolutheit nicht in der an sich und un- „mittelbar gesetzten, also positiven und „objectiven Harmonie des Unendlichen und End- „lichen offenbaren, sondern nur in der an der „Eigenheit selbst gebildeten, also freien Harmonie „des Genusses widerstreben lassen.“

So geschieht es, dass die Musik nur zu einer negativen, zu einer mittelbaren Kunst wird, weil hier die Vorstellung von einem objectiven (außeren) Standpunkt ausgeht, und dieser für die Musik als Maassstab angenommen ist.

Der Fall wüde sich gleich umkehren, wenn wir die innere Regung als Standpunkt annehmen, wornach die Musik eher als die unmittelbare, und die Plastik als die mittelbare Kunst erscheinen würde.

Dieser Wechsel der Standpunkte zeigt schon an, dass man, um zu einem Verlaufsangspunkte oder zur Einheit selbst zu gelangen, etwas Wesentliches dabei übersehen.

Dies Wesentliche ist: Es giebt für alle schönen Künste nur einen wahrhaften Standpunkt,

und dieser ist die innere Vorstellung. Die Kunst überhaupt hat es nie mit den Dingen selbst, sondern nur mit den Vorstellungen davon zu thun. Nicht die Welt selbst, so fern sie ist, stellt sie dar, sondern nur, so fern sie von einem bestimmten Gemüthe aufgefaßt und von der Phantasie angesehen wird. Sie hat nicht die Welt selbst, sondern nur den Eindruck desselben zum Gegenstande, und zwar wie er sich in dem vollkommenern Gemüthe des Dichters und Künstlers offenbart. Jedes Kunstwerk hat den Zweck, den Eindruck zu erneuen, den eine Sache auf die Phantasie des Künstlers hervorgebracht hat, und sie so darzustellen, wie er glaubt, dass sie am wahrsten und am schönsten auf jeden wirken könnte. Die Kunst geht auf das höhere, geistige Leben, das die Welt gewährt, welches sie wiedergibt, nicht, so fern diese bloß die Sinne berührt, sondern in so fern sie in die Seele kommt, und innere Bewegung wird. Bei diesem Leben, das sich in der Vorstellung erneuert und eine Beschäftigung der Phantasie wird, kann vom Innern und Aeußern, wenn man die Kunst in ihrem Mittelpunkt erforschen will, gar nicht mehr die Rede seyn. Die Phantasie weicht auf jede innere Bewegung herrschend hinab, diese mag erst äußerlich vorhanden, oder selbst innerlich entsprungen seyn; auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht (zur Handlung) fortweisen, sondern wieder zur Vorstellung werden, die von der Phantasie beherrscht, in der Verbindung mit andern Vorstellungen übersehen und als Schönheit gemessen wird.

Es ist schon im Allgemeinen eine anerkannte philosophische Wahrheit, dass wir nicht aus uns herausgehen und zu den Dingen hinübergelangen, in sie eindringen können, sondern nach Maßgabe der Sinne nur Bilder von ihnen empfangen und in uns aufnehmen; noch mehr aber und in einer besondern Beziehung ist dies bei den schönen Künsten der Fall. Sie können und sollen nicht die Wirklichkeit geben, sie müssen ihren unmittelbaren Eindruck mildern und einen poetischen Schleier darüber werfen, (den die Phantasie webt,) so dass sie, bei aller objectiven Wahrheit, doch zugleich ein Gebilde der innern Thätigkeit werden. Eine Reisebeschreibung, eine treue Geschichte kann nicht ein Epos seyn. Die Dinge können und dürfen nicht als allgemeine Erscheinungen aufgeführt und neben einander hingestellt werden, sondern sie müssen jemandem angehören, sie müssen als das Ergebnis einer bestimmten Auffassung, als die Anschauung einer empfindenden Seele, die selbst noch eine Absicht (den Zweck der Schönheit) damit verbindet, als ein Gepräge des Geistes zum Vorschein kommen. Nicht einmal einzelne Theile einer Reisebeschreibung können, wie sie sind, in des poetische Werk mit hinübergelien, sie müssen erst in Empfindung getaucht und nach dem Zweck des Ganzen verarbeitet werden. Wie sehr die Kunst die Übersetzung durch Wirklichkeit meidet, das beweist am deutlichsten die körperlichste von allen, die Bildhauerkunst, die sogar die Gegenstände selbst zur Anschauung hinstellt. Sie muss ihnen die Thüchung des Lebendigen entziehen, sie in Licht

verklaren, damit sie wieder zur bloßen Vorstellung werden und anzeigen können, das sie ein Bild der Phantasie, das Gepräge einer bestimmten Auffassung seyn sollen, durch welche der Wiederanschauende hindurch geht, geistig geleitet zum Gegenstande hindringt, nicht, um weniger als die Wirklichkeit, sondern dem Wesen nach mehr zu empfangen. Die selbste Täuschung oder die Täuschung in der Schönheit hat nur die Absicht der tieferen, allgemeineren Wahrheit. — Die Malerei beweist es vollends unmittelbar, das die Kunst nur nach einem Bilde strebe, in dem sie außerlich auf einer bloßen Fläche die Vorstellung von einem Körper erreicht.

Also dient alle äußere Erscheinung in der Kunst nur der innern Vorstellung. Dies ist der Endzweck, das Ende wie der Ursprung der Kunst, ihr eigentliches Seyn und ihre geistige Wirklichkeit. Und damit beweist die Musik vollkommen überein; sie verbindet die Vorstellung als innere Regsamkeit; nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie empfunden wird, will sie offenbaren; sie fest die Endpunkte (das Resultirende) der übrigen Künste (aber doch ebenfalls nicht unmittelbar) auf, und schildert das innere Leben als das Ergebnis aller Wechselwirkung zwischen der innern und äußern Welt. Wenn sie regamer und lebendiger erscheint, so kann ihr dies nicht zum Vorwurfe gereichen, da sie so grades Wege zum Wesentlichen, zum Leben, hinfüßschreitet, und betritt sie nicht den ganzen Umfang, indem sie vielleicht das Festigere,

Bestimmtere weniger wieder giebt, so hat sie das mit allen Klängen gemein, das ihr Wirkungskreis durch die Mittel beschränkt wird. Alle Klänge zusammen machen erst — mit Abwerfung der Schalleen, die in der Form zurückbleiben — die volle Sonne des Lebens.

Es ist aber, um sich die Musik nicht gar zu eng gebunden zu denken, noch zweierlei wohl zu erwägen: erstlich, das sie nicht bloß sogenannte Empfindungen im eigentlichen Sinne, sondern überhaupt alle innere Regungen darstellt, diese mögen im Herzen oder im Geiste vorgehen, Gefühl oder Phantasie seyn. Ja selbst die streitende Thätigkeit des Verstandes vermag sie auszudrücken. Man denke nur an so manche herrliche, geistvolle Symphonie, an so manches wetteifernde Concert und an so manche disputirende Fuge! Kurz, Alles, was nur im mindesten als innere Regsamkeit kann empfunden oder verspürt werden, das faßt sie auf und hält es in schöner Verbindung der Phantasie zum Genusse dar — der Phantasie, denn auch sie will nur für diese dichten und verschmilt alle sinnliche Rührung und Aufregung des Instinkts.

Zweitens ist ihr auch die äußere Welt nicht verschlossen. Da die Seele nicht bloß innerlich durch sich selbst, sondern auch von außen bewegt und erregt wird, so kann und darf sehr natürlich eine Empfindung (eine Affectio) auch auf einen äußern Gegenstand und auf die ganze äußere Welt bezogen werden.

So können wir nach Anleitung der Töne alles Durchschweben, was uns je umgeben hat und je durch unsere Sinne gekommen ist oder auch nur gedacht wird — den strahlenden Morgen wie den sinkenden Abend, das Brausen des Meeres wie den Frieden des Thals, Streit und Krieg wie die gemäßigtesten Bewegungen des Lebens. Deshalb kann sich die Musik mit dem Drama verbinden, und in der Vorstellung selbst zum Drama werden. Welch ein weites Feld, Welch ein Reich zu immer neuen Schöpfungen ist ihr hiermit eröffnet! Drama und Oper streben nach einerlei Wirkung und wie nahe können sie darin zusammentreffen! Man frage sich selbst, ob nicht die Iphigenie von Göthe und die Iphigenie von Gluck eines sehr ähnlichen, ja im Wesentlichen ganz gleichen Eindruck zurücklassen!

So ist denn die Musik kein stückpötteulich eingespartes Kind; sie lebt mit den übrigen Künsten in einem und demselben Elemente, nämlich in der Vorstellung, die vor der Phantasie schwebt.

St. Sebste,

Ü b e r

C l a v i e r a u s z ü g e

überhaupt, und insbesondere

- I. über die von Hindelt's Anna, II. Schneider's Sinfonie, III. Mozart's Affectuositas, IV. Weber's Eurydice, V. Spontini's Othello, VI. Spohr's Jucunda, VII. Fuchs's Kassandra, VIII. dessen Omer und Laila, IX. Carulli's Solitaire, X. Ascher's Nijpe, XI. dessen Fanculle, XII. Hummel's Sémiramis, XIII. dessen Zelmira, XIV. Mozart's Figure, XV. Marschner's Huldik.

Man gewöhnt, soll man ein im Clavierauszug erscheinendes gewisses Vocal- und Instrumentalwerk besprechen, immer in eine gewisse Verlegenheit. Das Werk selbst aus und nach dem blossen Clavierauszuge beurtheilen wollen, wäre natürlich sehr unpassend, da das „*Ex aequo Iudicium*“ zwar wohl Etwas, doch hier eben so wenig ausweichend ist, als wenn der Recensent eines Kupferstiches nach Raphael's Transfiguration den eigenthümlichen Kunstgehalt und Werth des Raphaelischen Original-Gemäldes nach dem ihm eben vorliegenden Kupferstiche taxiren wollte, — oder einen Dichter nach einer blossen Chrestomathie seiner Werke, — oder etwa umgekehrt Schillers Gang zum Eisenhammer nach dem Schauspiel Fridolin.

Aber auch wenn der Recensent das Original selbst schon ersehencher, etwa durch Anhören der Aufführung auf der Bühne, — oder durch

Ansicht der vollständigen Partitur, genau kennt, und daher zu einer solchen Beurtheilung des Werkes an sich völlig im Stand gesetzt und competent ist, so gehtört doch selbst dann ein ausführliches Besprechen jenes Gehaltes nicht in die Anzeige des blossen Clavierauszuges.

Diesemnach wüste denn der Recensent eines solchen Auszuges sich freilich bloss auf die Erwähnung und Betrachtung desjenigen beschränken, was den eigentlichen Werth eines Clavierauszuges als solchen ausmacht. Nun ist aber eine Betrachtung dieser Art ihrer Natur nach etwas ziemlich eng Beschränktes, und wenig anziehend, und grade darum liegt die Vermuthung so nahe, zu Äußerungen über den Gehalt, die Eigenthümlichkeit u. s. w. des Originals, oder, um gelegentlich auch kein einige Erudition an Tag zu legen, auch über seine Entstehungsgeschichte, seine und seines Erzeugers Schicksale, Charakter und tausend ähnliche *à-propos* überzuschreiben, welche — wenn auch an sich selber manchmal ansehnlich belehrend und unterhaltend, in dem Orte wo sie also stehen, eben doch immer *hors d'oeuvre* sind.

Wir wollen die vorstehend bezeichnete fatale Alternative für diesmal dadurch zu vermeiden suchen, dem wir, statt uns auf eine trockene spezielle Anzeige der in der Überschrift genannten Clavierauszüge zu beschränken, demselben eine allgemaine Betrachtung vorausfügen über das In-

stet der Clavierauszüge überhaupt, über deren eigentlichen Werth und über die Bedingungen ihrer Nützlichkeit.

Wir besorgen nicht, daß man diesem Gegenstand uninteressant und einer zufälligeren Ersetzung unwerth finden werde. Es hängt uns daher nicht allein schon das allgemeine Interesse, mit welchem Clavierauszüge im Publicum, zumeist in Teutschland, angenommen zu werden pflegen, sondern auch die Überzeugung von ihrer wirklichen vielfältigen Nützlichkeit, indem sie, obgleich nur Surrogate der vollständigen Partitur, obgleich nur Nachbildungen des vollständigen Werkes in verkleinertem Maasstabe, doch in mancher Hinsicht eigene Vortheile gewähren, welche die volle Partitur selbst nicht zu gewähren vermag, und solchesgestalt tief und wirksam in das sowohl praktisch als im theoretisch musikalische Leben vielfältig eingreifen.

Diese eigenthümlichen Vortheile und Vortüge bestehen, wie natürlich, in der in jeder Hinsicht leichteren Zugänglichkeit und Brauchbarkeit, und insbesondere in der leichteren Ausführbarkeit selbst in ganz beschränkten künstlichen Kreisen, wodurch nicht nur der Gesang, und vorzüglich mehrstimmiger Nachgesang, erleichtert und allgemeiner verbreitet, sondern auch die Auffassung des Originalwerkes selbst durch Vergleichnis des Auszuges vorbereitet, gesichert und erleichtert werden kann, übrigens selbst für diejenigen, welche nie zum

Anhören des Originals gelangen, und welchen selbst (physisch oder intellectuell) der Genuss versagt ist, es durch Lesen der Partitur aufzufassen oder zu studiren, wenigstens gleichsam durch einen Kupferzich oder Schattensich, ein ungefährer Begriff vom Original gewährt wird, was Alles nicht anders als höchst wohlthätig wirken kann, Sinn, Geschmack und Interesse für dramatische Tonkunst zu wecken, zu nähren und aufzubringen, und überhaupt den Kunstsinne nach allen Richtungen auszubilden und zu verbreiten. Als nicht unerheblich kommt nebenbei noch mit in Erwägung, dass sehr viele Bühnen, bei der Aufführung von Opern, den Clavierauszug auch als sehr bequemes Souffleurbuch gebrauchen — so wie die Correspondenten sowohl als die Sänger zu bequemer Einklebung der Partie, und das übrige Clavierauszüge zurweilen sogar bei vollständigen Aufführungen die Stelle der vollen Partitur vertreten. Ja, es haben bereits bedeutende Theater und Verleger angefangen, grössere Vocal- und Instrumentalwerke in gestochenen Auflegestimmen ohne Partitur, und eben dergleichen mit einem zur Direction dienenden Clavierauszuge, herauszugeben.

Aus diesen verschiedenartigen eigenthümlichen Zwecken eines Clavierauszuges, ergeben sich von selbst die Forderungen, welche man, sowohl an den Bearbeiter, als an den Verleger eines Clavierauszuges zu machen berechtigt ist, und welchen zu genügen beide sich bestreben müssen; und

eben damit ist denn auch zugleich der Maasstab gegeben, nach welchem der Werth und die Nützlichkeit einer solchen Clavierbearbeitung zu bemessen sind, nämlich danach, ob und in wiefern dieselbe geeignet ist, die vorstehend bezeichneten Interessen zu befriedigen.

Fürs erste ergibt sich nämlich aus der bereits ausgesprochenen Grundansicht, dass, da der Clavierauszug nichts Andern ist als ein Surrogat der vollständigen Partitur, so wie die Aufführung desselben am Pianoforte Surrogat der vollständigen Aufführung mit allen Stimmen ist, ergibt sich, sag' ich, von selber die Aufgabe, dass solches Surrogat dem Vorbilde, wovon es eine compendiosere Nachbildung ist, möglichst nahe zu kommen streben muss; und aus diesem Gesichtspunkte erscheint denn, als erstes Erfordernis, die Aufgabe möglicher Vollständigkeit, und zwar in jeder Bedeutung dieses Wortes.

Wir verstehen nämlich darunter fürs Erste dass der Auszug das ganze Werk, und nicht, wie zuweilen wohlgeschicht, bloß eine willkürliche sogenannte Auswahl von Favoritstücken enthalte, welche letztere verküppelte Art, ein grosses Werk in Cabaretstüchchen zerlegt zu liefern, eig' nämlich immer eine schodde, sehr bedauerwerthe Entweihung und Verwundung, ein Zersetzen und Zernehmen des Zusammenhangs und des Ineinandergreifens des Ganzen ist, eine Herabwürdigung der, als harmonische Glieder eines Ganzen geschaffenen

Thelle zu abgerissenen Exemplen zum Handgebrauch, und wenigstens nicht viel besser, als wenn ein Zeichner einzelne Nasen, Augen, Ohren, Hände, Gesichter u. dgl. aus Raphael's Abendmahl zu Vorlagablättern für Zeichnungsschüler nachzeichnen und unter dem Titel eines Auszuges aus dem Hauptgemälde — oder einer auszugsweisen oder gedrückten Nachbildung desselben, verkaufen wollte — oder ein Buchhändler eine Sammlung einzelner Vorne aus der Hand, als Exemplar zum Studiren, unter dem Titel einer correspondirenden Hand — oder wie des schätzlichen Unternehmers Jean Sullars, welcher aus Jean Paul's Schriften eine Quantität einzelner Personen in ein Heft zusammen abspirte, und es unter dem Titel: Jean Paul's Geist (1) drucken ließ!

Unsere Leser werden finden: wir haben etwas stark auf Zusammenhang, und darauf, dem Einzelnen, was sie in *Ganzes* gedacht und geschaffen worden, auch als ein Ganzes ganz behutsamgehalten werde. Gibt es auch gleichwohl Leser, Hörer und Sänger genug, welche aus dem Clavierauszug einer Oper auf den ersten Griff alsbald Mos die in Circeln und Assemblen mit Apphia producirlichen zärtlichen Duette, schmeichelnden Romanzen und — kommt es hoch, die brillanten Beaversstücke herauszufinden wissen, und vom Uebrigen keine Notiz nehmen: Mögen diese immerhin! aber wenigstens entziehe man darum nicht dem besseren Leser, nicht dem rechten Kunstfreunde die Integrität des Zusammenhangs, und höre ihm nicht, statt der le-

beidigen blauenigen Flur, eine Handvoll abgeseihter
teuer, in ein Glas Wasser gesteckter Blausen.

Ja, wir gehen in unsern Forderungen (oder
doch Wünschen,) in Ansehung der Ganzheit des
Werkes sogar noch einen Schritt weiter. Unserm
Bedürfnis müßte nämlich ein Clavierauszug, um
allen vorhin aufzutreiben Bedürfnissen, Aufde-
rungen und Zwecken vollständig zu entsprechen,
zugleich das vollständige Textbuch enthal-
ten. Wir setzen nämlich voraus, das ein rechter
Leser eines Opernauszugs keineswegs als (wie
man zu sagen pflegt) bloße Musik, nämlich
nicht als Tongebilde ohne Beziehung auf die dra-
matische Situation, durchgeht, sondern um das
dramatische Tonwerk als solches anzu-
schauen, zu empfinden und zu genießen, und
das auch rechte Sänger eine dramatische Musik,
wenn auch ohne dramatischen Apparat und ohne
theatralische Action, doch mit dramatischem Sinne,
und also im Sinne der dramatischen Situation, singen
wollen. Um dieses, um das Verständniß der Situa-
tion und des ganzen Zusammenhanges derselben
möglich zu machen, ist aber der Mißdruck des
vollständigen Textes erforderlich, wenigstens für
alle diejenigen, welchen der Gang des Stückes nicht
schon von früher her bekannt und geläufig, son-
dern die Oper vielleicht gar noch ganz neu ist.

Wir meinen dieses auch keineswegs allein vom
bloß gesprochenen Texte, (der sogenannten
Frons,) bei Opern mit gesprochenem Dialog, (wel-

aber bereits von (oder in den gedruckten fremdsprachigen Opernpartituren mit abgedruckt ist.) Das dieser, der nicht gesungene Text, im Clavierauszuge mit abgedruckt werden sollte, — oder wenigstens eine summarische Anzeige seines Inhaltes und des Fortschreitens der Handlung von einem Teustücke zum andern, das wäre noch das Allerwenigste; sondern es sollte, vor jedem Gesangstücke, sowohl dieser, als auch der ganz durchcomponirten sogenannten grossen Oper, der Text denselben noch besonders abgedruckt sein, um leichter und kürzer im Zusammenhange erfasst und übersehen werden zu können, als dies durch vollständige Durchlesung des, zwischen den oft zahlreichen Notenzellen des Gesangstückes verstreuten, oft durch zahlreiche Wiederholungen u. dgl. auseinandergerathen Textes, total in zusammengesetzten Ensemblestücken, möglich ist.

Übrigens wünschten wir, dass auch in den Musikbüchern selbst, die während ihres Verlaufs auf der Bühne Verfallende mit angemerkt werde, wie man dies zwar in manchen Clavierauszügen auch ganz verständig befolgt, in manchen andern aber auch, unverständlich und unverständlich genug, vernachlässigt findet. Man denke sich z. B. das erste Final in Mozarts Figaro, in einem Clavierauszug gebracht, in welchem von all dem verschiedenartigen Thun und Treiben, von welchem dies intriguenvolle Finale durchweht und belebt ist, Nichts angemerkt, und nur grade die gesungen werdenden Worte un-

ter die Notenzeilen geschrieben wären — man dankte sich 'Wem Leser, welchem die Oper noch nicht bekannt, und dessen Absicht wäre, was solchem Clavierauszug sich damit bekennt zu machen: was würde er aus solchem unvollständigen Gewebe wunderlichen Hin- und Her-Redens, Zuflüsterns u. s. w. u. s. w. zu entnehmen vermögen? was dabei denken? was empfinden? — Nicht viel besser, als dem hier beispielweis genannten Leser, gieng es vor mehreren Jahren dem Referenten dieses, mit Weber's Freischütz. Es war ihm von dieser Oper noch gar Nichts bekannt, als ihm zuerst ein Clavierauszug davon zur Hand kam, welchem von seinem Bearbeiter nichts Anderes als grade nur die Worte des musikalischen Textes mitgegeben waren. Begierig durchlief er das ganze Werk; es war und blieb ihm aber unmöglich, sich daraus einen Begriff vom Zusammenhange der Handlung zu bilden — am wenigsten von dem Melodram in der Wolfshöhle, wo sogar der, zwischen und während der Musik gesprochene Text, bis auf die einzigen Wörter „Eins“, „Zwei“, „Drei“, weggelassen ist, so das dieser Auszug den Leser von den vielfältigen Vorgängen während der Musik, von den Gegensterebezeichnungen u. dergl. nicht das Geringste ahnen oder erröthen, und daher von der Bedeutung all der wunderlichen Tongebilde durchaus nichts verstehen und begreifen that. — Überdiesig dieser Unklarheit legte er das Heft beiseite, und kam erst im Jahre als ihm bald darauf ein anderer, vom Tonsetzer selbst veranstalteter, zwar nicht den gesprochenen

Diesig enthaltenender, aber doch mit sorgfältig vollständigen Andeutungen dessen, was während der Musik vorgeht, versehener Clavierauszug zu Händen kam, ihn die wunderlichen Kitzel endlich einigermaßen erlösten, und so der Tongebildeten Sinn und Bedeutung wenigstens absondern liess, welche ihm aber doch erst später, bei Durchlesung des Textbuchs, völlig verständlich wurden.

Die Ausführung alles dessen, was wir hin hieher, als Erforderniss oder Wünsche in Betreff der Einrichtung der Clavierauszüge, und zwar in Ansehung der nöthigen Verständlichkeit der Handlung, und somit auch der Musik, in Anregung gebracht, unterliegt in sofern keiner Schwierigkeit, dass man nur wollen darf, um diesen Erfordernissen zu entsprechen. Die geringe Vermehrung des Aufwandes mögte bei jedem Clavierauszuge, bei sonst zweckmässiger Oeconomie der Einrichtung, vielleicht kaum mehr als einige Blätter betragen, und kaum einige Probenhöhung nöthig machen, welche sich übrigens sicherlich jeder mit Vergnügen gefallen lassen, dem bei der spanischen Musik Etwas daraus liegt, ihren Sinn verstehen zu können. — Nebenbei erinnern wir nur noch, dass ein also ausgestatteter Clavierauszug insbesondere auch zum Gebrauche als Souffleurbuch die höchste Vollkommenheit erreichen würde, und daher auch zu diesem Behufe wohl gar manches Exemplar mehr abgesetzt werden dürfte.

Eine keineswegs leichte Aufgabe für den Verfertiger eines Clavierauszuges ist es hingegen, die

Clavierbegleitung so einzurichten, dass sie, als Surrogat der vollen Orchesterbegleitung, diesem ihrem Vorbilde möglichst nahe komme. Hier gilt es nicht allein, so viel möglich, jede Figur der Instrumentation treu in der Clavierstimme wiederzugeben, oder wenigstens möglichst anzudeuten, sondern da, wo so vollständige Nachbildung auf dem Tasteninstrumente nicht ausführbar, oder doch sehr schwierig sein würde, gerade Dasjenige aus der Instrumentalbegleitung auszuwählen und wiederzugeben, was eben am effectvollendsten, gerade hier charakteristisch und daher am wenigsten entbehrlich ist. Es ist wohl keine Frage, dass solcher Beurtheilung und zweckmäßigen Auswahl nur derjenige gewachsen ist, welcher nicht allein den Effect der Instrumentation, sondern auch den Sinn und Charakter derselben und ihr Verhältniss zur auszudrückenden Empfindung ganz versteht; und aus diesem Gesichtspunkte betrachtet ist es dem freilich empfindend, zu sehen, dass unsere Musikverleger so häufig, nur darauf bedacht, künftigen Dilettanten wieder einmal einen neuen Pack Noten zum Ablesen auf Pianoforte zu liefern, die Fertigung, von Clavierauszügen bedeutender Werke getheilt, meist anonymen Lohnstudlern anvertrauen, welche, statt einer bedeutsamen, dem Geiste möglichst concentrirt abspiegelnden Bearbeitung, nur eben etwas hinhacken, was ihrem Urrerstande gut und bequem dünkt, und auf diese Weise Meisterwerke großer Tonichter auf unverantwortlichste vermindern und entstellen.

Man möchte daher heisathe behaupten, dass ein vollkommen zweckmäßiger Clavierauszug fast nur von dem Componisten das Hauptwerk selbst mit Zuverlässigkeit erwartet werden könne. Indessen droht von dieser Seite wieder eine andere Klippe, indem, wie mehrere Beispiele zeugen, der Tonsetzer, bei der Fertigung eines Auszuges seiner eigenen Composition, nicht leicht der Verurtheilung widersteht, seine ganze Instrumentation so vollständig wie möglich, und somit in den meisten Fällen bei Weitem zu viel und mehr in die Clavierbegleitung zu bringen, als ein Clavierpieler gewöhnlich zu leisten oder doch gut und effectvoll zu leisten vermag: und dieser Fehlgriff scheint uns so erheblich, dass man fast wünschen sollte, die Tonsetzer mögten sich der Fertigung solcher Auszüge ihrer eigenen Compositionen doch lieber gar enthalten, weil sie, durch solchen Zuviel des Guten, am Ende die Leichtigkeit der Ausführung, allerdingstens die Sicherheit guter Ausführung, und dadurch einen der Hauptzwecke einer Clavierbearbeitung, den Genuss des Werkes im Privatkreise, geschwären und oft unmöglich machen.

Freilich ist diese Rücksicht allemal subjectiv, indem sie von der individuellen grösseren oder geringeren Kunstfertigkeit des Clavierpielers abhängt, und in sofern müsste es eigentlich so viele Abstufungen von schwereren und leichteren Clavierauszügen geben, als es Abstufungen von mehr oder minder geschickten Clavierbegleitern giebt: was freilich nicht ausführbar ist. Allein auch hier

gibt es Auskunftsmittel, und eines der wirksamsten besteht darin, dass man dem schwächeren Spieler durch kleinere Nöthen auszeichnet, wenn er, fällt es ihm etwa zu schwer, am flüchtigsten auszuhalten und dadurch sich den Vortrag des Nothwendigeren erleichtern und sichern kann: eine Einrichtung, die wir mit Fug und Recht schon bei einigen Clavierauszügen bemerkt haben.

Endlich mögten wir auch noch sehr empfehlen, dem Clavierauszuge, so viel wie möglich, an betreffenden Stellen beizuschreiben, welches Orchester-Instrument eben diese oder jene Stelle, diese oder jene Figur, etwa als solo hervortretendes Instrument, oder aber als in Masse wirkend, in der ursprünglichen Instrumentation vorzutragen hat. Solche Andeutung, welche so leicht durch das Beisichreiben weniger Worte, z. B. „Flauten“, „Oboen“, „Trommeln“, „Fiedeln“ u. dgl. geschehen kann, sollte um so weniger unterbleiben, da es einsehend ist, wie erheblich es, nicht allein für die Art des Vortrages dem Pianofortespieler sein muss, zu wissen, ob z. B. eine bedeutendere Bausteife von den Bass-Instrumenten entweder *col arco*, oder etwa *pizzicato*, — *con*, oder *senza cordini*, ob von der klingreichen Bassposaune, oder etwa von der trocken markirenden Fackel *col p.* oder von der gemauerten Masse aller Bass-Instrumente angegeben werde u. dgl. — sondern wie interessant und wichtig solche Anzeige vorzüglich auch demjenigen ist, welcher den Auszug als Surrogat einer vollen Partitur zum Studium

gebrauchen, oder ihn denn besitzen will, sich eine Vorstellung von dem vollständigen Werkdare aus zu bilden; — nicht zuzudenken, dass der Auszug erst durch solche Einrichtung möglichst brauchbar wird um nothfalls selbst dem Dirigenten der vollständigen Aufführung als Surrogat der Partitur zu dienen.

Weiter wüßten wir auch noch wünschen, dass da, wo in der Partitur noch sogenannte treckene, d. h. hies mit *Siffes rubato* versehene Stellen, Recitative u. dgl. vorkommen, die Generalbassbegleitung im Clavierauszuge allemal fein in Noten ausgesetzt werden möge, um auch dazujenes zugleich zu werden, welche nicht das Glück gehabt, den Schulstab der Generalbassbesifferung zu genießen.

Nach dem bis hierher ausgesprochenen, die gewissermaßen innere und wesentliche Einrichtung eines Clavierauszuges betreffenden Wünschen, berühren wir nur flüchtig noch einige sich eigentlich von selbst verstehende, welche man das Aeußere desselben nennen könnte. Es gehören hieher, nicht ohne correcten und möglichst deutlich ins Auge fallenden, das Lesen mehrer Personen aus Klässen und demselben Exemplar erleichtrenden Text- und Notenstich, vorzüglich auch die Vermeidung allen Engstlicher Sparsamkeit an Notenzeilen. Wer hat es nicht schon mit Verdruß erfahren, wie unangenehm es ist, die Fingerte umher, je oft noch

mehrer Personen auf sich und dieselbe Notenzeile zusammengedrängt zu finden. — Noch unangenehmer und verdrüsslicher ist es, wenn gar aus Texte gespart, dasselbe nicht unter jede Flügelpart gestochen, sondern dem Spieler zugemuthet wird, aus der für ihn bestimmten Notenzeile die Noten, den Text aber aus einer andern, wohl gar ziemlich entfernten Zeile zu lesen. Es ist klar, dass ein so höchst nachlässig ausgestatteter Clavierauszug zu einer einigermaßen befriedigenden Ausführung nie dienen kann.

Nachdem wir in den vorstehenden Betrachtungen gleichsam ein Ideal eines möglichst zweckmäßigen Clavierauszuges aufgestellt, hegen wir zwar den lebhaftesten Wunsch, das unsere Erinnerungen von Einfluss auf künftig erscheinende Bearbeitungen dieser Art sein, und so zur fruchtreicheren Bewirtlichung und Veredlung dieser für die Kunstkultur so wichtigen Feldes hinkeln mögen; wir wollen uns aber darum nicht mit den menschlichen Hoffnungen so erwünschten Erfolge schmücken, denn — wir wissen nur zu gut, wie Verleger und ihre Handlanger nun einmal zu sein, und wie sie ein man einmal in ein gemeinlichliches Geleise eingefahrenes Geschäftswandelsruder zu betreiben pflegen. Indessen können wir uns nicht enthalten, uns wenigstens in Gedanken gleichsam an der bloßen Idee der Möglichkeit zu weiden, dass es uns jemals so wohl werden könnte, so oft wir einen Clavierauszug ergreifen, jedesmal den rechten

Geist und wesentlichen Inhalt eines grossen Tonwerkes möglichst vollständig *in vivo* in der Hand zu halten, — so oft uns der Auszug einer uns noch unbekannteren neuen Oper zu Händen kommt, denselben als ein in sich selbst verständliches, zusammenhängendes Ganzes durchgehen und durchempfinden zu können! —

Doch es ist Zeit, von Wünschen und Vorschlägen endlich zum wirklich Vorhandenen herüberzublicken, zu dem uns diesmal zur Anzeige vorgelegten in der Überschrift aufgezählten Clavierauszüge. Wir durchgehen sie, zwar mit Rücksicht auf das vorstehend aufgestellte Ideal, doch ohne grade Überspannung mit demselben unbedingt zu fordern. Insbesondere wollen wir im Voraus bemerken, dass unser obiger Wunsch; auch den Text der Oper eigens mitabgedruckt zu sehen, welcher vor uns noch von Niemanden auch nur als Wunsch und Vorschlag ausgesprochen worden, begehrt noch viel weniger in einem der vorliegenden Werke realisiert erscheint. —

Aber nun endlich auf Specimens!

I.

Jesus, Oratorium von G. F. Händel, im Clavierauszuge von J. C. F. Hertz, Musikdirector an der Dreifaltigkeits-Kirche in Berlin. Berlin bei T. Trautwein. Fr. 4 Rthlr. 12 Gr.

Wie sehr die Herausgabe eines Clavierauszuges eines so herrlichen Werkes wie Händels *Jesus*

ein verdächtigliches Unternehmen zu nennen ist, und wie sehr es nebenbei auch dem modernen Zeitgeiste zugeht, welcher sogenant seine Zeit über der alten behaube vergibt, — dies alles braucht nicht erst besonders hervangestrichen zu werden; und was wir hier über diese Herangabe zu sagen haben, wird sich daher ganz streng auf die Erwähnung dessen beschränken können, was der Bearbeiter und die Verlagshandlung dafür gethan haben.

Was den erstern betrifft, so entspringt eine günstige Vermuthung sorgfältiger und feinerer Bearbeitung des Clavierauszuges schon daraus, dass der Bearbeiter sich durch Nennung seines Namens zu dieser Arbeit bekannt hat; und schon dadurch also dieselbe von den Bearbeitungen gewöhnlicher Lohnarbeiter auszeichnet, welche solche Arbeiten *pro arde autumno* und daher ohne öffentliche Verantwortung, unfertigen, und solche hequams Art, ohne Verantwortung zu erhalten, sich mühsamer nur gar zu sehr zu Nutze machen.

Dem achtbaren Verfasser des vorliegenden Auszuges sind wir das Zeugnis schuldig, dass er die Instrumentation des Originals in seiner Clavierbegleitung mit möglicher Vollständigkeit und Treue wiedergegeben, und dabei auf möglichste Leichtigkeit der Ausführung am Piano forte den dankenswertheaten Bedacht genommen hat. Insbesondere findet man in seiner Bearbeitung einen Theil der in der Einleitung zu den gegen-

wichtigen Betrachtungen aufgestellten Wünsche realisiert. So ist z. B. auf S. 72 die Tonschönerie der Stadtmauern niederdeutschmutternden Trompetenschallens, wenn auch das Vorwürgen des Pianofortenspieters übersteigend, doch dem Leser durch kleinere, oder in Klammern eingeschlossene Noten angedeutet, und eben so das Stillstehen der Sonne Seite 110 bis 113, mittels des während 23 Tacten unbeweglich liegenbleibenden Tenors I, u. dgl.

Auch dies ist wohl zu loben, dass der Bearbeiter zwar die Sopran- und Altstimmen durchgängig, und auch die Tenorstimme da, wo sie altes Gepräge, in den allerbekanntesten und allbekanntesten Violinschlüssel gesetzt, da aber, wo die Tenorstimme mit Sopran- und Altstimmen concurrirt, für jene den ihr eigenthümlichen Tenorschlüssel beibehalten hat, weil, wie er sehr richtig sagt, hier das Versetzen des Tenors in den Violinschlüssel ein verkehrtes Bild der Intervalle gäbe.

Auch hat Herr Rox die an manchen Stellen des Originals vorkommende bloße Ziffernabfolge, dem eben ausgesprochenen Wunsche gemäß, in Noten umgesetzt, jedoch, mit sehr lobenswerther Feinheit, diese seine Noten von denen des Componisten durch kleinere Notenschrift ausgezeichnet, z. B. S. 17, 18, 41, 53, 54, u. s. m. — zumeilen sind auch, wenn auch nicht überall wo es zu wünschen gewesen wäre, die Orchesterinstrumente eingesetzt, z. B. S. 19, 20, 32, 55, 56, 72, 74, 100, 109, 110, 111, 113, u. s. m.

Minder Lebenswerth wird man es finden, denn er zwei in der Originalpartitur enthaltene Arien im Clavierauszuge gänzlich ausgelassen und manche Ritornelle willkürlich, seinem — und sei es auch dem heutzutage allgemain geltenden Geschmacks gemäss, abgekürzt hat. Sei es auch, das der ziemlich moralisirende Text jener Arien dem Tonsetzer keinen Stoff zur Begleitung gegeben, — sei es, das der heutige Geschmack sich von Ritornellen jener Zeit abseigt: demnach sollte der Bearbeiter eines Clavierauszuges sich solche Ueberdrehungen nie erlauben, und überhaupt Niemand das Werk eines Andern dem Publicum andern, als möglichst treu, und am wenigsten un-ganz (um das gelindeste Wort zu wählen) übergeben.

Der Stich des Werkes ist sehr correct^{*)}, auch gut in die Augen fallend, und auf 150 Querfolioseiten gutes Papieres abgedruckt. Der Preis ist, in Vergleichung zu den jetzt cursirenden, nicht über-

*) Geringfügige Stich- oder Schreibfehler, wie z. B. dass gleich auf der ersten Seite des Clavierauszuges, im untersten Systeme, beim letzten Achtel des ersten Tactes, in der Oberstimme vor \dot{f} ein \dot{g} stehen sollte, dass S. 33 im 2. Tacte vor \dot{f} ein \dot{g} stehen, — S. 33. T. 3. das Wort *Fine*, und im nachfolgenden des Wort *Adagio* auch der Begleitungsstimme beschrieben sein sollte, so wie S. 37 T. 4. in der Singstimme anstatt des Wort *Fine*, oder wenigstens ein \curvearrowright , — diese und andere ähnliche Mängel werden sich, wie ich, kaum erwähnen-müssen.

spannt. Da übrigens auch die ausgestatteten Chorstimmen in demselben Verlage lithographirt sind, so dürfte die Verlagshandlung wohl keinen Schaden, sondern wohl eher Vortheil durch reichlicheren Absatz davon haben, wenn sie, als Zugabe zum Clavierauszuge, wenigstens auch ein Exemplar der Singstimmen, zur Erleichterung der Aufführung in kleinem Privatstube, beifügt.

Dem deutschen Texte ist, wie der Bearbeiter in der Vorrede erwähnt, die ältere vorhandene Vertauschung zwar zu Grunde gelegt, zugleich aber auch manche Verbesserung von Berliner Kunstfreunden benutzt worden. — Es mag dies ganz gut und zweckmäßig sein: allein zu wünschen bleibt uns dabei immer, dass auch der englische Urtext zugleich mit abgedruckt sein möge, indem eine Vocalcomposition am Ende ja doch immer nur in der Ursprache ganz sie selbst bleibt.

Für die Aufführung am Pianoforte werden vorzüglich die episodische Scene zwischen Othmel und Achas, S. 49 — 60 des Clavierauszuges, und die frommen Freundschaften 136 bis 150, welchen Genoss gewidmet: namentlich zeigt sich im Duetto S. 57 u. f. die lobenswürdige tiefführende Gemüthlichkeit des grossartigen Ahnensterns deutscher Tonichter im herrlichsten und im höchsten Grade anziehendem Lichte. Niemand wird wohl diesen wahrhaft herrliche Tenstück vernehmen, ohne den wohlthätigsten Eindruck zu empfinden, wenn andere ihm und dem Vortragenden Par-

wenn gegeben ist, sich in den Sinn, Geist und Stimmung jener abentheuerlichen Art und Weise hineinzuversetzen, und nicht allein die Singschwestern, sondern auch die in ihrer Art nichts weniger als leichte Clavierbegleitung jenem Sinne gemäß auszuführen *).

II.

Die Singschule, Oratorium von E. von Croote, in Musik gesetzt und Seiner Königlichen Hoheit, Ludwig, Großherzog zu Hessen und bei Rhein etc. etc. in tiefter Unterthönigkeit gewidmet von Friedrich Schweider. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavierauszug. Preis 18 Fr. Bonn und Köln bei N. Simrock. Eigentum des Verlegers.

Wenn wir, untern in der Einleitung zu dem gegenwärtigen Beurtheilungen ausgesprochenen Grundsätzen gemäß, schon überhaupt bei jeder Anzeige eines Clavierauszuges, des Werth oder Unwerth des Originalwerkes selbst nicht eigene zu erwähnen haben, so können wir eine solche Erwähnung insbesondere hier um so leichter unterlassen, da denselben schon auf Seite 361 des 4. Heftes dieser Blätter vorläufig nach Würden gedacht worden ist,

*} Während der Correctur des gegenwärtigen Druckbogens bemerke ich, daß von oben diesem Oratorium auch bereits bei Braun in Hamburg ein Clavierauszug von J. H. Gleising erschienen ist, 14½ Seiten Quartfohn, ohne Angabe des Preises.

und im nächsten Hefte eine eigene ausführlichere Besichtigung desselben erscheinen soll. Darum hier nur Weniges über den Clavierauszug zu schreiben.

Dass er im Allgemeinen zweckmäßig und mit voller Kenntnis, Beurtheilung und Auswahl des Wissenschaftlichen angefertigt ist, dafür bürgt nicht allein der Umstand, dass die Bearbeitung aus der Feder des Componisten selbst geflossen ist, sondern insbesondere auch der weitere, dass dieser Ansat, wenigstens bis jetzt, ohne die Partitur selbst erschienen und daher gewissermaßen bestimmt ist, wenigstens bis zur — immerhin noch nicht mit Zuverlässigkeit bevorstehenden, öffentlichen Herausgabe der vollständigen Partitur, die Stelle desselben in vielfacher Hinsicht zu vertreten.

Die Ausgabe, auf 159 Querfolien Seiten, trägt das Gepräge der gewohnten Simrock'schen Zierlichkeit des Stiches, auf nicht übalem Papiere. In Ansehung der Correctheit bleibt jedoch Einiges zu wünschen übrig. Z. B. auf Seite 12, T. 18 sollen die Töne des Basses und Tenors *e* und *i* sein, und in allen Singstimmen sollte *forte* stehen. S. 14, T. 6 ist die Clavierbegleitung nach den Singstimmen zu berichtigen und T. 9 u. 10 nach der Sopran- und Altstimme, S. 15, T. 12 nach der Altstimme. S. 37, zwischen T. 33 u. 34 fehlt offenbar ein ganzer Tact, welcher, dem sechstletzten Tacte der Seite gleichlautend, eingeschaltet werden muss. S. 48, T. 9 fehlt in der Clavierstimme das *forte*, u. dgl. m.

Unter den, vorzüglich zur Aufführung am Pianoforte in kleinem Zirkel geeigneten Stücken, verdient besonders das Quartett Nr. 4 genannt zu werden: „Ewig verschwindet das liebliche Bild „der blühenden Erde“, g-moll, $\frac{3}{4}$ -Tact, so wie, als Gegensatz zu demselben, das wunderfreundliche Terzett aus A-dur Nr. 14, „Von des Öfrens Laube“ für Sopran, Tenor und Bass, und das *Arioso* Nr. 21 für Sopran; — überhaupt aber werden Singgesellschaften, welche durchgehalten vierstimmige Tonstücke vorzutragen lieben, bei diesem, allernächst aus Chören und sonstigen Ensemblestücken bestehenden Oratorium, vorzüglich ihre Rechnung, zahlreicher besetzte aber auch acht- und mehrstimmige Sätze finden.

III.

Misericordias *Déquin*, in Musik gesetzt von W. A. Mozart. Clavierausg., nebst den einzelnen 4 Singstimmen. Preis 3Fr. 50 Ct. Bonn und Cöln bei N. Simrock.

Auch dieses köstliche Werk unsers göttlichen Ton dichters durch Verbreitung einer Clavierausgung *) Privatzirkeln und Singgesellschaften leicht-

*) Die vollständige Partitur, schon vor mehreren Jahren unter der Händelschen Firma erschienen, und in der Leipz. allgem. mus. Ztg. XIII. S. 365 angezeigt, liegt demal auch unter der Firma Peters Veron de musique, in einer schönen Auflage, mit Hülfsung eines deutschen Textes vor mir: 16 Seiten, hoch Folio, à 20 Gr.

ter zugänglich gemacht zu haben, wird der Ver-
 lagshandlung den vollsten Dank des Publicums er-
 werben, und zwar um so mehr, da dieses Werk
 durch den Mangel der vollen Instrumentalbegleitung
 weniger als beinahe irgend ein Anderes verliert, in-
 dem der Meister hier mehr als in irgend einem
 anderen seiner Werke, die Wirkung fast einzig
 in die vier Singstimmen und deren Verflechtung
 zu einer rein vierstimmigen tiefgedachten Tripel-
 fuge, *fuga à tre organici*, mit höchst wirkungs-
 voll tragenden, einfachen Zwischensätzen durch-
 flochten, gesetzt hat, bei welchem Allen die In-
 strumentation nur eine untergeordnete Rolle spielt,
 welche, statt der Orchesterinstrumente, auch
 ein Clavierpieler flüchtig bestreiten kann. Ja,
 denselbe wird die allerbeste Wirkung dadurch
 noch mehr befördern, wenn er an vielen
 geeigneten Stellen seine Begleitung sogar ganz
 ruhen lässt, um den Schmelz und das wogende
 und sprechende Tragen der Singstimmen, rein
 und allein, und ohne das Einwirken seiner Clavier-
 kammer, hervortreten und ungemischt zustimmen zu
 lassen, — was Alles aber freilich nicht überall
 aufs Erstmal thöulich sein wird, indem das rich-
 tige Tastereffen und Tastehen hier keineswegs
 flücht, sondern eine ganz beachtenswerthe Aufgabe,
 auch für recht geübte Singvereine, und wenigs-
 tens keineswegs so gar überaus leicht ist,
 wie vor einigen Jahren in einem öffentlichen Blatte,
 wunderbar genug, von dieser dreifachen Fuge ange-
 rühmt worden ist, — sondern eher ein tüchtiges Bil-
 dungsmittel für größere und kleinere Singvereine,

denn diese tiefgeföhlte Composition, gelingt es, sie mit vollendeter Rechltheit und dem wahren Geiste auszuföhren, sicherlich einen der edelsten und erhabensten Genüsse gewöhren wird.

Überzeugt, hat die Clavierstimme gut bearbeitet, die Auflage, 13 Seiten Querfolio, nebst 4 Blättern ausgesetzter Singstimmen, recht schön, und der Preis mäßig.

Auch dem Clavierauszuge einen deutschen Text beigelegt zu finden,

Miserere dias *domini* cantabo in *extremum*.
Ewigwehliche mein Lob dem Herrn, dem Vater, dem Erbarner,

wird wahrscheinlich vielen Liebhabern erwünscht und der Verbreitung des Werkes förderlich sein. Dasselbe paßt sich, wie man sieht, dem lateinischen nicht nur Schritt für Schritt und Sylbe für Sylbe, genau und der von Mozart angenommenen Schmelze an:

♩	♪	♪		♩	♩	♪	♪	♩		♪
Mi-	re-	re-		cor-	de-	er	De-	mi-		ni
E-	wig	in		mäl-	le	mein	Lob	dem		Herrn

sondern das Deutsche hat sich nach der oft vorkommenden theilweisen Wiederholung der lateinischen Worte

extremo, extremo
dem Vater, dem Vater

und

in extremum, in extremum
dem Erbarner, dem Erbarner

IV.

Euryanthe, große romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmina von Chenev geb. Freyinn von Klebeck. In Musik gesetzt und seiner Majestät Franz I., Kaiser von Österreich etc. etc. in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Carl Maria von Weber, Königl. sächsischen Hofkapellmeister, und Direktor der Königl. deutschen Oper. Vollständiger, vom Componisten verfertiger Clavierauszug. Eigenthum der Verleger. Pr. fl. 10. Con. M. Wien, bei S. A. Steiner und Comp.

Indem von Weber's Frischschätze bereits drei bis vier Clavierauszüge cursiren, und ein neuer von Kisk nächstens bei Schott erscheinen wird, so wie auch ebendasselbst noch einer mit französischem Text, — indem diese Auszüge in eben dem Maße, je häufiger übermalt, auf allen Clavieren der Dilettanten verbreitet sind, wie die Oper selbst es auf allen Bühnen des In- und Auslandes ist, — hat die *Euryanthe* bis jetzt eine gleich allgemeine Verbreitung noch nicht gefunden, wie dies auch ihrer, in mehrfacher Hinsicht höhern und darum freilich minder populären Natur gemäß, nicht anders sein kann, indem das Ernste sich immer nur bespärlicher Freunde gewinnt, aber dafür auch freilich desto gewichtiger und treuer, wenn auch minder häufige, doch vertrauere und hehrwürdichere. Jedenfalls wird die vorliegende, vom Tonsetzer selbst herrührende Clavierausgabe gewiss nicht verfehlen, dieser geist- und gemüthvollen Tondichtung

unsern vaterländischen Lieblingscomponisten auch unter demjenigen Freunde und Verehrer zu werben, welchen der Genuss der vollständigen Aufführung des Tonwerkes, oder des Studium der vollständigen Partitur, verneigt ist.

Dass dieser Erfolg ihr, schon um des eigenenthümlichen Werthes der Composition an sich selber willen, nicht fehlen kann, bedarf wohl keiner Erwähnung; aber auch dadurch wird dieser Erfolg noch eigens mehr gesichert, dass die Einrichtung und Beschaffenheit des Clavierauszuges nicht wenigen der im Eingang zu den gegenwärtigen Beurtheilungen ausgesprochenen Wünsche entspricht, und namentlich die ganze Oper ganz vollständig, und, da sie, ohne Dialog, ganz durchcomponirt ist, nicht nur den ganzen Text, sondern auch die, den Zusammenhang sichernden Andeutungen alles dessen was sonst auf der Bühne vorgeht, der Decorentenen, *Aufzüge u. dgl. m. und somit zugleich das vollständige Textbuch enthält. — Uebrig bleibt uns der Wunsch, dass auch die Wahl der Instrumentation, welche bei Weber schon überhaupt, ganz vorzüglich aber in dieser Oper, fest durchgängig so eigens bedeutsam ist, in der Clavierbearbeitung möglichst oft angedeutet sein mögte: ein Mangel, welcher sich wenigstens bei künftigen Abdrücken fernerer Exemplare noch leicht nachbessern liess.

Unter den Nummern, welche beim Claviers vorzüglich anzeigen, verdienen Adolfs Romances Nr. 2:

Ueber Märcelen Mandelblumen,

Euryanthe's schwärmerische Cavatine Nr. 5:

Glückselig im Thale,

Euryanthe's und Eglantine's Duett Nr. 7:

Unter ist mein Stern gegossen,

und die wunderbare Duett der beiden Liebenden, Nr. 13:

Hilf' ich die Seele nicht!

vorzüglich ausgezeichnet zu werden, so wie, für die Besetzung, die tief ausdrucksvolle Scene und Aria Lydier's, Nr. 10:

Wo hing' ich mich?

Auch das Äussere des Clavierauszuges, 223 Seiten Querfolio, ist empfehlend.

7.

Olympia, grosse Oper in 3 Akten, in Musik gesetzt und Sr. Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm III. in tiefster Ehrfurcht zugesaget vom Ritter Spontini. Im vollständigen Klavierauszuge eingerichtet vom Componisten, mit deutschem und französischem Texte. I. Act. Fr. 6 Rthlr. Eigenthum des Verlegers. Berlin, in Ad. H. Schlesinger's Buch- und Musikhandlung.

Die Herausgabe dieses Clavierauszuges muss und wird die Freunde theatralischer Tonkunst überhaupt, und insbesondere der Spontinischen Muse, um so lebhafter interessieren, da grade diese Oper, wie bereits in den Erörterungen über dieselbe (Galvée, Heft 5. S. 1.) erwähnt,

so wenig geeignet ist, grade auf jeder wenn auch gut besetzten Bühne, aufgeführt zu werden, und daher die Gelegenheit, das grossartige Werk selbst in seiner Urgestalt zu hören, insgesam etwas selten bleiben wird. Hier in diesem Clavierauszuge giebt der Tondichter einen eigenthümlich gefertigten Schaustück eines grossen Gemäldes, mit all der Sorgfalt ausgeführt und dem Urbilde mit all der Genauigkeit und Treue nachgebildet, welche die Schranken der Clavierbegleitung nur irgend gestatten, zwar freilich nicht immer und überall leicht ausführbar, aber dafür desto vollständiger, vollkommener, und, bei gelingender gehöriger Aufführung, von möglichst befriedigender, der vollen Instrumentalbegleitung^{*)} möglichst nahe kommender Wirkung. Dass dem teutschen Texte auch der französische beigelegt erscheint, ist wohl gleichfalls ein bedeutender Vorzug; zumal bei dieser, ursprünglich doch auf französischem Text componirten Oper, und überhaupt bei Spontini, von welchem man nun doch einmal weiss, dass er, dieser Sprache vollkommen, der unsere aber nur sehr wenig mächtig, auch bei dem, was er in Teutschland neu an und zu dieser Oper geschrieben hat, zunächst nicht auf teutsche, sondern auf französische Worte gearbeitet haben wird.

In Ansehung der verschiedenen Schlüssel der Singstimmen hat der Bearbeiter es auf eben die Weise gehalten, welche eben bei Gelegenheit des Händel'schen *Samsen* beliebt worden.

Die Auflage, in Hochfolio-Format, ist schön und wohl splendid zu nennen, dafür aber, da der Preis für diesen ersten Act, (freilich 170 große Folio-Seiten) nicht eben gering. Ein dem uns vorgelegten Exemplare als Titelkupfer vorangeheftetes, in Kupfer gestochenes Portrait des Dichters, in gleich großem Formate, schmückt die Auflage auf eine dem Werke würdige Weise, und ist für Kunstfreunde gewiss eine wohlgegründete Einladung mehr, sich dieselbe zu verschaffen.

VI.

Jasmond, große Oper in drei Aufzügen, von G. H. S. Spohr, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Vollständiger Clavierauszug, von Ferdinand Spohr. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 5 Rthlr. 12 Gr. Eigenthum des Verlegers.

Ref. maget nicht, daß er diesen Clavierauszug gleich ursprünglich mit einem gewissen Mißtrauen aufschlag, welches sich wohl durch die Notizen rechtfertigen liess, welche uns über die Beschaffenheit dieser Oper in öffentlichen Blättern zugekommen waren. Die ganze Oper sei, so liess wir oft genug, wesentlich auf vornehmeren Gepränge, auf Chöre und Tänze von Dorwischen und Balodenen berechnet u. s. w. — und unter diesen Voraussetzungen liess sich denn freilich wenig Genuß vom Gebrauche der Oper im Clavierauszuge hoffen: allein die nähere Ansicht des Werkes bestättigt keineswegs diese Besorgnis,

indem es in der That nicht wenige, ja viele Nummern enthält, welche sich zur Aufführung am Claviere allerdings völlig, ja sehr eignen, und von deren Willen vielleicht mancher für diesen Tonsetzer milder Eigensinnens, ihn erst recht halbgewinnen wird. Vortheilhaft zeichnen in dieser Hinsicht sich vorzüglich die „Duetto No. 3, 15 und 18 aus, ersteres für eine Tenor- und eine gekräftigte, wohl declamirende Bassstimme, das zweite für zwei gefühlvolle Sopranistinnen, und letzteres für Sopran und Tenor, — so wie die Scene Jessonda's im dritten Acte.

Übrigens tritt uns gleich beim Aufschlagen des Clavierauszuges eine ungewohnte Form entgegen, indem der Bearbeiter denselben die Ouvertüre, zwar neu und ungemüthlich, aber in der That zweckmäßig und stänig genug; für vier Hände gesetzt hat. Wir können dieses, zumal in Ansehung dieser Ouvertüre, nur billigen und loben, indem der Bearbeiter sich auf diese Weise Raum und Mittel verschafft, das, wenn auch nicht über-, doch immer ziemlich beladene Tonstück vollständiger und jedenfalls auch vollstimmiger und volltönder wiederzugeben, als sonst, mit nur zwei Händen, möglich sein würde. Mögten künftige Herausgeber von Opernauszügen diesem Beispiel in geordneten Fällen nur insofern nachahmen, und Ouvertüren, welche sich mit bloß zwei Händen zum Theil gar nicht unverstümmelt wiedergeben lassen, wie dies z. B. bei manchen vielstimmigen contrapunctischen Imi-

Wach' auf Sie befehleth . die . der . er . sehr . etc.

Wenn nur, aus Himmelswillen, solche bunte kreuz Schreibern, welche man theoretische Fundamenten scheitern müßte, wüßte sie nicht sogar theoretisch unrichtig, welche Übrigen den Sänger im Treffen der Töne verwirren muss, wenn er das Unglück hat, einen Blick auf die Clavierzelle fallen zu lassen, — welche dem Spieler das Einhalten des Sängers sowohl, als das Lesen seiner eignen Stimme unendlich erschwert, und doch auch zu gar Nichts von der Welt legend stützt. In wiefern vielleicht der Tonsetzer für gut befunden haben mag, an diesen Stellen zur Erleichterung dieses oder jenes Orchesterinstrumentes, einen und denselben Ton bald als \sharp bald als \flat anzuzeigen, ist hier ganz gleichgültig, und verliert im Clavierauszuge allen Zweck und mit diesem allen verknüpfen Sinn.

Die Reinheit und Correctheit *) der Auflage, 110 Seiten Quer-Folio, ist lobenswerth.

*) In Nr. 3, muss, am Anfangs der Seite 99, statt Lebewesen, Lebenswesen stehen. L. d. F.

VII.

Contesire, eine große Oper in 2 Akten, bearbeitet von Alexander von Dusch, in Musik gesetzt von F. E. Fesca. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavier-Auszug. Preis 24 Fr. Bonn und Cöln, bei N. Simrock. Eigenthum des Verlegers.

VIII.

Osar und Lalla, eine romantische Oper in 3 Akten, von L. Robert, in Musik gesetzt von F. E. Fesca. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Clavierauszug. Preis 24 Fr. Bonn und Cöln, bei N. Simrock. Eigenthum des Verlegers.

Beide Opern des stimmungsvollen Tonmeisters sind auf unsern Bühnen noch wenig verbreitet; und es ist daher gut und sehr gut, dass sie einweilen wenigstens in den vorliegenden Schenkenschriften verbreitet werden, bis es ihnen gelingt, sich durchdrängen durch die Menge sich an- und vordringender Mode-Artikel, und auch überseits an die Reihe zu kommen, in voller Colportage, in vollem Glanze lebendiger Carnation, über die Bühnen unseres Vaterlandes zu schreiten, was sie, besonders die erste, um ihres, entschieden über das Mittelmäßige sich erhebenden Werthes willen, so sehr verdienen, und ihnen am Ende doch auch wohl nicht fehlen wird. Der ersten der genannten Opern wird hoffentlich auch der Umschwung nicht im Weg stehen, dass der

Text, wie man, wunderbar genug, in mehrem öffentlichen Blättern gelesen, zu gut sei für eine Oper, — eine Phrase, welche ja noch unverständlicher ist, als der Gemeinaprosch: dass bei einer Oper auf den Text nichts ankomme, und deren eigentlicher Sinn im Ende wohl nur darauf hinausläuft, dass manche Hörer, im Opernhauss und selbst in der nicht durchcomponirten, mit Dialog unterbrochten Oper, doch fast nichts anderes, als nur immerfort Musik, und zwischen den Musikstücken nur so viel, möglichst bedeutungslosen Textes hören wollen, als erforderlich ist, sich etwa bequemer zu räuspern, dem Nachbar eine Prise Tabak zu präsentieren, und sich zum folgenden Musikstück wieder zurecht zu setzen; zu welchem Behufe freilich der Dichter der Comedie seinen Text nicht geschrieben hat, der vielmehr sowohl von den Personen vor, als von denen auf der Bühne, gleiche Beachtung des poetischen Dialoges wie der Musik, und vorzüglich für die Rolle der Comedie eine Darstellerin fordert, die in gleich vollendetem Grade Singsängerin und Schauspielerin ist, und es vermag, lange und starke Szenen, mit gleicher Haltung der Sprache wie des Gesanges, mit künstlerischer Kraft durchzuführen. — Übrigens ist die Versifikation der zweiten Oper, so weit aus dem Clavierauszuge zu urtheilen, *) nicht weniger gelungen zu nennen, obwohl das Zuhörersujet verwickelt scheint.

*) Vergl. oben, S. 30.

Abgesehen aber von der scenischen Wirkung beider Werke, bieten insbesondere die vorliegenden Clavierauszüge an sich selber reichlichen Stoff zu schönem Gesang am Pianoforte, und in mancher Hinsicht sogar manchen eigenen, von der Bühne herab minder hervortretenden: ich meine die reichlich angebrachten feinen Details des Tonsetzes, in denen dieser Component sich nicht selten fast mehr wohlgefällt, als der theatralische Tonsetz selbst, und fast mehr, als der scenischen Wirkung genügt ist. Jedenfalls geben diese Eigenthümlichkeiten grade der Aufführung am Pianoforte oft einen gewissen eignen Reiz, und daher ist vornehmlich die Cantata reich an Numern, welche sich zum Gebrauche am Pianoforte gut eignen.

Ich nenne als solche: die schwärmerische Tenor-Arie Nr. 4, — die Sopran-Arie Nr. 5, — das Terzett Nr. 6, — das Duett für Sopran und Tenor Nr. 7, — das Terzett Nr. 8, — die begeisterte Sopran-Arie Nr. 11. „Schlummer ruhige“ (In welcher wir, bei den Aufführungen auf der hiesigen Bühne, bald unsere Krüger - Aschenbrenner, bald die verdienstvolle Gervais, jede in ihrer eigenthümlichen Art und Weise, als Schauspielerinnen und Sängerinnen glänzen gesehen,) — das Requiem und Terzett mit Chor, Nr. 12, — und die Arie Nr. 15: „Nur Schlummer?“ (bei den hiesigen Aufführungen einer der schönsten Triumphe unsers Wild). — Fädelchen gibt, in Ansehung der zweiten Oper, von der Romance Nr. 3, — der neuen Cretina vom Pantöffelchen, Nr. 10, et

von wunderlichen Cabinetstückchen, — von dem schönen Duette No. 3, für diejenigen nämlich, welche Dergleichen in Privatirkeln singen mögen, — und von der neuen Echo-Romance No. 16.

Was insbesondere die Einrichtung der Clavierauszüge (beide Querfolio, 163, und 173 Seiten,) betrifft, so ist darin die sorgliche eigene Hand des Tonsetzers allerdings nicht zu verkennen, sowohl in der sorgfältigen Andeutung der Orchesterinstrumente, als in der Vollständig- und Vollständigkeit der Clavierauszüge, welche Vollständigkeit nur eben freilich die Ausführung hier um so mehr erschwert, da die Eigenschaft des Tonsetzers, wo möglich überall auf minder gekünstelten Wegen zu gehen, und theils unsauffällig und bis in die kleinsten Theile hinein, künstlich und oft wahrhaft gesucht zu moduliren, und rasch aus einer Tonart in weit entfernte, oft antipodische Tonarten hin und her zu schwärmen, dem Spieler sowohl als dem Sänger ihre Arbeit oft schon Übergang erschweren, und situatir wirklich verbittern.

IX.

Le Solitaire (Der Einsiedler) *Opéra en trois actes, composé par M. Carafa.* Vollständiger Clavierauszug. Bei E. Schen's 58thnen. Preis 10 R. (21 Fr. 50 C.) — 183 Seiten Querfolio.

X.

La Neige (Die Schnee) Opéra en quatre actes, composé par D. F. E. Auber. Clavier-arrang. Mainz, bei B. Schotts Söhnen, Preis 3 Rthlr. 8. gr. (9 B. 36 Kr.) 134 Seiten Querfolio.

XI.

Léocadie, Drame lyrique en trois actes. Paroles françaises de M. M. Scribe et Neveuville, Paroles allemandes de Madame Elmendorf. Musique de D. F. E. Auber. Arrangé avec accompagnement de Piano-forte. Bayreuth chez A. Schott fils. Propriété des éditeurs, Fr. 7 B. 36 Kr. 142 Seiten Querfolio.

Dass die ausgesprochen thätige Verlagsleitung sich bewußt hat, diese Opern, die in der neuesten Zeit so höchstes Ansehen im Ausland gesucht, auch dem deutschen Publikum, so schnell wie nur immer möglich, durch vollständige Clavierauszüge, mit deutschem und zugleich mit Beibehaltung des französischen Urtextes, zugänglich zu machen, verdient gewiss den Dank aller derjenigen, welche es lieben, mit der neuesten Zeit voranzugehen, und die so interessiert, als merkwürdige Neuheit, wenn auch nicht mit dem grossen Haufen anzustimmen, doch wenigstens kennen zu lernen, und sichergestellt zu verschaffen, wobei eben jetzt der Wind weht.

Dass der (ungenannte) Bearbeiter der Clavierauszüge ganz vorzüglich auf möglichst leichte Aus-

Stärke der Clavierstimme bedacht gewesen, ist bei Werken dieser Classe ganz besonders zweckmäßig zu nennen, nicht nur weil sie dadurch an allgemeiner Zugänglichkeit gewinnen, sondern insbesondere auch darum, weil sie nicht Vieles durch Vereinfachung der Begleitung zu verlieren haben.

Das Äussere der Auflage ist ganz antständig: nur wäre ein Überband, eine Unantständigkeit könnte man's nennen, auf Pag. 136 der zwölfgenannten Oper wegzuräumen. Dort ist, zwischen die Nummern 11 und 12, noch ein Musikstück, ein gar freundliches Terzett, eingeschaltet und mit „No. 11. und ein taft's. TERZETT“ bezeichnet. —

Doch, solche der Kunst selbst am Ende doch gleichgiltige Nebendinge abgerechnet, werden die Freunde dieser Musikgattung ihre Wünsche, Bedürfnisse und Erwartungen durch diese Clavierauszüge am ehesten, je reichlich befriedigt finden. Namentlich werden Gemangliebhaber in der meistgenannten Oper ihre Rechnung finden bei Nr. 3, der beliebten Arie Nr. 4, dem Duett Nr. 5, für Sopran und Tenor, — der als Wechselgesang gehaltenen Romanze Nr. 6, für dieselben Stimmen, und dem eben solchen Nr. 12. Auch das Trinklied Nr. 8, für Bass nebst wiederholendem Chorus, wird überhül Freunde finden und Freunde erfreuen. — In Auber's Feige zeichnen sich auf ähnliche Weise aus: das Conversations-Duetten Nr. 1, für Sopran und Tenor, das Duett Nr. 4,

für dieselben Stimmen, mit gefällig befreundlicher Melodie, — das Tercett No. 6, für zwei Tenore und Bass, — die Romanze No. 9, für Sopran, die jubelvolle Tenor-Arie No. 12 — und die No. 11½, 13, und 14. — In der *Leucadia* wird vorzüglich gleich die erste Tenor-Arie des Fernando, und die darauf folgende noch pikantes Arie der Soubrette die Liebhaber anziehen, so wie das Duett No. 6, für Sopran und Tenor.

Der Stuch ist herzlich in die Augen fallend, und ohne unzulässig hemmende Zeiten- und Text-Spiellichkeit.

XII.

Semiramide, Melodramma tragico. Musica di Gioacchino Rossini, ridotta coll' accompagnamento di Piano-forte, ed unitissimamente dedicata dagli Editori a Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia Arciduchessa d' Austria, Duquesa di Parma, Piacenza e Guastalla. Vienna presso Artaria e compagni.

Rossini's *Semiramide* hat unter all seinen Opera in einer gewissen Hinsicht die meiste Aufmerksamkeit nicht nur erregt, sondern, in eben dieser Hinsicht, auch verdient. Namentlich zeigt sich in dieser Oper vorzüglich der eigenthümliche Aufschwung der Melodie, worin eben hauptsächlich Rossini's Stärke besteht (wie z. B. in No. 5, S. 13 und 16, in der höchst ausdrück-

vollen und bedeutenden Nebenrolle $\bar{2}$ oder $\bar{3}$, in dem Duette, wo jeder der beiden Rivalen dem andern, durch hochförende, hecke Reden, so imponiren sucht, welchen Character die Melodie auf glück-lichste ausdrückt:

Al - tis - si - mo - rum - ho - mi - num - ho - mi - num - ho - mi - num

ad - bra - he - re - re - re - re - re - re - re

Wenn übrigens Opera Italisches Style, und vor allen die des genueglichen Kessal, sich in gewisser Hinsicht vorzüglich auch zur Ausführung einzelner Stücke am Pianoforte eignen, und daher Clavierauszüge solcher Opern überhaupt für alle Liebhaber dieser Art Gesanges eigenes Interesse haben, so ist in Ansehung der vorliegenden Sammlung insbesondere erwähnenwerth, das sie vorzüglich für Alt- und Bassstimme sehr entsprechende und zum Vortrage günstige Numern enthält, weshalb dieser Clavierauszug vorzüglich für Stimmen der erwähnten Art willkommen sein wird.

Der ganze Clavierauszug, aus 2 Auflagen, in zwei starken Quartfolio-Bänden, zusammen von ungefähr 300 Bogen bestehend, hat, so wie er vor mir liegt, nur allein italienischen Text, er soll aber auch mit deutschem Texte gedruckt werden, und dem Vernehmen nach, auch bereits wirklich also erschienen sein. Der Preis für die ameröstreichischen Staaten ist auf ungefähr 20 fl. Rheinisch berechnet. (!) Die einzelnen Nummern werden auch besonders verkauft, wie schon daraus zu ersehen ist, dass mit jeder neuen Nummer eine neue Paginirung anflingt.

Sich und Papier sind gut und anständig, selbst splendid zu nennen. Der Bearbeiter des Clavierauszuges hat sich nicht geirrt.

XIII.

„Einzig rechtmäßige Ausgabe des vollständigen Clavierauszugs der Oper: *Zelmira*, unter Leitung des Compositors. *Zelmira*, Opera Seria, messa in musica dal Sig. Maestro Rossini, rifatta per il Piano-Forte dal Sig. Maestro Giromoni, e umilmente dedicata dagli Editori, A. S. A. L. e R. Maria Clementina Arciduchessa d'Austria, Principessa di Salerno. Viena presso Artaria e Comp. Proprietà degli Editori a Milano presso F. Artaria, e G. Ricordi, Lipsia Peters, e Breitkopf. Berlino Schlesinger. Bonn Simrock. Maganza Schott. Novara Falter. Pr. fl. 15 C. M. (fl. 20 W. W.)“

So wie Rossini sich überall so ziemlich gleich, so sieht auch diese Oper aus mit der gewohnten Rossinischen Freundlichkeit aus diesem Clavierauszuge entgegen, uns bald mit süßen, bald mit stählischen Wohlklängen zu ergötzen, übrigens *pro stylo* flüchtig weg gearbeitet, und nicht einmal mit einer Ouverture, sondern an deren Statt nur mit einer Introduction versehen. Am Clavier nehmen sich vorzüglich gut aus die Cavatine Nr. 3, für Bassstimme, das große Terzett Nr. 4, für zwei Soprane und Bass, das brillante Duett Nr. 6, für Sopran und Tenor, mit leicht zu besetzendem Chor, das Duett Nr. 8, für hohen und tiefen Sopran, denn Nr. 11, ein schönes Duett für Tenor und Bass, und das Quintett Nr. 12, für obige zwei Soprane, Tenor, und zwei Bässe, wozu zwar, wie überhaupt zu den meisten Gesangstücken dieser Oper, immer wieder nebenbei auch noch ein Chor gehört, der aber doch auch entbehrt werden kann, zumal wenn man das Quintett auf Seite 17 beschliesset, welches vollkommen passend ist.

Für die Güte der Clavierbearbeitung spricht übrigens schon der Umstand, dass Hr. Kapellmeister Gierowetz sich zu solcher Bearbeitung einer Oper des Sign. Rossini öffentlich bekannt.

Dem italienischen Texte ist eine deutsche Uebersetzung untergelegt, deren Bearbeiter eben so anonym geblieben, wie der Verfasser des Urtextes. Das Aeußere der Auflage ist lebenswerth.

Nicht uninteressant ist es übrigens, auf dem Titelblatte die Anzahl von Verlagshandlungen zu lesen, welche vereinigt die Sorge für Verbreitung der Auflage zur ihrigen gemacht, und, wie aus der Mitaußführung ihrer Firmen neben der von Artaria zu vermuthen ist, wenn auch nicht der Verlagsgesellschaft selbst auf gemeinschaftliche Rechnung gemacht, doch wahrscheinlich einen bestimmten Antheil der Auflage auf feste Rechnung im Voraus übernommen: eine Maßregel welche, nebenbei bemerkt, auch sehr wirksam scheint, um, durch möglichst thätige schnelle Verbreitung der Originalauflage durch viele uninteressirte Verlagshandlungen, der Verbreitung eines einzigen Nachdruckes möglichst das Feld zu sperren.

XIV.

Le Nozze di Figaro, Dramma Giocoso in quattro atti, posto in musica da W. A. Mozart, ridotto per il Cembalo da G. Neefe. Prezzo 30 Fr. Bonn e Colonia, presso K. Simrock.

Eine neue Auflage des schon früher in demselben Verlage gestochenen Clavierauszuges.

Die Correctheit und Nettigkeit Simrock'scher Ausgaben ist, so wie die Tüchtigkeit Neefe'scher Clavierbearbeitungen, längst rühmlich genug bekannt, um neuer Anrühmung nicht mehr zu bedürfen. Die gegenwärtige ist übrigens keineswegs ein bloßer Wiederabdruck, oder unveränderter

Nachah der früheren, sondern eine wiederholt durchgesehen und zum Theil ziemlich genauere Überarbeitung, (197 Seiten Querfolio, mit Beibehaltung des italienischen Textes, zugleich mit einem guten deutschen,) Obgleich auch in Ansehung des Aussehn vortheilhafter ausgestattet, als die bisher auf unseren Clavieren kursirenden Ausgaben. Auch dies wird man dankenswerth finden, das die Bemerkungen, welche in den bisherigen Clavierauszügen ziemlich unpassend im Violinschlüssel stand, hier in ihrem eigenthümlichen Beschlüssel zurückversetzt erscheint; welche Zurückversetzung übrigens mitunter zu einer kleinen Irrung Anlass gegeben hat, wie Seite 105 Z. 3 v. u. T. 1 zu sehen, wo *d* statt *is* zu setzen ist. —

XV.

Polyharmonia, ein Taschenbuch für Privatklavieren und Freunde des Gesanges auf das Jahr 1825, im Vereine mit Friedrich Rind, herausgegeben von Heinrich Marschner. Ister Jahrgang. Leipzig bei C. H. F. Hartmann, Wien im lithographischen Institute am Michaelsplatz, No. 2, nächst der K. K. Burg.

Auch dieses Werkchen wird nicht unpassend der vorstehenden Anzeige von Clavierauszügen darum angeführt, weil es hauptsächlich aus einem zur privatgesellschaftlichen Aufführung bestimmten Oporetchen mit blauer Clavierbegleitung besteht, unter dem Titel:

Der Holzfisch, komische Oper in 2 Aufzuge, von
Friedrich Kind, in Musik gesetzt von
Heinrich Marschner.

Der Herzogsohn will, wie er sich in der Vor-
rede ausdrückt, der „überhandnehmenden
„Vorliebe zum Gesang, und namentlich zu Opern-
„gesungen“ zur Hand sein, „den zahlreichen
„Freunden theatralischer Privatvereine wenige
„stens alljährlich eine ihren Köpfen und Mit-
„teln angemessene Operette zur Darstellung oder ge-
„selligen Unterhaltung als Neujahresgeschenk dar-
„bringen“ und diesem noch „leichte auszufüh-
„rende Piesen für das Pianoforte, und Lieder (we-
„nigstens hütre) Gesänge“ als Zugabe beifügen.

Was den Text der erwähnten Operette betrifft,
so kann man wahrhaft sagen, dass er überhand-
genommene Scenen und Situationen behandelt,
abgleich meistens gefällig und lebendig, und öf-
ters wahr. Der ehemalige Fahren- und von Dorf-
schmid Lorenz und seine Frau Barbara, die sich
um das Hausgenuss zanken, wollen ihre hübsche
Mädel Suschen dem dummen aber reichen Bauer
Barthel zur Frau geben: Barbara, weil sie das
hübsche Mädchen aus dem Hause haben möchte,
Lorenz, weil er die von Barthel bloß gepachtete
Schmiede, gelegentlich dieser Verheirathung, als
Eigenthum an sich zu bringen hofft. Aber Su-
schen möchte gern den hübschen Jäger Felix, Bar-
thel's Pather, auf welchen Lorenz ohne Noth ab-
ferächtigt ist, da er Suschens Liebe natürlich

ebenfalls im Herzen und nichts weniger als Neigung zum Lorenzischen Gehege trägt. Sobald die jungen Leutchen ihre Liebe merken lassen, gibt Barbara abhand und Lorenz nach einiger Weigerung das Wort dazu, und es kommt eigentlich nur noch darauf an, den Schmiedekauf zur Ausführung zu bringen. Da sorgen denn Felix und Suschen dafür, dass Barthel eine junge Birke sticht, welche dieser Suschen am Pfingstabend als ein Mayenbüschchen, mit einem hübschen Hut oben darauf, vor das Haus stecken will. Der dumme Holzdieb wird ergriffen, unterschreibt aus Furcht vor dem geschickten Forstmeister den Verkauf der Schmiede, und ist geprellt. Das ist es, was Herr Rind in Poesie und Herr Marschner in Musik zerfließen lässt.

Laufen wir, nach der Tendenz dieser Zeitschrift, die Poesie, wo sie in diesem Stümpfspiel allein spielt, der Reiztoren wegen außer Acht, und sehen ihr nur da ein wenig in die Augen, wo sie in Tönen spricht, so finden wir überall sehr nette Musikstückchen, die, von netten Damen und ansehnlichen Herren vortragen, und von einem verständigen Pianofortisten begleitet, ihren Zweck, in freundschaftlichen Kreise geselliger Unterhaltung und freundlichen Kunstgenuss zu gestehen, nicht verfehlen werden. *) So, aus

*) Öffentlichen Hörern zufolge ist die Operette *Übergen* in Dresden auch auf der öffentlichen Bühne aufgeführt, und nicht ohne Beifall aufgenommen worden.

schönen Munde gesungen, werden denn auch Vor-
as wie folgender nicht unlieblich erklagen:

„Hier ertrübet die Schwelke, dort ricket der Schall
„Melodisch, schwebender Hochtöndel.“

Zur Besetzung der Rollen sind zwei Sopran-
stimmen, zwei Tenoristen, ein Bassist, und etli-
che Sänger für die, aus bloß männlichen Sängstim-
men bestehenden, kurzen Chörechen erforderlich.

Dankenswerth und höchlich wir es übrigens
wohl gewesen, hätte der Herausgeber dem Werk-
chen auch gleich die Rollen ausgesetzt mit -, und
so uns dasselbe in sogleich ausführbarem Zustande
in die Hände gegeben, statt dem Singschül-
schaften und gewöhnlichen Zirkeln anzurathen, sich
die Rollen erst heranzuschreiben, welches unter
hundertmal' vielleicht Pfund unterbleiben wird.

Das Äußere der Auflage, 168 Seiten in Quer-
quart, ist übrigens nett undzierlich, der Druck
im Wesentlichen correct genug.

Indem wir hier die Reihe der Anzeigen uns
vorliegender Clavierauszüge beschließen, können
wir was nicht enthalten, angelegentlich und wie-
derholt auf dem in der Einleitung ausgesprochenen
Wunsch zurückzukommen, daß Clavierauszüge
doch ja immer so eingerichtet werden mögten, daß
sie uns einen vollständigen Begriff von der ganzen
Oper, sowohl von ihrem Zusammenhange im Ge-
samen, als auch, so weit dies thunlich, von der Art

und Weis der Instrumentation gewähren, was alles ja so leicht und fast ohne alle Kostenvermehrung geschehen kann. Wir hoffen, bei künftigen Anzeigen, uns ferner vorgelegt wechselnder Werke dieser Klasse, wenigstens einige Erfolge unserer Wünsche anzeigen zu können.

Die Redaction.

G ä r a d e.

A n C h l o r i n d e.

Die Erste Sylb', bin ich nicht mehr,
 Weil Du Schiedrhm bist,
 Und Auser, ach, nur allzuweh
 Als Zweites Meiner bist. •
 Mocht' er nur glücklich mir zu Gunst
 Des Ganzen Theils spielen,
 Und, wie es selbst mit Teufels Kunst,
 Dein Herz für mich erlösen!

L. d. Lenzf.

R e c e n s i o n.

Ueber Reinheit der Tonkunst.

Heidelberg, im Verlag von J. C. B. Mohr, 1835.

(Ein Halb kl. Quart, 168 Seiten.)

Indem wir die Frage in's Auge fassen: was eigentlich unser Publikum von einer Anzeige einer neu erscheinenden Schrift fodert und erwartet, so finden wir, dass diese Erwartungen im Wesentlichen auf zwei Dinge hinauszulaufen; diese sind erstens eine Beschreibung des Buches, seines Inhaltes und seiner Tendenz, — zweitens ein Urtheil, und zwar, versteht sich, ein möglichst begründetes.

Wir wollen, ohne weiteres Vorreden, mit dem Ersteren anfangen.

Unter dem Titel: *Ueber Reinheit der Tonkunst*, giebt uns ein, sich zwar auf dem Titelblatte nicht nennender, sich aber auch weiter nicht verkennender Gelehrter, der nur seinen in einem andern streng wissenschaftlichen Fache grossen Namen einer Brochure über Kunst wohl nicht voraussetzen wollte, ein Bündchen, bestehend aus neun kurzen Aufsätzen: 1.) über echte Kirchenmusik, S. 7, 2.) über Bildung durch Muster, S. 36, 3.) über das Studium Etwas Werke S. 36, 4.) über den Effect, S. 46, 5.) über das Instrumentiren, S. 54, 6.) über genaues Studium der Werke grosser Meister, S. 72, 7.) über Vielseitigkeit, S. 91, 8.) über Vordarbenheit der Texte, S. 102, 9.) über Singvereine, S. 111.

Wir wollen aus diesen verschiedenen Kapiteln dasjenige, theils wazugweis, theils auch wörtlich heranziehen, was uns geeignet scheint, den Inhalt und die Tendenz der Schrift zu charakterisiren:

„1. Ueber echte Kirchenmusik.“ „Die „echte Kirchenmusik“ (so stellt der Schriftliche gleich von vorne her die sein Glaubensbekenntnis als Thema auf,) „hat zwey Hauptperioden gehabt, und zwar die erste in den nächsten fünf Jahrhunderten nach Christus, wo man noch die griechischen Tonarten gehörig kannte, und durch völlige Begeisterung ganz zur heilgen Kirchenmusik getrieben ward; und dann die zweite im 15ten und 16ten Jahrhunderte.“ Baldem ist aller Kirchenstyl ins Profane ausgearbet. „Die Hauptgründe des Verfalls unserer Kirchenmusik sind gewis solche: 1. Die Welt hat überhaupt das Grosse nie lange ertragen können.“ ... „So sind denn unsere neuen Massen und andere Kirchstücke wohl in ein rein verflorhtes, leidenschaftliches Wesen ausgearbet, und tragen ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper, und sogar wohl der geschicktesten, also der recht gemessnen Oper.“ ... „Selbst die Erfindern von Mozart und Haydn verdienen jenen Tadel, und beide Meister haben sich auch selbst ausgesprochen.“ — 2. Als zweite Ursache des heutigen Verfalls der Kirchenmusik wird angegeben, dass die alte Musik größtentheils nicht gedruckt ist, und man die Handschriften nur mit vieler Mühe, und grossen Kosten erhält. „3. Die grosse alte Kirchenmusik ist bloss für „Eingestimmten gesetzt;“ diese aber sind heut zu Tage nicht mehr, und am wenigsten in den Kirchen zu finden, daher man durch heidigen Instrumental-Luxus nachhelfen will. „4. Die alten Kirchenmacher haben alle einen lateinischen, einfachen, erhabnen Text.“ „Allein Statt dessen hat man neuerlich nur zu oft freye deutsche Übersetzungen gewöhlt, mit poetischen Blumen, geizigten Wendungen, Affectation, und tausend ungerühnen Stoffen untermischt.“ ... „5. Endlich muss man auch eingestehen, dass der Verfall der Kirchenmusik mit vom Volke selbst ausgegangen ist,“ weil nämlich in unserem Zeitalter der religiöse Sinn erstarben ist.

12. **Über Bildung durch Muster.** „Was in der Musik schön, was gross, was erhaben und klassisch sei, das sich nur schwer durch abstracte Regeln bestimmen und lehren. „Ich würde daher mit Worten und Theorien in der Musik nicht viel anzufangen, so wenig als ich mir getrauen würde, dem rechten Fortschritte im Fach der Malerey durch abstracte Grundsätze zu schaffen. Allein dem Freunde der veredelten Musik bleibt doch immer ein grosses Hülfsmittel, welches überall den ersten Platz einnimmt, wo auf den Geschmack und das Gefühl gewirkt werden soll, nämlich die Beherrschung und Bildung durch klassische Muster. . . .“ Die rechten Muster hierzu sind aber immer wieder die grossen Alten. „Man glaubt es kaum, wie schnell durch gute Muster gewirkt werden kann. Mehrmals fand ich Einsichtige, welche von göttlich-verliebten Sachen singen neuer Meister eine gewaltige Vorstellung hatten. Ich liess solche Stücke singen, aber vorher unerwählte Sachen aus Messen von Lasso, Palestrina, Lotti und S. Bach. Der Sieg war auf der Stelle entschieden, und sie sind mir überliche Versuche mislungen. Mir ist zu meiner Freude sogar der Fall vorgekommen, dass ein junger Mann, welcher viele verkehrte Ansichten mitgebracht hatte, nach Anhörung einer Messe von Lotti beseligt ausrief: heute Abend könnte ich keinem Menschen feind seyn. So etwas liess sich oft vermuthen, wenn man wollte, und sich nicht in einer ähnlichen Verstockung hien zu dem hielte, was die Mode gutempfehl hat.“ Eben so werden auch im folgenden Kapitel:

13. **Über das Studium älterer Werke** die Alten aus der zweiten der im Eingang erwähnten Epochen, also aus dem 15. u. 16. Jahrh., als Muster zur Bildung aufgestellt. Die Behauptung wird mit Wärme und weit angeführt. „Wer die Musik künzlich studiert, und sich so zu dem bessern Werke schickt, der wird, wenn er

„Sinn für das Große und Verehrte hat, den Meistern Meistern in der Regel den Vorzug geben müssen.“ . . . „Dem Fortschreiten mit dem Geist der Zeiten soll man freylich immer das Wort reden, selber man darf damit nicht den unsinnigen Gedanken verbinden, als ob das Neue, weil es neu ist, das Alte übertreffen müsse, gleichsam als ob jedes neugeborene Kind gebildeter sey, wie seine Eltern.“ . . . „Daß die neue Musik in Ansehung des Mechanischen fortgerückt ist, kann und muss man zugeben.“ . . . „Allein wie folgt aus der Vervollkommenung der Regeln, oder der Mechanik einer Kunst auch für materielle Fortschreiten ist . . . „Das ist grade das unendlich Große der ältern Meister, dass sie eine unvergleichliche Kraft hatten, und für einen gereiften, nervenschwachen musikalischen Fäbel nichts thaten.“ . . . „Auch ist es unbestreitbar, dass, wenn man alles Herrliche, was in den Opern, bloß von Caldara und Händel zepreut liegt, beisammen und zusammenstellen wollte, wenigstens zehn lebende Meister unsterblich werden könnten, wenn sie es als ihr Werk herausgeben dürften.“ Nach dieser glänzenden und einschmeichelnden Empfehlung des Studiums alter Werke wird am Ende noch kurz zugegeben, dass auch Glück, Mozart und Haydn unvergleichliche Werke geschaffen haben, auch Cherubini ein höchstgediegenes, stellenweise ganz himmlisches Credo, und dass ein jetzt lebender junger Tonkünstler von der Verfasser's Bekanntschaft bei demselben in solchem Ansehen stehe, als ob er ein Zögling von Palestrina und Händel wäre.

„4. Über den Effect.“ Der Effect wird, so klagt der Verfasser weiter, heut zu Tage oft in gleiches contrastirendem Wechsel der heterogensten Formen, Charactere, Tacti u. s. w. gesucht. „Die unbedingten Lobredner der neuen Kunst gefallen sich besonders, wenn sie dem Streben nach dem sogenannten Effect, als einer herrli-

„oben Eigenthümlichkeit des geistlichen musikalischen Treibens, grosse Lebrreden haben können. „Allein gerade in dieser Hinsicht möchte der Freund „bester Kunst wohl das Meiste zu suchen finden. „Denn der beliebte Effect ist grottesk nichts, „als ein Erzeugnis des Unglücks, oder der Feigheit, welche Allen dienen und gefallen will.“ . . . „Eure beliebten Symphonien, Phantasien, musikalischen Fettersüßigkeiten u. s. w., sind daher offne „Lächerliche auf der Welt. Eure ein geheimnisvoller Anfang; dann ein Schreckenstanz; plötzlich „Stille; unerwartet etwas Walscherliches;“ . . . „Die Hauptveranlassung zu solchen widerwärtlichen Mischungen liegt aber offenbar darin, dass „die wenigsten Tonkünstler so viel Kraft und Genie haben, als nöthig ist, um ganz begeistert zu werden.“

„5. Über das Instrumentiren.“ Der Verf. führt hier unethisch aus, dass bei Singstücken, das sogenannte Instrumentale, nicht Haupt-, sondern nur Nebensache sei, und dass es namentlich in der Kirche der Wirkung der Singstimme öfter schade als nütze. „Kein Vernünftiger wird es in „Abrede stellen, dass die Instrumente ihren eigenen hohen Werth haben, weil sie nämlich viel „mehr mit Leichtigkeit behandelt werden können, „als die menschliche Stimme, einen viel größeren Umfang haben, und insofern dann beitragen, „dass man im Stande ist, die musikalische Mannigfaltigkeit ins Unendliche zu vervielfältigen.“ . . . „Zwölfstimmige Chorstimmen schlagen „in der Kirche 50 solcher Instrumente nieder; und „wenn menschliche Stimmen in der Kirche den Ton „rein, zart und schwabend halten, so ist das Hin- „zukommen der Instrumente fast eine Beleidigung „für das Ohr. Will man tolle Streiche treiben, „und — wie es jetzt oft geschieht, — den Loben „Gott erpöckeln und empfinden, als ob er der la- „stigen Gesellschaft nichts zu sagen habe, so müs- „sen freylich die Gesetze der Kunst schmelzen,

„Allein wenn von Andacht, Demuth, und dieser bescheidenen innigen Freude und Herrlichkeit die Rede ist, welche allein dem Tempel angehört, so soll man die Herzen sich nur durch menschliche Stimmen ergossen lassen, welche noch mehr dazu den Zustand der Seele am wärmsten und heiligsten darstellen.“ Schon S. 18 heisst es: „wie möchte sich eine Violine neben einer *Messa* oder *Catalani*, und ein Contrabaß neben einem allmächtigen Bassänger auch nur irgend etwas von Gleichheit erwarten?“ Jedenfalls dringt der Verfasser darauf, dass nicht allein mit Nas und Ziel, sondern auch mit Answahl instrumentirt werde, „wie von den verschiedenen menschlichen Stimmen jede ihr Eigenes hat, wie die mächtige Basses dem Bass, feine, zarte, schwebende nur dem Tenor, oder Sopran, tief, stöhnend, ruhende nur dem Alt angehören, so hat auch jedes Instrument seine eigene Sphäre. Die Fagotte kann ebenfalls noch im Himmel geblasen werden, aber auf dieser Erde nicht zu einer andern, verlichten Art; und die feine, grüne Fichte muss still bleiben, wenn sie ernstes Bleasinstrument etwas Tiefinniges darstellt, und sich dabei zweckgemäss mit der Bratsche verbindet.“ In unserer heutigen Zeit ist aber die Kunst, zweckmässig zu instrumentiren, im Verfall gerathen, und Mozart hat, indem er Oratorien von blind instrumentirte, zwar Genie bewiesen, „aber *Händel* hat er hier zu Grunde getragen, und den ganzen Charakter des Stückes aufgehoben.“

„6. Über genaues Studium der Werke grosser Meister.“ Es wird in unserer Zeit viel für Flügelfertigkeit gethan, das Wesen der Sache aber wird übersehn. Jedes Instrument will Alles leisten, was es vermag und nicht vermag. „Die Teilheit des Übertreibens ist sogar auf die Klänge übergegangen, und offenbar wissen viele Componisten gar nicht, wo auf dieser Erde Bass, Tenor, Alt und Sopran ihre natürliche Grenz-

„se habere.“ Auch hier werden, Seite 78—80, zu unserm bessern Behelfe nur immer wieder die Alten als Muster empfohlen. Der meiste unter den Empfehlungen ist Handel.

„7. Über Vielseitigkeit.“ Man soll aber doch auch nicht Einen Meister allein zum Vorbilde nehmen, nicht bloß Eine Schule von Meistern, sondern, so viel möglich, alle kennen lernen.

„3. Über Verderbenheit der Texte.“ Die Tonkunst dieses Kapitels scheint (denn ganz unverständlich zeigen es weder die Überschrift, noch der Zusammenhang an,) — scheint eine Rüge unpassender Unterlegungen moderner deutscher Texte unter lateinische Texte zu sein. „Zu den musikalischen Vorurtheilen der neueren Zeit gehört insbesondere noch das singenweise Umsetzen der ganz geschmacklosen, nicht selten wahnsinnigen Texte. Die Musik hat keinen bessern Gehalt, als ein gutes Wort. Denn zweckmäßige Texte stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter verschönen soll, und wenn ihr schlechte Texte wählt, so seid ihr eben so äßern, als wenn ihr einem schönen Mädchen Statt eines Rosenkranzes einen Topf aufsetzt.“ Klopstock ist, durch seinen deutschen Text zu Pergolesi's *Stabat mater*, mit einem ähnlichen Beispiele vorgezogen. Der Text des Beethoven'schen Christus am Ölberg ist gewandt, theatralisch, oft ganz gemein. (Hier ist also nicht die Rede von Text-Unterlegung.) — Die deutsche Text-Unterlegung zu seiner ersten Messe C-dur ist bombastische, ganz unkirchliche Blumenstreuung. Auch in der Unterlegung deutschen Textes zu Mozart's *Miserere* ist der Sinn noch mehr mißhandelt, als schon Mozart im lateinischen Original gethan.

„9. Über Singverlehn.“ Von unsern öffentlichen Concerten erwartet der Verfasser Wenig für des Wiederanföhrens der Reinheit der Kunst;

gehobere Hoffnung, setzt er auf Singvereine. In diesen, sagt er, soll man nur Classisches aufführen und überall reine Kunstwerke vor Augen haben, nicht aber die gemeinen Zwecke des Zeitvertriebes oder des Bekanntwerdens der Heirathlustigen. Man soll die Mitglieder mit Verstand wählen, und für gleichförmige Besetzung der Stimmen sorgen. Es soll an den Sing-Abenden jedes Mitglied pünktlich erscheinen, und sich nicht durch andere Theo- und Ges.-Gesellschaften abhalten lassen. Ferner wird eine reiche musikalische Bibliothek verlangt, um immer Gutes, und doch nicht immer eineslei, und zwar nach Belieben von einstimmigen bis zum sechs- und achteinseitigen, aufzuführen, auch nach den jedesmaligen Präfixen des eben zur Disposition stehenden Singperzeusch, auszuwählen zu können. Hauptsächlich aber wird ein tüchtiger Director erfordert, welcher das Classische kennt, Partituren zu handhaben weis, und in keiner Hinsicht eigener oder fremder Eitelkeit diene. — Endlich rüth der Verfasser, unbedingt die Oper, wenigstens die neue, gauchare Oper ganz auszuschließen, und sich vielmehr zu beschränken auf „echte Urcharaktere der verschiedenen Völker, die Geschichte mit eingeschlossen; größeres Werke, welche zum reinen Kirchenstyl gehören; Oratorien und Metellen, also auch die weltlichen Bühnensachen, welche im lebendigen Styl geschrieben sind, ohne gemein zu werden; und endlich auserwählte alte Nationalgesänge der verschiedenen Völker der Erde: so bekennet man sich dem Ernsten und Heitern, dem Stürmischen und Schönen, dem Nüchternen und Zarten, wie dem Romantischen und Schwärmerischen eine solche überauswüthliche Fülle, dass es keine Übertreibung ist, wenn man sagt, was ich oft, nicht gestraft, sondern recht klar gedacht habe: ich möchte im Geist nicht ah werden, wenn ein freundliches Schicksal mir den reinen Genuss einer veredelten Taubheit lebenslanglich erhalten wolle.“

So weit der Verfasser.

Sollen wir nun über die bis hierher ihrem Inhalte nach möglichst treu dargestellte Schrift auch unser Urtheil äußern, so müssen wir vor Allem bemerken, das denselbe jedenfalls nicht von dem Umstande abhängt, ob wir über die vom Verfasser aufgestellten Sätze, Ansichten und Behauptungen mit ihm einverstanden sind, oder etwa nicht; indem wir auch im letztem Falle nie vergessen, was schon in der Einleitung der gegenwärtigen Zeitschrift gesagt worden: dass es dem Beurtheiler keineswegs ziemt, sein Glaubensbekenntnis zum Maasstab des Werthes einer anzusetzenden Schrift zu erheben, und wir wahrlich nicht so schwach und eigenennem sind, nur dasjenige für vorzüglich und geistreich erkennen zu wollen, was mit unserer Confession übereinstimmt.

Mit ungebrochenem Vergnügen sprechen wir es daher aus: geistreich ist Vieles gedacht, und geistreich, je sehr geistreich, und dabei treffend und einnehmend, mit Kraft und Würde ausgesprochen, so dass das Ganze auf jeder Blattsseite den Hauch von Genie und warmem, geläuterten Kammerbeurkundet und abspiegelt.

Auch wahr wird jedermann, wenn auch nicht Allen, doch jedenfalls Vieles von dem finden, was der Verfasser als Wahrheit aufstellt.

In wiefern auch wir es alles wahr finden oder nicht, gehört nicht hierher; nicht allein aus dem schon vorstehend angedeuteten Grunde, sondern es würde, wollten wir es uns zur Aufgabe machen, gegen den Inhalt der vorliegenden Schrift zu schreiben, (wora wir uns zum Theil schon einer Rückdeutung auf S. 10, 11 des gegenwärtigen Heftes bedienen könnten) — es würde, sagen wir, eine solche Widerlegung nicht in eine Beurtheilung des Gehaltes der Schrift als solcher, sondern in eine Gegenschrift, Parteischrift gehören, und nicht im Tone und mit der Absicht einer Beurthei-

lers, sondern nur mit der eines Gegners ausgesprochen werden dürfte.

Betrachten wir aber die aufgestellten Sätze im Einzelnen näher, so finden wir (wir müssen ja das Eine wie das Andere sagen) mitunter manche und zwar nicht wenige, wenigstens noch nicht allgemein anerkannte Sätze, hier aufgestellt, ohne die zu wünschende Begründung. Denn man wird wohl nicht sagen, es bedürfte, abgesehen von und unachats, gar keinen Beweises, dass z. B. die beste Kirchenmusik zwischen Anno J. u. 500, und dann von 1400 bis 1600 geschrieben worden (§. 7, — vortehend S. 74), — dass Mozart und Jos. Haydn das Kirchenmachen den Tadel ein verdienen, leidenschaftlichen Wesens verdienen, und das Gepräge der weltlichen, sogar der geschlitzten, also der recht gemachten Oper tragen *); (§. 10, 11. —

*) Beide Meister haben, so heißt es auf S. 11, diesen Tadel selbst ausgesprochen. Auch diese Behauptung contrahirt sehr oft dem, was bisher von ihren Gesungen, und insbesondere von Mozarts glühend religiösem Sinne im Kirchenmusik, bekannt war.

Kommen wir nun unter Anderem nur zu die Höhe, die uns ein sehr glaubwürdiger Schriftsteller, Friedr. Gottsch, als Augen- und Ohrensache, über diesen Punkt, in seinen Zügen aus Mozarts Leben, aufbewahrt hat.

In einem gesellschaftlichen Gespräche hatte damals Dolz die Kirchenstücke eines gewissen N. N. Mozarts gerühmt. „Ist ja all nichts!“ erwiderte dieser sehr lebhaft. — Und ich weiss, Sie haben noch nicht dieses von ihm gehört, Sie Dolz ebenfalls lebhaft erwidern. Sie greifen, erwartete Mozart; aber das ist auch nicht wenig: so einer kann nicht Recht diese Art machen! Er hat gar keine Idee davon in dich. Herr, wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor die schönen Orchester gesetzt hätte! u. s. w. — Nun, Sie sollen heute noch den Mann von ihm sehen, die Sie mit dem anschauen wird. — Mozart nahm sie mit, brachte die dem folgenden Abend wieder.¹⁾

„Nun, was sagen Sie in der Höhe von —? — Lässt sich all gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden nicht über nehmen, ich hab' Sie vom Credo andere Text untergelegt, so wird nicht noch besser machen. —

vorstehend S. 74), — dass Jeder, der Sinn für das Große und Verdachte habe, nun grade den älteren Meister in der Regel den Vorzug geben müsse, (S. 26, — vorstehend S. 75 f.) — dass das

Nein, es muss ihn zuerst vorher lesen! Wollung gleich nachlesen!

„Er setzte sich an das Fortpiano, dachte die vier Stufen hinauf, war meistens ihm schief zu Willen sein, sangen, und er abhaupteierte. Eine positiveren Aufführung der Musik ist es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vasco Dulce mit der Klafirma, die er, ohne einem ernstlichen Kopfschütteln über das Skandal, doch so trefflich absang, Muz, immer die sein Finger voll in den transparent und prächtigen Säulen, unter ausgelassener Freude, sang wiederholend: „Na, geht's nicht so bauer'sammen?“ Und nun der erste, und doch herrlich angegebene Text — a. B. das herrliche Allreue in Kyrie eleise: „Hof's der Gejag, das geht links!“ u. s. w.

Das Gespräch über Hohenstauffen war allgemein und unerschaffen geworden. Unverständlicher Schade, sagte Einer, dass es so vielen grossen Meistern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie des alten Meisters, dass sie nämlich ihre ungeheuren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geadelteste Stämme der Hoche wandeln mussten — — Ganz unapertent und trübe wanderte ich Meinet hier zu dem Andern, und sagte — dem Sinne nach, abzusehen nicht auf diese Weise: Das ist mir noch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz? Das Buch aufgeschriebenen Protestationen, wie ihr Fach nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin sein; das weiss ich nicht. Aber hey auch ist das andere: Ihr thut gar nicht, was das will! *Agua Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* u. dgl. Aber wenn man von frühster Kindheit, wie ich, in das mystische Hoffen unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wusste, wo man mit einem dunkeln, aber dunkelnden Gefühlten knausche, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; also heuchler und schaben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gekocht habe; wenn man die glücklichsten, die unter dem seltsamen *Agua Dei* hindurch und des Abendmahl empfangen, und beim Empfang die Buch in unsterblicher Freude aus dem Bereich der Eukaristie sprach: *Benedictus qui venit in nomine* — dass

Herliche, was hier in Goldara's und Madeto's Opera zerstreut liegt, hinstreichen könnte, wenigstens sehr unserer heutigen Meister unterthlich zu machen, (S. 42, f. — vortehend S. 76.) — dass das Pianissimo der Instrumentation als „eine vernehmbare Schwächung“ an sich selbst der Andacht abse, so fremd sei, wie das „belebte Absterben, wozu verdunkelte Augen gehören“, (S. 57 f.) — dass „nur“ mäßige Sachen das Bass, während, tiefhinige „nur“ dem Alt angedien (S. 61, f. — vortehend S. 76), — welches auch also z. B. der Sopran nicht rühret, der Bass nicht Tiefhiniges vortragen könnte, — dass ein Clavierbegleiter zum Gesange „immer beauftragt sein müsse, „durch tüchtige Accorde recht fühlbar „zu machen, in welcher Tonart die einzelne Stimme liegt“, (S. 76.) — dass viele Componisten offenbar gar nicht wissen, wo auf dieser Erde Bass, Tenor, Alt und Sopran ihre natürlich Gira-

le's suchen. Nun ja, das geht freylich denn durch das Leben in der Welt verloren: aber — wenigstens ist's nur so — wenn man von die tausendmal gebrauchten Worte nachmal vernimmt, so ist Man sich zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Ihnen, und bewegt Ihnen die Seele.“

„Er schilderte nun gleiche Szenen seiner Art aus seltsamen freudigen Wiederfahrungen an Salzburg, dass auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte sich besonders Interesse bey der Anbahn, wie über die Kaiserin Maria Theresia als vierzehnjährigen Knaben aufgetragen habe, das Te Deum zur Erweiterung — ich erinnere mich nicht, diese großen Kirchenhausen, oder einer andern theilweisen Stiftung, zu besondern, und an der Spitze der ganzen kaiserlichen Kapelle selbst aufzuführen. Wie mir da war — I was mir da war — I viel er gleich über das andere. Das kommt doch all nicht wieder! Man treibt sich umher in dem heuren Alltagleben — sagt er dann, wird müde, trach viel starken Wein, und sprach kein vernünftigen Wort mehr.“ — So weit die Schlitz.

Noch weiter als diese Zeugnisse sprechen wohl Mozart's Compositionen selbst, wenn wir uns einen Te Deum, vieler Stücke seiner Messen und seiner Requien ansehen wollen. — Und gilt Haydn's kaiserliches Te Deum ryzlich nicht immer so?

zu haben, (S. 75, f. — vorstehend S. 78 f.) u. dgl. — Der Verf. kann wohl nicht voraussetzen, dass Jedermann ihm all diese Aeusserungen, ohne Weiteres und ohne Nachweisung, zugeben werde. Diejenigen werden es freilich, welche eben grade darüber mit ihm einverstanden sind; allein im Ganzen werden die selbigergeart: als Postulate hingestellten Sätze ihm eher Aufsehung von leidenschaftlichen Gegnern, als durch Überzeugung bekehrte Jünger verschaffen.

Ein solch trockenes und durch keine Nachweisung unterstütztes Aufstellen von Behauptungen ist ja am Ende doch nichts anderes, als eben öffentlich bekannt machen, dass der Verfasser des Buches dieser Meinung sei; was zwar bei einem Manne von so anerkanntem Geist und Gewicht, zumal wenn er sich offenkundig zu dieser Meinung bekennen wollte, immer Etwas, ja Viel, aber am Ende doch nicht Alles, — nicht genug ist, um zu beweisen, dass diejenigen nicht Recht haben, welche eben mit eben so grosser Entschiedenheit grade die entgegengesetzten, zum Theil gemeinüblichen, Behauptungen aufstellen wollten.

Oder wollte der Vf. vielleicht durch diese Schrift nicht grade seinen Beweis erbringen, wollte er etwa nur sagen: „Hört, singt die Musik welche ich liebe, so werdet ihr überführt werden“; — so ist seine Schrift zwar eine sehr schöne Begleitstreuung, die aber bekanntlich nie den Process ausmacht.

Wenn wir, wie eben erwähet, bei den meisten vom Verfasser aufgestellten Sätzen, und zwar grade bei seinen Lieblings- und Grundansichten, dies die Aeusserung mit Geist, Leben und Frische hingestellt finden, die Begründung aber eben vermessen, so finden wir auf der andern Seite eben so oft Behauptungen aufgestellt, und mit Lebhaftigkeit und sogar mit einschneidenden Begründun-

gen unterstützt, welche — sich nicht leicht jemand einfallen kann zu Rügen, — und mit Scherzeln und schlagendem Witze, Meinungen widerlegt, welche nicht leicht jemand haben wird. So wird z. B. doch wohl Niemand den Vorzug, welchen der Verf. den älteren Meister vor dem neueren giebt, durch das Argument widerlegen wollen, dass der Neue, weil es neu sei, das Alte übertraffen müsse, (S. 36, vorstehend S. 74). Oder was würde der H. Verf. von uns denken, wenn umgekehrt wir ihn mit seinen Worten ermahnen wollten: „Dem ehrwürdigen Alterthume soll man freilich immer das Wort reden, aber man darf damit nicht den unzulässigen Gedanken verbinden, als ob das Alte, weil es alt ist, das Neue übertraffen müsse, gleichsam als ob alle Eltern gebildeter seien als ihre Kinder.“ — Eben so wenig wird jemand gegen ihn behaupten, die Kunst selbst stabe heutzutage darum höher, weil ihre Mechanik jetzt weiter vervollkommenet sei, (S. 39, — vorstehend S. 76). — Auch erinnern wir uns nicht, je gehört zu haben, dass auch nur Ein unbedingter Lobredner der neueren Kunst sich besonders darta gefallen, dem Streben nach dem sogenannten Effect Lobreden zu halten, (S. 46, — vorstehend S. 76 f.). Eben so hätte der Verf. nicht Ursache, uns erst weißlich zu sagen, dass und warum das Instrumentale doch nicht ganz unwerth sei, (S. 53 f. — vorstehend S. 77), und was er von Singvereinen sagt, dass dabei vornehmlich eine gute Auswahl von Subjecten und von classischen Compositionen, ernstlicher Wille, — gleichförmige Betreibung der Stimmen, eine reiche Bibliothek, und ein guter Director nöthig sei der Partituren zu handhaben wissen, — dass die Mitglieder pünktlich erscheinen sollen, u. dgl. (S. 113 bis 115,) — sind Dinge, welche zu Rügen gewiss Niemandem einfallen wird.

Wenn wir nun aber die vorliegende Schrift, aus obigen Gründen als didactische, oder sonst demon-

streife, oder auch als polemische oder Parteilichkeit freilich nicht hinreichend schlüssig und unfehlbar begründet finden, so hindert dieses uns nicht, die in einer andern Eigenschaft hoch zu achten und lieb zu gewinnen, nämlich als freisinnige, geistreiche, kräftige, recht von Herzen gesprochene Worte an Gleichgesinnte, durch die der Verfasser seine Herzen- und Lieblingsmeinungen mit der Fülle seines reichen Geistes und Gemüthes darstellen und überhaupt sich einmal recht nach seiner Weise aussprechen wollte über die uns allen so theure Kunst; und so wie er dies kräftig und schön gethan hat, wird es nicht allein im Busen jedes Gleichgesinnten ihm freudig wieder entgegen klingen, sondern auch der in der Sache selbst nicht mit ihm Einstimmende wird die kräftig schöne Herzensergießung nicht ohne behagliches Wohlgefallen, Theilnahme und Verehrung für den Verfasser lesen.

Wir können ebendieses sogar aus eigener Erfahrung versichern. Denn nach wir, obgleich in die Grund- und Lösungsansichten des Verfassers nicht durchgängig einstimmend, waren doch, bei der ersten Lesung des Buches selbst, von dem darin webenden Geiste und der warmen, eindringenden, ja oft überraschend harteisenden Darstellung höchlich regert und freudig erhaben, indem wir uns der darin herrschenden geistigen Strömung mit Wohlgefallen und Behaglichkeit überlassen, die vorstehenden Anstellungen aber uns erst gegenwärtig und klar wurden, als wir, nach vollbeendeter Durchlesung, uns über das Resultat des Gelesenen methodisch Rechenschaft geben wollten.

Eben daraus versichern wir denn auch mit dem größten Vergnügen, das die Lesung des Buches selbst weit mehr für dasselbe einzuwirken wird, als vielleicht unsere vorstehende Darstellung und Würdigung seines In- und Gehaltes es

vermagte; und deshalb wollen wir denn auch unsere Lesern dringend empfehlen, dass sie sich durch unsere, mehr das kurze Zusammenfassen des Wesentlichsten, als die schönen Einzelheiten beachtenden, und dadurch natürlich zum Theil ziemlich trockenen Auszüge, ja nicht, wie sonst wohl zu geschehen pflegt, der Mühe entziehen glauben, das so anziehende Schriftchen selbst zu lesen; sie würden sich dadurch nicht nur das so eben von uns gerühmte Vergnügen bereuen, sondern auch noch der Freude, mit eignen Augen zu schauen, wie lebhaft selbst die allberühmtesten Männer aus andern Fächern für die ansprechendste aller Künste ergötzen.

Druck *) und Papier sind, dem uns vorliegenden Exemplare nach zu urtheilen, sehr elegant und das Ganze mit einem schönen Brustbilde Pelestrino's geschmückt.

Die Redact.

*) Seite 73, Z. 4 v. u. ist, statt „jener billig gut“, ohne Zweifel zu lesen: „jener gleich gut, — und auch der oben erwähnte „allseitige Beweiser“ ist wohl nur durch einen Druckfehler zu dem Fälscher „allseitig“ statt „schlichtig“ gekommen. Mathematisch folgt die Sonne auch die Schuld der Veranlassung des „jeneren oder jetzigen“ Fortschreitens der Kunst „mit dem mittelsten“, S. 83, Z. 14. (versteht S. 75).

B e r i c h t i g u n g.

In mehreren Exemplaren des 7. Heftes der Cisthe, welche eben nicht in unserer gewöhnlichen Druckerei gedruckt werden konnte, ist auf Seite 11 unten, statt: „auch noch keinem weiter verwickelt“, zu lesen: „jener verkehrten Mithelcher.“ Dergleichen S. 116, Z. 4 und 5, sollte „verwickelt, . . . verkehrt“ ist zu lesen: „verwickelt . . . verkehrt.“ Ferner, ebendas. Z. 3 v. u. „denn“ zu „denn.“

Das nächste Heft wird mathematisch erst im August eingepflegt werden.

Friederich Schneider's Ansichten

über

eine Composition des Oratoriums

die Sündflut.^{*)}

Es ist wohl überhaupt möglich, dass der Comp-
nist, über Alles was er schrieb, das Wie und
Warum genau angeben kann! — ist allen einzel-
nen Theilen einer solchen umfangreichen Arbeit,

*) Selbst-Anzeigen. Es ist uns wohl schon zu Ob-
ren gekommen, dass Göttern es unter ihrer Würde
halten, über sich selber selbst auszusagen. So sehr man
solches Gefühl zu schätzen hat, wenn es sich auf
ein Selbstangehen oder gar Selbstlob bezieht, so wen-
ig hat es Grund im Hertz auf die bloße Anzeige
der Darstellung dessen, was im Buch enthalten ist,
wenn dieses auch gleich dadurch in einem glänzen-
deren Licht erhellte, als wirklich der Fall ist.
Niemand kann ein Buch besser als der Verfasser
selbst, niemanden kann man besser, than er, um
ein Buch zu beurtheilen, als sich ganz und gar hin-
ein zu stürzen, dass er alle Seiten und Winkel den-
selben vollkommen kennen lerne, niemanden kann
man besser, than er sich alle nöthige Mühe ge-
ben soll, sein Urtheil so genau abzuwägen, damit
nichts verfehlt und nichts überseht ist, niemanden
and-
ern kann man besser, than er, wenn Fehler zu
finden sind, sich besser erheutigen, als sich der Vir-
tut in Verhättnissen betheile, die ihm, oder wen-
igstens grade jetzt schaden, ohne dass er eben solchen
Schaden verheutigen sollte. Das Urtheil eines Fremden
kann daher nicht vollkommen gerecht seyn.

Auch weiss niemand die Fehler eines Buchs bes-
ser als der Vir selbst; und es gehort wahrlich gar
nicht sehr geringe Selbstverleugung dazu, die offen
eingestanden: einmal weil es ja doch kein Fehler
ist, Fehler zu machen, noch weniger daher, sie zu
entdecken; da dieses vielmehr von grösserer Heut-
muth seigt, als im Buch selbst niedergelegt ist. Ist

wenn auch der Plan des Ganzen vor dem Beginn der Arbeit wohl bedacht und erwogen seyn muss, jedesmal eine solche Reflexion vorangegangen, dass sich der Componist klar des Grundes, warum er es und nicht anders schrieb, bewusst war und solchen durch Worte deutlich machen kann? — Ich wenigstens fühle mich hierin zu schwach; —

auch die Rück etwas, so wird es durch Anerkennung der Fehler nicht eins unbewachtbar, sondern selbst besuchbar. So hatten wir allerdings, dass unsere Naturgeschäfte etwas sey, da sie alle Thiere enthält, die nur irgend merkwürdig sind, und da sie ein streng wissenschaftlich durchgeführtes natürliches System hat, über eben demselben verweilt sie von Fehlern. Höher in dem nicht steht, können keine Fehler haben, und die nach dem alten Schicksalen gerichtet sind, ihnen der Kritik nichts Neues mehr. Wir sind überzeugt, dass niemand im Stande ist, aus jenen Fehler zu herauszufinden, wie wir es können, und es gelegentlich dargelegt werden. Denn niemand wird 6 volle Jahre lang alle Quellen nachschlagen und nachprüfen, wie wir zur Ausarbeitung dieses Werks gezwungen haben.

Denn lehrt uns ja das Daseyn dieser Einseitigkeit in Göttingen, wo jeder Decent aus Buch selbst ansieht, dass die vollkommen dem Zweck der Literatur entspricht, als wenn bloss Fremde Fremdes recensiren. Es kann keiner sich selbst loben, ohne sich Neidlich zu machen, da alle Welt weiß, dass der Göttinger Decent sich in der Göttinger Zeitung selbst ansieht. Ist uns ist je derselbe Fall: der Vir muss sich nennen. Er soll sich auch nicht recensiren, sondern nur angeben, was der von welchem Inhalt seines Buchs sey, was er eigentlich damit beabsichtige, was er wirklich erreicht zu haben glaubt, und wie er wünscht, dass es angesehen werden soll, kurz, er soll im Grunde nur eine Vorrede dazu in der Welt haben. — Dieses, denken wir, wird meistens, das Wahr zu bezeugen, als wäre das Anzeigen seines eigenen Buchs ein Selbstpreisen, und daher unzulässig.

(Vgl. in d. Abh. I, 40. Vergl. das Programm der Göttinger, S. 12.)

auch in die Art, wie ich nun einmal zu arbeiten gewohnt bin, nicht dazu geüget, dies Resultat herbeizuführen. — Diese ist nemlich so, und anders kann ich wahrlich nicht! — Glaube ich, den Text eines solchen Werks in allen seinen Theilen und in seinem ganzen Zusammenhang gefast und in mich vollständig aufgenommen zu haben, so finden sich von selbst musikalische Anklänge in meinem Innern. Denn setze ich mich, nachdem ich mir vom Ganzen ein musikalisches Bild entworfen habe, getrost hin. — Habe ich den Anfang einmal gefunden, dann erfüllt die Arbeit so durch und durch mein ganzes Seyn, daß ich ununterbrochen daran zu arbeiten gezwungen werde; denn auf alle Wege, in alle Berufsarbeiten hinein, begleitet mich dann der zu bearbeitende Gegenstand. — Daran arbeite ich schnell, sobald ich einmal von dem Gegenstand ergriffen bin. Denn also Manches nicht mit der sorgfältig vorher abgemessenen Ruhe, welche sich ganz aller Gründe, warum etwas geschieht oder nicht geschieht, bewußt ist, geschrieben werden seyn kann, geht daraus klar hervor, und noch unserer völligen Ueberzeugung wird dies auch bei andern Componisten wohl dieselbe Fall seyn. —

Meine Ansicht aber über das Ganze überhaupt und über das Einzelne, so weit es sich mir klar entwickelt hat, will ich versuchen darzulegen. —

Der Dichter der Sündenflut hat das Orchesterium, wie es auch wohl nicht anders seyn konnte, in drei

Theile getrennt, die alle für sich einen verschiedenen Charakter haben. Der erste Theil umfasst die Strafe des durch die Sünde verdorbenen Geschlechts. — Der zweite Theil begriff die Freude der Gerechten, welche aber eine andächtige ironische Freude ist, die auch die Untergangenen beklagt. — Im dritten Theile begrüßt die gerechte Schaar die Erde und stimmt Dankgesänge an.

Darum hat die Composition des ersten Theils ein etwas düsteres Colorit; doch glaube ich, dass die harmonischen Massen, durch angenehme, sanftere melodische Formen, da wo es nur immer der Text zulässt, in gehörigem Contrast stehen, und dadurch die Abwechslung hervorgeht, die zum guten Effect nothwendig ist. —

Der zweite Theil ist ganz idyllischer Natur und nur am Schluss hebt sich das in innere Lust bewegte freundige Gemüth zu lauter Dankbetheuerung. —

Im dritten Theile, wo die Chöre der Engel in den Lobgesang des Höchsten einstimmen, musste der Anfang einen höheren, ernsteren Charakter annehmen. Nach einigen sanfteren Sätzen wird das Herrnsehen der Gottheit verkündigt, und nun sollte die Begelstärkung am höchsten gesteigert werden. — Drei verschiedene Chöre treten nach einander ein, die sich in einander verflochten, bis sie sich in „Singt Seine Lob durch alle Zeit“

in einem Gesang vereinigen. — Dass mir diese Steigerung, welche nicht ohne Schwierigkeit war, nicht ganz misslungen ist, davon ist die Aufführung in Geln Beleg gewesen.

Das ganze Werk besteht meist aus Chören, und musste wohl vom Dichter so angeordnet sein, denn wo ein ganzes Geschlecht vergeht, kann wohl nicht die Klage eines Einzelnen beachtet werden. — Durch den verschiedenartigen Charakter in den Chören, ist auch wohl für diejenige Abwechslung gesorgt, die ein solches Werk nothwendig bedingt, und das Gemüth des Zuhörers ist Ruhepunkte genug. Der Ausspruch protestantischer Zuhörer in Geln, welche sich hies dem Eindrucke hingaben, hat dies auch genügend bestätigt. —

Was die Anwendung der Kunstmittel betrifft, so hatte ich bei meiner Arbeit vorzüglich im Auge, möglichst einfach und klar zu schreiben, den Gesang in allen einzelnen Stimmen, selbst in den Fugen, immer gesungmäßig erscheinen zu lassen, so dass er, wie er die, freilich immer sollte, leicht singbar sei; — die Instrumentalbegleitung ist ebenfalls einfach behandelt, durchaus keine kleinen Figuren, da wo Kraft wirken soll. Ueberhaupt hatte ich auch den Zweck vor Augen, wofür dies Oratorium zunächst geschrieben wurde, nämlich für die Aufführung des niederrheinischen Musikvereins, wobei 300 Sängern und 200 Instrumentalisten wirken sollten. — Der

in jeder Hinsicht äusserst günstige Erfolg in Geln hat es bewiesen, dass ich nicht ganz Unrecht gehabt habe. —

Dass Manches in der Partitur anders aussieht als im Ilavierenauszuge, der doch nur magerem Skizzen ist, darf ich nicht erst sagen.

In den Fugen habe ich mir hiwollen Freiheiten genommen, welche vielleicht von mehreren, die unbedingt an Autoritäten hängen, getadelt werden dürften. Will man sie nicht als wahre Fugen anerkennen, so sei es darum! Wenn man sie nur nicht als Musikstücke überhaupt für unbedeutend hält, mag man sie für streng, oder nicht streng halten: mich soll dies nicht kümmern. Durch die freien Schlässe der Fugen habe ich gesucht, nach diejenigen der Zuhörer ins Interesse zu ziehen, die eben sonst keine sonderliche Freude an Fugen haben.

Noch bemerke ich schliesslich, weil, wenn man die Introduction durchgeht, bevor man das übrige Werk kennt, dies wohl nicht bemerkt seyn könnte, dass ich im Verfolge der Einleitung die Melodie der für die Menschen bittenden Engel und das Thema der Fuge: „Müthiger Recht ist der du sein wirst“, eingewebt habe.

Mehr weiss ich über mein Werk nicht zu sagen. Wenn man es der Mühe werth hält, das Ganze recht genau durchzusehen, so wird man finden,

ob ich meinen Zweck erreicht, ob ich die rechten Mittel gebraucht und ob ich überhaupt etwas geleistet habe, was des Schreibens werth war, oder nicht. Vielleicht darf ich hoffen, dass das etwaige Gute, was ich geliefert habe, darum mit desto mehr Anerkennung aufgenommen, und das Verfehls mit desto mehr Nachsicht beurtheilt werde, weil dieses Feld jetzt eben nicht allzu sehr bebaut ist, und man in einer unbehauenen Gegend mit desto größerer Freude und Liebe ein bis und da wieder aufkeimendes Büschchen, oder einen tragenden Fruchtstamm aufnimmt.

Es soll mich freuen, wenn meine Arbeit nicht für ganz zwecklos gehalten wird, damit ich meine geringen Kräfte fernorts für dieses Fach verwenden, wozu ich mich am meisten berufen fühle, und darin am Ehesten arbeite; denn wie die Sachen eben jetzt stehen, ist eine gute Aufsicht, die ein Werk solcher Gattung findet, das Einnige was den Künstler erfreuen und zu neuer Kraft antreiben kann; und ich danke Gott, dass er mir den Sinn gegeben hat, dass ich nur dieses für das Höchste halte und stets halten werde.

Friedrich Schiller.

N a c h s c h r i f t

— 111. —

Mit dem der vorstehende Aufsatz zur Bekanntschaft anvertraut worden *), nur sei, da der H. Verf. selbst

*) Siehe *Castro* 1. Bd. (Heft 4.) S. 363 und 3. Bd. (Heft 9.) S. 38 f.)

es nur so gespannt hat, es erlaubt, nach Heilige über die Gehaltigkeit des Werkes an sich selber hinaufzu-

Igh glaube in dieser Hinsicht Ihre Kritik nicht ganz in das glückliche Zeugnis einzuweisen zu dürfen, welches der verehrte Translator seinem Dichter ertheilt, und dadurch, wohl allzugrosmüthig, schon im Voraus einen Theil des dem Werke zuwendenden Beifalles ihm zuwenden will, indem wohl weit eher zu sagen ist, dass einige Unvollständigkeit dieses Beifalles gromtentheils auf Barbarey des Dichters gerührt werden müsse.

Schon was die Wahl des Stoffes betrifft, so war es wohl schon von vorne herein nicht ganz besonders gut ausgedacht, dem Componisten des Weltgerichtes, gleich zu seinem folgenden Oratorium wieder ein Weltzerstörungsgedicht, eine Sanktflut zu bieten, und ihn dadurch ebenfalls zum ungeschicktesten Weltzerstörer, so wie erst durch Feuer, nun auch durch Wasser zu stampeln.

Fürs Andere aber hat der Dichter aus diesem Stoffe auch bei weitem nicht das Interesse gezogen, welches er jedenfalls hätte gewähren können.

Es scheint dieser Vorwurf, auch abgesehen von der poetischen Ausführung *) sich schon aus der Rücksicht

*) Sollte auf die Würdigung des Einzelnen eingegangen werden, so würde auch in diesem Punkte Mancherlei herauszukommen sein, was hier ohne ausführlicher Rücksicht gelassen wird, z. B. unter anderem Anderem, Aenderliche wie: „In Laus estrenua mundus est“ (das Elend) „auf keine n Sprungem“ „Durch des Himmels Nicht gelassen.“ — „Erlange Frieden jeder Hütte, Segen jedem an dem Schwelger“, so wie die, mit poetisch zu heißen, vielmehr des Hochpostulats nur wenig würdigen Frey beweisende Vergleichung des Begreiffens des Zeitraums des Bundes, mit einem — bunt gewickelten Bunde! „O vrommvolles Fischen, das uns der Herr gemacht, das Friedenmahne an zu geben, „in bestgenicktem Band!“ — die ganz unrichtige

der Darstellungsform überhaupt, so wie auch der Anordnung des Gesangs, so reifendigen.

Was nämlich zuerst die Darstellungsform angeht, so kann sich in dem ganzen Verlauf ein auffallender Mangel an Handlung, indem der Dichter, an die Stelle der lebendigen und gewissenhaften dramatischen Handlung, welche man im Orestesplan vor sich vorübergehen zu sehen gewohnt ist und mit Recht fordert, überall nur Beschreibung, Erzählungen, Schilderung — ja oft nur keine merkbare Andeutung des Vorganges giebt, mit weit ausgebreiteten Redensarten untermischt.

Im ersten der drei Theile, aus denen das Ganze besteht, können wir in No. 1, 2, 3, 4, Engel und Koenig mit Bedauernde verkünden, dass der Herr, den es gereicht, das Menschengeschlecht geschaffen zu haben, es wieder zu vertilgen beschlossen. „Offen steht der Erde Schicksal“ sagt uns ein Erzengel in einer Arie, und daraus müssen wir entnehmen, dass die Handlung nur verkündete Zerstörung damals wirklich begonnen hat; und das Gefühl eines jeden findet wohl den Haaren der Hauptkathastrophe auf solche Weise nicht mit überhebender Bedeutsamkeit bezeichnet. So weit es möglich war, hat der Tonsetzer diesem Uebelstande ab, und sich, so gut es gehen will, damit beholfen, das wirkliche Herannahen und Auf- und Abgehen der Fluten durch eine raschend fortlaufende, auf- und abwegende Trübseligkeit der Arie, (freilich nämlich auf Kosten der Vernehmbarkeit der Singsätze) auszuweisen.

Phrasen: die Betrübten seien gestorben „zur Erlösung dem geirakten Geschlecht.“ — und am Ende des Gesangs das, durch die Lage der Sache gar nicht motivirte Ausrufen der Lektanten: unphänisches Phrasen: Geiß, wo ist dein Weg? wo ist dein Pfl, o Tod? —, ach! dem der Aufruf an die Völker alle, Gott zu loben, da doch die Völker alle so eben erloschen und noch keine neuen Völkerlein wieder aufgesprossen sind, u. s. w.

dem 4. Fj.

Im Uebrigen, geht uns der Dichter in diesem ganzen ersten Theile weiter nichts mehr, als Betrachtungen der mehrbolchen Engel, in Terzeten, Chören und Dreiklängen (unter welchen sich vorzüglich das Terzett Nr. 4, g-mäß, $\frac{3}{4}$ -Tact, als mit classischer Klarheit und Einfachheit componirt, amackernt), in Contrast gestellt gegen Chöre schadenfroh machender Hölleangstler, und ein Heu- und Strohbed der sündigen Menschen: „O wie streng sind die Gerichte, die uns nur zu schnell erreichen. Vor des Richters Angesichte jeder Hoffungszeit entweicht.“ — Von dem wirklichen Untergange der gesammten Menschheit kost man aber auch nicht den geringsten Laut, keinen Angeruf, kein Ach und kein Weh, weder in Masse, noch von Einzelnen; kost, das ganze Menschengeschlecht hat im Genuß gelitten, ohne auch nur Mucks zu sagen, so denn der Componist, dem um solch ganz hinfühnen Gesang des Zeitlichen unser ganzes Menschengeschlecht freilich nicht einzuweisen konnte, sich genothigt sah, da ihm sein Dichter nur einmal keine Menschenworte an Menschenhörern, gegeben hatte, sogar einen — blossen Instrumentalstuck (5) mit der Ueberschrift: „No. 7. Instrumentalstuck, die *Veranschaulichung der Untergängenden* betreffend“, zwischen die sonst ununterbrochen fortwährenden Betrachtungen der guten und bösen Engel Nr. 4, 5, 6, 8, einzuschleusen, und also, mitten in einem grossen, ja oft dreifachen Gesangwerke, sich mit einem bloss instrumentalen Tanzstücken des besten Jammers der gesammten Menschheit kümmerlich zu betheilen; — wovon ich ein Beispielter dann wieder mit Terzeten zu einem moralisch betrachtenden Schlusschor der Engel freigebig versetzt.

So ist nun der erste Haupttheil, nämlich die ganze Sündenflut selbst, im ersten Theile abgethan, und eben eigentliche gegenwärtige Handlung, durch diese Betrachtungen und Schilderungen abgethan, durch welche wir übrigen nicht einmal führen haben, — das einzige Ausgewählte gerettet worden sind; vielmehr be-

stimmte man was Oberst bisher des Gegentheils: „Von der Erde will Er raff'n Alles was sich regt.“ — „Alles Geborn' ewiglich wird Er an sich'n.“ — „Ewig verwehndet das höchste Bild der blühenden Erde!“ — „Nur mehr erschaffen bei dem Alt'ren jubelnde Seiten“ u. dgl.

Als Eröffnung des zweiten Theiles hören wir einen Chor die Worte singen: „Singt Jethro's Irakas Lieder, „Der . . . aus den Wagen was erhab'“, und die Ueberschrift sagt uns, es seien dies die Stimmen verachtender in einer Archa (man weiß nicht wie und warum,) gezwungener Personen.

Schön, anmuthig, froh und hehlich hat der Tonsetzer diese Chor gehalten, und das er ihn, zur Unterweisung des Menschlichen von dem höherigen Uebermenschtlichen, in milderer schäner Style gehalten, kann man ebenfalls nur billigen: allein die Haltung des Tonstüchens scheint mir ein Ende doch alles gemüthlich; es ist der Ton einer unbehaglichen und beaglich leiteren Gesellschaft, indem wir, und wohl eines jeden Gefühle nach, ein Dankruf für die Rettung aus so gefährlichem Untergang, unter solchen, unter Anderem doch auch in dieser Wehrath über den Schicksal der untergegangenen übrigen Menschheit vermisshandeten Umständen und Umgebungen, wie wir uns bei der noch in der Archa, zwischen zahllosen moderner Leiden, auf den Fluthen treibenden Trümmer denken müssen, sich wohl ganz anders, als in solchem ungetrübten fröhlichen Tone aussprechen sollten. Zwar enthalten die folgenden Numern 10, 11 und 12 schon ernster Betrachtungen, und unter Andern auch Vernehmungen der Engel an die Geretteten, und fromme Wünsche für die Seelen der Verstorbenen: allein jene allen hindurch herrschende Heiterkeit hätte gar nicht sein werden sollen, und im allerwenigsten auch beim Anblicke all des Gräßlichen der Verwüstung, — höchstens etwa späterhin, nachdem dasselbe wenigstens einigermaßen wieder verschwunden und weggenommen gewesen.

Mit den erſtlichen verſchiedenen Betrachtungen geht übrigen wieder die jense zweite Abtheilung hin, und zwar ohne dass wir es Etwas errothen können, ob die Geſellſchaft ſich mittlerweile auſchiffet, oder ob sie fortwährend anged, unbeweglich in der Arche sitzen bleibt und fortwährend schiffert —.

Letzteres war aber in der That der Fall, denn der zweite Theil erſchiet, und der dritte beginnt, und noch befindet sich, (welche Bethung? Alice singend an Bord.

„Von des Öthians Leute bringt die Liebespfand aus „die Friedens-Traute“ singen endlich Seins Kinder im Tarnett Nr. 14, (ein wunderſchönes Tonstück, im Style von Haydn's köſtlichem Schöpfungschorus: „In holder „Andacht stehen, mit jungem Geiſt geſchmückt, die wagen „gen Hügel die“) Acher, andre, von mir, $\frac{1}{2}$, und nun können wir, die es aus der k. Schrift wissen, erröthen, dass es jetzt endlich bald ins Ausſchiffen gehen werde.

Unter Regentbogenſchimmer verbrüden den Gurettora die Engel des neuen Bund. „Istet es? ruhen die Himm demalst es, „Er wird nicht“, . . . „Von Sternen be- „krönt, von Blüten umflüht, wird die Welken Er „strennen“

So verbrüdet uns also der Dichter die höchte aller Szenen, das wirkliche Erſcheinen der Gottheit.

Sie eröffnet sich durch einen Dreier von Engeln, welche, dem Allerhöchsten „Heilig“ „Halleluja“, und „Hosanna“ singend, nur erst voranzutreten schei- nen: „Ihm gleich die zweites Wort: „Sehet, wie Er „in Majestät über Erd und Himmel steht“ lässt uns wieder errothen, dass Gottes Herrlichkeit bereits gegenwärtig erschienen ist, und Lobgesangs der Engel und Menschen in Chorus, mit Solostimmen untermischt, beschließen das Ganze mit dem Worten: „Die Völker alle sollen Ihn „Jeha mit Jubelschall! Denn schauen steht sich Er-

Two Corals 3 Rd 10 Dft 5 100

See

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff marked 'Soprano' and the lower staff marked 'Alto'. The bottom three staves are for piano accompaniment. The music is written in a common time signature. The lyrics 'Two Corals 3 Rd 10 Dft 5 100' are written below the piano part.

The second system of the musical score consists of five staves, all of which are for piano accompaniment. The music continues from the first system, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

The third system of the musical score consists of five staves, all of which are for piano accompaniment. The music continues from the second system, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.



„Amen unter uns Amen, Seine Wahrheit thronet in
 „heiliger Klarheit“ —! „Preiset Welten Jehova's Namen
 „ard Sines Lob in Ewigkeit. Amen!“ —

So schön und glücklich als es nur immer möglich war,
 hat der Tonsetzer diese Szenen aufgeführt und gehalten.
 Höligen Orchestern verleiht die Verkündigung des Seraph:
 „Bist es, Er wird nicht, den Namen nicht nennen“,
 u. s. w. mit der charakteristischen Instrumentation erst von
 leiser flüster, dann, beim Einfallen des Chors, von
 hohen Blasinstrumenten; und im darauf folgenden drei-
 ständigen „Heilig“ ist der Eucharistische Tonsetzer des Auf-
 einanderfolgens hier der zermüthigsten Dreiklänge, mit-
 unter aus bedeutend vorliegenden Tonarten, ungeführt im
 Style herrlicher Meister des XVI. Jahrhunderts, von der
 schättesten Wirkung. Ich kann es nur nicht verargen,
 diese Stellen des Lesers in ihrem Zusammenhang durch
 heiliges Notenschrift mit der ganzen Instrumentation
 vorzuführen, bei dem Anzuge des Chors der Engel und
 Menschen: „Singt Sein Lob durch alle Zeit!“ welcher,
 unterbrochen von kurzen Zwischenstücken, erst des Nun,
 dann einer Altszene, zweimal, und prägnant neu er-
 lebend, wiederkehrt, und dann, nach einem Sopranale,
 in dem wirkungsvollen allgemeinen Schlusschor übergeht

Gf. Pfister.

Die Quellen.

Dem Künstler.

Schreit die Quelle dir wild, so such' dem Wüthenden
 gemachtes,
 Sprülende Wagen erhebt heftiger Muth im dem
 Helm;

Einseit die freundlich glühend, so laus mit der Be-
 trachtung,
 Flüchtern des Silber erhebt reinste Ornate in der
 Brust:

Doch verstigt der rasende Berg, die schwärmende
 Quelle,
 Hebe nun Harnisch des Muth, wage dein Dürren
 zum Grab.

Chr. Graf v. Bessel-Stroman.

Meine Ansichten

über

Composition des Requiem

überhaupt, und mit Beziehung auf

mein Requiem

Die männliche Singstimme, Altviolen und Horn, zwei
Hörner, Fagott, und oblige Orgel, jeder von der Orgel
zwei Clarinetten und zwei Fagotten, Trompeten, Posaunen
und Contrabassen ad lib. Op. 24, Partitur mit beigefügtem
Übersetzungstext, und deutschem und lateinischem Texte.
Offenbach bei André, 4 R. 30 kr. — Dasselbe Werk
für achtstimmigen Chor, und grosses Orchester,
Nupt. Mainz bei Schott 4 R. 48 kr.

Von Geyffert's Verlag.

Schon in frühen Jugendjahren von der lebhaftesten Empfänglichkeit für religiöse Musik durchdrungen, erachten wir insbesondere und vorzüglich die Composition eines Requiem's, einer religiösen Feier des Hintritts theurer Personen oder des Andenkens an dieselben, verbunden mit frommer Fürbitte und tröstlicher, die gehungte Seele wieder emporeichender Zuversicht derohnstigen Wiedersehens in jenem glückseligern Zustande, zu welchem wir uns die Verkürzten so gerne erheben denken, — die Ausführung dieser, die höchsten, theuersten und zartesten Interessen des menschlichen Heilwesens anregenden und in sich fassenden Ideas erachten wir von jeher als einer der allernächtesten Gegenstände der Tondichtung, und der Gedanke, in diesem Fache Etwas zu leisten, als einer unserer schönsten Lieblingsstrebens, —

Gewackt durch tief rührende, mächtig ergreifende und erschütternde Züge des Mozart'schen Requiem, bildete sich diese Neigung und Vorliebe für diesen Stoff mit jedem Jahre lebhafter und unterschiedener aus, und so von der würdevollen Liebe zum Gegenstande nachhaltig durchdrungen, schrieb ich in verschiedenen, ja sehr verschiedenen, zum Theil auf den Gegenstand ziemlich bezüglichen Lebens-Epochen, mehre Compositionen, deren jede ich jedoch, kaum vollendet, jedesmal bald wieder als ungenügend und des hochpoetischen Stoffes unwürth, verwarf und beseitigte.

Indessen konnte es doch nicht fehlen, dass solch beharrlich wiederkehrendes Beschäftigen mit dem Lieblingsgegenstande meine Ideen über denselben immer mehr zur Klarheit bringen, und mein Gefühl dafür schärfen und lebender machte. Als Erzeugniß der also stet und langjährig gesteigerten Erwärmung, entstand endlich der durch die Überschrift des gegenwärtigen Aufsatzes angezeigte Versuch, den menschlich und künstlerisch so anziehenden hochtragenden Gegenstand auf eine, meinem Ideale nicht allzu unähnliche Weise in Tönen auszusprechen, — so wie die Betrachtungen, welche ich hier zur Prüfung derjenigen anstelle, welche Beruf und Sinn für Gegenstände dieser Art in sich tragen.

Ich beginne I.) mit einigen näheren Betrachtungen über den Text des Requiem's, welchen ich dann II.) eine Erörterung meiner Behand-

lung des besprochenen Stoffes, sowohl im Allgemeinen, als auch III.) im Besondern folgen laßt.

1.) Ansicht vom Requiem überhaupt. Um über die Composition eines Requiem zu sprechen, muß man wohl vor Allem fragen: was ist der Sinn des Ganzen? was seine Bestimmung? kurz: was will überhaupt ein Requiem?

Man erwäge zu dem Ende vor allem den Text. —

Er besteht aus fünf Haupttheilen, deren Inhalt ich summarisch hier aufzählen will:

- 1.) „*Requies aet*“, ein Gebet, im Wesentlichen des Inhalts: Gott! schenke den (dem, der) Todten den ewigen Frieden.
- 2.) „*Dies irae*“, eine Betrachtung des jüngsten Gerichtes, des Inhalts: Ein Tag wird kommen, der die Welt in Asche verwandelt. Wie Strafbareich wird er sein! — Wie werde ich da bestehen im Gerichte? — Schone meine an jenem Tage, o Herr! — schonen auch anderer Frommen! u. s. w.
- 3.) „*Domine*“, wieder ein Gebet für die Gestorbenen.
- 4.) „*Sanctus*“, ein Anruf: Heilig ist Gott! Hosanna ihm! Gebenedeit sei, der da kommt im Namen des Herrn!
- 5.) „*Agnus Dei*“, ein Gebet: Lamm Gottes! gib ihm (Ihr, Ihnen) ewigen Frieden, im Reize deiner Ansehlichkeit.

Vor Allan dringt sich nun (wenigstens mir, obgleich meines Wissens diese Frage noch von Niemandem ausgesprochen worden,) gleich von vorne an die Frage auf: wem soll man sich hier als sprechende Person (oder Personnen) denken? Will man sich unter dem die Textsworte vortragenden Sängerköre die Trauernden selbst, — die Gemeine vorstellen, welche um die verlorne Lieben klagt und für sie betet? — oder sind es andere Betor, welche jenen gleichsam vorbeten und vor-, oder mitempfinden, (wie dies denn in der Kirche eigentlich in der That der Fall ist)? — Der Inhalt der Texten beghünstigt, wie die vorstehende Skizze denselben zeigt, wenigstens nicht mehr die eine Ansicht, als die andere. — Allein in einem ganz andern Tone muss natürlicherweise die Musik gehalten werden, je nachdem man die erste, oder aber die zweite zum Grunde legt: jene erste behält den Ausdruck eigener Trauer — etwa auch nach der Ergebung u. dgl.: die letztere — hat den Ton bald freundlicher Tröstung, bald auch erster Ermahnung zur Strenge und Ergebung zu.

Eine zweite Betrachtung über die Beschaffenheit des Requiem-Textes ist wohl ebenfalls sehr erhablich.

Wer denselben jemal mit Aufmerksamkeit gelesen, dem muss es unangenehm aufgefallen sein, dass die fünf Sätze, aus denen er besteht, untereinander eigentlich in gar keinem Sinnes-Zusammenhange stehen, (wie uns dies wieder die obige

Skizze zeigt.) Keiner folgt aus dem vorhergehenden, und kein vorhergehender enthält die Voraussetzung des folgenden; sie stehen, (zumal außer der katholischen Kirche) eigentlich in gar keinem Zusammenhange unter sich, sondern wie zusammengewürfelt nebeneinander gestellt.

Im Ubrigen enthält der oberrühmte Text an sich wohl Manches, was mir von hohem, religiös-poetischem Werthe scheint. Dahin rechne ich z. B. im *Dies irae* das herrliche Bild:

<i>Tuba, mirum spargens sonum</i>	Für Postume, gewöhnlichen
<i>Per apertum regnum,</i>	Hiug durch die Thür der
<i>Cogit omnes ante thronum,</i>	Lücker verberhend, wird
	Alle vor den Thron laden.

und:

<i>Mors aequalis et natura,</i>	Der Tod und die Natur wer-
<i>Cum reatibus creatura,</i>	den strafen, wenn das Ge-
<i>Indignis respiciunt.</i>	schöpf anferchten wird,
	dem Richter Rede zu stehen.

Alein höchst unangenehmer Weise findet sich oft, nicht neben solchen schönen Bildern, auch wieder manche höchst elende Mächtigkeiten, z. B. fast der ganze übrige Text des *Dies irae*, — das erbärmliche

„omni labor vos et natura“

das niederträchtig egoistische:

<i>Confessio malefactoris,</i>	Hast du erst die Verdamm-
<i>Flammae arboris additis —</i>	ten niedergeschmettert und
<i>— Focis tuae cum benedictis,</i>	den verbrandenden Flammen
	übergibst — dann herauf
	nach mit den Armen wähltest.

und das protische:

„ <i>Tu accipe pro animabus ill.</i> „ <i>An, quorum locus sacerdotum</i> „ <i>officium —</i>	Empfange Du für diejenigen Seelen, deren Gedächtnis wir heute begehren —
---	--

So erscheint also der Ritualtext des Requiem zwar, seiner Grundbestimmung und Grundidee nach, als ein hochpoetischer Gegenstand, der Ausführung nach aber als durch gar Mancherlei entstellt und nur in einzelnen Theilen gelungen und anziehend.

II.) Nach diesen allgemeinen Betrachtungen über den Stoff, sei mir nun erlaubt, mich über meine Composition, und zwar vor Allen über den Gesichtspunkt aus welchem ich sie concipirt, und aus welchem ich sie verstanden und empfunden wissen möchte, etwas näher anzusprechen.

Fürs Erste habe ich mir die Freiheit genommen, (welche mir freilich von Orthodoxen vielleicht sehr verargt werden wird) — nicht grade allen Text zu componiren, sondern Manches, und namentlich ganze Strophen des *Dies irae*, gradezu zu unterdrücken, wie z. B. das oben erst erwähnte, mir nun einmal widerliche: „*Confite-
ris maledictis*“, des „*Tu accipe*“, und „*Tantum
laber non sis curam*“ u. dgl.

Sodann habe ich dem Mangel an befriedigendem Zusammenhange der fünf Haupttheile des Ritual-Textes dadurch abzuhelfen gesucht, dass ich zwischen jeden derselben einen ganz kurzen

Choral eingelegt, dessen Inhalt das vorhergehende Stück mit dem darauf folgenden möglichst in Verbindung setzt, und dadurch das Ganze, auch bei der Aufführung *ausser* dem Gottesdienste, zu einem, nach dem inneren Zusammenhange nach, wirklichen Ganzen macht. Zur Übersicht möge der also verbundene Text mit meiner, dem lateinischen, so viel irgend möglich und nöthig war, Sylbe für Sylbe und Note für Note angepaßten deutschen Übersetzung hier stehen.

1. *Requiem.*

<i>Requiem aeternam dona eis,</i>	Friede des Entschlafens!
<i>Domine!</i>	Schenke ihnen Himmels-
	frieden, Ewiget!
<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	Es strahl' Euren Licht der
	heavenn Welt in Ewigkeit.
<i>Kyrie eleison! Gloria elei-</i>	Ewiget! wir loben Dir! O
<i>son!</i>	ergne dir! O Herr! verhö-
	re uns.

Choral.

Ich, und schone der Trauen zu jeuem Tag da Du kommen wirst, streng zu süßen aller Thaten Worth. (*Passio, parte solenne, illa die qua venimus et, judicare vivis et mortuis*). †

2. *Dies irae.*

<i>Dies irae, dies illa,</i>	Tag des Zornes! großer
	Schreckenstag,
<i>solus saties in furore,</i>	Wo die Welt zerfällt in
	Asche!
<i>Tuba, mirum spargens sonum</i>	Wo die Posten, mächtig
	schallend
<i>per opulenta regionem,</i>	Durch die Gäßere der Ge-
	schlechter,
<i>Cogit omnes ante thronum,</i>	Vor des Höchsten Thron die
	Sünder ruf!

† Die lateinische Übersetzung habe ich erst später hinzugefügt. D. F. J.

<i>Mors stupet et mirra,</i>	Sinnend wird der Tod es sehen,
<i>Cum rursus extatua,</i>	Dem die Todten unterstehen,
<i>Iudicis expostura,</i>	Ihren Richter dorthin stellen,
	Zu erscheinen vor dem Weltgericht.
<i>Quantus tremor est futurus,</i>	Tyfer Schauer schlägt in jeder Brust,
<i>Quando iudex hic venurus,</i>	Dem entgegen der auf Weltens Thron,
<i>Cuncta stridit Fabricata!</i>	Streng zu wagen aller Throns Wirth.

C h a r a l.

Allgerecht bist Du, o Gott, aber auch allerbarmend. Herr! Nimm auf in Dein Reich die Seelen, die festgehalten an Deinem Wort: (*Iudex iudicis Tuus, ut er ancor Tuus, Deus, quoniam in regnum Tuus qui fabricat verbo Tuus.*)

3. D o m i n e.

<i>Domine Deus Gloriosi Heros</i>	Vater o Vater! vor Deinem
<i>animas fidelium defunctorum</i>	Thronen stehen wir: unter
<i>rem de peccatis infirma, et</i>	Deines Glückigen, an jenem
<i>de profundo lacu. Libera</i>	grossen Bergen, von ewigen
<i>nos de ara lacus!</i>	dem Tod, und von der Abgründe
	Quellen. Vater, bewahre Sie,
	die heute vor kommen. Bitte Deines
	Glückigen, vom Pfahl des Verdrüsses.
	Vater! Wahre sie!

C h a r a l.

Der Herr gab sie uns; der Herr nahm sie uns: Des Herrn Nam' sei gelobenswerth. (*Dei est Dominus, remittit ut est Dominus, et nomen Domini benedictum.*)

4. S a n c t e s.

<i>Sanctus, Sanctus Dominus,</i>	Heilig, heilig ist der Herr,
<i>Dominus Sabaoth!</i>	in Gott Eilweith!
<i>Pleni sunt caeli et terra gloria</i>	Erden und Himmel erfüllt,
<i>domini!</i>	Herr! Dominus Sabaoth
	Daum!
<i>Quoniam tu solus Sanctus!</i>	Herrens Ist, Allschöcker!

<i>Finis cum cunctis et terra glia cum Tuo!</i>	Erden und Himmel erfüllet, Herr! Deines Stauens Hohn!
<i>Exercitatus qui vult in aeri- bus Dominus!</i>	Loß und Preis Dir, Du Va- ter der Todten und Leben- den!
<i>Quies in excelsis</i>	Ruhen Dir, Allhöchster!

C h o r a l.

Ja, heilig und gross bist Du, aber allherumend noch
weinet Deine Liebe. Sie leidet über Zeit und Ewigkeit
Wundt zur Seligkeit. (*Teu, caritas tu, Domine, et in
Aetna eternitate Tua. Tu solus, verusque repulisti,
hauri in aeternum.*)

5. *A g n u s D e i.*

<i>Agnus Dei, qui tollis pec- ca mundi!</i>	Jesus! höre der Milder Ge- bete; Vater! hör uns an. O Du, der die Sünden von Allen löstest, o höre der Milder Gebete! Jesus! hör uns an!
<i>Dona, eis requiem sempiternam —</i>	Sendethun Deinen Frieden, Himmelsfrieden —
<i>cum Sancti Spiritus intercessionem Sapientiam!</i>	in Deiner Agnus Dei Reue! Frieden thun!
<i>Et hoc perpetua Iamque stat</i>	Es stiel durch Licht der heu- rigen Welt in Langzeit!
<i>Sapientia eternam dona eis, Domine!</i>	Streck ihnen, Himmelsfrie- de, in Ewigkeit!

Auf diese Art habe ich mir meinen Text ge-
winnerrnien erst geschaffen, oder doch ziemlich
angeschaffen, um ihn componiren zu können; *)
andere wies mir's vielleicht unmöglich gewesen.

*) Ich weiß es recht gut, und sogar aus eigener
Erfahrung, dass manche Conserabiraden sogar den
Namen einer Messpartitur verbieten, wenn deren
ein Würdiger des Biscallorates fehlt, indem es doch
in den Kirchen selbst ganz orthodox katholischer
Länder ganz bergebrecht ist, bei Aufführung mes-
sistischer Messen an gewöhnlichen Sonntagen, wo

Was die im Eingange dieser Betrachtungen (S. 106.) erwähnte Alternative betrifft, so habe ich die Ansicht vorgezogen, wir die Singenden nicht als die um einen theueren Verstorbenen trauernden Personen selbst, sondern als betrachtenden, theilnehmenden, mit- oder vorbelebenden und mitempfindenden Chorus zu denken, und aus diesem Gesichtspunkte den Charakter und Ausdruck seiner Gesänge gegriffen.

Die Wahl, bloß männlicher Singstimmen, und der eigenthümlichen, eigene Personen und fast

man das Hochamt etwa kürzer sträfertigen lebt, ganz Tausende zu überspringen, wofür die Chorgesänge seine eigenen Ausdrücke hat, welche Kirche singen und instrumentieren als gung und glück angeschlossen. So folgt z. B. die Gloria gewöhnlich in eine Reihe Tausende abgetheilt zu sein, deren erstes mit den Worten „Gloria“ oder auch „Et in terra“ anzuheben pflegt, — das zweite etwa mit „Laudamus“, das dritte mit „Dumus“, u. s. w. — das letzte gewöhnlich mit „Poenitentia“, oder „Cum sanctorum“, oder auch hier „Amen.“ Soll man die musikalische Fuge abgelehrt werden, so muß der Director oder Chorregent auf kurze „Nach Gloria, Sanctus!“ oder „nach Gloria, Cum sanctorum“ u. dgl. das heißt: „zum ersten Satz gleich auf dem letzten gesprungen?“ und damit auch auf einmal etwa drei Viertel des Textes aus der Mitte herausgeschnitten, ohne daß ein Heben danach heißt. — Auf gleiche Weise kann man: „Nach Credo, Et verum!“ wenn plötzlich aus dem Bewusstsein des weltlichen Inbegriffes der Glaubenslehre, der Glaube an Gott den Sohn, an sein Leben und Sterben, an den heiligen Geist und an die Kirche herausgeworfen ist, u. dgl. — Solche rein willkürliche Sinn- und Religionsverrückungen können Choral regeln; aber, wie Man und vorzüglichem Bedenken, nicht aus dem zusammenhängenden Hinhalt eine zusammenhängende Auswahl zu bilden, — das soll dem Tonsetzer nicht erlaubt sein!

Dem d. Prof.

weiteren Instrumentation hatte ich geglaubt dem ersten Gegenstande schuldig zu sein; doch habe ich, von der Meinung der Nothwendigkeit solcher Ausdehnung zurückkommend, dasselbe Requiem demnächst auch für ganz grosses Orchester und vollständigen, sechstimmigen Chor, wie die Ueberschrift besagt, umgeschrieben.

III.) So viel über die Conception und Behandlung im Ganzen: nun auch noch Einiges über jede einzelne der fünf Numern.

1.) Erster Satz: „Requiem“. Einstimmig in die gemeinsame Träuer, aber mild klagend, nicht pomphafte Trauerverse, sondern sanft mitklagende Elegie, helfen einzelne Stimmen, ohne alle Begleitung, den ersten Satz aus *f*ormell ein.

„Requies aeternam dona eis,
 „Domi-ne, ex hoc poeniteat
 „aerum eis.“

„Friede des Kosackelbens!
 „Nimm diesen Himmelskrieger-
 „de, Erweiger! Es steh ihnen
 „Licht aus besserer Welt!“



Auch der Verlauf des Satzes bleibt ohne allen Schmuck von Blasinstrumenten, die Saiteninstrumente gedämpft.

Mit steigender Innigkeit erhebt sich dann dies Gebet zu einer kurzen Fuge, noch immer *f-moll*:

„Kyrie eleison! Kyrie eleison!“ „Ewiges! wir loben Dir, o Ewiges!“

und, wie neu gestärkt durch das vollbrachte Gebet, und voll Zuversicht der Erhöhung, wendet sich aus dieser Fuge die Wiederholung des Einleitungssatzes; aber nicht mehr in *f-moll*, sondern verkehrt in *F-dur*, die Saiteninstrumente ohne Dämpfer, die ganze Begleitung in höhern Lagen zu leichtern Harmoniken verschlungen.

Andante, f. 232

Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison

Den Übergang von diesem ersten Satze zum *Dies irae* (seinem Inhalte nach einer Contemplation des jüngsten Gerichtstages) bildet ein Choral:

Dies irae, dies irae, solus sanctus, solus sanctus, solus sanctus

den denkt, welcher von der Begrübnisfeier eines Bruders Veranlassung nimmt, ein Bild jenes verhängnisvollen Tages, an welchem dieser Bruder und alles Fleisch wieder erstehen wird, vor seinem innern Sinn vorüber und seine Betrachtungen darüber in Worte übergehen zu lassen, nicht um diejenigen, zu und mit welchen er spricht, zu schrecken, sondern um, gemeinsam und gleichsam Hand in Hand mit ihnen, sich der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen zu erinnern und die Richtung des Sinnes auf das Ewige hin zu befestigen.

Diese letztere Art, den Text des *Dies irae* zu verstehen und zu greifen, glaubte ich insbesondere hier um so mehr als die richtigere anzunehmen und befolgen zu müssen, da mehrere einzelne Textstellen der entgegenzusetzten Ansicht geradezu widerstreiten, wie z. B.

Foco me cum hereditate.

Rufe mich zu den Geisteserben.

Salvo me, fons pietatis.

Retze mich, Quell der Liebe.

*Quid sum miser cum die-
nar?*

Was werd ich Armer dann
sprechen?

welches allen durchaus nur in oder gelegentlich einer Betrachtung, nicht aber einer drohenden Strafrede, wohl vorkommen kann.

Was nun die Ausführung dieses Tonstückes angeht, so war das *Dies irae* von jeher ein Feld, auf dem Jeder sich gern in Tonmalereien, zumal des Formenspruch zum Gerichte, des Aufstehens

suchen bereits zu einem andern Zwecke gestochen, und die Steinplatte dazu noch vorhanden ist, so mag sie hier heiligend mit abgedruckt werden.)

Die Verbindung zum folgenden „Domine“ (einem Gebete für die Abgestorbenen) knüpft wieder ein Choral in der Verkürzung-ständenden Tonart E-dur:

„Allgericht bist Du, o Gott, aber auch allgütig. Herr,
„nimme auf in Dein Reich die Seelen, die hier gelitten
„an Deinem Thron.“

3.) Dritter Satz: „Domine“, Tenorrie, mit obligator Orgel, deren Weichheit und einige Anmuth die Schauer der vorhergegangenen Darstellungen gleichsam abbitten soll. Einige harmonische Wandlungen wird man neu finden, — den Ausgang, mit Singstimme und Orgel ganz allein, nicht ohne Eindruck. — Ein untagbarer Fehler beim deutschen Text ist der Zeichensatz:

„Vater, vor diesem Thron — — — stehen wir ein.“

Ich hoffe es ist der einzige grobe Fehler dieser Art.

Ein dritter Choral:

„Der Herr gab sie uns, der Herr nahm sie uns, das
„bittere Saß“ ist gesehnet.“

bildet den Übergang zum folgenden

4.) Vierten Satze: „Sanctus.“

„Sanctus, Sanctus Dominus, „Heilig, heilig ist der Herr,
„Dass Jesuch“ „in Gott Erhebt.“

Zur Capelle 10 Heft 5 118

Handwritten musical notation on a single staff with various notes and rests.

Handwritten lyrics in German, partially obscured by the notation above.

Handwritten musical notation on a single staff, possibly a piano accompaniment.

VT

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics written below it.

Handwritten musical notation on a single staff.

Handwritten lyrics in German, starting with 'Vom Meer der Erde...'.

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics written below it.

Handwritten lyrics in German, starting with 'Vom Meer der Erde...'.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Es ist etwas Eigenes um die Auffassung des Sanctus in einem Requiem. Anders — das ist offenbar — muss ein Sanctus in einem Requiem gegeben werden, als das Sanctus einer Messe. Anders wird (wenn wir die Erste der oben im Eingang entwickelten Ansichten anschauen) der Trauertede, vom Gefühl der Sterblichkeit, vom Schmerz um verlorenes Lieben durchdrungen, gebrochne Mensch „Heilig!“ rufen, als dies unter jedem andern Verhältnis zu erwarten steht. Ernster wenigstens wird ein solches „Heilig!“ jedenfalls ausfallen: im Munde des also gebrochnen Sterblichen ist der Heiligruf entweder bloße Resignation — oder erhebende Seelenstärke, die, größer als ihr Schmerz, ihre Trauer bezwingt, und in solchem Lobgesange den Triumph der Religion über irdischen Schmerz feiert. — Und wieder in andern Tone muss (wenn man die zweite der im Eingang unterschiedenen Ansichten zu Grunde legt,) ein ermahnender Chor sprechen, welcher, entweder milde begütigend, oder streng und ernst, dem klagenden Sterblichem erinnert, dass Gott ewig heilig sei, dass es dem Menschen ziemt, Ihn zu preisen, auch dann, wenn sein Herz in Leiden bricht.

Dieser letztere Ton nun war es, in welchem ich, nach mehrer einmal ergriffnen Ansicht, mein Sanctus stimmen musste; und daher die ruhige und fast herbe Haltung meines Heiligrufes: Tonart c-moll, die Singstimmen wieder *sf* anti-

sono, gleichsam recitierend, und im *Benedictus* vollende choralmäßiger *cantus firmus*, dies von einem durchlaufenden einfachen Kontrapunkte der gleichfalls unter sich unisonen Violen und Bässe, fast bis zum Ende bloß *pizzicato*, begleitet, und mit kurzen Zwischen- oder eigentlich bloß Verbindungsätzen der obliquen Orgel untermischt.

Der Choral:

„Ja, heilig und gross bist Du; aber allerbarmend auch
„verleihe Deiner Liebe. Sie leitet über Zeit und Gräber
„hinab zur Seligkeit.“

führt zum

5.) fünften Satze, dem „*Agnus Dei*.“
Zum erstemal treten hier zwei Hörner *ad lib*
herbei und umfassen den Solosatz des Tenors
in einem *Andante*:

Andante.

de-mis-er-e, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re, mi-se-re-re

er-ti-me-re, de-i, mi-se-re-re . . . de-mis-er-e-re, mi-se-re-re . . .

Im Sinne des christlichen Glaubens, wird die Seele der Beter und ihres Wortführers, des Solotängers, milder und vertrauensvoller, im Gebet zu dem Lamm Gottes, welcher gekommen ist Sühne zu bringen. Darum ist also auch dieses Gebet nicht hochpathetisch und tragisch, sondern möglichst milddegenannt. Denn soll das Lamm Gottes den Gläubigen nicht in kindlich freundlichem Lichte erscheinen? sollen wir nur immer niederfallen vor dem Angesichte des Allerhöchsten, vom ertanen Glanze seiner Gottheit geblendet? warum nicht auch vertrauend über, zur menschlich sinnlichen Gestalt gebrochenen, milderen Strahlen erblicken und näher wie ihr Umgang pflegen, wie ja die Bibel auf jeder Seite lehrt? Die Götter hetzen wir an; allein ihr Abstand ist unermesslich, sie wirft uns Würmer des Staubes zu Boden: die Liebe aber können wir erreichen durch Wiederlichen; sie macht uns des Himmels fähig und theilich dem Lamm Gottes, dem heiligen Bilde der göttlichen Liebe. In diesem Sinne spricht der Voestinger das Gebet, im diesem Sinne ginnet er, indem er zur ewigen Liebe für die theuren Gestorbenen steht, zugleich auch Trost in die Seele der trauernd still Mitbetenden.

Nach freundlicher, und fast wahrsthig-froh wird die Stimmung da, wo, nach den Worten:

„Dona eis requiem“ „Seid ihnen Frieden“

der Schlusatz, ein *Adagio moderato*, mit den Worten:

„den besten Theil in einem „In Deiner Ausgewählten
„man?“ „Kreise?“

unter freundlich mildem Orgelspiel einfließt. Ist der Gedanke nicht auch in der That erfreulich, dass unsere lieben Hingegangenen ewigen Himmelsfriedens im Reize der Ausgewählten Gottes genießen? und durfte also dieses *Allagro moderato* nicht mit Recht mehr leicht als dunkel gehalten werden? Dass freilich in diese Freundlichkeit auch immer noch der tiefe Ernst der Hauptides verschmelzen bleiben muss, (wie denn auch bei jedem Menschen in die Freude über die Seligkeit seiner lieben Verangegangenen sich denn doch immer eine Dosis Ernst und Trauer mischen wird) — dies versteht sich freilich von selbst, und eben darum erscheint auch immer wieder der Chor, mit seinem ersten

„*Regnum aeternum dona eis,* „Friede ihnen! Es straf' ih-
„Dauer, et lux perpetua „nen Licht zur bessern
„habet eis!“ „Welt in Ewigkeit!“

in den Sologanz verweht, so dass immer der Ernst der Todesbetrachtung und die Trauer um die verlorenen Lieben, mit der gläubigen Zuversicht ihrer freudigen Verklärung in Einen Kranz verflochten erscheinen; und so greift das Ganze in einen breiten ausströmenden Kirchenschluss aus, um die Zuhörer weniger in zerklüfteter, als in verknüpfte, doch getöneteter Stimmung zu entlassen; eine Wirkung, welche ohne Zweifel, sowohl für die Aufführung in der Kirche, als auch außer derselben, überall die rechte ist, die

ein Requiem auch als selbständiges Oratorium, im Concertsal oder sonst, aufgeführt wird.

Für beide Zwecke, sowohl den kirchlichen als den ausserkirchlichen, gereicht übrigens dem Werke wohl auch die Kürze zur Empfehlung, mit welcher es gefasst ist, indem die Ausführung, einschließlich der eingelegten Choräle, kaum drei Viertelstunden erfordert, und dass es, namentlich ausser der Kirche, durch die Choräle zu einem ununterbrochen nacheinander fortlaufenden Gange verbunden ist, so wie auch der Umstand, dass es, nebst einem, durch keine grossen Schwierigkeiten bewegten Sängerkorps, nur einen einzigen (aber guten) Solosänger erfordert, welcher übrigens, nicht ohne eigene Wirkung, allenthalben auch durch eine Sopranistin ersetzt werden mag. — Auch die rechtstimmige Bearbeitung fordert nicht mehr Solosänger.

Die Correctheit und das ganze Äussere der gestochenen Partitur verdient der Verlags-handlung den Dank des Publicums und des Verfassers.

Gfr. Weber.

K. S. Kandler's

Thätigkeit zur Verbreitung deutscher Musik
in Italien.

Auf die, zur Ehre deutscher Kunst, dergmal immer höher und höher steigende Verehrung der italienischen Nation für deutsche Musik, die vorzüglich auch unser, als *agente alla presidenza dell' Istituto Nazionale Veneto*, in Venedig eingebürgertem Landmann Herrn Solomon Kandler, *membro di diverse academie letterarie e filosofiche d'Italia e germana*, verschiedenen und wohlthätigen Einfluss, und zwar hauptsächlich durch Uebersetzung deutscher Vorkompositionen in die italienische Sprache. Es ist vielleicht nicht uninteressant, zu erfahren, welche Werke dieser Kenner des italienischen Harmonischen und Geschmaches zunächst für geüget gehalten hat, bei jenen ständlichen Naturen Eingang zu finden. Es war zuerst die *Fata morgan* von Neumann, dann eine Passion von Jas. Weigl, und zuletzt Beethoven's Christus im Gelberg, unterm Titel: *Coloss nell' ottavo, oratorio per la musica de Luigi van Beethoven, prima versione italiana, da Francesco Jof. Kandler*, bei Ricordi in Mayland erschienen, woselbst er nächstens nach Rombergs Glocke in italienischer Bearbeitung erscheinen lassen wird.

Schon früher (1806) hat er, in einer ziemlich ansehnlichen italienischen Schrift, *Storisch kritische Andeutungen über Joh. Adolph Haas und seine Werke* herausgegeben; und nach Mehl verhehlet ihm die Verbreitung seines Joseph (Jakob und sein Sohn, il Giuseppe) in jenen Lande, daum Haas sonst war zu gehen und nicht zu verflungen gewesen.

del.

Über Tonmalerei

1810

Gottfried Weber. *)

Unter die Gegenstände, über welche in der Kunstlehre haupt sächlich verschiedene Ansichten herrschen, gehört vorzüglich auch die Frage von dem ästhetischen Werthe oder Unwerthe der sogenannten Tonmalerei oder des malenden Ausdrucks in der Musik, indem Theoretiker und Kunstrichter gewöhnlich jedes Malen mit Tönen für Costrebande, für Mißbrauch der Kunstmittel zu verachten, ihrem Wesen fremden Zwecke erklären; indem doch z. B. in Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten die Tönegebilde des Sonnen- und Mondaufgangs, — der Mittagsschwüle, des nahenden Gewitters, des nachigen Rückens u. dgl. jedem Hörer entzücken, und selbst das in Obectiven nachgebildete Rollen des Hehms, das Schurren des Spinnrades u. dgl. m. nie ohne wirkliches Wohlgefallen gehört wird.

Bei diesem Widerspruche zwischen der Theorie und der Wirklichkeit, dringt sich die Frage auf, auf welcher Seite wohl die Wahrheit liege, ob auf der Seite der Theorie und Speculation, oder aber der Wirklichkeit? —

*) Entzogen aus einer ungedruckten Abhandlung der Tonmalerei.

Oder liegt sie etwa „in der Mitte“, — wie man so oft gern zu sagen pflegt, wohl er eben am bequemsten ist, Jedem halb recht zu geben, indem es die Mähe scharfer Prüfung erspart! — Das hiesse denn im vorliegenden Falle ungefähr so viel wie: das Malen mit Tönen ist an sich nicht grade ganz verwerflich, aber auch nicht grade ganz loblich, also halb gut, halb übel; — und damit wäre denn freilich Nichts, oder wenigstens etwas sehr inhaltiloses gesagt, was aus der Wahrheit um keinen Schritt näher brächte.

Meines Bedünkens ergibt sich die richtige Ansicht nicht sowohl durch solche Halbtheile, sondern vielmehr durch genaue Unterscheidung der verschiedenen Zwecke und Intentionen des Kunstwerkes.

Mir scheint nämlich, der oben erwähnte Widerspruch zwischen diesem Theile der Kunstlehre und der Wirklichkeit löse sich durch die Bemerkung, das eigentliche Tonmalerei, d. h. das Bestreben des Tonsetzers, die Vorstellung unserer Gegenstände des Gehörs oder Gesichts durch musikalische Töne zu erzeugen *),

*) Das ist in wohl die allgemeinste Bedeutung des Begriffes Tonmalerei. Ich stelle nämlich den Ausdruck unserer Gegenstände des Gehörs und Gesichts den Ausdrücken von Empfindungen entgegen. Tonpflanzungen zu unterscheiden, ist eben, wo nicht der einzige, doch wenigstens der wichtigste Beruf der Tonkunst, und auch die Empfindungen ausdrückt sehr, wenn man so sagen will, Empfindungen selbst, in solche: Mähe bezeichnet Tonmalerei im hier fraglichen Sinne des Wortes: wohl aber,

im edleren, höhern, erhabneren, pathetischen Style allerdings nicht zu Hause gehören, wohl aber im naïveren, humoristischen, komischen, burlesken und überhaupt jedem nicht hochpathetisch gestimmten.

Ich denke diese meine Ansicht und ihren Grund an Stillschäten durch ein von der Rede und Poesie hergenommenes Gleichnis deutlich zu machen.

Der rohe Naturmensch drückt seine Empfindung und Gedanken zuerst durch nachbildende, nachahmende, oder, wenn man so sagen will, natürliche, lebendige Zeichen aus. Um z. B. den Begriff Hoch auszudeuten, deutet er mit der Hand in die Höhe. — Sehr tief wird er dadurch bezeichnen, dass er die Hand zur Erde niedersenkt, — auch wohl sich selber dabei noch niedersückt. Um das Gebrülle eines Löwen, eines Ochsen zu bezeichnen, wird er Löwen- oder Ochsen-Mähnlich krüllen; — die Lerche wird er andeuten, indem er mit dem Munde zwitschert und etwa mit der Hand in der Luft das Flattern derselben äquirt u. dgl.

So sprechen, so vertheidigten sich ohne Zweifel die Menschen im rohesten Naturzustande. Als

wenn die äußere Gegenstände sinnlicher Wahrnehmung durch Töne nachbilden will, das Aufsteigen der Handbewegung, den Glanz des über dem Ozean aufgehenden Lichts, das Rollen des Donners, Schall- und Jagdgeschrei u. dgl. B. Ff.

aber die Unvollkommenheit und Unzuverlässigkeit solcher Zeichensprache früher wurde, war der große Schritt zu besserem Verständnisse die Einführung willkürlicher, conventionalisierter Zeichen, — der Wortsprache. Durch diese wurde das Sittliche oder Ichendige Nachbilden der zu bezeichnenden Gegenstände überflüssig: man konnte nunmehr von etwas Hohem sprechen, ohne mit der Hand in die Höhe zu deuten, von einem brüllenden Löwen, ohne eine Löwenstimme nachzuahmen. — Je vollkommener die Sprache sich ausbildete, je vollständiger fiel die Nothwendigkeit nachbildender Geste, nachahmender Laute hinweg: indem auf niedrigerer Stufe der Ausbildung die Unvollkommenheit der Wortsprache mitunter doch auch noch manche Nachhilfe durch nachahmende oder natürliche Zeichen nöthig machte.

Auf diese Weise erklärt es sich denn eben, dass nach unter uns civilisirten Völkern, noch heut zu Tage der minder gebildete, sogenannte gewöhnliche Mann, beim Sprechen immer noch häufig gestikulirt, indem der Vornehmere, der Wortsprache Meistgere, in seiner Conversation stets in ruhiger Haltung verharret, blos mit Worten, nicht mit den Händen, und noch weniger mit dem ganzen Körper sprechend, der gesandten Zunge das Geschäft des Ausdrucks seiner Gedanken allein überlassend, indem er, weder durch körperliche Bewegung die Gestalt oder Bewegung sichtbarer Gegenstände nachzubilden, noch hörbare durch den Laut seiner Stimme nachzuahmen

braucht, und sich nur da dazu herabläßt, aus jener frühern Natursprache nachstehende Zeichen zur Aushilfe zu entlehnen, wo die willkürlichen Sprachzeichen zur Beschreibung eines Gegenstandes eben doch nicht ganz ausreichen, (in welchem Fall er aber auch dann mit Worten wenigstens möglichst sparsam ist, möglichst nur leicht andeutet, statt des, was er beschreiben will, ganz und gar natürlich vorzumachen,) — oder da, wo er in höherem Affect geräth, (wodurch er sich aber eben dem Naturzustande wieder nähert.) Aber auch in diesem letztern Falle wird der verfeinerte, abgeschliffenere Mann sich doch nicht grade wie ein Naturwesen gebenden, — er wird, wenn er mit Wärme z. B. von einer gewaltigen Höhe spricht, die Hand doch nur ruhig heben, nicht aber sie gewaltig empor strecken und sich auf die Fingerspitzen stellen, um möglichst hoch zu reichen; — er wird, will er uns das Brüllen des Löwen schildern, mit dem Klänge seiner Stimme vielleicht auf die Kraftfülle der Löwenstimme fern anspielen, aber gewiss ohne es uns ganz und gar, oder doch möglichst natürlich, vorzumachen zu wollen. Des allen, sag' ich, wird er sicher nicht, so lang er im ernstem, oder gar in erhabenem Tone sprechen will; — er wird, um uns zu sagen, er habe Flöten und Hörner, Nachtigallen und Lerchen, grüne und Würbelkrommseln gehört, uns nicht sagen: Ich hörte Flöten: Tüt-Tüt-Tüt, und Hörner: Tuh-Tuh-Tuh, und Trompeten: Schast-schedegg-deng-dengdedeng, und die Lerchen

trillierten so schön dazu: Tiri-Tiri, über Trommeln rasselten: Prerrr-Prerrr, und die große Trommel sprach dazwischen: Bam - Bam u. s. w. — Nur im Komischen, ja im Niederkomischen oder Burlesken kann solche Sprache ihre Stelle finden, — in gewöhnlicherem Grade auch im Humoresken, im Naiven, u. dgl.

Ich habe, durch das vorstehende Gleichniß, meine Gedanken über Tonmalerei schon beinahe vollständig ausgesprochen; denn die Ähnlichkeit zwischen ihr und dem beispielweis Angeführten ist wohl ungenüßig. Gestos sind, so wie in der Wortsprache das ganz und gar natürliche Vornamen sichtbar oder hörbarer Gegenstände, so auch in der Musik recht eigentliche Tonmalereien in pathetischen Tonstücken nicht angemessen, nicht anständig; und man kann sich daher wohl kaum des Unwillens erwehren, wenn z. B. Gousser in seinem oft und vielmal gehörtem Requiem, bei den Texten - Worten:

*Quantus tremor est factus, Wie werden wir altert,
Quantus judex est venturus. wenn der Richter erschiet.*

seinen Sängerkhor dazu misbraucht, dem Auditorium das Zittern und Beben der Sünder ordentlich vorzumachen:

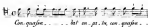
The image shows a musical score for a vocal part, likely a choir or soloist, in a Requiem by Gousser. The score is written on a grand staff with two systems of staves. The lyrics are in Latin and German. The first system of lyrics is: "Quantus tremor est factus, Wie werden wir altert, Quantus judex est venturus. wenn der Richter erschiet." The second system of lyrics is: "seinen Sängerkhor dazu misbraucht, dem Auditorium das Zittern und Beben der Sünder ordentlich vorzumachen:"



Nach schallhafter und wahrhaft potenter ist das Bild, welches uns ein *rev. Pater Grimaldi* in *S. Cecilia* in seinen gedruckt vor mir liegenden Psalmen malt, indem er bei den Textworten

Computabit capita in terra Er (der Herr) wird die
maiorum. Häupte Völker auf Erden
 zerschmettern.

aus ordentlich das Knacken der zerschellten Hirnschädel hören lässt:



Nicht minder Lappisch ist es *)), wenn der alte Marsello die Textverse: „Wohl fühl' ich das schreckliche Übermaß meiner Misethat“ durch einen übermäßigen Secunden sprung (wie schallhaft!)

*) Ich erlaube mir, diese Bemerkung aus dem 6. Bunde meiner Theorie hierher abzuheften. D. P. J.

Al. ben tena con grande al grande

del . me de . la . to

Al. ben tena con grande al grande

del . me de . la . to

Al. ben tena con grande al grande

characterisiert, von welcher Stelle jedoch der probe Theoretiker Fuchs, in s. *arte pratica del contrapunto*, ganz begehrt ausruft: „*indi per esprimere ben la parola, dalla Setta minore passa alla Settima maggiore, che è anche di grado per eccello, passando da una Corda all' altra una Seconda superiore . . . il qual modo di procedere, benché non sia da usarsi di frequente, nondimeno nel caso presente, è molto di esprimere la parola, fa un bellissimo sentire.*“ — (Das waren mir gute Zeiten, wo man solche Lobesprüche der Theoretiker damit einreden konnte, dass man das Wort Übermax auf eine übermäßige Sekunde singen liess, den „*eccello*“ des Verbrechens durch einen „*grade per eccello*“ absonderte. —)

Eben so, — um auch nicht grade nur von solchen auffällig absonderlichen und positiven Hemiwärtigen zu reden, wie der vorstehende Treuer,

Himmel. Mylen Ad.

et non. rex. et. cor. et. et. et. et.

traxit. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et.

Andro Mylen Op. 43.

et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et.

et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et. et.

Hohe und tiefe Töne an sich selbst nur ästhetisch, und bloß willkürlich angemessenes Redewort sind, indem ein hoher Ton häufiger eine räumliche Höhe hat, und das vermeintliche Absteigende räumlicher Höhe durch hohe Töne also nicht einmal wirkliche Tonmalerei, sondern nur wertvolle Anspielung auf die ästhetische Redewort hohe Töne, und diese selbst wieder nur eine von der Wortähnlichkeit hergenommene Anspielung auf die Höhe des Hinweh ist, von welcher der hohe Herrgott hier als herabsteigend abgebildet werden soll. Hört man wie für hohe Töne, d. h. für schnelle Klangbewegungen, ein anderes Wort, als das ästhetisch zutreffende hoch, so würde kein Mensch auch nur eines Tonmalerei in den betraglichen Stellen stehen: sie sind also nicht einmal Tonmalerei, sondern nur von einem ästhetischen Sprachausdruck hergenommene Wortspiel.

Eben so will mir auch scheinen, als sei es nicht ganz angemessen, in einem Requiem beim „*Tuba, tubas spargant sonum ... cogit ovatus ovato thronorum*“ grade ein Trompeten-, oder Posaunensolo hören zu lassen: und dies zwar nicht sowohl darum, weil es eine Tonalität, sondern weil es eigentlich nicht einmal eine ist, nicht das Bild einer tönenden Posaune, sondern wirklicher Posaunenschall, — nicht-eine durch Töne bewirkte Nachbildung eines sonst nicht tönenden Gegenstandes, sondern eine Verwirklichung, *) wenigstens eine scheinbare. — Und eben darum

*) Das schöne Können können und sollen, wie schon St. Schöner auf S. 10 des gegenwärtigen Bandes so richtig als prägnant bemerkt, nicht die Wirklichkeit geben; sie müssen den unmittelbaren Eindruck der Wirklichkeit mildern, und einen poetischen Schleier, den Schleier der Phantasie, darüber werfen, so, dass sie, bei aller Objektivität, bei aller unbegrenzten Wahrheit, doch nicht als Wirklichkeit, sondern als Gebilde der inneren Thätigkeit des Künstlers erscheinen. Nicht als wirklich sollen die Gegenstände erscheinen, sondern als das Ergebnis einer bestimmten Auffassung zum Voraus zu kommen, als die Annäherung einer empfindlichen Seele, die selbst noch eine Absicht, den Zweck der Schönheit, damit verbindet, als ein Geprägtes des Geistes. Die Wirklichkeit darf nicht so wie sie ist in das Kunstwerk übergehen, sie muss erst in Empfindung getaucht und nach dem Zweck des Geistes verarbeitet werden. Wie sehr die Kunst die Überzeugung durch Wirklichkeit mildert, das beweist am deutlichsten die Körpergröße von allen die Hölleerkerker, die sogar die Gegenstände selbst zur Annäherung hinweist. Sie muss ihnen die Tönung des Lebendigen entziehen, sie im Licht verflüchten, damit sie weder zur bloßen Veranschaulichung werden und ersolgen können, dass sie die Bild der Phantasie, das Geprägtes einer bestimmten Auffassung sein sollen, durch welche der Wiederanschauende hindurch geht, prägnant präsent zum Gegenstande hingelangt, nicht, um weniger als die Wirklichkeit, sondern dem Wesen nach mehr zu

ist es denn auch zugleich noch ein Übersprung aus dem erzählenden Styl in den dramatischen. Indem der Dichter, der Sänger, erzählend, beschreibend, uns vom Passanten challe spricht, welcher darsiehet zum Gerichte rufen wird, best uns der Tonsetzer gleich jetzt schon den Passanten hören, (also eigentlich sogar anachronistisch,) — und führt uns solcher, erstalt gleichsam dramatisch das Weltgericht auf. Hoch, sehr hoch verehere ich wohl manchen Tondichter, welcher sein Talent mirum auf solche Weise behandelt: allein unbedingt richtig vermag ich solche Behandlungsweise nicht zu finden.

Ich sagte so eben, ein Passantenruf an solcher Stelle sei nicht einmal eigentlich Tonmalerei, sondern scheinbare Verwirklichung: noch ein anderes Beispiel wird dies noch mehr bekräften. Der würdige B. Am. Weber hat Schillers Eisenhammer als Declamationstück componirt; das ganze Gedicht, von Musik durchflochten, wird, wie natürlich und recht, von Einer Person recitirt, erzählt; allein bei der Stelle

Und als des Saeters Worte kamen,
Da schallt er dreimal bei dem Namen.

hört man plötzlich einen vollständig vierstimmig-

empfangen. Ein solcher Täuschung oder die Täuschung in der Schöpfung hat nur die Absicht der Beförderung, allgemeineren Wohlthats. — Die Melodien beweisen es vollgültig vermittelbar, dass die Kunst nur nach einem Ziele strebe, indem sie unabweichend auf einer bloßen Flucht die Vorstellung von einem Hörer erweckt. *A. d. Ff.*

gen Chor die (im Gedichte nicht einzeln enthalteneu) Worte choralmäßig abringen;

Sacris, Sacris Deorum Deus Soboles! Pleni est,

Auch dies hat man oft eine *Tanzalerei* genannt, aber gewiss ebenfalls mit Unrecht, indem hier der Vorgang in der Kirche nicht mahlend geschildert, sondern der Menge vor lebhaftig, dramatisch *) vor unsern Ohren aufgeführt wird. — Und selbst wenn wir auch die günstigste Auslegung annehmen, und uns den Chorgesang als eine Fortsetzung der Rede des Erzählers selbst, den Chor also als mit dem Declamator identisch denken wollen, — selbst dann, sag' ich, würde die Intention in nur wenig besserem Lichte erscheinen; denn wir müßten uns alsdann denken, der Erzähler, nachdem er uns die Geschichte bis zur Scene in der Kirche mit Worten erzählt und beschrieben, fange hier plötzlich an, uns ein vollständiges *Sacris* vorzusagen was dann allenfalls wohl eher eine *Tanzalerei* heißen könnte, als solche aber dem Ernste der Erzählung im Ganzen und der eben zu beschreibenden Scene, wohl nicht angemessen wäre, da, wie gesagt, ein gebildeter Erzähler einer ersten Erzählung weder *Tut-Tut*, noch *Schatterredung*, noch *Chorsingen* einbringen wird.

Doch kehren wir zu eigentlichen *Tanzalereien* zurück. — Wenn wir uns, den vorderen Betrachtun-

*) wenn noch nicht grade *ecclesiast.* *B. Ff.*
Ged. 8. Band. Hft. 10. 10

gen zufolge, gestehen müssen, dass sie dem höheren Style gleichsam unzuständig sind, so werden wir dies jedoch nur von denjenigen verstehen, welche den bezeichneten Gegenstand gar zu natürlich abzustreifen, ihn gleichsam tout court *craché* darstellen wollen, — keineswegs aber von keiseren, entfernteren Andeutungen.

Auch hier mag mein ursprüngliches Gleichnis mir wieder zur Verdeutlichung dienen. Ich sage: auch dem erhabensten Style ist malerische Andeutung des Gegenstandes der Rede keineswegs fremd.

Ein Beispiel *a contrario* wird dies beleuchten. Auch der abgeschliffenste, aufs feinste gebildete Mensch wird, wenn er vom Donner spricht, den Klang seiner Stimme nicht ins Schmelzende verweichlichen, — und mit der Stimme nicht donnern, wenn er vom Nichtigkeitsgeföhle redet, sondern jedenfalls eher umgekehrt, wenn auch nicht gerade mit der Stimme donnern oder stöhnend. — Wenn er zu uns, zumal mit einiger Würde, etwa spricht: „von höchsten Himmel bis in den tiefsten Abgrund der Hölle hinab“ so wird er zwar nicht bei „Himmel“ mit hocherhabenem Finger schneidrecht aufwärts, bei „Hölle“ nicht senkrecht vor sich hinab deuten, aber wenigstens gewiss auch nicht umgekehrt! — er wird, wenn er vom Aufgang der Sonne spricht, nicht mit ausgeprelsten 10 Fingern eine Kugel figuriren, sich vor uns hinstellen, und uns zeigen, wie dieselbe langsam immer höher kommt: aber er wird, wenn

er die Hände eben frei hat, vielleicht die ausgestreckte Hand leise heben; — er wird, um uns den Posturauswurf zum jüngsten Gerichte zu schildern, uns freilich sicher nicht mit Mund und Armen die mechanische Manipulation des Tractamentes der Focassa vorweisen — wohl aber wird er bei seiner Beschreibung vielleicht durch Ausstrecken der Hand nach der Ferne hin, das Anhalten der ebenen Klinge durch die unabherrschbaren Klänge des Erdkreises andeuten.

So sagen also leisere Andeutungen auch dem höheren Style zu, und zwar, wie ich schon früher angeführt, in eben dem Grade mehr, je mehr er sich erstreut, und dadurch sich dem kunstloseren, minder conventionalen, natürlicheren Seelenzustande nähert.

Gleiches gilt denn, aus gleichen Ursachen, auch in der Tondichtung, und zwar hier um so öfter, da die Musik, ihrer eigenthümlichen Natur gemäss, fast gar nicht anders, als mit Wärme sprechen kann, und daher in dieser Kunst mehrfache Andeutungen oft genug höchst angemessen sein können. So ist es z. B. gewiss nicht weniger als unpassend, wenn im Mozart'schen Requiem, bei der Betrachtung und Schilderung jenes grossen Weltgerichtes, wo aus der Asche des verbrannten Weltklopers nach und nach die Todten aller Zeitalter sich aus den Gräbern emporrichten, und die ganze Menschheit zum Gerichte aufersteht, wenn sag' ich, hier die Schilderung des Dichters durch

ein sich grossartig erhebendes Erstaunen der Töne nicht sowohl grade gemacht, als nur angedeutet wird:

Reingeballe!

ja - der - der - der ja - der - der

ja - der - der - der ja - der - der

Indem wir hier den Dichter, betrachtend und beschreibend sprechen hören, sehen wir ihn gleichsam seine Declamation durch langsames Erleben des Armes begleiten und beleben. — Oder wenn bei den Worten der Genesis:

„Und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht.“

Haydn plötzlich die höchste, glänzendste Klarheit in seinen Tönen aufgeben liest, — wenn er in dem Jahreszeiten, bei der Schilderung der Schwüle des herannahenden Gewitters:

In kalter Abnung staunt das Leben der Natur,
Kein Thier, kein Blut bewegt sich
Und Todestille herrscht umher —

im dürrer pizzicato der Saiteninstrumente sehen Zuhörern das Blut in den Adern festbrennen und den Herzschlag stocken macht, — wenn er in der Schöpfung bei Raphael's Worten:

Du wendest ab dein Angesicht,
Du hebet Allen aus und ausstest;
Du sinnest den Odem weg —
Im Staub zerfallen die;
Den Odem machst du wieder ein,
Und neues Leben sprout hervor.

den Hörer gleichsam mitempfindend erstarren, bald schmerz, und bald wieder frei athmen liest, so nennt solche Schilderungen gewöhnlich niemand unwürdig und unzuständig.

Weiter, als im höheren Style, darf im niedrigeren die Tonmalerei sich hervorragen, im Komischen, im Humoristischen, Burlesken, Naiten u. s. w.; alles aus den bereits im Eingange beispühreich angedeuteten Gründen. Daraus finden wir es ganz nicht unpassend, wenn im Don Juan Leporello das Auftreten des steinernen Gestet mit ehernen Tritten also angedeutet:



Leporello's entrance in Don Juan in the most striking manner.

dieser Art können Tonmalereien, wie wir bereits gefunden, keineswegs unzuständig sein.

Sie sind es unter Anderem aber auch insbesondere darum um so weniger, weil sie meistens da angebracht sind, wo der Text eben *ex professo* beschreibend, schildernd ist. Da wo der Dichter schildert, darf gewis noch am besten auch der Tonsetzer malen; wo jener durch seine Worte Bilder in der Einbildungskraft des Zuhörers hinzubringt, da ist wohl auch dem Tondichter am wenigsten zu verbiethen, auch selbstähnliche Bilder in Tönen zu malen, oder, wenn man lieber will, die des Wortdichters durch seine Töne zu coloriren, und uns, wie Haydn in seiner Schöpfung gethan, auch musikalisch den gelackigten Tiger, den Hirsch mit nacktem Haupte, den hochigen Schnee, den mild ergießenden Regen u. s. w. lebend vorzuführen, oder wie Maria Weber in 2. Erstem Ton den Löwen mit fliegender Mähne, den Gesang der Lerche, der Nachtigall.

Keineswegs sind also Tonmalereien an sich selber der wahren Tonkunst fremd, eben so wenig als ihrer Schwester, der Dichtkunst. Denn auch diese hat je schon längst den malenden Ausdruck adoptirt, und malende Andeutungen selbst des ernstern Styls nicht unwürdig gesucht. Wer kennt nicht die, schon aus dem Dichtern des Alterthums entnommenen Beispiele:

Quadrupedante putram rucis quasi regula curvam (Pind.)
Malend umstumpft das Fild in gekrümmtem Tacte der
Hutschlag (Pind.)

und

Et longam formam vult vult loquit, loquit (Pögg)

war nicht Homers

abrag' furae nideade uulndere lafag dandög.

Herdg mit Donnergepöller utrollte der thöckliche
 Himmer (Parr)

und Klepstock's

Langam wandelt

Die schwere Waffe . . .

Und der geschmetzten Wild dampft.

war nicht, um auch ein Beispiel aus niedrigerer
 Spätre anzuführen, des bezeichnende

Franckit kool der, (Pögg)

Franckit der Siler dampf, (Parr)

und so viele andere mehr? — Und wird es nicht
 einer Sprache an sich selber als Verdienst angerech-
 net, reich an ähnlich malenden Wörtern zu sein,
 wie z. B. Donner, Brausen, Lärpeln, Rappelp,
 u. dgl.?

Freilich aber, und das versteht sich wohl von
 selbst, kann vernünftigerweise die Musik überall
 nur grade dasjenige machen wollen, was
 dem Sinne nach wesentlich und grade
 das Bedeutsame ist, kurz das, worauf
 es eben grade ankommt, und nicht Dinge
 und Worte und Begriffe, welche nur als Neben-
 begriffe mit beibergehen. Wenn es z. B. im Ri-
 tualtexte des kirchlichen Crede heißt:

*et exspecto resurrectionem
 mortuorum*

und ich erwarte die Aufste-
 hung der Todten

so liegt die Wesenheit des Sinnes theils im Glauben, theils im Glauben an die Auferstehung. Die Worte Glauben, und Auferstehen sind also hier die bedeutensvollen, und wenn der Componist diese Stelle durch Töne auszu-
sagen er uns die Festigkeit des Glaubens, oder die Beruhigung des Gläubigen, oder seine frohe Zuversicht auf ein besseres Leben u. dgl. auszu-
sagen er mag uns auch wohl ein Bild des Auferstehens liefern: ohne Vergleich minder passend, minder sinnig ist es aber offenbar, wenn er uns statt dessen grade das Wort *Mortuorum* (der Todten) tonbildlich darstellen will, in welchem Worte hier offenbar nicht die Hauptbedeutung, nicht das Gewicht der Idee liegt. — Indessen scheint dieses in dieser Stelle einflussende Wörtchen *Mortuorum* nun einmal eine Jenerer verführerische Lockspeise für Tonbildner; denn nichts ist gewöhnlicher und hergebrachter, als, in Müssen auch der Besseren und besten Tonmeister, grade diesen Wörtern, gleichsam recht sorgfältig, ja mühsam, möglichst durch Tonbilder heraus und hervorgehoben zu hören, durch welches verkehrte Hervorheben eines Nebenbegriffes der Hauptsin auf höchst unangenehm störende Weise verdunkelt und verunstaltet, ja, gewissermassen sogar grade umgekehrt wird, weil der Nebenbegriff, Todte, ja dem Hauptbegriffe Auferstehung grade entgegenge-
gesetzt ist, und also eine hier angebrachte Tonmalerei des Todes oder Todessehens der Hauptidee, der frohen Zuversicht der einstigen Wiedererweckung, ja gradezu zuwidersteht.

Maestro, Myia, M. R.

et ex-pon-ite, et ex-pon-ite re-ueren-ter.

et, non des-er-ite.

Fr. Schlegel, Myia.

et non des-er-ite.

et non des-er-ite.

Eben so wunderbar kommt es mir vor, bei den Worten:

ersterer ist, jedwede ihrer Er wird kommen, zu rick-
 er mochten. ten Lebende und Tote

das Wort *ersterer* besonders schauderlich heraus-
 zuputzen, wozu ja nirgendwo ein Grund vorliegt,

Mozart, Klavier - No 6

Musical score for Mozart's Klavier No. 6, showing a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a 'Cresc.' marking. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The score is divided into four measures.

Mozart, Klavier - No 5

Musical score for Mozart's Klavier No. 5, showing a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The score is divided into four measures.

denselben gesucht ist, oder beide, wenn man es sagen will, portionsweise nebeneinandergestellt sind) — und zum Theil auch selbst in der Oper.

Ich sage: auch in der Oper; denn auch hier hat die Instrumentalmusik nicht grade immer den Text, sondern nicht selten etwas ganz Anderes auszudrücken. Indem z. B. in Gluck's Iphigenie Sturm und Ungewitter toben, Beht ein Chor zarter Priesterinnen zu den Göttern um Schonung; die Instrumentalpartie aber beschäftigt sich nicht damit, das zarte Fliesen der Weiber auszudrücken, sondern sie blies alle ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel und Kräfte auf, das Toben des Sturmes zu malen, und steht also unabhängig vom Texte da, ja gleichsam sogar als dessen Gegensatz und Widerspiel.

Für alle solche Fälle, wo die Musik nicht als ganz mit einem Texte gleichsam identisch, sondern in einer gewissen Unabhängigkeit und Selbstständigkeit auftritt, verdient die Frage von dem Werthe oder Urtheile musikalischer Malerei eine eigene Beachtung.

Man kann nämlich insbesondere gegen Theatralien auf dem Theater, gegen das verbildliche Darstellen dessen, was auf der Bühne sichtbar oder hörbar sich begiebt, allerdings mit nicht geringem Ansehen einwenden, dass sichtbare Gegenstände, z. B. Sonnen- oder Mondaufgänge, offenbar der Theatralier, Decorateur und Maler weit natürlicher darzustellen vermögen,

als der Tondichter, und eben so der Mechanist die Rollen des Dichters, des Sturmes Kränen und des Kanonknall weit überbender, als dies alles der Tonsetzer durch seine Musik vermag: und dass folglich dieser weit besser thue, sich und seine Kunst von Dingen wegzulassen, welche andere, sogar untergeordnete, mechanische Künste und Gewerbe, so merklich besser machen können als er.

Allein eben dieses Letztere ist keineswegs wahr, und namentlich das „folglich“ ein Trugschluss.

Die Oper versetzt uns nun einmal in eine Welt, in welcher die Menschen statt zu sprechen, singen, oder eigentlich wo sie singend, in Gesang, Mäcen sprechen, wo Gesang Sprache, Sprache Gesang ist, das heißt also, wo der Laut immer als Ton erscheint; und wollten wir uns dieser Täuschung nicht hingeben, so dürften wir gar keine Oper hören, keine haben. — Darf man aber hier der Sprachlaut Ton werden, warum dürfte es nicht auch jeder andere Laut? und ist es daher wohl inconsequent, wenn ein Operncomponist sich erlaubt, überhaupt jeden Laut als Ton erklingen zu lassen, also auch den des Dichters, des Meersturmes. —

Denn dass diese Dinge der Mechanist natürlicher nachmachen kann, beweiset nichts. Nämlich es nur auf's ganz und gar Nützliche an, so müssten wir, wie gesagt, auch das Singen selbst verheumen: denn weit natürlicher wär's ja doch,

wenn die Operisten sprechen statt zu singen, weil ja die Sprache der Menschen im wirklichen Leben nicht mit Gemang klingt, — eine mediceische Venus aus cararischem Marmor oder in Gypsabguss, verstimmt gegen die Natur, weil die lebensfähige zu ihren Lebzeiten eine Zweifel keine kreideweisse Nase und Backen hatte. Jede Kunst und auch die der Töne, und vorzüglich die dramatische Musik, gründet sich auf eine gewisse ideale Thuschung, und Eicherlich wär es ja doch, den Werth der Gebilde, die sie idealisirend erzeugt, nach ihrer puren materiellen Natürlichkeit zu taxiren, und den Hohnsüßel in Haydens Jahrzehnten darum zu tadeln, weil ja selbst der gemalte Bauernhahn am Ende doch viel unsterlicher lebt, und recht accurat wie ein wirklicher Hahn.

Aber auch sogar noch einen Schritt weiter zu gehen, und nicht hörbare, lautbare Gegenstände allein, sondern auch sogar sichtbare tönend zu schildern, mügte ich denn Campanisten nicht wahren; denn wenigstens ungestrich wird man ihn nicht scheitern, wenn er z. B. beim Sonnenaufgange sich den neuverklärten Aether als von dem jugendlich frischen Stahlton angezogen erklingend denkt, und so das erhebende Schauspiel aus in Aetherklängen verspiegelt, wie z. B. Jos. Haydn in der Introduction zum III. Acte der Schöpfung, und dem II. der Jahrzehnten, — oder wenn er uns, wie im Ueich Recitativ im ersten Theile der Schöpfung, Sonne und Mond in seinen Tönen aufgehen läßt.

Die vorstehenden Betrachtungen wenden sich nicht auch auf das Fach reiner Instrumentalmusik an, auf sogenannte Schleichinfonien, Jagdinfonien, Pastoralinfonien, auf Schichten für Pianoforte u. dgl., in welchen die Musik nicht allein unabhängig von Text, sondern auch unabhängig von scenischem Beiwerk erscheint, und also, da wo sie sich, als ganz isolirt selbständiges Tongemälde darstellt, welches sich sowohl des Textes, als scenischer Bilderei bezieht.

Denn auch diese Gattung ihr eigenthümliches Interesse, ihren eigenen Werth hat, wird schon nach dem vorher Bemerkten, nicht wohl mehr verkannt werden. Sind wir es doch auch schon in andern Stücken gewohnt, dass die Kunst sich eines oder mehrer Mittel, welche die Wirklichkeit darstellt, gleichsam absichtlich bezieht, um einzig durch die dann übrigbleibenden weniger, den Kunstzweck zu erreichen. Denn so ist ja z. B. das pantomimische Ballet nichts anderes, als eine künstlerische Darstellung einer Begebenheit, wobei der Künstler sich des Hauptmittels der Rede freiwillig bezieht, sich vermessend, bloß durch das ihm übrig bleibende Gebärdenpiel, eine dem Schicksalstanz genügende Darstellung zu liefern. — Eben so bezieht die Sculptur sich der Farbe, um bloß durch die Form zu wirken, — ja sogar jede bildende Kunst lebt in so fern in einer solchen Beschränkung, als sie uns des Lebenden nur stumm, Begebenheiten ohne Bewegung darstellt. —

So auch im rein instrumentalen Tongebilde begibt sich der Tondichter der Rede, sich auf Töne allein beschränkend, und das Wagniß unternehmend, dies durch dieses einzige Kunstmittel allein, Bilder in unser Vorstellungsvermögen hinzuzubringen, ein Unternehmen welches wohl nicht in der Gattung verwerflich sein kann. Freilich wird man wohl nicht meinen, ich wolle hier den unzähligen Detailschwächen Sir's Pianoforte und ähnlichen Gemeinheiten des Wort reden, welche sonst in diesem Felde mit einherlaufen; nur aber das die Gattung an sich in der Idee unverwerflich ist, glaube ich, von dem gegebenen Gesichtspunkte aus, gegen die unbedingten Gegner solcher Tongebilde behaupten zu dürfen.

Auch bei dieser Gattung wird man übrigens dasselbe wahr finden, was ich von der ganzen Classe, Toccatareil genannt, gleich von vorne herein als Maxime ausgesprochen, nämlich das sie überhaupt dem ernsteren, höheren Style minder eigen angehört, als dem niedrigeren, welchem letzteren recht oft's Haar guteres Nachschmungen, ja mitunter selbst burleske Nachäffungen gar wohl zu Gesichte stehen, indess dem erhabeneren, wie gesagt, nur leiserer An- und Hindeutungen zuzugewandt.

Auch hier ließe sich diese Wahrheit durch Ausführung mehrer Beispiele aus solchen rein instrumentalen Tongebilden belegen, aus Beethoven's Pastoralkonzerte, aus seiner Schöpfung bei

Vincis, aus Vagler's Schlacht, Nebul's Chanz, u. a. m. Vielleicht ist es aber interessanter, statt solcher Aufzählung vieler Bruchstücke, Einen dieser Tongewölbe, welches in der neueren Zeit das allergrünste und mehr Aufsehen gemacht hat, als jemal irgend Eines seiner Gattung, nämlich die erwähnte Beethoven'sche Schlacht bei Vittoria, vom Anfang, zum Ende im Zusammenhange betrachtend zu durchgehen und auf diese Weise die gegenwärtige Abhandlung möglichst reichhaltig durch Anwendung der aufgefundenen Grundsätze auf einen interessanten Stoff abzuschließen. *)

Wenn zur Feier einer großen Begebenheit ein Künstler wie von Beethoven das Seitenstück ergreift: so ist sein Zeitalter, dessen Held er ist, wohl befragt, etwas Grosses, Geistvolles und Erhebendes zu erwarten: und wenn das, was zu solcher Feier er zu geben sich entschliesst, auch nun eben ein Tongewölbe ist: so wird doch jeder Verehrer der Beethoven'schen Muse — wie sehr er sich auch stets an der Lehre bekant, welche alle Tonkünstler als eine der Kunst heterogene Gattung aus dem Tonkunstgebiete verbannen möge — doch beim Namen von Beethoven billig

*) Ich mache hierbei an, dass ich diese Betrachtungen schon früher in Nr. 163 v. L. der Jenischen allg. Literaturzeitung v. J. 1814 N. 117 — 119, nach mehreren andern und Selbstaufführungen des gedachten Werkes, öffentlich ausgesprochen. Vergl. auch ebendasselbst Intell. Bl. Nr. 70 S. 559, und Intell. Bl. Nr. 2. zur allg. Mus. Rep. v. 1814.

sein Urtheil erst nach einmal zurückzulegen, um zu sehen, welche edlere und kunstgemähere Seite denn etwa ein solcher Geizig der an sich pseudokennend Gattung werde abzugewinnen oder ihr zu verlei-
hen gewusst haben. Mit gespannter Erwartung ergreift er die Partitur — oder geht er, die Auf-
führung des durch öffentliche Stimmen aus Ost und West so hoch und viel gepriesenen Werkes anzuhören. — Was er finden wird — ? —

Statt gleich hier durch Aussprechen eines Ur-
theils dem Lesern vorzuratheilen, möchte ich lie-
ber sie selbst zuvor zu Fällung ihres eigenen ver-
anlassen, um dann zu sehen, ob es nicht mit dem
meinigen zusammenstreffen wird; und um solches
Selbsturtheilen auch selbst denen möglich zu ma-
chen, welche eben nicht Gelegenheit haben, das
Werk durch eigenes Anhören, oder Durchsicht
der Partitur kennen zu lernen, will ich vor Al-
lem eine gewissenhaft genaue Beschreibung des-
selben versuchsweise.

Es ist eine Sinfonie für grosses Orchester; die
Ganze in zwei Abtheilungen getheilt: die erste
Abtheilung überschrieben „Schlacht“, die zwei-
te „Sieges-Sinfonie“ betitelt.

Zuerst von jener. Die Aufführung erfordert
(so ist in der gestochenen Partitur auch stuflich
vorgeschrieben,) eigene Zurüstungen des Lo-
cals, wo sie geschehen soll. Ausser dem Haupt-
Orchester muss an jeder Seite desselben ein Chor

militärischer Blase- und Jambischen-Instrumente angebracht sein. Ebenfalls auf jeder Seite des Orchesters, aber in etwas grösserer Entfernung davon, und den Zuhörern weitlicher, sind sogenannte Kanonemaschinen aufgestellt, d. h. ungeheurer große Trommeln von „fünf Wiener Schuh im Gevierte.“ Sie sind bestimmt, den Kanonenschall nachzuschlagen. Neben den Kanonemaschinen befinden sich mehrere sogenannte Rattchen, *craquerilles*. Es sind dieses solche Drehratteln, wie die, mit welchen an manchen Orten die katholischen Schulknaben am Charfreitage zur Kirche rufen, oder (so sagt die Vokale) wie die, womit man auf manchen Theatern das Krachen des Donners und das Pelotonfeuer vorstellt. Hier sind sie bestimmt, das kleine Gewehrfeuer vorzustellen. Neben den Kanonemaschinen und Rattchen befindet sich auf jeder Seite noch ein besonderer Chor von Trompetern, und endlich sind, ebenfalls auf jeder Seite des Orchesters, aber in möglichst großer Entfernung, eines in entlegenen Zimmern, mehrere gewöhnliche militärische Trommeln postirt.

Die Aufführung beginnt. Die Trommler der einen Seite (welche als englische Seite angenommen wird) beginnen in der Ferne den englischen Marsch zu schlagen, und nähern sich, immer trommelnd, dem Musiksaal. Nachdem sie hier angekommen, lassen auch die Trompeten dieser Seite die englischen Signale drein, worauf der englische Oboisten-Chor den britischen National-

marck Alle Britannia antient, erst piano, dann *crescendo*, endlich in den letzten vier Takten *forte*, und durch Beitreit des Hauptorchesters verstärkt.

Die englische Armee ist also auf dem Wahlplatze angekommen. Ende der ersten Scene.

Zweite Scene. Kaiserliche Trommeln auf der entgegengegesetzten (sei, sich französischen) Seite, wie oben sich allmählig ähnernd, endlich nach Strecksseite in den Musiksaal einziehend, worauf auch wieder die Trompeten dieser Seite die französischen Signale dreis blasen, und die Feldmusik dieser Seite den französischen Marsch: *Marschorough s'en va-t-en guerre*, antistimmen, *piano*, *crescendo*, und zuletzt *forte*, durch Beitreit des Hauptorchesters verstärkt.

Dritte Scene. Beide Heere stehen sich nun gegenüber. — Trompetenruf von der französischen Seite, — bedeutet die „Aufforderung zur Schlacht.“ — Gegenruf der englischen Trompeten — bedeutet die „Annahme der Aufforderung.“

Vierte Scene. Schlacht. In einem Allegro greifen die Violinen eine Figur, bestehend aus einem Lande durch zwei Oboen:





und wiederholen dieselbe durch die verschiedensten Tonarten, indem die übrigen Instrumente bloß harmonische Accorde dazu angeben, und die Ratschen und Kanonen-Maschinen auf beiden Seiten heftig, und mit beiderseitig gleicher Echtheit, zu spielen anfangen. (Letztere, welche abwechselnd bald auf diesem bald auf jenem Viertel oder Achtel des $\frac{2}{4}$ -, oder $\frac{3}{4}$ -Taktes einzufallen haben, sind in der That eine nicht eben leichte Aufgabe für den sie spielenden Kanonier oder kanonierenden Spieler, weshalb dieses große Geschütz denn auch in Wien „von denen ersten Capellmeistern gespielt“ wurde, wie in der geschmackten Vorrede zur Partitur erzählt wird.)

So währt es eine Zeit lang, bis dies *Allegro* von einem *Meno allegro* $\frac{3}{4}$ -Takt abgelöst wird, welchen hauptsächlich eine gleichsam hin und her wackende Figur:



fortissimo und unter fortwährendem Donner des an den Seiten aufgestellten Geschützes, ziemlich lang und ausführlich durchführt. Plötzlich fällt, *affegro assai*, ein Sturmorchester in einem herben wild manöuvrierten Thema ein,

Allegro moderato

welches, nachdem es zwölf Takte lang sich einzig um seine tonische *A*-Harmonik bewegt hat, von da, plötzlich und ohne Übergang, sich in's *A*-dur wirt und wiederholt, dann eben so sich in's *E*-dur stürzt, dann in's *D*, und zuletzt noch heftiger gleich in's *H*. Zu dem alles schlagen die Trommeln beider Seiten unangestraft den Sturmorchester, indem grobes und feines Geschütz seine Thätigkeit verdoppelt. — Noch ein Dutzend heftige Anstöße obiger Art, und ein feuriges *Presto*, *Allacrobato*-Takt, *Es*-dur, fällt mit einer rauschenden Figur ein:

Presto

unter deren Geschwirre eine andere, sich durch das ganze *Presto* hindurchziehende Figur rhyth-

nicht ausgezeichnetester Viertel-Triolen der Blasinstrumente



des Wimmerns und Heulens der Verwundeten und Sterbenden milt. Kleines und großes Geschütz wüthet unangesezt darin; — allein — etwa in der Hälfte des Stückes — werden der Schüsse auf der französischen Seite immer weniger, die auf der englischen Seite aber immer lebhafter. Zuletzt sind jene gänzlich zum Schweigen gebracht; und allein von der englischen Seite her kanoziert es noch siegreich darauf loa.

Nach und nach hat sich das Schlachtgeräusch verloren, und an dessen Stelle hört man, gleichsam aus der Ferne, — ein wunderliches laies Bellen, dessen eigentliche Bedeutung man Anfangs sich kaum zu erklären weiss. Nach einigen Takten aber erkennt man: es ist der von Anfang des Stückes so hochfahrend aufgetretene Marlborough-Marsch, der aber jetzt, gar küniglich zugerichtet, in erhabendern Zustande, wieder erscheint, in der tragischen Tenor *ff*-moll, häufig durch sor-

pire und *deux saupire* unterbrochen, *andante*, *trémolante*, *pianissimo* und zuletzt *morendo*:



ein tragikamisches Symbol der, zerfetzt und kochend, mit blutigen Köpfen, Fieberfrost und Zähneklappern davon schleichenden französischen Huzarenhaufen, denen einige nachwillige britische Kanoniere noch einzelnes tüchtige Kanonenschloß auf den Heilweg zuckenden.

Mit diesem Witz schließt der erste Theil.

Der zweite besteht aus der Sieges-Sinfonie, von welcher hernach.

Es sollt' mich wundern, wenn während meines bisherigen trockenen Beferretes das Urtheil der Lesere sich nicht schon gebildet hätte, und — laut

uns sehen, ob es mit dem meinigen zusammen-
trifft.

Reden wir zuerst von Plan und Anlage des
Ganzen; und fragen: wo ist in dieser bis hieher
wen beschriebenen Anlage des Werkes irgend eine
grosse, irgend eine neue oder geniale Idee? wo
auch nur ein Zug, der einen mehr als gewöhnlichen
Schlachtenschreiber verriethe? Zählen wir
uns noch einmal die Ideen und Züge vor, aus
denen das Ganze gebildet ist: von zwei einander
gegenüberstehenden Seiten her Tragnetze zurück-
len, Signale blasen, und die Regiments-Hobol-
sten ihre Mützen abspielen lassen — ein raus-
schendes Allegro, ein Sturmmarsch, ein heftiges
Presto, Alles mit obliegenden Schützen — das sind
doch wohl die allergewöhnlichsten Ideen, die Je-
der zum Tonbild einer Schlacht von Vittoria,
oder jeder andern Schlacht, gebrauchen kann,
und was jeder andere Tonsetzer, dem solche ganz
gewöhnliche Ingedanken nicht selten alltäglich
geschiehen, ebenfalls geben haben würde: und
an solchem Plan, solcher Anlage des Ganzen wird
also wohl Niemand etwas zu besondern finden.

Oder wollen wir etwa Aufhebens machen von
dem Witz, mit dem das grosse Schlachtgemälde
schliesst, vom tragikomisch wiederkehrenden Marl-
borough-Marsch? Die Idee, diesen
Marsch, nach erfolgter Niederlage, in so zerfetzter
Gestalt wiederzubringen, ist es wohl ein
lustiger Witz, eine Schaurro, die im fröhlichen

Privatzirkel, auf einem mit türkischem Trommelzug versehenen Wiener Flügel-Fortepiano bei einem Glas Wein vorgebracht, allen Anwesenden vielen Spass gemüthlich kann (und so mügten wir überhaupt, zu Escherich's Ehre, von die Entstehungsgeschichte dieses, in der Folge leider im Gross instrumentirten Tongemüthes am liebsten denken,*) und darum die bloße Cisterneausgabe desselben als die zweckgemäessste, jeder andern nach vorziehen). — — Aber hier, in einem grossen Tonwerk, — in einem Tonstück von grossen Ausmachungen und — vollends gar als Schluss des Tongemüthes, als Pointe und Schlussstein des Totalindrucks eines grossen Schicksalsbildes — hier wird der sonst wohl gute Witz doch wahrlich ein matter, ja, will man es recht sagen, ein unwürdiger und empfindender Witz, welcher eben die Geringsachtung verdient, welche etwa einem Dichter oder sonstigen Erzähler zu Theil werden müste, welcher die Beschreibung einer grossen Feldschlacht mit nichts Besserm zu beschliessen wüsst, als mit einer heissenden Satire auf den Jammer der Blinden, einem witzigen Hohn der Verstumelten.

*) So schrieb ich im Jahr 1816; und mit Vergnügen habe ich seitdem gehört, dass das tollste in der That, wenn auch nicht grade diese, doch eine ähnliche Einleitung gehabt: es war nämlich, wie ich aus glaubwürdiger Quelle vernehmet worden, ursprünglich für eine künstliche Mittelstüchche Waldensorgel geschrieben. Da aber die Welt von einem Aiken, von ein einmal gekündeten grossen Genie von sich gibt, als Ambrosio erkantet und thener bezahlt: warum hätte man ihr nicht auch diese unverfügbare Stimmorgel, vollständig instrumentirt, vorsetzen sollen? E. Fj.

Obne Scheu vor Beethoven's sonst hochver-
 dienter Autorität kann ich es also frei aussprechen,
 dass die Ideen, aus denen das Ganze zusammen-
 gesetzt ist, und die ästhetische Ansicht, auf der
 das Ganze beruht, sich wenigstens nicht über
 das Mittelmaß erhebt, und weder genial, noch
 noch irgend neu ist. — Oder ist das etwa
 als neu zu rühmen, dass Beethoven mehre
 bis jetzt unbekannt gewesene, materielle Mittel in
 Activität setzt, Kannonmaschinen, Ratschen u.
 s. w.? — Selbst seine Verehrer in andern Stät-
 tern waren, beim Erscheinen dieser Composition,
 sehr besorgt, dass man ihrem Liebling über sol-
 che gewaltige Steigerung des Instrumentallurus
 den Vorwurf ungemäßigten Aufwandes materieller
 Effectmittel machen möge, und suchten ihn dagegen
 im Voraus möglichst zu entschuldigen. — Aber nicht
 von mir hat er solchen Vorwurf zu erwarten,
 indem, meines Glaubens, zwar nicht in der Mor-
 al, wohl aber in der Kunst, der Zweck die
 Mittel heiligt, und ich mit dem Künstler, dem es
 gelungen ist, einen grossen Kunstzweck zu errei-
 chen, nicht conventionalisch rechnen und jäheln
 mag über den Vorwand zu Fonds: — über einem
 ganz andern und vielleicht schwereren Vor-
 werfe bleibt von Beethoven ausgesetzt, dem
 Vorwurf der Anwendung ganz unakustischer,
 zweckloser, ja zweckwidriger
 Mittel, und offenkundigen Heraustrretens aus
 dem Umfange des Tonkunstgebietes. —
 Ich habe schon im Eingange dieser Beurtheilung
 erklärt, bei denselben ganz abgehen zu wollen

von dem Staat über die Frage, in wiefern Tonmalereien schon zu sich selbst innerhalb dem eigentlichen Tonkunstgebiete liegen. Was sollen wir aber dazu sagen, wenn von Beethoven aussergewöhnliche Kunstmittel in Bewegung setzt, um uns — nicht einmal ein Tongemälde zu geben! — Ist es der Tonkunst (deren höchste und vielleicht einzige Bestimmung es ist, Empfindungen auszudrücken —) ist es ihr auch erlaubt, Begehrenheiten und Sachen zu malen, — und mag also ein solches Tongemälde auch insofern als eigentliches Kunstwerk gelten: — von Beethovens Schlachtmitteln ist ja nicht einmal ein Tongemälde. Denn, statt das grossevolle Nahen und Anheben der Schlacht, die erschreckende Kampflust, den Kampf selbst, das Schlachtgewühl, das Waffengeräusch und den Kanonendonner uns in Tönen zu schildern, läßt er uns ja wirkliche, von entgegengesetzten Seiten ankündende Trommeln, läßt uns wirklichen Kanonenschall, wirkliches Peloton- und Hecken-Feu'r (die Kanonenmaschinen und Hirschen sind nur wohlfeileres Saarregst, wohlfeileres Mittel, solchen Schall hervorzubringen) hören, ungefähr gleich dem Landschaftsmaler, der, statt wie ein Claude Lorraine die aufgehende Sonne in sein Bild zu malen, ein rundes Loch in seinen Himmel schnitt, und die wirkliche Morgensonne oder sonst ein Licht durchschleusen liess. Nicht musikalische Farben sind es, die von Beethoven hier angewendet, nicht tonkünstlerische Mittel, sondern die

Tragkunststücke der scenischen Akustik. Dort, auf der Bühne, haben wir es tausendmal gesehn, das Tambour aus dem entferntesten Winkel des Gebäudes anrücken, Trompeter hinter den Couleusen unsichtbar Signale blasen, und, mit oder ohne Musik, Kanonmaschinen und anderes Lärmzeug einen Schlachtenlärm, so gut es gehen mag, nachhelfen. — Von Beethoven hat nur das Verdienst, diese Künste des Theatermaschinenisten verflucht zu haben von der Bühne, wo sie, in die Handlung des Stückes, in die Illusion von Decoration, von scenischer, schräger und Ton-Kunst verflochten, einzig von Wirkung sein können, in den Concertsaal, in den der reinen Kunst der Töne geweihten Tempel, der durch Kunstkunststücke nur entweihet werden kann, in welchem diese nur kindisch und lächerlich erscheinen können, und wo sie, hätte ein Künstler von geringerm Ansehen als von Beethoven zu wagen wollen, sie einzuführen, gewiss als Charlatanerie mit Hohn wären ausgewiesen worden. — Wenn das die Aufgabe des Tonbildners ist, sein Bild der geschilderten Sache oder Begabtheit nur so ähnlich wie möglich zu machen (beim Landschaftsmaler ist dies noch eher der Fall, und darum wäre diesem sein Loch in der Leinwand noch eher zu verzeihen) — weß das die Aufgabe ist: dann hätte Hr. von Beethoven wirklich noch gar Unrecht daran, das er nicht, statt das Gewimmer der Sterbenden, wie er gethan, sehr treffend und wirklich rührend in Tönen zu malen, das er nicht statt dessen lieber

Witzmaschinen (als Surrogat wirklichen Sterbegewinners) hinter dem Orchester aufstellte, — Zeichmaschinen für das Flackeln der grossen und kleinen Kugeln, Klirrmaschinen für das Klirren der Bajonette, Schwerdter und Luchstüchle, Flackmaschinen, Wischmaschinen u. s. w. — Es ist dies kein blosser Scherz, sondern wer jenseit gut fand, schätzte dieses in vollem Ernste noch besser finden, weil es ja die Ähnlichkeit noch erhöht.

Gehen wir, nach dieser Beachtung des Tonwerkes im Ganzen, nun auch noch in Einzelheiten ein: so finden wir auch hier nur schwachen Abglanz von Beethovens sonst so hohem und reichem Genie. Wohl ist das *Nero silegio*, 3/4-Tact ein treffendes Bild eines sturmischen Gefechtes — (oder vielleicht, schöner verstanden, ein Anfall des Sturmes in menschlicher Brust), — wohl das halbheulige ungestüme Aufwärtstreten des Sturm-Marsches eine kahne Idee, — am meisten ergreifend die Andeutung des Sterbegewinners: — aber zu wenig ist dies doch immer, — und, wäre des guten und trefflichen Einzelnen auch noch so viel, doch nie genug, um ein in der Anlage im Ganzen mißgegriffenes Werk zu adeln, so wie auch die trefflichsten Verzierungen nie im Stande sind, ein nach kunstwidrigen Grund-Ideen angelegtes Gebäude zum Werk schöner Baukunst zu machen.

Soviel über die erste Abtheilung des Werkes, die Schlacht.

Ersta für die im ersten Theile so schmerzlich geträumte Erwartung erwartet man mit Fug vom zweiten. — Eine Sieges-Sinfonie von van Beethoven! Ein Triumph, in Tönen idealisiert vom grossen Meister der Instrumental-Composition! — Allein, — es thut wehe, es sagen zu müssen, — auch hier findet man etwas ganz Anderes, als man erwartet hatte. Die ganze Sieges-Sinfonie ist bloss ein kurzes, 6 bis 7 Minuten währendes, unveränderliches Tonstück. Es beginnt mit einem Tusch von Finken und Trompeten (von den Saiten-Instrumenten verstärkt) und einem *Allegro* von 8 Zeilen (62 *Allabroce*-Tacten), welches fast nichts mehr als eine fortgeführte Intrede, oder etwa ein etwas ausgeführter Marsch ist, worin jedoch eine glänzend jubelnde Triumphegar



mit schöner Wirkung hervortritt. Daraus schliesst sich das bekannte *God save the King* von 16 Takten an, dann wieder das vorige kurze *Allegro*, — noch einmal *God save the King*, und in dessen 13tem Takte Einleitung in ein hartiges *Allegro*, worin das erste *God save the King*, in leichtfliegendem $\frac{3}{4}$ -Takte profanirt, mit einem wiederholenden

Gegenüber von Sechszehntelnoten Drei fugirt, umherspringt:



Und in diesem Charakter schließt wieder das Ganze! Das ist die Krone, die der Meister seinem Werke aufsetzt, das die Erhebung, mit der er seine Zuhörer erfüllt! Selbst von Beethoven's würdevollste Anhänger wissen diesem Finale keinen höheren Titel, als den eines „eingestrichenen, ausgelesenen Volksjubels“ beizulegen. — Glücklicherweise aber, wenn es nicht zu eine noch niedrigere Gattung von Pöbelhaftigkeit erinsert!

Dass ein Beethoven einen grossen Stoff so niedrig auffassen mochte! Welch ein Abstand gegen andere seiner Werke! Man vergleiche dieses niederwüthliche Stück mit andern Tugendmühen desselben Meisters, z. B. seiner Ouvertüre zu Goethe's Egmont, in der, wie in einem Zan-

beruht die Hauptzüge des Götteschen Gedächtnis, sich so herrlich abzuwickeln, in der ersten Hälfte bald das schwüle Traßben, das durch die ganze Handlung weitet, bald die edle unbefangene Größe des Helden, bald die Zartheit seiner Liebe, bald Hürben's Klage, — in der zweiten der hohe Triumph seines Sterbens, vor dem jede Klage verstummt, und die hehre Glorie und Verklärung des ungeburt Gefallenen. — Welch ein Contrast von solcher Glorie zu dem belabten „ausgelassenen Volksjubel!“ — Man halte diesen Raketen- und Stroh-Feuer gegen andere frühere Kräftegestirne v. Beethoven'schen Feuers, man halte es z. B. an seine castell-Sinfonie, diesen Glutstrom, der, im ersten Satz als in sich selbst verthögelhohenes, nie ganz ausbrechendes Feuer vermerken wird, im *Andante*, mehr grandios als weich, nur zu höheren Kräfteleistungen vorbereitend auszuweichen scheint, im Finale (die gespannten *Pizzicatos*, nur durch einzelne aufstrebende, bald wieder einsinkende *Forre's* unterbrochen) immer mehr die Nähe des endlichen Überströmens der Kraft verkündet, endlich, nach einem langen, immer höher spannenden Orgelpunct, mit dem Eintritt des breiten $\frac{3}{4}$ -Taktes, seine volle Macht in so herrlicher Verklärung entfaltet, mit allem Aufwande prachtvollster Instrumentierung seinen stolzen Gang wie einen Triumphzug schreitet, die höchste Stufe des Erhabenen erfliegt, und mit dem breiten, mächtigen Fenschlusse die höchste Erhebung in der Seele des Zuhörers zurückläßt, — — Das ist Grasso, das Jubel

und Triumph und Verkünder! und — wie niedrig erscheint, in solchem Vergleiche, das jetzt vorliegende Schlicht- und Prunk-Stück! und — muss daraus nicht Jeder, je theurer ihm Beethoven und seine Kunst ist, desto inniger wünschen, dass doch recht bald die Vergessenheit den verächtlichen Schicksal werfen möge über solche Verkünder seiner Kunst, durch welche er den besungenen Gegenstand, die Kunst, und sich selber entweicht.

GFF.

Ü b e r
das Wesen des Kirchenstyls

*Gfn. Weber. *)*

Es ist nicht überflüssig, zu bemerken, wie in unsern, in so vielen Stücken klar gewordenen Zeiten, doch in manchen Fächern der Kunst, besonders aber der Tonkunst, noch so häufig unklare Begriffe und Ansichten herrschen. Unter andern ist dies auch, und zwar ganz vorzüglich, der Fall in Ansehung der Begriffe vom Kirchenstyl, von dessen eigenthümlicher Wesenheit fast allgemein die beschränktesten Ansichten als spezifische Wahrheit ausgehoben werden.

Es sei mir der Versuch erlaubt, zwar unanspruchlos, aber doch auch ohne Scheu vor der verführerisch angesprochenen Autorität der geschichtlichen Theorien und Meinungen unserer Ästhetiker, meine Ansichten über diesen Gegenstand hier freimüthig auszusprechen.

Indem man sich entschließt, über einen Gegenstand zu reden, zusetzt er sich wohl, vor Allem den Begriff desselben festzustellen; und so frage ich denn auch hier billig zuvorderst: was versteht man

*) Druckstück aus einer ungedruckten Aesthetik der Tonkunst.

unter Kirchenstyl? was heißt Kirchenmusik, und was ist deren eigenthümlicher Charakter?

Dem Wortlaute nach, würden in das Gebiet der Kirchenmusik nur solche Tonwerke gehören, welche zunächst zur Aufführung in der Kirche bestimmt sind, also Messen, Vespere, Psalmen, Kirchenlieder, Hymnen u. dgl. Da aber die Eigentliche Wesenheit des Kirchenstyls nicht vom äußern materiellen Local abhängen kann, so muss sie wohl in etwas Wesentlichem und Höherem beruhen, und dies ist die religiöse Tendenz des Tonstücks. Man wird darum ohne Anstand jedes zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte und irgend eine religiöse Empfindung als Hauptache (et professo) hervockende Tonstück Kirchenmusik, und den Styl, in welchem jedes solche Tonstück geschrieben sein muss, Kirchenstyl nennen.

Nach dieser Ansicht, nach welcher Kirchenstyl, als synonym mit religiösem Styl überhaupt genommen, dem sogenannten Kammer- und Concertstyle nicht sowohl durch die Zufälligkeit des Locals, in welchem er laut werden soll, sondern durch die wesentliche Verschiedenheit seiner Tendenz gegenübersteht, und es also nur darauf ankommt, was die Musik sagt, nicht wo sie es sagen wird, nach dieser Ansicht, sag' ich, ist also z. B. die Tendenz des Theodor Körnerschen Gedichtes: „Unsre Zuversicht,“ oder dessen „Morgenlied der Freien“ wesentlich reli-

gide, obgleich diese Hymnen nicht, wie etwa ein *Myrie eleison*, oder *Gloria in excelsis Deo*, zunächst bestimmt sind, in der Kirche gesungen zu werden.

Ist dieses richtig, ist es wahr, dass das Wesen der Kirchenmusik darin besteht, eine religiöse Empfindung auszudrücken, so ist damit auch zugleich der Begriff von Kirchenstyl gegeben, und die Aufgabe festgesetzt, welche zu lösen des Tonsetzers Ziel sein muss. Sie besteht darin, eine gegebene religiöse Empfindung, und zwar, da Kirchenmusik in der Regel Gesangsmusik ist, ein religiöses Gedicht, in Tönen auszusprechen. Ist dann das Gedicht religiös, und die Composition solchem Gedichte entsprechend, mithin gleichfalls wahrhaft religiös, so ist die Aufgabe gelöst, das Tonstück ist im rechten Style geschrieben, im wahren Kirchenstyl.

So einfach, natürlich und gleichsam selbstverständlich dieses ist, so sehr es sich von selbst zu verstehen scheint, so auffallend pflegt es doch verkannt zu werden. Denn ganz anders lautet die gemeinlich herrschende geschriebene und ungeschriebene Theorie, ganz anders lautet die nach hergebrachter Form gearbeiteten Musikkritiken in Büchern und Zeitschriften. Fast überall offenbart sich hier eine fast unerbittliche Beschränktheit der Ansichten, eine klägliche Besagtheit der Begriffe.

Es sei mir erlaubt, einige Theorien dieser Art zu besprechen.

Manchen Theoristen zufolge sollte man fast meinen, die Wesenheit des Kirchenstyle und seiner Verschiedenheit vom profanen sei ein bloß technischer Unterschied. Denn da wird z. B. gelehrt, ein Kirchenstück müsse — im sogenannten strengen, nicht im freien Style geschriebenes sein, — es wird von diesem oder jenem Accorde, von diesem oder jenem Intervalle, dieser oder jener Fortschreibung, Auflösung u. s. w. gelehrt, sie sei im Kirchenstyle verboten, — es wird dem Kunstlinger aufs nachdrücklichste eingeschleift, dass er hauptsächlich im Kirchenstyle jede Dissonanzen aufs gewissenhafteste vorzubereiten habe, u. dgl. So wird z. B. unter anderem, (Selt erhalte mir hier eine Wiederholungen aus un. Theorie d. Tonsetzk. 2. Aufl. I. Bd. S. 238 u. ff. und IV. Bd. S. 17 ff.) der Gebrauch des sogenannten übermäßigen Sextakkordes in der sogenannten strengen Schreibart, und insbesondere im Kirchenstyle, verboten (Marpurg Generalbass, 2. Abschn. 2. u. 3. Absatz, Seite 124, Art. 5. §. 2. u. s. m. —) so, wie fast in jeder Theorie die Fortschreibung einer Stimme durch sogenannte übermäßige, oder verminderte Intervalle u. dgl.

Nun haben aber von solchen rüthliche' an, auf Nichts beruhenden Verboten, Ilteste sowohl als neuere und neueste Tonsetzer erster Größe, nie ernstlich Notiz genommen, und schon dieses dürfte so wohl hinreichen, den Glauben an jene Regel zu zerflüssern.

Allernächst die Natur der Sache spricht sich lauteste dagegen.

Denn was zuerst die Unterscheidung zwischen strengem, und freiem Styl angeht, so wird von dieser schon abgedrängt kein Verständiger eben Viel halten, am allerwenigsten aber von technischen Theorien, die da behaupten, Dies oder Jenes sei „im strengen Style verboten, im freien aber „erlaubt“. — Biling Erwin obal, so muss die Theorie es überall verbieten: — das Wohlklingende aber zu verbieten, ist nirgend ein Grund. Ist demnach ein Verbot wirklich gegründet, so ist auch nur der Styl gut, welcher das Verbotene meiden, und jeder andere, welcher, minder gewissenhaft, jense übertrifft, nothwendig ein fehlerhafter, und auch wäre der sogenannte freie, d. h. regelwidrige Styl ein schlechter, allerwenigstens ein schlechterer Styl.

Was aber die Unterscheidung von profanem, und Kirchenstyle an sich selber angeht, so habe ich von letzterem einen viel zu hohen Begriff, als dass ich seine Wichtigkeit von solchen technischen Verböten abhängig halten könnte. Wahr aber die Würde des Kirchenstyle, wenn der Unterschied derselben vom profanen im Nichtgebrauche dieses oder jenes Kunstmateriale zu suchen ist! — Was würde wohl ein vernünftiger Maler erwidern, wenn ihn ein Theoretiker belehren wollte: zu einem göttlichen Gemälde dürfe keine rothe, oder keine gelbe, oder keine Eisenfarbe

gebraucht werden, — oder es dürfen darin nicht zwei Linien vorkommen, welche einen Winkel von 90 und so vielen Graden gegen einander bilden? — Wohl wird er vielleicht einmal, bei einem Bilde des Einflusses in der Hüfte, etwa die Farpurpube in die Hantelose seiner Colorirung nicht mit schmeicheln für gut finden; aber, wenn er sie hier nicht gebrauchet, wieß er sie daran einem religiösen Gemälde überhaupt unanständig schiehen? und also auch z. B. bei einer Verkörperung? — oder scharfe Winkel bei einer Kreuzigung, oder Geisselung? —

Für diejenigen, welchen eine aus der Natur der Sache geschöpfte Ansicht nicht genügt, so lang sie nicht durch Autoritäten, aus auctoribus probaticis, belegt ist, mögen denn hier auch noch einige Belege stehen, welche beweisen, was ich schon oben erwähnte, das unsere gelehrtesten Tonsetzer Jesus aus der Luft gegriffene technische Verbot nie geschickt haben. Es sei zu diesem Ende erlaubt, was z. B. das Verbot des übermäßigen Sextaccordes angeht, nur zu erinnern, das Haydn, in seinem rührenden *Salve regina*, welches vielleicht mehr wie irgend Eines seiner übrigen Kirchenstücke wahrhaft lieblich ist, nach einem Vorspiel von 10 Tacten, die Singstimmen frei mit diesem verbotnen sohn vollenden. Accord eintreten Dort: und wahrlich! profan und unanständig wird diesem begabtesten Engelwang wohl Niemand schelten? — —



Was die Fortschreitung durch übereilige und veränderte Intervalle angeht, so waren auch hier von je her Kunst, und Künstler im Widerstreit mit den Theoretikern, welche lehren: solche Fortschreitungen seien im sogenannten strengen oder Kirchenstyle durchaus verboten, in dem sogenannten freien Schreibert aber, unter der Firma von Ausnahmen oder Lizenzen, (d. h. also von Erlaubnissen,) erlaubt. So sagt z. B. von überausigen Secunden Fr. Gio. Polucci, in seiner *Arte pratica di contrappunto*, Vened. 1763 T. I. Pg. 121, in der Anmerkung (*): „Nello stile a Cappella, e nello stile rigato non è permesso il procedere in questa forma, anzi se non è per qualche espressione di parola, ovvero per qualche andamento non è lecito ne per in altro stile non simul progresso, essendo fuori dell'ordine della Scala naturale.“ — (!) — „nella quale s' ascende, o si discende per Tuoni, e Semitonanti, e non per un Tuono e mezzo“ . . . ; „ovvero ogni volta che si farà tal progresso,

„*stard per licenza!*“ — (Man spreche also vorjedemal dazu: „*avec votre permission!*“.) —

Denn es übrigens schon zu Paolucci's Zeiten einen Theoretiker gab, welcher von solchem Aberglauben frei war, beweist Don Ant. Eximeno's Buch: *Dell' origine e della regola della Musica*, Rom 1774, Part. I, Lib. III, Cap. 8, art. 4, Pag 385 seq., wo der Verfasser, (freilich nur gelegentlich eines, in Pergolesi's „*Stabat mater*“ vorkommenden, kleinen Septensprunges $\dot{4} = \dot{5}$;) schreibt: „*Ed eccoci confermato il principio, che non vi è salto alcuno di sua natura contrario alle regole di armonia; certo è che il salto „di Settima riesce alle volte penoso alla voce umana; ma per questo appunto è utilissimo ad esprimere un soggetto pieno di amarezza et di pena;“* — und dass auch die bewährtesten und höchstgeübtesten eben, so wie auch unsere Meister der Kunst, und zwar selbst im strengen Kirchenstyl, solche Fortschreitungen nicht für unrecht hielten, beweisen, unter vielen anderen Beispielen, die großen (oder sogenannten übermäßigen) und verschiednen Stimmenfortschreitungen in nachstehenden Beispielen

Allegro *Allegro*

Ite in sy, per ist et in per ist in rem

Barocke Arie

Musical score for 'Barocke Arie'. The piece is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Ky - ri - e - e - i - so - chi - ste' and a piano accompaniment. The piano part consists of simple chords and a steady bass line.

Continuation of the 'Barocke Arie' score. The vocal line continues with lyrics 'Ky - ri - e - e - i - so - chi - ste'. The piano accompaniment remains simple and accompanimental.

Wien - bei - der - Geyßler

Musical score for 'Wien - bei - der - Geyßler'. The piece is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Wien - bei - der - Geyßler' and a piano accompaniment. The piano part has a more active bass line with eighth notes.

Regulus, Ständel - wasser

Musical score for 'Regulus, Ständel - wasser'. The piece is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Re - gulus, Ständel - wasser' and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line with eighth notes.

Engler - Regens

Musical score for 'Engler - Regens'. The piece is in G major and 3/4 time. It features a vocal line with lyrics 'Engler - Regens' and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic bass line with eighth notes.

Sei es damit wie es will, jedenfalls nicht man daraus so viel, dass es schon vor mehr als Einem Jahrhunderte Leute gab, welche unbefangenen genug waren, die Nichtbeschönung technischer Verhote dieses Schläges nicht nur zu erlauben, sondern sogar zu billigen und zu loben; eine Bemerkung, nach welcher es doppelt befremdend erscheinen muss, jenen Eöhlerglauben, von dem schon Theoretiker jener, und Practiker aller Zeiten sich los gemacht, noch in den Theorien unserer, sonst doch aufgebllum Zeit, specken zu hören!

Eben so wenig, als die Beobachtung der bisher erwähnten Vorschriften, macht auch, wie wieder Manche wohl meinen, das häufige Fugiren und doppelte Contrapunctiren die Weisheit des Kirchenstyls aus. Auch hier leuchtet jedem Unbefangenen ja wohl auf den ersten Blick ein, dass alles Lehren, Contrapunctiren, Fugiren, und wie sonst die contrapunctischen Kunst alle heißen — dass, aug' ich, all diese Kunststücke nichts anderes sind, als Kunstmittel, welche, als solche, eben so wenig dem Kirchenstyl ausschließlich zugehören, als sie grade dem profanen fremd sind, (grade so, wie auch in der Malerei künstlich verschlungene Gruppierung sowohl in einem geistlichen Gemälde, z. B. der Kreuzabnehmung, oder der jüngsten Gerichtes, — als auch in einem profanen Bilde, einem Balthusstück, einem niederländischen Bauerntanze u. dgl. vorkommen) — und fugirte Stütz eben

sowohl im profanen höchst passend sein können, (wie ja unter anderem gleich Haydn und Mozart's Symphonien, Violinquartette, u. dgl. bewiesen) indem in der Kirche gar manchmal eine Fuge sehr deplacirt steht. — Es ist unbestätigt befremdlich, dass diese an sich so ganz plausible Wahrheit so oft verkannt wird, und man nicht sehen, z. B. von der Composition eines *Syrie eleison*, rühmen hört, es sei eine „kräftige Fuge“ — Eine kräftige Fuge, die Bitte, dass Gott sich unser erbarme!! —

Einen wunderlichen Gegensatz, gegen die eben erwähnte Ansicht, welche alle Kirchenmusik möglichst contrapunctisch kunstlich zu hören verlangt, bildet die Behauptung Rousseau's, welcher nicht nur das Fugiren, sondern sogar schon alles bloße Imitiren an der Kirche verhasst will. Man lese ihn in seinem *Dictionnaire de Musique*, Artik. *Motets*: „On n'y (in der Kirchenmusik) „doit point rechercher l'imitation comme dans „la Musique théâtrale: les Chants sacrés ne „doivent point représenter le tumulte des pas- „sions humaines, (als ob Imitationen nichts an- „ders auszudrücken vermögen, als profane Lei- „denenschaften!!) „mais seulement la Majesté de „celui à qui ils s'adressent, et l'égalité d'avec de „vieux qui les prononcent. Quoi que puissent „dire les paroles, toute autre expression dans „le Chant est un contre-sens. Il faut n'ensei- „gner ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun „goût, pour préférer dans les Eglises la Musi-

„que au Plain-chant.“ — — Der französische Kunstphilosoph äussert hier, wie man sieht, ganz gleiche Beschränktheit und Einseitigkeit der Ansicht, wie die vorhergehend Erzahlten, nur die grade entgegengesetzte! —

Auch über die Ansicht dieser dürfte ich wohl hier noch einige Worte sagen, welche in der Benutzung der so genannten antiken Kirchenstuckarten einen Hauptwerth des Kirchenstyle suchen: indessen darf ich über diesen Punkt mich wohl ohne weiteres Zusatz auf meine Theorie d. Kunstsch. 2. Aufl. 4. Band beziehen.

Doch genug von und wider diejenigen, welche den Unterschied des Kirchenstyle vom profanen ins Technische setzen. — Denn diese können eigentlich kaum so ausführliche Erwähnung verdienen.

Speziell als jene Techniker nimmt sich eine andere Classe von Aesthetikern aus, die da meinen, das wahre Heil dadurch zu predigen, das sie dem Kirchencomponisten jeden lebhafteren Aufschwung des Ausdruckes verbiethen. Da ist eine Schule von Kriessgelehrten, die da predigt: eine Kirchenmusik dürfe immer und unaufhörlich nur im gemessenen Patoos einschreiben, immer und überall nur den Charakter ruhig erhabener Andacht und Würde enthalten, und keinen andern; der Tonsetzer müsse sich in seiner ewigen Begeisterung nur immer ruhig abgemessen zeigen, immer sein stimmlich den *Arca anticum Muni-*

tel vorbergen, aber ja nie, sich vergessend, beide Arme freudig jubelnd zum Himmel ausgehoben: das sei in der Kirche unanständig und weltlich, u. a. w. So magt man sich mit dem Ansehen eines Champsön der Heiligkeit und Anständigkeit des Cultus, findet in jeder Kirchenpartitur, welche nicht, wie gewisse Musikstücke verfassener Jahrhunderte, aus lauter langen, breiten Pfändnoten besteht, einen Beleg für die Gequakenheit des religiösen Kunststehens unserer heiligen Zeit*), schilt jede Composition einer Messe gleich auf den ersten Blick weltlich und profan, wenn die Partitur andere aussieht als Palestrina's *Missa papae Marcelli* vom Jahr 1555, entzückt sich über jede geschwinds Note, **) — noch

*) Man sage doch ja nicht, religiöser Sinn sei eben in andern Zeiten unter den Menschen überhand, und insbesondere unter unsern Künstlern, erloschen. Jeder gute Mensch, wie sehr er auch den Gesangwech für gewöhn, den hohen Anforderungen des Zeitgeistes nicht mehr genügenden Stimmen sogenannten Religionsausübungen verliert, hat darum nicht herumzugehen auf, die Ideen Gott und Eternitätlichkeit, als Höchstes und Allerheiligstes zu verehren und im Besen zu tragen, und am allerwenigsten ein jeder echter Künstler, der ja eben lang tiefes Gefühl für alles Heile und Heilige zur seine wahre Künstler wäre, und wahrlich ein prächtiger Blick sein könnte, wenn diese höchsten und geistlichsten Ideen nicht begünstigen. *Ann. d. P. S.*

**) Man hat manchmal gegen jede rasche Bewegung in der Hochschwung, gegen jede etwas schnelle Passage oder sonstige Figur, auch vorzüglich die Grund angeführt, das schnelle Tastalgen in den weiten, vielschallenden Gewölben der Kirche, sich leicht verwirren und unanständig werden. Das mag freilich in manchen, ja wohl auch in den meisten Kirchen fastlich ganz richtig, und daher rathsam sein, in solchen Kirchen, keine Musikstücke aufzuführen, welche andere als lauter langgestaltete Notizen vor-

mehr über jeden Aufwand von Instrumentation, und spricht namenspfand von sogenannten „Effectatellen“ als dem *non plus ultra* von Profanisation des Heiligen!

Aber, um's Himmels willen! Haben denn diese Leute nie ein anderes Kirchengemälde gesehen, als Madonnen mit andächtig still gefalteten Händen, oder heilige Familien in gottseliger Beschränktheit, grau in grau gemalte Kreuzgänge u. dgl.? oder werden sie es für unkirchlich und profan erklären, wenn ein Maler zum Bilde einer Verkörperung alle Farbensprache, die seine Palette ihm nur irgend zu bieten vermag, allen Zauber glänzender Betrachtung, kurz die lebhaftesten, kräftigsten sinnlichen Kunstmittel aufbietet, die ihm nur irgend zu Gebote stehen? — Wenn aber er es darf, und wenn man es billig absurd finden würde, wollte er hier auf Kunstmittel verzichten, die ihm zu

kommen: aber nur Wesenheit des Kirchenstils, zur Hirslichkeit eines Tonstückes, gehört doch darum nicht das erwählte technische Verfahren, das Nichtsetzen geschwinder Noten zu vermeiden, so wie es ja auch nicht zur Wesenheit der Kirchenmusik gehört, die Notensprache des Gesanges so zu lassen, dass sie verworren wiederkehrt, indem es ja auch recht schön und kirchliche Kirchen gibt, in welche die Töne der Musik sich nicht verwirren, indem es sehr profane Concert- und Opern gibt, welche die Töne eben so verwirrt hindurchgehen als selbst die kirchliche Kirche, — und überall ist ja auch nicht alle selbige Musik grade zur Auführung in einer Kirche bestimmt (Vgl. S. 174).

Ubrigens ist das menschliche Nachhören des Lauts höchlich ängstlich schädlicher, als bei Fugen und fugenartigen Sätzen, und sollte man daher auf dem Nachhören wesentlich entscheidende Rücksicht nehmen, so müsste man vor Allem Fugen und fugenartige Sätze vermeiden.

Am. d. P.

Gebete stehen: wie mag man doch dem Tondichter zumuthen, ein „Gloria in excelsis Deo“, ein „Te Deum laudamus“ grau in grau zu halten, wie etwa wohl ein Kyrie, oder auch wohl ein Credo, wenigstens bis zum tiefer rührenden „Et incarnatus est“, — „Passus“ u. s. w., oder bis zum jubelreichen „Et resurrexit“, gehalten werden mag! — Wenn beim Gloria, einem Lobgesange, in welchem der religiöse Sinn sich so gerne die ganze Menschheit, zusammen allen himmelischen Chören und Harfen, mit einstimmend denken mag, wenn, sag ich, in einem solchen Lobgesange des Allerhöchsten, in solchem Fahren der Herrlichkeit Gottes, z. B. Vogler, in seiner *Al-moll-Messe*, den höchsten Glanz der reichsten und köstlichsten Instrumentierung spielen hört, wenn unser Jos. Haydn in seinen Messen beim „Gloria“, — wenn er in seinen Chören

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ —
 „Der Herr ist groß in seiner Macht“ —
 „Ehre, Lob und Preis sei dir“ — u. s. w.

wenn er, sag ich, über den ganzen Zauber seines prächtigen Talentes aufblühet, und wir, neben dem fertigsten Instrumentalspiel, in glänzend gearbeiteten Chören, mit frohlockendem Pentagonykel der Solostimmen geschmückt, ordentlich die ganze Menschheit mit jenen Engelchören vereint laut aufjuchzen hören, — wenn der Jubel der Auferstehungsfeier im „Et resurrexit“ den hochfreudig begeisterten Tonsetzer zu laut frohlockendem Aufjuchzen hinstreit: — und es kommt einer jener köhnen Theoretiker daher, und wagt es,

des Künstlers heilige Begeisterung mit wohlge-
 llig sprechender Miene eine profane Effectmaschine
 zu schelten — dann frage ich jeden, der sich das
 Herz am rechten Orte fühlt, auf welchen von
 beiden er lieber den Stein werfen will, auf den
 frommen Künstler, oder auf seinen brümmelnden
 Tadler? —

Betrachtet man den Urgrund solcher Theorien
 genau, so ist die Quelle, wovon sie entsprungem,
 nichts anderes, als eine mäurenständene Vereiner-
 tlichung des lieben Alten, welche, statt sich am Ge-
 halt und Sinn grosser Vorgänger zu erheben, ihre Klei-
 dervormen, ihre Manichemen, ihre Allonge- oder
 Zapfperücken als die wahre Quelle aller rechten
 Erkenntnis vaneiert und allen Nachkommen zur
 Nachahmung anpreisen und anfürtigen will. —
 Weil verheerendwerthe alte Itälische und andere
 Meister so geschrieben, weil sie sich grüntenheils
 in langen Noten, in contrapunctischen Formen
 und mitunter in der That auch ziemlich genau in
 genau auszusprechen liebten, und weil sie, der
 damaligen Beschränktheit der Instrumentalpartie
 ungeschickt, doch zum Theil grossartig Erhebendes
 zu leisten wussten, — darum soll es nunmehr
 für alle Zeit untersagt sein, das Heil auf anderem
 als gerade auf dem von ihnen betretenen Wege
 und mit anderem als den von ihnen angewandten
 Kunstmitteln zu suchen; darum sollen auch wir
 nicht anders als im Kleiderschnitt jener Herren
 sicherzuschreiten, im Reiche der Töne uns nicht
 anders als in Pulmodien, Chören und Contre-

puncten anzusprechen wegen. Statt den Reichthum unserer Instrumentation, als willkommenes Kunstmaterial, zur Verherrlichung des Cultus, zur Erhebung und Begeisterung des Gemüthes, als Symbol und Erweckungsmittel höchsten Aufschwunges der Andacht, zum Preise Gottes ertönen zu lassen, soll der begeisterte Tondichter das silber schneidende vom sich werfen, als sei es vom Edeln, als sei es unheimlich, seinen Gott recht laut und mit allen Zungen und mit den besten, reichsten und feurigsten um zu Gebote stehenden Klängen unserer Harfen zu preisen! —

Ja, die Zumuthung, das wir unsern Gott nun grade im Styl der alten Meister des Kirchengesanges loben sollen, ist um so unvorsündiger, da sie in der That etwas der Natur der Sache nach Unmögliches enthält. Jedes Zeitalter hat seine ihm eigenthümliche Art und Weise zu sein und sich anzusprechen; diese dem Zeitalter eigenen Formen, in welchen sich zu bewegen den damaligen Zeitgenossen geläufig war, stehen uns nun einmal nicht mehr natürlich zu Gesicht, und jeder Versuch, den Styl jener Zeiten, Jahrhunderte später nachzuahmen, läßt am Ende doch nur höchstens theilende Caricatur, nie aber in freiem Schwunge des Genies empfangene Kunstwerke erzeugen, wie wir ja leider an so manchen Compositionen neuerer Tonsetzer sehen, welche sich darin wohlgefallen, ihren Kirchenstücken ganz die Haltung, die Wandungen, Formen und Formeln, kurz den ganzen Ton und Styl jener alten Contrapunctisten

zu geben, aber wahrlich besser gethan hätten, statt solcher Copieen, lieber mittelmäßige Originale zu geben — ja, ich möchte fast sagen, sogar noch lieber schlechte Originale, als solche höchstens mittelmäßige Copieen, welche, am Ende doch vom Geiste der Vorbilder nicht bezeit, nur dasjenige nachahmen, was zu demselben Ausseren Form, Manier *), kurz das ganz zufällige Aeusere, und darum grade das am wenigsten Nachahmenswerthe ist. **)

Das ist nun aber einmal der Ton unserer Zeit, sich selbst zu verachten, um sich in blinder Veneration des Dagewesenen wieder um desto wohlgefälliger zu heischen. Man verehere doch jene Zeit auf vernünftiger, reifere Weise, verehere ihre Helden in Demjenigen, was wesentlich ist, nicht in ihrem Zufälligen, Aeuseren, Unwesentlichen und nicht selten noch unvollkommenen Angebildeten. Und mögen jene Vereherer des Alten gleichwohl auch die Ausseren und zufälligen Formen darum in Ehren halten, weil sie vereherten Meistern angehören, wie man ja auch im Leben sonst unbedeutende Gegenstände zum Andenken theurer Personen werth hält, — so wollen wir in solche Werthschätzung auch unserteit gerne mit einstimmen: wenn sie aber meinen und thun, als stände das Hauptwesen in jenen Formen,

*) Wie er räuspert und wie er spricht,
Das hebt ihr ihm glücklich abgeputzt. Zyn.

**) Hat stumm nur recht ihres Gebrauchs,
Gleich soll es fromm und ein Heiliger seyn.
Zyn.

wenn sie, wie man es häufig genug hört, alles Alte, zum Theil ziemlich ohne Kritik, schon darum verehren, weil es jene Formen an sich trägt, nach, wie es jetziger Zeit Mode geworden, nur Werke aus jenem Zeitalter hervorzuziehen, neu ediren und in allen Kunstinstituten vom besten Tone vorzugsweise vordem Erzeugnissen aller Neueren aufzuführen *) , wenn sie uns zumuthen, statt uns an dem, was in jenen der Kindheit der Kunst noch nicht weit entrückten Zeiten große Altvordereu in ihrer und ihres Zeitalters Art und Weise und mit ihren beschrankteren Mitteln, ohne Ihnliche Vorgänger gehabt zu haben, in herrlichen Hymnen geleistet, uns zwar zu ergötzen, zu erwehren und zu erbauen, dann aber auch unersucht zu versuchen, was wir, getüthet auf die Schultern solcher Vorgänger, welche jene nicht hatten und mit unseren glücklicher und reicher ausgebildeten Kunstmitteln, kurz was in unserer nun Jahrhunderte vorgerückten Zeit wir in so vieler Hinsicht vorthellhafter Gestalte in unserer Art und Weise vermögen, **) — wenn sie, sag' ich, uns zumuthen, statt dessen nur blindlings in die Fußstapfen jener Altvordereu zu treten, uns grade in ihre Farbe zu kleiden, und ja nicht zu

*) Wer alte Mäurer ehrt und liebt,
Vergesse nicht, dass es Lebende gibt.

Zym.

**) Am Alten magst Du Dich erfreuen,
An seinen Mängeln Dich bekehr'n,
Doch sollst Du Alten nicht erweh'n.
— Durch Seismaschen wirst Du's ehren.

Zym.

Text mit warmem Sinn auffasse und treu, nur aber versichert, verklärt und erhöht, in Tönen ausspreche, gleichviel dann, ob durch dieses, oder jenes Kunstmittel, ob im Costum der Aleren, oder der uns älter liegenden Zeit, — und frei muss ihm die Bahn bleiben, die Herrlichkeit des Allerhöchsten je nach seiner menschlichen und künstlerischen Individualität entweder im heilig hellklingenden Colorit, im Tone in sich gelehrter Contemplation, im Tone der Zerkürschung, des erschrecktlichen Hinsinkens in den Staub vor dem Allmächtigen, — oder auch in lauten Jubeltönen des begeisterten Gemüthes, auszuströmen zu lassen; — Alles gleichviel, sag ich, wenn es nur dem religiösen Inhalte des Textes angemessen ist.

So rücksichtslos, so furchtlos vor den Steinwürfen der vornehmen und sogenannten strengen, eigentlich aber nur altgläubigen Zucht, ich alles Obige als mein Glaubensbekenntnis ausspreche, und so wenig ich daher unter anderem auch in das Urtheil derjenigen einstimmen mag, welche z. B. den Kirchencompositionen Jos. Haydn, Mozarts, und auch Voglers das Frödiest rechten Kirchenstyls dazum absprechen, weil bei ihnen bald geschwinde Sechschstel-, ja Zweihunddreißigstelnoten, bald eine unvorberedete Diagonale, bald dieser bald jener hindereinander instrumentaler vorleuchtet, — so will ich doch darum gütlich nicht grade Alles vertheidigen, was dort von wirklich weltlichem Geiste zuweilen, ja nicht grade ganz selten, mit unterläuft. So gestehe ich frei-

lich gern, dass ich es z. B. nicht klassisch, und der religiösen Tendenz einer Messe nicht entsprechend finden kann, wenn Vogler in seiner so betitelten Pastoralmesse *) im *Incarnatus* einen förmlichen Ruhreihen einbringt, welchen ein dünnes *G*-Hörnlein verbläst, indem ein Echo nicht nur die letzten Töne jeder Tonphrase des Hörnleins lieblich spielend wiederholt, sondern auch den Text gar guttürlich travestiert, indem es die vom Hirtenscher gesungenen Worte: „*incarnatus est*“ verkürzt nur als „*natus est*“ (wie schmal!) wiedergibt:

Andante!

*) Was ist, was soll überhaupt eine Pastoral-Messe? welche religiöse, welche poetische Idee soll überhaupt durch diesen Namen bezeichnet werden? — wir sollen uns wohl unter dem singenden und musizierenden Personen die Hirten denken, welche singend und musizierend zum Hirtens in der Krippe gewandert, und es singend und auch ihre Weiber

First system of musical notation for the Kyrie eleison. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melisma on the word 'Kyrie'.

Second system of musical notation for the Kyrie eleison. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the words 'Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison'.

Third system of musical notation for the Kyrie eleison. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the words 'Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison'.

— Ich kann es nicht dem Texte zurechnen, wenn in J. Haydn's Messe Nr. 2, im *Kyrie eleison*, Herr! hab' Erbarmen! in sehr gemüthlichem, fast lustigen Tone um Barmherzigkeit gebetet wird:

nüchtern mit Kächeln, mit Nasotten- und Schmelzblüthe begrüßen? — also un peu drame wie Mad. de Saxe das Oesterreich besucht (*Cotha* I, Bd. 4 Heft, S. 344). *Ann. d. Prof.*



oder in seiner d-moll-Messe Nr. 3 folgendermaßen:





nicht, wenn er, in der Messe Nr. 4, beim Incarnatus est, den h. Geist folgendermaßen über der Jungfrau Aeterni, Sicut:



Sicut . . . et de cunctis . . . et Mortuorum.

et Mortuorum . . . et de cunctis . . . et

nicht, wenn er bei

viventium est, iudicium vivorum er wird kommen, Lebende
et mortuorum und Tote zu richten

und bei

crederem resurrectionem mortuorum Ich glaube an die Aufer-
rectionem stehung der Tote.

grade das Wort *mortuorum*, Tote, durch schau-
 rige Betonung auszeichnet, und bei

descendit de caelis stieg herab vom Himmel
 auch mit seinen Netzen abwärts, beim
et resurrexit und wieder aufstehend

sich wieder aufwärts steigt, (vorstehend S. 133 — 134.) — nicht wenn er, in seiner Messe Nr. 6, in dem Gebete

„ <i>gnus Dei, qui tollis pec-</i>	Lernen Gottes, das der Welt
<i>cata mundi, miserere no-</i>	Sünden trägt, erbarme
<i>stra, — dona nobis pacem!</i>	dich unser, — gib uns
	Frieden!

in folgendem Tone zum Lohne steht:



nach nicht, wenn er in der Messe Nr. 2, (nach vielen, tambourartigen Paukengestritten und ähnlichen Trompetengeschmetter,) endlich in einer köstlichen Fanfare mit möglichstem Lärm von

Federn, Trompeten, C-Clarinetten und andern
 Lärmzeug folgendermaßen zum Laus Gottes
 aufst:

Allgemeines

Oboe
 Horn
 Bass

Oboe
 Horn
 Bass

Oboe
 Horn
 Bass

Four-part vocal setting of a Mass. The score consists of four staves. The top two staves are for the Soprano and Alto voices, and the bottom two are for the Tenor and Bass voices. The music is in a simple, homophonic style. Below the staves, the lyrics "cum, qui cum, qui cum" are written.

und in einer andern Messe (mit obligater Orgel) denselben Texte die Melodie eines wirbelnden, ja fast ungeschlossenen Walzers verleiht:

Piano setting of a Mass. The score begins with a piano introduction marked "Pizzicato". It consists of four staves. The top two staves are for the right and left hands of the piano, and the bottom two are for the vocal lines. The music is in a waltz-like style, characterized by a 3/4 time signature and a melodic line that is described as "wirbelnd" (whirling) and "fast ungeschlossenen" (almost unbroken). The lyrics "cum, qui cum, qui cum" are written below the vocal staves.



Man sage auch nicht, jene Messe Nr. 2 sei ja von Haydn als *In tempore balli* bezeichnet, und dadurch sei die Anweisung von Nachahrungeu miltärischen Getrummels und von Fesken- und Trom-

petulanz hier gerechtfertigt, zumal da hier vom Frieden die Rede sei, über den man sich ja wohl mit Pauken und Trompetenklang zu freuen pflege; — man sage nicht auf ähnliche Weise zur Rechtfertigung des Wolkers, das sei eben auch wieder so ein „ausgezeichnetes Volksjubiläum“ über die seligen Freuden des ewigen Friedens im Himmelreich; — man wage es nicht, unsern herrlichen Haydn auf solche Weise zu entschuldigen; denn solche Vertheidigung hiesse ihm die schimpfliche Absurdität schuld geben, er habe, dort beim Pauken- und Trompetenklang, nicht allein unter dem Frieden des göttlichen Lammes nur einen irdischen Friedensschluß zu denken gewusst, sondern überdies wissentlich den Anachronismus begangen, dem Gebet um Frieden das Friedens-Te Deum voran zu schicken, — hierher, beim Woker, sich die Freuden der ewigen Seligkeit als einen *ad demonstrum* vorgestellt, wo eben die heil. Apostel und Mitarbeiter mit der heiligen Ursula und ihren 11000 Jungfrauen sich einmal recht lassen in schweifenden Schleifern und Hopfenwalzern. — Solche Entschuldigungen sind ja wohl Frevel gegen unsern grossen Tondichter, und weit eher, als wir ihm so absurde Intentionen zutragen und unterschreiben dürfen, wollen wir uns begnügen, zu denken, er habe — sich eben auch einmal vergessen und, vielleicht von Arbeit erübdet, oder auf Beerdigung gedrängt, wie es nun mitunter zu geben pflegt, hingeschrieben ohne viel zu bedenken und zu überlegen was eben aus der Feder geflossen. *Quintologye hinc de-
mitat Memoria.*

Über
die *Echtheit* des
Mozartschen Requiem.

Von
Gottfried Weber.

Von allen Werken unsers herrlichen Mozart, geniesst kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein Requiem.

Dies ist aber eigentlich sehr auffallend, und beinahe wunderlich zu nennen, indem grade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, — ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist.

Diese Äußerung wird, ich zweifle gar nicht, allgemein auffallen, weil die Thatsache, ich weiß es wohl, allgemein gleichsam vergessen ist. Sie ist indessen erheblich genug, um die Mühe zu lohnen, der Wahrheit zur Steuer, wieder in Erinnerung gebracht zu werden, zumal da sie sich völlig geschichtlich nachweisen läßt.

Dieses ist der Gegenstand der gegenwärtigen Betrachtungen.

Die Entstehungsgeschichte des Werkes selbst ist mit einem gewissen mythischen, beinahe romantischen Dunkel durchweht. Von höchst ehrenwerthen und völlig glaubwürdigen Schrift-
Göttingen 1828. (2te Aufl.)

stellers, namentlich Fr. Rochlitz,^{*)} und E. L. Gerber ^{**)}, wird uns jedoch Folgendes als historisch wahr ^{***)} berichtet.

Ein Unbekannter, würdigen Aussehens, Dort sich bei Mozart melden, ersucht ihn, ihm ein Requiem zu componiren, für eine, gleichfalls ungenannte, unendlich theure Person, legt ihm hundert Ducaten Honorar gleich auf den Tisch und verschwindet spurlos. Mozart, von der geheimnißvollen Erscheinung tief ergriffen und angezogen,ängt sogleich die Arbeit an. Mit jedem Tacte scheint sein Interesse daran zu steigen; er schreibt Tag und Nacht und, allen Warnungen der, um seine schon höchst wackende Gesundheit und seinen ohnehin nur zu sehr überreizten Nervenzustand besorgten Freunde und Angehörigen

*) Aus Mozarts Leben, von Friedr. Rochlitz, in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. I. Jahrg. Nr. 6 v. m. Oct. 1791, S. 17, 18 u. 177.

***) Neues histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler etc., 3. Bd. S. 46.

****) Wie weit namentlich F. Rochlitz es mit der historischen Wahrheit seiner Nachrichten halt, sprachs ich am besten mit einem sagem Wortes aus. „Da mit aber,“ so schreibt er in angef. O., S. 19, „Da mit über des Autoristen in solchem Falle nicht mit Unrecht behende Pöbeligen für die Wahrheit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft wachte, als ich zu geben im Stande bin . . . so versichertes ich mich mit meinem Namen, und erwidere daher, das ich . . .“ Hierin seiner Gattin und verschiedenen vertrauter Freunde Mozarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über des damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wusste, mittheilte, befehligen oder überliege dem.“ Friedrich Rochlitz.

zu Trotz, mit so unangesehener Anstrengung, dass er mehrmal über dem Arbeiten in Ödenschweiß sinkt.

Ein Ruf nach Prag, um zur Eröfning-Fest Leopolds die Oper *La Clemenza di Tito* zu schreiben, unterbricht endlich die Ausführung der Requiem-Composition. Ketzlich reist er dorthin ab, und nicht gebessert kommt er nach Wien zurück, um mit unwiderstehlichem Drange an dem Requiem fortzuarbeiten, von welchem er eben erst behauptet, er schreibe damit seinen eignen Grabsang. — Der Unbekannte erscheint wieder, verkündet, das Werk sei noch nicht beendet: „Die Arbeit“ sagt Mozart, „ist mir selbst immer interessanter geworden; ich führe sie viel weiter aus, als ich erst wollte.“ Zufrieden legt der Unbekannte ihm das Honorar von 100 Ducaten unbehindert zum zweitenmal auf den Tisch, und entfernt sich wie das vorigemal; die, um ihn zu beobachten, ihm nachgesandeten Leute vermögen nicht, ihn zurückzuschaffen und verlassen seine Spur. Mozart setzt sich nun noch ernstlicher als zuvor an die Arbeit, und noch vor Ablauf von vier Wochen ist er fertig, aber nach — einschlämmt.

So berichtet uns Rochlitz den Hergang; und mit ihm im Wesentlichen ganz übereinstimmend auch der ehrenwerthe Gerber a. angef. O., nur mit dem Zusatze, dass, gleich nach des Todlichen Tode, der Unbekannte sich wieder meldete, das Werk abzuholen, und es „unvollendet“ empfing. „Man sagt,“ setzt Gerber hinzu, „Herr Capellmeister Süssmayer habe nach der Zeit die

„Instrumente, da wir sie noch fehlten, hinzuge-
 „setzt, so wie das Werk nun in unsere Händen
 „ist.“

In der That hat es die Breitkopf- und Härtel-
 sche Musikhandlung im Jahre 1800 im Partitur-
 herausgegeben, und das dem Drucke dieser Auf-
 lage zu Grunde liegende Manuscript aus der
 Hand und Feder des genannten Hrn. Steinerer
 empfangen, wie dies aus einem Briefe dieses
 letzteren an die Herren Breitkopf und Härtel her-
 vorgeht, welchen dieselben durch das Organ ih-
 rer Allg. Musikal. Ztg., IV. Jahrgang Nr. 1. v. 1.
 Oct. 1801., S. 2, bekannt machten, und welchen
 ich, seiner Wichtigkeit wegen, hier wörtlich
 wieder abdrucken laue.

Wien B. Sept. 1800.

„Mozarts Composition ist so einzig, und ich getraue mir
 „zu behaupten, sie den größten Theil der lebenden Tau-
 „sente zu überbieten, das jeder Nachahmer, besonders
 „mit untergeschickter Arbeit, nachschlauer nachkommen
 „würde, als jener Falsch, der sich mit Plausfeldern schmück-
 „et. Dem die Entzigng des Manus, welches unsere Beruf-
 „wechsel veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf fol-
 „gende Weise. Die Witwe Mozart konnte wohl voraus-
 „sehen, die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden ge-
 „sucht werden; der Tod überraschte ihn, während er an
 „diesem Manus arbeitete. Die Entzigng dieses Werks
 „wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon
 „konnten wegen Geschäfte sich dieser Arbeit nicht unter-
 „ziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem
 „Talent Mo. kompromittiren. Endlich kam dieses Ge-
 „schäfte an mich, weil man wusste, das ich noch bey
 „Leben H. die schon in Musik gesetzten Stücke of-
 „fens mit dem durchgespielt und getragem, das er sich

„mit mir über die Anordnung dieses Werkes sehr oft
 „besprechen und mir den Gang und die Gründe seiner
 „Instrumentirung mitgetheilt habe. Ich kann mir wün-
 „schen, dem es mir gegliückt haben möge, wenigstens an
 „gewissten zu haben, das Mozart noch hin und wie-
 „der einige Spuren seiner ursprünglichen Lehren
 „dahin finden können. Zu dem Requiem kommt Kyrie =
 „Dies irae — Domine Jesu Christe — hat M. die 4 Sing-
 „stimmen und den Grundbass sammt der Besetzung
 „ganz vollendet; es der Instrumentirung aber nur hin-
 „ und wieder das Metrum angepasst. Im Dies irae war
 „sein letzter Vers — *qui venisset ex factis*, und seine
 „Arbeit war die nämliche, wie in dem ersten Stücke.
 „Von dem Verse an — *judicandus homo reus etc.*, ist
 „das Dies irae, das Sanctus, Benedictus — und *Agnus Dei*
 „ganz neu von mir verfertigt; nur habe ich mir er-
 „laubt, um dem Werke mehr Einheitlichkeit zu geben,
 „die Fuge des Kyrie bey dem Verse — *cum factis etc.*
 „zu wiederholen.“ *)

*) Diese Angabe der Nummern, zu welchen sich Mozartsche Manus. vorgefunden, ist nicht ganz und gar deutlich und genau bestimmt, namentlich ob hier unter dem Dies irae der ganze zweite Haupttheil oder nur der erste Satz desselben verstanden werde, und eben so ob unter dem Domine auch das Requie.

Bei genauer Zusammenstellung täuelt man jedoch, dass der Satz des Requie eigentlich dahin geht: die Mozartschen Entwürfe der Sagenstimmen haben erhalten I.) vom ersten Haupttheile, dem „Requie“, das Requie und das Kyrie, also den ganzen ersten Haupttheil; II.) vom zweiten Haupttheile, dem „Dies irae“, den ersten Satz Dies irae (in der Partitur Nr. 4), das Tuba mirum, (Nr. 5) das Rex, (Nr. 6), das Hircanicus, (Nr. 8), das Confutatus, (Nr. 9), und den Larrimons (Nr. 7), dieses jedoch nur bis zum 3. Tacte; III.) vom dritten Satze, dem „Domine“, das Domine (Nr. 8) und, so kann man es wenigstens verstehen, — auch das Requie (Nr. 4) = IV.) vom vierten Haupttheile dem „Sanctus“, gar nichts, und V.) auch nichts vom fünften, dem „Agnus Dei“, dreuzw. zweite Hälfte jedoch eine bloße Wiederholung der zweiten Hälfte der Nr. I. ist. d. 4. Pj.

Hier haben wir nun freilich drei ziemlich von einander abweichende Erzählungen, deren Verschiedenheit schwer anzufassen scheint. Nach Gerber wurde das Werk nach Mozarts Tode dem Unbekannten abgeliefert, (welchem auch weder Reichlitz noch Stummayer widersprochen.) Da nun aber der Unbekannte noch bis auf den heutigen Tag unbekannt und unentdeckt geblieben ist, von wem hat dann Stummayer die Partitur erhalten? — und wenn es wahr ist, dass, wie Reichlitz berichtet, Mozart seinen Schwammengesang, (also alle fünf Sätze: *Requiem*, *Dies irae*, *Domine*, *Sanctus*, *Agnus Dei*;) fertig hinterlassen hat, — oder wenn es, nach Gerber, wahr ist, dass demselben nur Instrumentation fehlte, so scheint die Noth unwehr, dass Stummayer nur den ersten Satz („*Requiem*“) die Hälfte des zweiten („*Dies irae*“) und des dritten, („*Domine*“) von Mozart hinterlassen vorgefunden, und daraus erst von ihm, Stummayer, das *Requiem* so wie wir es besitzen, angefertigt wurden.

Es ist aber nicht zu verkennen, dass diese letztere Angabe allerdings ein ziemlich entscheidendes Übergewicht schon durch den Umstand gewinnt, dass die H. und Hübner'sche Verlagsbandlung, welche doch gewiss ein Interesse dafür hatte, ihr Verlagswerk für so recht wie möglich auszugeben, die Sache durch das Organ der in ihrem eigenen Verlage erscheinenden A. Nrn. Zeitung bekannt macht, indem sie sogar den Brief ihres Autors, des H. Stummayer bergieht, um zugleich mit der Anzeige

das Erscheinen der von Süssmayer erhaltenen Partitur, abgedruckt zu werden: eine Offenheit und Unbefangenheit, welche für die genannte Verhändlung eben so rühmendwerth ist, als die Bescheidenheit, mit welcher Süssmayer in seinem Briefe gleichsam die Möglichkeit abzulehnen scheint, das von ihm ergänzte Werk als recht aus Mozart's Feder unterzuschreiben.

Nach all diesen Betrachtungen ist also die Echtheit des Werkes, um das Allerwenigste zu sagen, höchst verdächtig, und die Wahrheit, dem der größte Theil desselben nicht von Mozart, sondern von Süssmayer herrühre, höchst glaublich.

Sie wird aber noch glaubhafter, und unverdächtiger, wenn sich sogar der Widerspruch, in welchem sie gegen die Berichte Gerbers und Rochlitzens steht, beseitigen läßt; und dieses geht in der That gar wohl an. Die ganze Sache läßt sich auf eine Art erklären, nach welcher die Angaben der abgenannten beiden Schriftsteller so wohl, als auch die des Hrn. Süssmayer, nebeneinander als wahr bestehen können, und als nur scheinbar in Widerspruch stehend erscheinen: und ist eine solche Erklärungsort möglich, so wird man denselben absonderum ohne Zweifel die höchste Wahrscheinlichkeit zugestehen, weil sie mit der Angabe aller drei im Einklange steht.

Wir können nämlich ganz wohl mit Rochlitz annehmen, dass Mozart vor seinem Tode seinen

Schwanzausgang wirklich ganz, — (oder vielleicht bis auf Kleinigkeiten) beendet hatte. Wie können ferner mit Gerber annehmen, dass, nach Mozarts Tode das, ganz oder bis auf Kleinigkeiten fertige Manuscript des Werkes dem Unbekannten ausgeliefert worden. Weiter nehmen wir als bekannt an, dass der Unbekannte nicht entdeckt worden, und das ihm eingehändigte Originalmanuscript nicht wieder an's Tageslicht gekommen ist, — was ja auch noch nie Jemand behauptet hat.

So war und blieb also das unschätzbare Kleinod spurlos verloren.

Nun ist es aber allbekannt, dass ein Verfasser eines ausgedehnten Werkes, bevor er das Manuscript desselben ordentlich und vollständig zu Papier bringt, sich erst flüchtige Entwürfe, gleichsam erste Umrisse, oder Skizzen hinzuerwerfen, sogenannte Ebauchen, Croquis zu entwerfen pflegt. — Namentlich bei Vocal-Compositionen schreibt man stellenweis auch wohl die vier Stimmen auf zwei oder auch mehr Zeilen vollständig erst in's Brouillon, und lässt dieselben dann partiturmäßig abkritisiren, um hernach erst in die vom Copisten losgelassenen Zeilen die Instrumentation auszuführen: kurz man macht, vor dem ausgeführten Ausarbeiten der vollständigen Partitur, nach Umständen, Bedarfs und Bequemlichkeit, Skizzen und sonstige Vorarbeiten der verschiedensten Art und Gestalt.

Selche unter Mozarts Papieren, vielleicht unter andern Papierschnitteln, zurückgelassenen Skiz-

zen *) waren ohne Zweifel das, was aus seinem Nachlasse von seiner Wittwe dem Herrn Süssmayer übergeben wurde, und wovon dieser derjenige Requiem, was wir dormal besitzen, anfertigte.

Durch diese Erklärungart läßt sich nicht allein, wie man sieht, der scheinende Widerspruch der Angabe Süssmeyers mit der Rochlitz'schen, und dieser Letzteren mit der des wahrheitsliebenden Gerber, sondern es läßt sich auch zugleich das Räthsel, wie es wohl zugegangen sein könnte, dass das Requiem dem Unbekannten zugeschrieben, und doch noch von Süssmayer unter Mozarts Papieren vorgefunden worden: dies Alles giebt uns die beinahe evidente Gewissheit, dass das eigentliche fertige oder nichtfertige Manuscript dem Unbekannten, — späterhin aber dem Hrn. Süssmayer die zurückgebliebenen Bruchstücke, leider jedoch nur von einigen Nummern, eingeschrieben worden; — wodurch wir denn freilich nun, statt des vorher ermittelten, höchst gegründeten Verdachtes gegen die Echtheit des bekannt gewordenen Requiem, die zugehörige, aber kaum mehr zu bezweifeln-

*) Ich verkenne es wahrlich nicht, dass Mozart der Mann denn war, eine ganze Symphonie aus dem Geopfeile gleich in seine Feder hinarzuschreiben und, wie bekannt, zum Spas, mit der zweiten Hornstimme anzulagen; und ich selbst habe von solcher technischer Fertigkeit des grossen Tonkünstlers schon in diesen Blättern einen Beweis angetheilt (Ver. u. Bd. u. Hef. S. 106); allein dass er auch gross, tief menschliche Werke wie das hier befragte jederzeit ohne solche Voranstrengung hingschreiben könn', ist nicht nur ungewis, sondern höchst unwahrscheinlich.

de Gewissheit erlangen, dass letzteres, ganz so wie Susannayere Brief an die Verlagshandlung besagt, größtentheils seine, und kein einzelnes Stück rein Mozarts Arbeit ist, das echte vom Mozart geschriebene Requiem aber nicht — wenigstens bis jetzt noch nicht — an's Tageslicht gekommen ist.

Auch noch Nebenumstände treffen mit dieser Überzeugung zusammen.

Für's Erste schon der, dass, nach den uns vorliegenden, aus Mittheilungen seiner hinterlassenen Angehörigen und Freunde geschöpften Berichten, Mozart gar keine Zeit vor seiner Frager Reise, und nach derselben noch weiter volle vier Wochen lang, an dem Requiem schrieb, und zwar mit wahrhaft überpannter, Tag und Nacht unabhänder Anstrengung (verzeichend S. 205 u. f.). — Wie sollte man nun aber glauben, dass er, dessen fast beispiellose Geübtheit und Gewandtheit im Niederschreiben seiner Ideen weltbekannt ist, durch mehr als einmonatliche, höchst anhaltende, angestrengte Arbeit, mehr nicht sollte zu Stande gebracht haben, als — ein Paar so höchst fragmentarische Erouillons zweier und einer halben Nummer? — Diese vorgefundenen Fragmente waren also höchst zuverlässig nicht das ganze Erzeugniß so langer Arbeit, sondern offenbar nur Fetzen der abgelegten Eideut des ausgeflogenen Adlerkinde. —

Ferner: Schon bei der Bekanntmachung des Susannayer'schen Briefes in der Leipz. M. Z. Nr.

seit der Mittheilung dieses letzteren sein Bekannter darüber, dass, dem Säsemayer'schen Briefe zufolge, in den darin erwähnten Mozart'schen Bräuil-
 len der Bass gesammeltmäßig beauftragt sei, da er, Refersent, doch „unter der sehr bedeutenden Anzahl
 „Mozart'scher Handschriften, welche ihm zu Ge-
 sichte kamen, keine einzige mit einem besiff-
 „erten Bass fand.“ — Auch diese Bemerkung
 nehme ich sehr gerne *) als wahr und richtig an:
 ist sie es aber, so enthält sie noch einen neuen Be-
 weis mehr, dass die dem Hrn. Säsemayer vorgeleg-
 ten Blätter nicht das eigentliche Manuscript des
 Werkes waren, sondern nur Skizzen, bei deren
 flüchtigen Hinwerfen aufs Papier man sich, der
 Kürze halber und gleichsam als Abkürzler,
 gar häufig und häufig solcher Ziffern statt aus-
 führlicher Notirung bedient, welche man dann
 beim Niederschreiben der vollständigen Partitur
 in Noten aussetzt, und hier die eben überflüs-
 sigen Ziffern billig weglässt. **)

Im höchsten Grade interessant war es übrigens,
 die oben erwähnten Mozart'schen Noten-
 blätter, nach welchen Säsemayer gear-
 beitet hat, im Urschrift zu sehen, aus
 welchen sich die Sache nicht nur im Ganzen zu-
 genügend darlegen, sondern auch insbesondere zu
 ersehen sein würde, was von Mozart, was aus
 Säsemayers Feder herrührt. Es ist höchst unver-

*) Vgl. n. Theor. d. Tonsetz. 2. Aufl. 4. Bd. S. 105
 u. 131. d. d. 27.

**) Vgl. d. angef. Q. S. 107.

antwortlich, wenn diese Mozart'schen Original-Schriftblätter nicht öffentlich bekannt werden, da unter allen Blättern und Blättchen seiner Hand, welche hier und da aufbewahrt werden und als theure Reliquien cursiren, keines merkwürdiger, keines eine historisch und artistisch wichtigeres Urkunde ist, als grade diese; und es ist, ich möchte sagen, heilige Pflicht des Inhabers jener Blätter, nicht allein öffentlich anzuzugeben, dass und wo sie zur Einsicht bereit liegen, sondern der Welt auch ein völlig treues *facsimile* derselben zu schenken, — dessen Verbreitung die Redaction der *Cauffin* sicherlich als eines ihrer höchsten Verdienste um die Kunst und Kunstgeschichte übernehmen *) würde.

Endlich aber findet man, bei unbefangener Betrachtung des Werkes, so wie wir es aus Schumeyers Händen dergestalt besitzen, auch in ihm selbst mehrere Erweichens nicht unbedeutliche Beweise für die Wahrheit, dass Vieles darin nicht von unserem Mozart herrühren kann, und weit eher von Schumeyer, wie dieser selbst es sagt, herrühren mag.

So würde es mir z. B. sehr thun, glauben zu müssen, Mozart sei es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gurgeln der Art wie folgende auftrüben solgen: **)

*) und die Verleghandlung derselben auf Verlangen mit Vergütung besorgen

B. Schenck's Sohn.

**) Partitur 1. Aufl. S. 24. letzter T. und K. — und S. 27 T. 3 u. K. 3. Aufl. S. 17 T. 4 K. und S. 19 T.

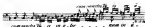
Allegro

und eben so im *Canto ecclesi.* *)

*) *Clavierpart.*, b. *Andr. 1.* und a. *And. 2.* 8 T.
 4 H. — und 3. u. 4. T. 3 H.; *Clav. Ann.* b. *Sinrock*
 8. 8 T., 6 H. u. 8. 9 T. 5 H.

Ann. d. 177.

*) *Part. 1.* *And. 2.* 174 T. 3 H. u. 8. 177 T. 2. u. 8. —
 a. *And. 2.* 124 T. 3 H. u. 8. 127 T. 3 H. — *Clav. Ann.*
Andr. 2. 28 T. 4 H. und 3. 14 T. 3 H. *Sinr. 2.* 24
 T. 2 H. u. 8. 27 T. 3 H.



Zetter und Mordjo würden als Sänger und Beurtheiler schreiben, wenn unter einem andern als Mozarts ehrfurchtgebietendem Namen, etwa unter eines Rossini oder ähnlichem Namen, solche wilde *gorghezzj*, und noch gar in einem *Syrie*, angeboten werden wollten. *) —

Eben so mögte ich bei Weitem lieber dem Hrn. Süssmayr als unserem Mozart die Ehre gönnen, im Takt mirum, nach dem Praesentatolo, **) die furchtbar schauerliche Betreibung des Rufes zum

*) Vielleicht erklärt sich der Uebelstand daraus, dass diese in Mozarts Originalen vorgezeichneten Passagen für Instrumental-Zwischenspiele bestimmt waren — oder die langstimmigen Violonceli, während die Instrumente in den brassen-schreibenden chronologischen Schlangenlinien wählten, daraufhin hier in Viertelnoten hätte durchschreiben sollen, aber folgendermaßen:



dem d. Fj.

**) Ob auch wohl dieses von Mozart, und nicht vielmehr von Süssmayr herrührt? —

Da in dem von Süssmayr besetzten Blättchen keine Instrumente angesetzt waren, so muss man natürlich auch Süssmayr für den Erfinder dieses Teufels erkennen. ..

A. A. Fj.

Gedichte der Lebenden und der Todten mit Melodien folgender Gattung ausgedrückt zu haben, *)



und überhaupt das ganze, in seinen Grundzügen so gesamtig-erste Tonstück, mitunter durch so verunsichernde Anklänge entzweit, namentlich durch die wunderbar schmelzenden Zwischenspiele der ersten Violine mit begleitenden Blasinstrumenten und das mild beruhigende Schluss- und Nachspiel bei der beunruhigenden Betrachtung :

*Quid sum, miserandissimum,
Quam parvum negotium,
Quam vile iustum et iustitiam?* **)

Was wird ich Elender denn sagen, wo einen Fürsprecher habend, da kaum der Gerechtigkeit bestehen wird.

Andante

*) Paris. 1. Aufl. S. 46 T. 1 B. 2. Aufl. S. 31 T. 1 B. Clev. Ausg. André S. 14 Br. 3. T. 8 B. Simrock S. 14. T. 8

**) Paris. 2. Aufl. S. 81 T. 4 B. — 2. Aufl. S. 15 T. 7 — Clev. A. André S. 15 T. 1 B. Simrock S. 15 T. 1 B.



Himmel! wenn das wieder ein Anderer götten hätte, nicht unter oder neben Mozarts Namen!!! — Aber da sitzt unsere musikalische Welt, im Concertsal wie in der Kirche, und magte ja vergehen und zerfließen vor seinem Wohlbehagen über das summtlich schwaunende Tanspiel bei den Schauerworten, (die sie gar, wir denken's zu ihrer Ehre, größtentheils nicht versteht,) — und laßt sich's auch nicht von ferne träumen, daß der herrliche Mozart sich gewiss halsbrechend im Grabe herumdreht, wenn er es hört, wie seine große tiefe Conception nun in solchen Tönen gehöret wird, und daß man diese als die einzigen hinnimmt.

Eben so wenig kann ich mich entschließen, beim *Confutatio* unserem Mozart die vorliegende, die Niederträchtigkeit des Textes *) so recht *con amore* heraushebende Behandlung zuzutrauen, erst das wild heulende *Dirigens* der gemessenen Masse aller Bogen-

*) Vornehend S. 107.

Instrumente, ordentlich um den Weltrichter recht anzureiben, die vermaledeite Sündersconalle nur gleich recht weit hinausschleudern in den tiefsten Abgrund der Hölle, um dann — ihn, den Singer, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen, welchen letztere die im abschreckendsten Contraste wunderbarlich eintretenden Flöten nur gar zu treulich schmeichlerisch und kriechend ausdrücken. Wenigstens im höchsten Grade unwahrscheinlich ist es mir, dass Mozart, der so edel aufzufassen verstand, dessen ganzes Innere so herrlich und gross, und einer solchen, ich möchte sagen, chronidillerischen, selbstüchtigen Idee so gradezu entgegen gesetzt gewesen sein muss, der, hätte er sich im Leben vom lieben Gott eine Gnade zu erbitten gehabt, sicherlich weit eher Heil für die gesamte Menschheit erbeten und vielleicht grade nur sich dabei vergewissert, als sich eine Gnade auf Kosten der Sünder erbitten haben würde, — dass Mozart, sag' ich, solche Behandlung beabsichtigt haben könnte, ist mir wenigstens im höchsten Grade unwahrscheinlich. Wie, und in wiefern er es anders beabsichtigt, lässt sich freilich nicht ersehen, und wird unangenehm bleiben müssen, höchstens einmal das echte Manuscript an's Tageslicht kommt. — Denn wer mag es einem bekehrtenen Brouillonhütchen ansehen, was und wie der Meister es damit gemeint, wie, und wie vielleicht ganz anders er es auszuführen gedachte, als es hier auf dem Brouillon aussieht, in welchem er natürlichermassen gar vieles Wesentliche, welches für ihn sich von selbst versteht, sich gar nicht einzrich-

nate, — oder was er bei der Ausführung auch wohl ziemlich anders zu machen gedachte als er es im ersten Augenblicke niedergeschrieben. — Ja, wer weiß es nicht, wie unendlich viel oft schon von einem bloßen *Piano*, einem *Forze*, von der Wahl der Instrumentation, und tausend Dingen abhängt, die der Tondichter oft erst ganz am Ende seiner Arbeit hinzufügt. — Wer weiß es nicht, wie unendlich, durch Vernachlässigung oder gar Veränderung solcher Dinge, ein Tonwerk oft, und selbst sinnentstellend, verändert und zu Grunde gerichtet, oder doch unverantwortlich verunstaltet werden kann? — Wer erinnert sich nicht der Anekdote von Mozarts letztem aufführendem Unwillen, als man ihm einmal, bei Pedrillo's Ariette, „Nur ein feiger Tröpf vermagt“ da statt *d* (doch weder Harmonis- noch sinawidrig) geschrieben hatte: — was aber müßte er wohl zu der vorliegenden Ausführung seiner *Croquis's* sagen? — und was vollends dazu, dass man sogar gemeinlich solche Ausführung ihm selber zuschreibt.

Eben so mag ich auch überaus gerne Sämannern die Ehre lassen, das „*quasi sforzato*“ zu einer, wie sie oft gerühmt wird, höchst gründlich durchgeführten Fuge verarbeitet, und nicht Kin-, sondern zweimal vorgeführt zu haben. Niemand war wohl weniger als Mozart der Mann dazu, unbehilflich breit und weitläufig zu werden, zumal über bloße Nebengedanken, oder gar die Regel zu vergessen, das vernünftigerweise nur gerade die ausgezeichnetesten Hauptideen des Gedicht-

ten zu ausführlichen Fugen verarbeitet werden können. Nun betrachte man aber den Sinn des „quam dicitur“: Lass, — so wird zu Gott gebetet — lass den Engel Michael die Seelen der Verstorbenen zurückführen zum heiligen Lichte, welches du dem Abraham und seinem Geschlechte versprochen hast. (*Sed significat sanctus Michael repraesentat eos in lucem sanctam, quam olim Abraham promittit et semini ejus.*) Nun führt Hr. Sümmeyer, (von dem, seinem Briefe nach, dieses Stück ganz und allein herrührt,) grade die, eine bloße Nebenbeziehung enthaltenden Worte:

quam olim Abraham promi-	welches du dem Abraham
dit et semini ejus	hast versprochen und sei-
	nem Geschlechte

in einem eigenen Fugensätze aus, worin diese, für sich allein nicht einmal einen Sinn bildenden Worte, nicht weniger als fünfunddreißig volle Viertelaltacte lang unerschütterlich wiederholt und grundhalt contrapunctisch durchgeführt werden: „welches du dem Abraham hast versprochen und seinem Geschlechte, welches du dem Abraham hast versprochen und seinem Geschlechte, welches du dem Abraham hast versprochen“ und so fort in *infinitum*! — Aber nicht genug! Nach dem Gebete Nr. 9, „Hostias“, worin die Worte vorkommen; „*Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam*“, (Lass sie, Herr, vom Tode zum Leben übergehen,) wird ganz dieselbe Fuge noch einmal angehängt „*Quantulum Abraham*“ u. s. w. und wieder fünfunddreißig Viertelaltacte lang wörtlich vom Anfang bis an's Ende wie-

derholt. — „welches du dem Abraham hast verhaas-
sen und seinem Geschlechte, welches du dem
„Abraham“ u. s. L. — Man bedanke nun doch, um's
Himmelwillen, wie — — Doch nein! beim Musik-
hören pflegt man ja nicht zu bedenken, sondern
nur zu hören, mitunter auch nicht einmal so sehr
die Musik selbst und ihre Bedeutung, als den Namen
des Componisten, zumal wenn er Mozart heißt: —
und auf den ist daher gut sündigen.

Eben so wenig möchte ich Mozarten des bedeu-
tungslosen, wie's Barockfahren aus der Höhe in
die Tiefe, und aus der Tiefe wieder in die Höhe,
und so weiter* fort, und vom *Piano* zum *Forțe*
und wieder zum *Piano* u. s. w. zuschreiben, bei
der Wiederholung des *Horcias*. *)



*) Part. 1. Aufl. S. 116 T. 7 und Bgg. 2. Aufl. S. 81
T. 5 u. folg., Clem. A. b. Andr. S. 38 T. 14 B. b.
Stroch. S. 36, T. 14 B.

Das vorstehend bemerklich Gemachte enthält wohl Belege genug zur Bestätigung der Wahrheit des Stimmversuchen Briefes: noch mehr Belege aufzusuchen und aufzuzählen, dürfte am Ende gar für Tadelssucht gehalten werden! *)

Nur dieses sei mir erlaubt noch zu erwähnen: Die, durch die Menge von Entstellungen und Verunstaltungen der Mozarts'schen Muse, immer noch und überall siegreich hindurchschneidende, Tiefe eines grossen, herrlichen Gemüthes, welche uns nicht allein alle dem Mozarts'schen Ideale geschlagenen Wunden und angeklagte heterogene Embleme übersehen, sondern auch unsere ganze Generation die ganze Sache vergessen machte, als wäre sie gar nicht geschehen, und nie urkundlich bekannt geworden, diese grosse Mozarts'sche Conception scheint mir sogar nicht

*) Mügen die hier ausgesprochenen Ansichten und literarischen Nachweisungen vermehrt als Verantwortlichen betrachtet werden, so möge Mozart's Händlerrufen, und das harte Urtheil welche mitunter auch von den gelehrtesten Musikfreunden gegen seine Kirchencompositionen überhaupt und insbesondere gegen *Sans Requiem* gefällt werden, wie z. B. beurtheilt von dem Verfasser der Schrift: *Über Reinheit der Tonkunst*, nach dessen Urtheil Mozarts Kirchenmessen, in ein rein verflüchtetes lebensschwaches Wesen ansehe, ganz und gar das Gepräge der weltlichen, der geschicktesten und also der rechtgemässen Oper tragen, (vergl. *Cont.* 3. Bd., Hoff 9, S. 79) — und von Tieck in *z. Phantasie*, 1. Bd. S. 468. „Ich würde ohne Gefühl sagen, wenn ich den wunderbaren, reinen und tiefen Geist dieses Künstlers nicht ehren und lieben sollte, wenn ich mich nicht von seinen Werken inspiriren liesse. Nur muss man mich kein *Requiem* von ihm wollen hören lassen“ ... *A. d. Ff.*

allein in denen Stücken noch unverkennbar hervorzuleuchten, von denen Susmayer, seinem Briefe zufolge, Mozart'sche Skizzen vorfand, sondern mitunter wohl auch noch in andern Nummern, welche, dem gedachten Briefe zufolge, Susmayern ganz angehören, von denen man aber kaum glauben kann, dass so Etwas ganz im Susmayers Garten gewachsen sein möge. Ich erinnere nur an den, man möchte sagen, des Allerhöchsten ganz würdigen Anfang des Sanctus, — nur an den Eintritt der Bässe mit dem unbeschreiblich wirkenden h^{\flat} bei „*Miserere*“ — dann an das wunderherrliche, kindlich fromme, und doch so edel schauende Benedictus! — Sollte man da nicht in Versuchung gerathen, zu mutmaßen, es möge sich unter den Bronillons hier und da immer doch noch ein Schnittzichen mehr gefunden haben, als in dem Briefe angegeben, — etwa auch noch ein ganz kleines Blättchen zum Sanctus, — eines zum Benedictus, — vielleicht auch noch ein bekratztes Papierstreifchen als Anfang zum Agnus, u. dgl. — Eben diese Mutmaßung ist es wohl auch, welche schon der Mithheiler jenes Briefes u. a. a. pag. 9, ohne Zweifel mit der etwas verklärteren Phraso aussprechen wollte, dass die bereits bekannten Kunstproducte des Hrn. Susmayer die Behauptung eines wesentlichen Antheils an diesem Equivoc einer ziemlich strengen Kritik unterwerfen: — welche jener Herr Mithheiler nur aber anzustellen nicht für gut findet. — Ich glaube, sie vorstehend augenfällig genug geliefert, und auch unkuhdlich die Wahrheit bekräftigt zu haben, welche die

Beschaffenheit des Werkes selbst, wie wir es jetzt besitzen, schon sprechend genug anzeigt, nämlich dass wir an demselben etwa ein Raphael'sches Gemälde haben, jedoch nur von Raphael untermalt, aber von einem seiner Schüler ausgeführt, — oder ein Bild, an dem ein späterer Maler die Augen, Nase, Ohren, Drapperie und noch vieles Andere, nach seiner Manier ausgemalt, — ein Göthe'sches Gedicht, jedoch von Göthe nur halb im Plan entworfen, von einem Andern aber vertheilt, — ein Trauerspiel, wozu der große Meister nur die Fabel und das Scenarium zum Theil entworfen; ein anderer aber hernach erst Beides ergänzt und das Ganze ausgeführt und dialogirt hat, — einen herkulischen Torero, mit unecht zugewetztem Kopf, Armen und Beinen; — wie himmelweit also entfernt, von dem was Mozart uns hätte geben wollen, — ja, was das Beste ist — uns bereits gegeben hatte, und nur nicht, — oder wenigstens bis jetzt noch nicht, in unsere Hände gekommen ist und vielleicht in irgend einem Winkel — wer weiss bei welchem misantropischen oder hypochondrischen Sonderlinge, oder gar verscharrt und verloren unter den Papieren seiner Hinterlassenschaft, in den Händen unwissender Erben, vergraben liegt, so dass unsere Hoffnung, es jemals an's Tageslicht treten zu sehen, wahrscheinlich eine vergebliche Hoffnung ist!!

Werde sie aber auch nie erfüllt, — oder will man die ganze Thatsache, dass das dem Unbekannten übergebene fertige Manuscript existirt habe, auch für unwerke halten, und also annehmen,

Mozart habe nie etwas mehr hinterlassen als die Brouillons, welche von Süssmayer zu seiner Arbeit zum Grunde gelegt worden; nun, so ist es auch dann, und also in jedem Falle, höchst traurig, dass wir von Mozarts Original-Arbeit nicht einmal so viel, wie vom Apollonius'schen Herkules, besitzen, nicht einmal den Torso, nicht dasjenige rein, echt und ohne fremde Zuthat, was wir, der factischen Möglichkeit zufolge, wenigstens besitzen könnten und sollten, nicht einmal das, was von Mozarts Arbeit uns geblieben, nämlich seine Skizzen rein so, wie sie aus des Meisters Händen hervorgegangen! — Was würden wir sagen, wenn uns Einer das zum Torso verformelten Herkules nehmen, und dafür einen, nach Anlickung des Torso eingeführten so behaltten Apollonius'schen Herkules geben wollte! Wohl würden wir, ist er selbst ein guter Bildner, eine solche Ausführung des Fragmentes zu einem der Ideen des grossen griechischen Meisters möglichst nahe kommenden Ganzen, mit Dank von ihm annehmen, und gerne würden wir wohl die unschätzbare Original-Reliquie auf einige Zeit seinen Händen anvertrauen, um sein Standbild danach zu arbeiten: wie aber, wenn er dann uns nur diese seine Arbeit geben, den echten Torso aber uns verwehreten wollte, wie Süssmayer mit Mozarts Original-Skizzen gethan?!

Ob dieses zu thun grade Süssmayers Absicht gewesen, ist freilich unbekannt: soviel aber ist gewiss, dass die fraglichen Skizzen jedenfalls noch nicht bekannt gemacht worden sind, wir also

den Mozartschen Original-Tenore nicht, sondern nur die von Stamayer versuchte Ausführung desselben besitzen; und dass es daher thörene Pflicht jedes Kunstfreundes ist, nur unverbrochlich treuen Bekanntheit jener Original-Handschriften auf jede ihm mögliche Art beizutragen; wozu die Hand zu bieten, eines der schönsten Verdienste der *Cecilia* sein würde.

A n z e i g e n.

- I. *W. A. Mozarts Missa pro defunctis Regium.*
W. A. Mozarts Seelenmesse, mit untergelegtem
deutschem Texte. Neue Ausgabe, im Verlage
der Br. u. Hirtelschen Musikhandl.
- II. *W. A. Mozarts Missa pro defunctis Regium.*
W. A. Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge,
mit untergelegtem deutschem Texte. Zweite
Ausgabe, Offenbach bei André. Pr. 3 fl. 30 kr.
- III. *W. A. Mozarts Missa pro defunctis Regium.*
W. A. Mozarts Seelenmesse, im Clavierauszuge,
mit untergelegtem deutschem Texte. Bonn u.
Cöln bei N. Simrock. Pr. 7 Fr. 50 G.

In welchem Grade die Theilhaber unseres kunstliebigen
Zeitalers für die Mozartschen *Missae* mehrer pariter sich
fernwährend eifeln, und sogar sich immer mehr schätzen
sollen, beweiset die Frequenz ihrer wieder neuer Auf-
lagen.

Obige Nr. I. ist sie im Wesentlichen ganz unveränder-
ter Wiederabdruck der ersten Auflage, nur durch enger
Haltung des Typendruckes auf eine geringere Papierzahl
zusammengebrängt.

No. II. ist eine unvollständige, stieggedruckte zweite Auflage des in chinesischem Officin früher in Zürich erschienenen Clavierausganges, mit der ersten Auflage Seite für Seite und Zeile für Zeile entsprechend, und von Fink und Papir anbelangt, nicht übler, aber auch nicht besser als jene.

No. III. zeichnet sich durch die gewohnte Zurechnung und Deutlichkeit seiner früheren Ausgaben und solchen Fugens sehr vortheilhaft aus. Nur bleibt zu wünschen übrig, dass bei künftigen Abdrucken der Platten der Text an denjenigen sehr wenigen Stellen, wo er nicht unter anderem vier Neugussungen nicht, und noch beigefügt werden mochte. Es ist unthunlich zu erwarten, dass der Bearbeiter, um sich im Ganzen vollständig kaum eine halbe Stunde Arbeit zu ersparen, dadurch das ganze Werk zum vierfachen Singen eben so unabweisbar gemacht hat, als es die bisherigen Ausgaben gleichfalls sind.

Auch bei Schönlager in Paris soll ebenfalls ein Clavierausg. dieses Werkes existiren sein. G. F.

IV. *Haar Fugens pour l'Orgue ou Piano-forte, composés par Moriani* *) Brucher. Oeuv. 7. *Programme des discours. Meyens* chez B. Schott Als etc. *Seconde édition. Prix 1 fl. 24 fr.*

Die Fuge, namentlich die Instrumental-Fuge, ist die unedakbarere Arbeit für den Komponisten, und die geringere für den Verleger. Wer nicht mit dem Wern der Fuge vertraut ist, dem wird das ewig wiederkehrende Thema wenig Vergnügen gewähren, da er seine Variationen nicht so unterrichten vermag. Deshalb ist auch solche ein Werk bloß für den Empfindlichen, das heißt für Weisige.

Wir müssen jedoch des Herrn Schott unsern Dank sagen, dass Sie durch den Ankauf des Stöckerischen Fugenswerkes, das vorher in der Faltischen Officin zu München erschienen war, dasselbe der Vergessenheit entrinnen haben. Möge es nun, durch unsre Gefügung, Eingang finden bei der kleinen Zahl Sachverständiger, dass ein Werth, und der Verleger Silber für die gute Sache anerkannt werden, damit wir demüthet von dieser mehr Produkte dieser Art zu erhalten hoffen dürfen. G. Grollman.

*) sollte heißen *Mariani*.

Die Tonkünstler.

M o s a r t.

Liebling der Massen du, der kochenden, anstehenden, er-
habenen,

Hat dein Genies dir, Zerberer, Allmacht verliehen?

J. S e b. B a c h.

Wer mit sicheren Schritt sich neuer Bahnen eröffnet,
Vielen gefällt er zwar nicht, Neuer doch erhitzen
Ihn hoch.

C. P. E. B a c h.

Nicht den Vater in seinem Styl zu erreichen beflüchtend,
Schaffst du den eignen dir, würdevoll, kräftig und rein.

G l u c k.

Wenn die Masse mit Nicht der Mode Ketten anspringet,
Schreit die Beschränktheit laut, Herden zu tragen
begleitet.

H ä n d e l.

Häufiger tragen die Chören der menschlichen Geister,
Als du mit deutscher Kraft einst den Kosmos besangst.

H a y d n.

Mit bescheiden Fülle verziest du Hadliche Einfalt,
Grenz mit heiterm Humor, Ergüß mit dem frohlichsten
Schern.

C h e r u b i n i.

Schöpferisch blüht dein Geist in neuen romanischen
Wohnen
Charaktere, wie sie keiner zu malen versteht.

Z u m e t z e g.

Mancher Genuss werd' uns durch dich, doch immer der
 Genuss,
 Wenn du mit Hölty's Geist Lieder der Weisheit uns
 singst.

v. B e e t h o v e n.

Wie vom Felsenabhang' herabfließt der schäumende Wald-
 strom,
 Zeigt sich Apis lebend' Geist; milder gross wirst du
 noch schön-

S p o n t i n i.

Schleht nur, herrlicher Geist, und erhalte das heilige
 Feuer,
 Denn so lang' du singst, wahrlich, verlöschet es nicht.

A. R o m b e r g.

Placez vous, mettez placez, placez frangez,
 Blasen wir gleich um dich, lebt doch dein herrliches
 Werk.

H * * * i.

Auf Flüssen pflegt er Musen, der wunderliche Künstler,
 Singet der Vater an, was muss man fürchten vom
 Sohn!

G. C. F. Zuberlin.

Für Orecchianten.

Das Beste, was sich zur Vertheidigung der bloß und vorzugsweis obgefälligen Musik sagen läßt, enthält ein in der *Biblioteca Italiana* abgedruckter Aufsatz des berühmten *Giuseppe Carpini* über *Scarlatti*.

Vorfassige, sagt er, fordern von einer schönen Kunst überall nur das ihr eigenthümliche Schöne. So wie man ein Gemälde, eine Bildsäule, ein Prachtgebäude vor Allem die Augen befriedigen und vergnügen want, so gilt es in der Musik vorzüglich dem Vergnügen des Ohrs. Eine Musik, die dem Gehöre nicht wohl that, ist wie ein dem Auge widriges Gemälde. Zwar hat, so behauptet er weiterhin, zwar hat die Musik wohl auch noch einen andern Zweck und Beruf als schönen Gesang: sie muss und kann auch den gegebenen Gegenstand ausdrücken. Aber sie darf, während sie diesem untergeordneten Zwecke nachgeht, nicht ihr Hauptdarstellungsmittel opfern, das heißt sich selbst. Nur daher der Textkünstler auch den schönsten dichterischen Text in die Sprache der Töne überzutragen, so darf er dies nicht auf so laienhafte Weise, dass er seine erste Pflicht aus dem Auge verliert, musikalisch zu ergänzen. Ausdruck ist daher nur sein zweites Augenmerk. Erster und Hauptzweck ist der Ausdruck in der Dichtkunst, ein z. B. im Schauspiel, in der Tragödie u. dgl.; in der Oper aber will man etwas ganz Anders. Daran lässt man Jedem sein Eigenthümliches, verlangt von der Tragödie keinen Opergesang und von der Oper nicht die Charakteristik der Tragödie; — und hat man eine gute Tragödie, so wolle man sie nicht abgeben! Man begnüge sich doch, sie zu sprechen, und lasse die Musik in Ruhe, welche man einmal nicht nur Sklavem gehören, sondern freies, selbständig schöne Kunst ist. Das Ohr ist ihr Reich, wie das

Auga des der Hahrei, das Herz des Gehörs der Poema. Aber da will man der Maß eine für nicht eigenthümliche Sphäre, statt der der Nützlichen, die Herkömmlichen anzuweisen, bei dessen Wahrnehmung die Sinne keinen Genuss haben, was also eigentlich nur eine musikalische Hahrei ist. Das sogenannte Schöne nennen sie das Große, Mächtige, das Tiefe, Glänzende, u. s. w.

Was Hr. Carpani hier sagt, wäre man alles wohl ganz gut, und wenn er daraus die Hahrei nicht folgern wollte, als dass der Tauchter über der Wahrheit des Ausdrucks, die ähnliche Schönheit, das Wohlgefallen des Gehörinnes, nicht vergessen dürfe, so würden wir alle ihm wohl gerne beistimmen; er würde aber dann nur Etwas gesagt haben, was schon im I. Bande dieser Klätter, Bd. 4, S. 248 — 250 über und gegen diejenigen ebenfalls rühmenden *Compositisten* gesagt worden, deren Ton schon darum der Herz der Hahrei nicht treffen, weil sie es verstanden, das Ohr, gleichsam die *Starchen* des Hahrens, für sich zu gewinnen, u. s. w. Wenn aber Hr. Carpani aus diesen Verdäulissen den Beweis zu ziehen meint, dass der Gehörreiz nicht bloß Mittel, sondern Hauptzweck und eigentlicher Zweck der Kunst, die Wahrheit des Ausdrucks aber nur zufällige Nebenache und Beiwirk sei, so beweist solche Schlussfolgerung viel zu viel, und daher, nach bekannten logischen Regeln, Nichts davon nach seiner Folgerungsweise würde eine rührend pathetische, aber höchst albergsüßige Musik zu einem *Compositisch*, und ein *Composit* mit einer höchst höchst unzureichenden Hauptzweckweise, durchaus nicht wesentlich verfehlt sein, sondern nur in einer zufälligen Nebenache noch Etwas zu wünschen übrig lassen; — und das können wir doch nicht glücken, selbst wenn's der gelehrte Hr. Carpani sagt.

Zyn.

*Warum hat wohl Pythagoras die
menschliche Seele eine Harmonie
geheißen?*

Von Nech.

Geizhals dem zu strengere Formen gebundenen Denker, was dem Dichter erlaubt ist, ich flüchte dich, christliche Muse der Tonkunst, heilige Cecilia um deine Hilfe an, damit durch des überirdischen Zauber der Harmonie meines fragmentarischen Gedanken zu melodischen Tönen werden, über ein Werk des kalten Verstandes sich die Reize einer freien Phantasie ergießen, und in ein unangewandtes Bilderspiel sich auflösen möge die straffe Kette des philosophischen Eisentrommels?

Die Sprüche der Alten sind mehr das Gemüth rührende Anklänge zum Nachdenken, als selbst bestimmte Gedanken. Es sind Opferschalen für jede reine Gabe auf dem Altare der Wahrheit.

Pythagoras, dieser philosophische Orpheus, war der erste, der das, dem ungebildeten Sinne als chaotisches Gestrüpp voranschwebende Weltall sich als eine Musik der Sphären dachte. So war es denn auch ganz folgerichtig, das er die menschliche Seele, das lebendige Instrument, welches gerührt eines eingetragenen Triebes

alle diese Laute zusammenstimmend erkant und verbindet, vorzugsweise *H a r m o n i e* nannte.

Nach allem, was die fabelhafte Sage und Geschichte von diesem ausserordentlichen Geiste der Nachwelt überlieferte, glied er einem überaus zart gestimmten Saitenspieler. Das geregelte Tempo im Weltenlaufe, die geordneten Raumverhältnisse der Himmelskörper, entründeten in ihm einen Lichtgedanken, der bis heute noch in allen religiösen, wie philosophischen Lehren und Meinungen, ungrübeln fortglänzt, ich meine, die Idee eines unerschaffenen Tonkünstlers selbst, der, ein unvergänglicher Born aller Harmonie, aus der Fülle seines Wesens in den gränzenlosen Raum seine Töne ausendet, die sich zu Welten verdichten, oder zu Geistern verklären, und von ihrem Erzeuger, jede mit der ewigen Dauer ihrer Substanz, diese mit der Unsterblichkeit ihres Wesens belehrt werden.

So erscheint denn dem Samischen Seher das körperliche und geistige Universum als ein unendliches Halleluja, ein dem durch Andacht begünstigten Gemüthe verschmeikbarer Lobgesang aller Wesen. Jedem unerschaffenen Tonkünstler ähnlich zu handeln, und die unendliche Harmonie der Welten in einer kleinen Brudergemeine abzuspiegeln, war der Zweck des Pythagoräischen Tugendbundes. Eine Aufgabe, die er um so leichter zu lösen hoffte, als ihm die menschliche Seele in ihrer Unverdorbenheit eine von jedem Missethate unverfälschte Harmonie war.

Man denke sich eine zu Akkorden gestimmte Windharfe mit Reflexionsvermögen begabt, und mit Bewusstsein; sie verkündet ihr Dasein einzig in harmonischen Lauten, sie erföhrt nicht und weiß nicht, dass draussen der Sturm heult, dass die aufgeregteste Natur ein unartikulirtes Gekreisch ausstößt. Die kleine, aus leichten Elementen gebildete Seele wagt sich stüdelnd in den Oscillationen, und hat keine Ahnung davon, dass diese Spielwirkungen von Orkanen sind, die anderwärts sich in grausenem Fortwürgen gefallen. Würd es daher sogar der Fall, dass ein hässliches Princip die Auswendige mißthätig vereinigt hätte, das Bild der Welt in der harmonisch gestimmten Seele wäre demüthigt, wie es auch der königliche Harfner vor 3000 Jahren fand, in Mensur und reinen Zahlenverhältnissen dargestellt.

Der Mund dessen, der ein Wort ausspricht, gibt diesem eine bestimmte, oder eine beschränkte Bedeutung. Indem ein Pythagoras der Seele das Prädikat der Harmonie beleiht, ertheilt er ihr damit wahrnehmbare Rechte. Sein grosser Sinn, die Dinge anzusehen, erhebt den Ausdruck, und der Begriff von Harmonie ist hier nicht bloss metaphorisch und auf die eigentliche Tonkunst beschränkt; er ist kosmisch, und umfaßt die allgemeine Tonleiter aller Dinge, sie seien Welten, deren Dasein durch Aonen gemessen wird, oder Tagesthieren.

Die Epheueriden der Astronomie haben beinahe buchstäblich die Pythagoräische Idee von der Musik der Weltkugeln beibehalten, als der von Keplert veränderte Ton unserer planetarischen Tonleiter von Herschel zuerst vernommen wurde, und Olbers entdeckte, dass eine andere Lücke durch mehrere verkürzte Octaven ausgefüllt war.

Wenn nun, von dem Pulschlage des geistigen Herzens an, bis zu den geregelten Bewegungen der Geirne, der unendliche Chor der Schöpfung nach unerbittlichen Gesetzen der Harmonie sich ergibt, so musste wohl auch der Mensch, diese Welt im Kleinen, zum Grundtrabe, zu seinem Lebensstrom, dem Trieb zur Harmonie von seinem Schöpfer erhalten haben. Deher jenes schmerzliche Gefühl, wenn unser Geist in der Betrachtung der Welt durch scheinbare Missklänge überrascht wird; Missklänge, die einem höherstehenden Genius als Akkorde erscheinen, welche nur außer dem Bereiche unserer beschränkten Faueungskraft liegen.

So wie jene Musik der Natur sich dem harmonischen Verstande offenbart, so macht die eigentliche Musik der Töne, dieses sinnliche Bild der Weltharmonie, sich dem Verstande und dem Sinne zugleich kund, und in dem Momente einer wunderthätigen Vermählung der geistigen, und der sinnlichen Vorstellungskraft, scheint die wahntrunkene Seele diesen beiden Hälften die Reize ihrer eigentlichen Bestimmungen zu verwechseln.

Das Ohr scheint über Verhältnisse zu denken, und den Verstand in Gefüssen zu schmelzen. Das geistige Princip wird übermächtigt, eine Sprache der Empfindungen zu gewahren, eine Rede, die wahrhaft eine Eingebung Gottes, mit keinem der Mängel menschlicher Sprachen befreit ist; diese Sprache widersteht der babylonischen Verwirrung, ist und bleibt unverwundlich, und bedarf keiner Verdolmetschung*). In dieser wunderbaren Sprache fließen Sache und Zeichen in einander, und vertreten sich wechselseitig. Die musikalische Sprache kündigt nicht nur die reinsten Seelengüsse an, sie spendet auch zugleich die Gaben, die sie andeutet. Hier allein durchdringen sich Innere Form und inneres Wesen. Ein momentanes Dasein der Töne bezeugt ewig dauernde Grundverhältnisse ihrer Verbindbarkeit. Im blossen Spiele verliert sich ein mathematischer Ernst, und in der Selbstheit, Gestalt einer jugendlichen Phantasie offenbart sich metaphysisches Denken.

Wer dürfte es wagen, den einen Schwärmer zu heißen, der sich die Musik als den Analogon der Sprache der Himmlischen und der Verkörten dächte? Wenn wir einst, zu einer höhern Ordnung gerufen, mit der geistigen und materialen Natur nicht mehr mittelst ihrer irden und symbolischen Abspiegelungen in Verkehr sind, und

*) Heinrich Vogt sagt in seinem Lobe auf die Musik: „der Grossaltar vertritt den Capitol-Nachwächter, stehen diese ein Haus in der Musik ist.“

statt einer mühsamen, oberflächlichen und verkümmerten "Kenntnis", in dem Grundton der Dinge zugleich die Harmonie aller ihrer Verhältnisse genauweise versuchen, ist dann nicht die Musik von dieser beschränkenden Vorstellweise einer künftigen Welt das treueste Bild, und lebendigste Vorgefühl?

Darum gleicht die Musik einer Stimme von Oben, und die Tochter des Himmels, die Religion, erhebt sich von jeher dieselbe zur Gefährtin ihrer Empfindungen. Die Musik ist eine natürliche Prophetensprache.

Aber auch sehr veredelt sie die sinnliche Lust, und der stürmische Genuss wandelt sich durch ihre Magie in sittige Freude. Mit ihrer Entstehung beginnt die Kultur der Menschheit, und die Mythik von der Zauberkraft der Leyer des Orpheus sagt eine weltgeschichtliche Wahrheit.

Harmonie ist das große Gesetz der Natur, Harmonie das größere Gesetz der Stilleheit. Harmonie ist die Ghiblerin im Reiche der Schönheit. Ihre unsterblichen Künster sind der Friede der Tugend, und die Seelenruhe des Weisen. Harmonisch sein mit sich und der Schöpfung ist das höchste Ziel des Sterblichen, und darum ist es herrlich, je göttlich die Kunst harmonischer Töne, dieser Typus alles Schönen und Guten.

W i e n

im Jahre 1835.

Der, von den geschichtlichen Kaisern, dem ersten Leopold, dem ersten Joseph, Karl dem sechsten und der großen Kaiserin Maria Theresia, der Tonkunst in dieser Hauptstadt gegebene Impuls hat sie schon frühe zu Deutschlands musikalischen Mittelpunkt erhoben, und auch später, bei vermindelter Unterstützung und Theilnahme des Hofes, behauptete der Ort, wo Haydn, Mozart lebten, Beethoven, ungünstiger Verhältnisse ungeachtet, mit Vorliebe noch verweilt, seinen Ehrenplatz in der deutschen Kunstwelt.

Darauf trug unstreitig der Vorstand viel bei, dass sich die Musik in Wien einer allgemeinen Theilnahme zu erfreuen hat, dass man nirgend so viele bedeutende Künstler und Kunstliebhaber vereinigt findet, endlich, dass Componisten und Virtuosen mehr, wie in England, als Profesionisten der bessern Classe bloß gehalten oder, wie in andern Ländern, nur als glänzende Hervorbringer eines angesehenen Nichts angesehen und jedem in einer Cassale oder einem Comptoir federlosenden Schröberlein nachgesetzt werden, sondern sich wirklich als Männer von Talent und besonders Gaben geschätzt, gut empfangen und gewürdigt sehen. Darum ist Wien der Hauptausgangspunkt der Tonkunst. Ein größerer Wirkungskreis, auf jeden Fall mehr Vortheile in pekuniärer Hinsicht würden ihnen an andern Orten: aber mit heimlichen Banden fesselt sie das bequeme, sphyrilische Leben. Nirgend findet sich diese Anregung, dieser Wettstreit, nirgend entfaltet sich so die pure Blüthe des Geschmacks, und fast alle Componisten, die Wien verlassen, sehnen sich dahin zurück, weil viele erkennen müssen, dass in der Ferne auch ihre Kunst zurückgegangen.

Ein Übelstand aber entwickelt sich allerdings aus diesem allgemein gewordenen musikalischen Triebh: ich meine die Mode in der Musik, und diese herrscht in Wien, ihr Gebiet mit jedem Tage erweiternd. So haben Ries, sogar Hummel, fast abgeblüht, Cramer, Leidendorfer u. a. ganz, und seit mehr als einem Jahre kauft man fast ausschließlich Carl Czerny's Arbeiten. Viele andere könnten zwar und trieben thätige Aeste, Spöck, Maria Weber als Claviercomponist, u. a., aber sie würden nie glück und geber, abgesehen von den wahren Kennern auch Verdienst geachtet und gewürdigt. Beethoven's herrliche Claviercompositionen können nur wenige unserer jungen Klavierspieler, denen geregelter Fingersatz über Genie, heilkunde Nothwendig über Melodie und Tiefe des Gefühls, und Moderverzierungen und Kavalierische über kunstreiche Führung und harmonische Thätigkeit gelten. — Ich habe hier ausschließlich der Pianofortepieler erwähnt, denn von diesem in Wien bis zum Uebermaste und Ekel getriebenen Instrumente geht das Verderblich, auf die andere über, und nach Effekti strebt alles, wenn alles streben, sollen die Hände der überdünigen Zuhörer sich regen, ihr Heißel laut werden.

So sind wir nun zu dem Punkte gelangt, das im Gebiete der höhern Tonkunst, in Oratorien und Symphonien, kaum noch das Höchste gefällt und das nur, wenn es höchst präcis und kräftig aufgeführt wird. So hat der Hofrath von Mosel aus verschiedenen Werken Händel's das Oratorium Jeptha gesammelt zusammengestellt, die Instrumental-Begleitung kunstreich vermischt und ein ansprechendes Ganze geliefert, wobei allein der Mangel tüchtiger, nicht im Rossinischen Collocaturen verbildeter Stimmen fühlbar wurde. So haben Mozart's Symphonien in *Fa*, in *G-moll*, in *C-dur* mit der Fuge, besonders aber Beethoven's begünstigte Schöpfungen, lauten Katholismus erregt, im Ganzen aber nimmt die

Theilnahme zu Compositionen dieser Gattung bedeutend ob, und der Kunstjünger, der diese Bahn betritt, unbelohnt für seine Mühe, ohne Vortheil, oft ohne Beifall, hat mit unendlichen Schwierigkeiten zu kämpfen, nur um sein Werk zur Ausführung zu bringen.

Einen Beweis des Gesagten und des eben keinen erfreulichen, bieten die Resultate der im vorigen Jahre von Beethoven gegebenen Academien, in welchen seine neue herrliche Symphonie, eine Overture und ein Theil seiner zweiten Messe gegeben wurden. Bei der ersten Aufführung im Kärnthentheater giengen ein: 2230 fl. 57 kr. W. W. (250 Gulden machen 100 Silbergulden); die Auslagen waren beinahe 1900 fl.; somit blieben nicht ganz 400 fl. W. W. Man überhäufte den gelobten Meister mit Beifall und Ehrenbeweigungen, aber *malis anore, poco cantate*.

Im Ganzen ist der hohe Adel (strengvolle Ausnahmen finden Statt) mehr dem Ausländischen zugewendet, und gegen das Inheimische gleichgültiger als je zuvor; das Warum gehört nicht hierher. Sonstiges Viele den Freischütz abguschmeckten Zeug mit unmelodischer, germanischer Musik, während sie Rossini's Zelmira suboteten. So geschah es, dass eine platte französische Parodie von Götthe's Werther, im hohen Cirkeln von Dilettanten aufgeführt, *favore* machte. So geschieht es endlich, dass die deutsche Oper aufgeben ist, und der Fremde in Wien überhaupt keine einer Erwähnung würdige Oper zu hören bekommt.

Es ist hier der Ort nicht, von der nun zu Grabe gegangenen Barbaia'schen Unternehmung zu sprechen. Im Ganzen verdient sie mehr Lob als Tadel; besonders war Dupont's Leitung energisch, thätig, consequent. Aber das Erscheinen der ersten Klager Italiens auf unserer Bühne musste natürlich bei ihrer hohen Vortrefflichkeit das Publi-

zum verweihen. Nach der Feder, verschwand eine Grube um, eine Waldmüller, obwohl im Auslande Lorbeeren sammelnd, gleichsam im Dunkel; — nach Lablache, mochte Niemand Forti singen hören. Daher suchten die meisten Anstellungen bei fremden Bühnen, und die Wiener, gleich schlechten Hauswirthin, von thierem Leckerbissen überdient, haben nun kaum Kartoffeln zu essen.

Es ist überhaupt kaum abzusehen, wie jetzt eine neue deutsche Oper mehr räumen gekommen kann. Die Unterhandlungen mit Barbaja, der bei seiner hohen Forderung stehen bleibt, haben sich zerschlagen, Franz von Holbein will keine Caution leisten, Sänger, Sängerinnen, Orchester und besonders der treffliche Choe, sind nach allen vier Weltgegenden zerstreut, und so sind die Theater nicht dem Blüthen-Tage und an der Wien, zum grossen Leidwesen aller Musikfreunde, vielleicht aber zum Heile der Kunst, die nach langer Entbehrung leichter Zugang finden wird, schon längere Zeit geschlossen. — Dies liegt aber im Charakter unserer Wiener. Schon sprachen die besten Opern, die besten Sänger Indiens nicht mehr an, der treffliche Barbier, der grandiose Orbellio liess sie kalt und füllten das Haus nicht mehr, schon fing das Publicum an, auf den innern Gehalt der Opern zu sehen, ein Todestoss für sie; — und nun sie Nichts mehr hören, behutschen sie eben so geduldig den Spass des Herrn Hopp, das Geung der Dlle. Hockermann, beyde Mitglieder des Vorstadttheaters, welche die Bretter ertheilen, die Föder, Lablache, Donzelli eben verlassen.

Dass bei so bewandten Umständen die Kirchenmusik nicht eben blühen kann, darf Niemand wundern. Es fehlen aber auch Talente, die das Publicum mit grossen Werken beschenken. Eine harmonisch richtig gestatete Messe, wo am gehörigen Orte eine kontrapunktlich gut geführte Fuge, wohl auch mehr, Platz greifen,

wo das *Gloria* Bränd, das *Benedictus* nach, das *Qui tollis* und *Agnus* teufelklagt, ist oft nichts anderes als Fabelarbeit nach einem stehenden Muster; und Dergleichen bekommen wir wohl genug zu hören. Aber das wahrhaft Kirchliche verschwindet immer mehr; und wo soll auch die Gewinnung herkommen, die das einfach Ruhrende, das erhebend Festliche, das grossartig Entzückende zu Tage fördert? — Unser verdienstlicher Capellmeister Waigl setzt jetzt eine Masse, auf deren Erscheinung man um so begieriger ist, als er wenigstens darüber theoretisch richtig denkt.

Die grosse Musikanstalt, der sogenannte grosse Musikverein, mit seinem Conservatorium, vegetirt fort; allein die Apstrie des Publicum hat auch sie ergriffen, Anarchie und Unstetigkeit sie gelähmt. Ein Paar Professoren haben brauchbare Schüler geliefert, aber das Ganze bedarf einer Wiedergeburt und besserer Grundgesetze, die mit Kraft, statt mit Leinheit, gehandhabt werden. — Ueberhaupt fehlen tüchtige Gesanglehrer; was ein einzelner voraus, bewies der Italienische Singsänger Ciccolinacci, der in kurzer Zeit mehre wenigstens methodisch gut gebildete Singsänger und Singsängerinnen in den Stand setzte, das Publicum zu verführen. Ein solcher Lehrer fehlt dem Conservatorium durchaus.

Was indessen, bei allen Klagen, die Referent hier über den Verfall der Kunst ausgesprochen, den Wiener trösten muss, ist, dass noch bis jetzt alle unsere musikalischen Talente, selbst die minderen, im Ausland ausserordentlich gefallen, wodurch wenigstens unser relativer Werth unser Zweifel gesetzt wird; an unserem absolute ist es uns erlaubt, bescholden zu zweifeln.

Die grösste Besorgnis blüht der Umstand ein, dass überhaupt der stille, ruhige Genuss der Kunst, der stillen Zusammentritt der Künstler und bedeutenden Dilettanten, um Musik zu wecken,

was es sich denn weniger um die Production selbst, als um das Producirende handelte, immer mehr in Abnahme und Verfall geräth. Die Quartettunterhaltungen haben fast ganz aufgehört, selbst die von Schuppanzigh gegebenen Messen am Ende kalt, wozu wohl zum Theil auch der Umstand Schuld-trug, dass neu einstudirte Werke aus Mangel an Proben ziemlich schlecht gingen, während die ältern, trotz des bewundernswürdigen Zusammenwirkens, durch zu große Willkürlichkeit und zu häufige Anwendung des *tempo rubato* mehr verloren als gewonnen. Aus diesem Grunde gab der Künstler Joseph Böhm, von Schuppanzigh's Gefährten unterstützt, das neue, meisterhafte Quartett Beethoven's, ein ganz im Geiste seiner neuen Symphonie und gleich nach derselben geschriebenes Werk, einem gewählten Auditorium, auf Verlangen des Verfassers, dem die frühere Aufführung mit Recht misfallen, zum Besten, und erwarb sich ein neues Verdienst um die Kunst.

Von den übrigen Concerten schreibe ich um so lieber, als ich kein Tagebuch liefern will und daher weder die Verpflichtung habe, das Langweilige langweilig abzuhandeln, noch, was noch unangenehmer ist, den sich drängenden Productionen dieser Art jedesmal beizuwohnen. Zerschneid dieser Concerte, Zuhörerschaft, Einladungen der Concertgeber an die Zahlen los, Vertheilung der Freibillete an die nicht-zahlenden Musikfreunde, dies alles bewegt sich in solchen Fällen bei den mittelstetigen Talenten in ewiger Dasselbigkeit, um mit Schiller zu sprechen, und bietet durchaus nichts Interessantes dar. Wer überhaupt ohne große persönliche Auszeichnung in Wien ein gutes Concert machen will, muss einen sehr berühmten Namen haben. Leichter zu erringen ist einiger Beifall.

Es wäre wohl über Vieles noch Vieles zu sagen; sollte aber nicht darin eben eine Ursache

des Verdeckelns liegen, das heut zu Tage Alles so breit und weit besprochen wird? Wer wahrhaft Häßl. bewahrt sein theures Geheimnis und gibt es höchstens erröthend dem besten Freunde Preis; nur der Geck, oder der alberne Mensch schenkt allen Bekannten sein Vertrauen und verachtet dadurch stückweise das flüchtige Feuer in seiner Brust. So will ich Jean Polibymnia demüthig um Vergebung bitten, so viel von ihr geplaudert zu haben; ihr hentes Geschenk, Empfänglichkeit für das Schöne, Verstandes und sanfte Liebe der Werke ihrer Auserwählten, möge sie mir bewahren, damit ich die wahre Bahn nicht verlaue.

A u f l ö s u n g
d e s L ö g o g r i p h e,
im 1. Band (Heft 9.) Seite 24.

Den Erste? — nun, das ist der Akt,
Den einfach im Leben wir sehen;
Das Zweite ist wohl strengere That,
Oder welchen die Chöre nicht geben.
Doch vergehen spielt auch des Lebens Akt,
Sobald ihm fehlt der richtige Takt.

G. S. T.

A u f l ö s u n g
d e r C h a r a d e,
Ebenselbst S. 72.

Eins ist Eins, und Eins, sind Zwei
Was gebunden, ist nicht frei
Hier im irdischen Leben,
Nach dem Profanen sucht der Schicksal
Und so ist des Himmels Wau:
Frischhute — Hier gegeben.

G. S. T.

R e c e n s i o n .

*Méthode de Violoncelle ; par J. J. F. Dettmer. —
Violoncell-Schule von J. J. F. Dettmer, —
Propriété des Éditeurs. Moyens chez B.
Schott fils, Éditeurs de Musique de S. M.
R. de grand Duc de Hesse. (In deutscher
und französischer Sprache.)*

„Die Menge der bis hierher bekanntgewordenen
„Violoncellschulen“ — mit diesen Worten be-
gibt die Vorrede des Herrn Oberstleutnants, aus
denen man gleich anfangs zu schließen sich be-
rechtigt glaubt, dass dieser, und der Herr Ver-
fasser selbst, nothwendig zweierlei Personen
seyn müssen, und letzterer demnach vorliegendes
Lehrbuch nicht in seiner Muttersprache geschrie-
ben habe; — „die Menge der bis hierher bekannt-
„gewordenen Violoncellschulen“ — heisst es also
in beugter, nicht eben im grammatikalisch-rein-
sten Deutsch sich ausdrückenden *Préface* — „be-
„weist ebensowohl das Bedürfnis solcher Wer-
„ke, als die Wahrheit, dass sie ihren Gegenstand
„noch nicht erschöpft haben.“ — (*Excerpts*; in-
sofern nemlich solche neue Werke nicht blos Ab-
schriften schon Vorhandener sind, sondern viel-
mehr wirklich neue Ansichten, eigenthümliche
Reflexionen, und wissenschaftliche Verbesserungen ent-
halten.)

Weiter: „Die Veränderung des musicalischen
„Geschmacks, und die Höhe, auf welche man in

„unsern Tegen des Violoncellspiel gebracht, kann
 „hierin ebensovold Schuld seyn,“ als die Eigen-
 „thümlichkeit der Virtuosen selbst, von denen
 „die einen sich am meisten zur Erzwingung me-
 „chanischer Schwierigkeiten gezogen fühlen, wäh-
 „rend die andern ihr ganzes Studium darauf wen-
 „den, einen schönen Ton zu haben, und in einem
 „edeln Geschmack zu spielen. Die letztern bil-
 „den sich nach dem grossen Styl der ältern Ita-
 „liäner, die Zwoyten“ (soll heissen: die *restes*
 „ren), wie das französische Original (?) sich rich-
 „tiger ausdrückt: *les premiers*; —) „spielen in
 „einer kleineren aber brillanten Manier. Die
 „letztern“ (wohlverstanden: diejenigen, deren
 Vorbild der grosse Styl der ältern Italiäner ist,)
 „wollen — rühren, die erstern überraschen. Diese
 „so verschiedenen Ansichten findet man noch in
 „keiner (!) Violoncellschule vereinigt, welche
 „meistens mehr für den Lehrer (!) als für den
 „Schüler berechnet scheinen, indem sie mit gros-
 „ser Weitläufigkeit von Dingen sprechen, welche
 „noch ausserhalb dem Gesichtskreise des Studie-
 „renden liegen, z. B. von den möglichen Flageo-
 „letönen, von dem Mitklängen der Töne, vom
 „ästhetischen Charakter des Violoncell, u. s. w. —
 „Allerdings haben diese Gegenstände Intres-
 „sen, alsda es im'man so nöthiger sich nicht zu
 „weit davon hinarbeiten zu lassen, als ihr Nutzen
 „in der Ausübung doch nur sehr beschränkt ist.“

Wir haben ein altes, bewährtes Sprüchlein,
 also lautend: Eines thun, und das andere nicht
 lassen. „Was nun die verschiedenen Schulen be-
 „trifft“ — fährt *Monsieur le traducteur* fort —

„es ist kein Zweifel, dass eine sehr grosse Fertigkeit der Finger und des Bogens, sich doch auch mit dem Studium des schönen Ton's vereinigen lassen,“ (lasse) „we'cher“ (welches) „immer der Hauptzweck jedes Künstler's seyn muss. Uebrigens erinnere man sich, dass der Character des Violoncell's sich nicht zu allem hingiebt, was die Violin gestattet, deren schwache, ung'bequamen liegende Saiten überraschende Dinge ohne gar zu grosse“ (r) „Schwierigkeit auszuführen gestattet“ (a). „Fern von der Annahme etwas Vollkommenes liefern zu wollen, dürfte man sich überzeugt halten, dass durch Einschmelzen aller jener früheren Anweisungen, indem man ihre Vorzüge zusammenstellte, sie anstatt accommodiren“ (!) „Opern-Arien oder nicht sagenden Phrasen mit zweckmäßigen Beyspielen bereichere, welche musicalischen Werth hätten, und das Ganze mit dem heutigen musicalischen Geschmack und seinen Anforderungen in Einklang brächten — es liess sich hoffen, sage ich“ (wer ist dieser Ich?) „— dass man durch ein solches Unternehmen von Lehrern wie von Schülern, von Liebhabern wie von berufsmässigen Musikern, gleich gern gesehen werden würde.“ (Noch leichter dürfte h'grenz zubringen seyn, was dieser in geradrecht' Constructionen eingehüllte Wertschwall eigentlich sagen will, als das räthselhafte Problem zu lösen wäre, von wem doch wohl im Grunde dieses Vorwort

herzutreten, da selbst sogar im französischen Texte der also sich nennende Übersetzer in der ersten Person — *propre nominé* — spricht.)

„Je richer und stetiger angewöhlet“ — ist
ferner zu lesen — „die Materialien hierzu
„wissen, je mehr müste sich die Zusammenetzung
„des Ganzen der Vollkommenheit nähern. Es ist
„angemacht dass man in Wissenschaft und Kunst
„nur dann fortschreiten kann, wenn man die Ar-
„beiten der Vorgänger benutzend, ihre Erführun-
„gen zum Grunde legt, und also gleichsam auf den
„Schultern seiner Vorderleute, empor steigt.“ (Ma-
thematisch evident, aber dabei auch ziemlich be-
quem.) „Da alle Entdeckungen und Erfahrungen
„einmal durch die Praxis bekannt gemacht dem
„ganzen Menschengeschlechte angehören, so hat
„auch jedes Individuum das Recht sie zu benutzen
„ohne deshalb eines Plagiats beschuldigt werden
„zu können“ (*Distinction*: mit gehöriger, pflicht-
mäßiger Respektion des *citoyen suoy*). „Selb-
„dem der große Bernhard Romberg, einer der
„ersten Violenzellspieler aller Zeiten,“ (unbe-
dingt einverstanden) „sowohl durch sein treffliches
„Spiel, als durch seine originale“ *) „Compositio-
„nen seine neue Epoche herbeigeführt hat“, (*sempre
konst nonnenque suoy laudatque succedunt!*)
„scheint der Augenblick günstig mit einem Wor-
„ke hervorzutreten das hauptsächlich auf die
„Spielart dieses großen Meisters gegründet ist.“

*) s.

A. 242.

„Herr Dotzauer, König; Sächsisch. Kammer-
 „musiker, gleich vorthellhaft bekannt als Concert-
 „spieler wie als Compositist, hatte schon längst
 „den Plan gefasst, den wir im Eingange entwick-
 „elt haben.“ (Und durch dessen höchst gelun-
 „gene Realisirung er sich wohl begründete Ansprüche auf den herzlichsten Dank der Kunstwelt er-
 „warb.) „Um seinem Werke eine allgemeinere Brauch-
 „barkeit zu geben, hat er auch (soll wohl hei-
 „ßen: hat er mich) „seinen Schüler es in's Franzö-
 „sische zu übersetzen.“ (So hängt also das Ding
 „zusammen! Der Schleier wird gelüftet; es be-
 „ginnt, wiewohl etwas spät, Tag zu werden.) „Es
 „sei uns erlaubt ein paar Worte hierüber zu sa-
 „gen.“ (Auch mehr, wenn beliebt. Immer zu!)
 „— Jede Kunst und Wissenschaft bildet sich in
 „der Sprache jedes Volkes, das sich damit beschäft-
 „igt ihr“ (o) „eigne Terminologie, welche der,
 „der darüber schreibt, inne haben muß“ (Al-
 „lerdingt eine *conditio sine qua non*.) „Was die
 „Kunstsprache des Instrumentenbauers anlangt, so
 „habe ich alle die französischen Hülfsmittel, die
 „man hierüber im Deutschland kennt, benutzt.
 „Da, wo ich statt eines bezeichnenden Wortes, aus
 „Unkunde mich einer Umschreibung bedienen muß-
 „te, nehme ich die Rücksicht der Leser und Kenner
 „in Anspruch. — Da das Werk auch für das Aus-
 „land bestimmt war,“ (ist,) „so, mußte der Haupt-
 „zweck des Übersetzers dahin gehen, den Ori-
 „ginaltext so genau“ (al. nur immer möglich: *que possible*) „wieder zu geben. Deshalb habe ich
 „da, wo ich fühlte, die Sache nicht deutlicher

„machen zu können, als es Duponts“ (Dupont) „oder die *Rech. de Conserv. de Paris* oder „Roussens's *Dictionnaire de Musique*“ (guthen haben) „nach der Warte dieser Schriftsteller ohne „Anstand zu nehmen bedient, und man wird dem- „halb hier und da einmal ihre eigene“ *) „Worte „wiederfinden. Doch glaube ich sie dabey allzeit „angeführt zu haben.“ =

So weit, buchstäblich treu, der Herr „Übersetzer“, und nunmehr auch demaskirte Ver- fertiger dieser etwas breiten, in beiden Zungen wunderbarlich genug stylisirten Vorrede, deren ortho- graphische Geheulen, wenn man christlich ge- sinnt seyn will, allenfalls der Sorglosigkeit des Correctors aufgebündet werden mögen.

Ist nun gleich nicht zu klagen, dass die Wahl eines dergleichen schlechten Introitus wenigstens *ad captatorem benevolentiam* ein arges Misgriff war, so würde es anderwärts gewiss unbillig, in der That aber auch himmelweit fehlgeschossen seyn, wollte man daraus vorthilig auf den Werth des Werkes selbst schließen.

Was Herr Dotzauer geleistet hat, ist, wie man von einem denkenden Theoretiker und vielen- fahrem Practiker nicht anders erwarten konnte, wahrhaft verdienstlich. Diese seine VioloncellSchule besitzt an Klarheit, richtiger Auffassung, Aus- einandersetzung, planmäßiger Ordnung, und er-

*) u

A. B. K.

wünscher Vollständigkeit, in der That wesentliche Vorzüge vor jener des Pariser Musik-Conservatorium's; Vorzüge, welche das schönste Resultat eines unermüdeten Forschens und Strebens sind, und die wahrlich durch das freimüthige, bescheiden ausgesprochene Bekenntnis nicht geschwächt werden soll: dass sich demungeachtet bei Dupont einiges verändert, was hier nur ungern vermisst, und wovon seiner Zeit an Ort und Stelle die Rede seyn wird. —

Herr Dotzauer beginnt seine mündige Einleitung, (welche freilich ganz anders klingt als jene sogenannte, welche unser anberufener, wüthend-sichrer Vorbereitungs-Fabricant fabelt,) mit der unabweislichen Voraussetzung, dass jeder Schüler bereits die nöthigsten Elementar-Bekanntnisse hinsichtlich der Noten, des Taktes, der Schlüssel u. s. w. besitze, und nimmt beim Unterrichte seiner Lehrmethode einen guten Meister kollektiv als überflüssig oder unbedenklich an. Er bemerkt dem lebhaften Wunsch, dass es ihm, um den Zweck allgemeiner Brauchbarkeit zu erzielen, doch gelingen möge, seine Grundsätze über das Violoncellspiel einfach, deutlich und so überzeugend und ansprechend wie nur immer möglich aufgestellt und mitgetheilt zu haben. Da der bedeutende Umfang des Instrumentes eine mannigfaltige Charakteristik zulässt, so wird angenommen, dass die Töne der d-, und der a-Saite vorzüglich für den ausstrahlenden Tenor, die hohe Sopran-Lage mehr zur Täuschel und mantern Scherz, die liegende Bass-Region im Bereich der majestätischen C-Sai-

te hingegen zu erster Kraftküstung sich eignen, während das *Flageolet*, *Ponticello*, die Doppelgriffe und *Arpeggio's* die Wechsel-Tinten des Collets und den Reichthum der Schattirungen noch erhöhen.

Denn das Cello nicht nur als Solo-Instrument bei Kammermusik, sondern vorzüglich im vollständigen Orchester zur Unterstützung der Violine, vom wesentlichem Nutzen, ja als Verbindungs-Brücke dieser mit den verjüngten Brüdern, wirklich unentbehrlich sey, — dass es dem Spieler gar sehr zu Statten komme, wenn er, um den Pflichten und Auforderungen eines verständigen, discreten Accompanisten ganz zu entsprechen, die Theorie des reinen Setzes inne hat, — alles diese sind eben so unlässigere Axiome, als jeder Sachverständige aus launigster Überzeugung in das plura desiderium mit einstimmen muss: möge sich doch in allen wohl organisirten Orchestern die Proportion der Contrabässen zu den Violoncellen verhalten, wie 1 zu 2. —

Der nun folgende erste Abschnitt handelt nur vom Gebrauche der Schlüssel. Es werden, namer dem Bass-, nach der Tenor- und der Violin-Schlüssel angenommen. — Füglich sollten auch der Sopran-, und der Alt-Schlüssel nicht fehlen, denn die Kenntnis dieser beiden ist dem Ripicisten insbesondere gewiss nicht überflüssig. Man erinnere sich, beispielhalber, doch an Bacherini's Quintetten, an Joseph Haydn's Messen, und,

ien allgemeinen, an alle Gattungen von Kirchenstücken, wo sonderlich in Fugensätzen die stufenweise eintretenden Singstimmen nach ihrem eigenthümlichen Schluß ein sowohl in der Orgel- als Bassstimme ausgeweitet werden. *)

Was der zweite Abschnitt über die Stimmung des Instrumentes verhandelt, befriedigt in jeder Hinsicht, und der unachtbarte Meister hat diesem wichtigen Gegenstand auf die anschaulichste Weise erschöpft.

Gleiches Lob gebührt dem dritten: „Von der Haltung des Violoncellis, und der linken Hand; alle Regeln, Vortheile und Handgriffe durch die beigebenen zwei Kupfertafeln (die erste: eine schulgerecht sitzende Figur, die zweite: das Instrument allein ohne Hals, bloß mit angesetztem Bogen vorstellend,) umständlich erklärt und veranschlicht.

Der Herr Verfasser beschränkt sich auf zwei Hauptlagen; (Positionen) die Erste: auf dem untersten h der a-Saite, mit dem ersten Finger; die Zweite: auf dem darauffolgenden l. — Dagegen (im 5ten Abschnitte) nimmt vier erste Lagen, ohne Aufsatz des Daumens, an, was für den Schüler vortheilhafter, ja zweckmäßiger seyn dürfte; denn jede Vereinfachung ist nur in sofern lobens- und nachahmenwerth, als sie wirklich erleichtert. —

*) Ob von dem Violoncellisten mitgespielt zu werden?

Mit dem die höchste Aufmerksamkeit erwerbenden Artikel: „Über die Haltung und Führung des Bogens“ beschäftigt sich ausschließlich der vierte Abschnitt, abermals die aufgestellten Grund- und Lehrsätze durch Figuren erläuternd. Treffend ist, was über die drei Arten der Handbewegung, nämlich: den langen, den wellenförmigen, und den gestossenen Strich, und von der Gelenk-Übung auf einer, zwei, drei, und vier Seiten, gesagt und dringend anempföhlen wird.

Dem fünften Abschnitte: „Von Fingernutzen“ sind am Schluß des Werkes 63 Übungs-Beispiele in allen Tonarten angehängt, von denen 13 die einfache G-dur-Scale in abwechselnden Combinationen umfassen, die übrigen aber meistensige kürzere und längere Scaen (Prim und Secund) zum Studium aller denkbaren Figuren, Passagen, Stricharten, und Tonleitern dienen. Diese letzteren — einige ausgenommen, z. B. e-moll, H-dur u. s. f. — sind meistens nach Dupont, auf dessen *Essai etc. etc.* pag. 179 und 174 sich Herr D. selbst auszugsweise wörtlich bezieht, mit besonderer Wahl gebildet. Abweichungen von der festgesetzten Norm, wesentliche Reflexionen über die durch Umstände herbeigeführte veränderte Bogenführung u. dergl. finden sich gleichfalls bei den betreffenden Exemplen schon hier in Constante gewissenhaft eingeflechten.

Im sechsten Abschnitte werden die aus den drei Hauptstärkenarten verschiedentlich

Zusammengesetzten, den *Arpeggio* und *Staccato*, eben so ausführlich als vielmalsend, belehrend besprochen, und jedes Einzeln durch zahlreiche, genau accentuirte Übungs-Beispiele practisch detaillirt. — Der Siebente umfaßt die diatonischen und chromatischen Tonleitern, sammt der Anleitung zum Gebrauche des Daumens. Sämmtliche Scala aller Dur- und Moll-Tonarten sind sowohl mit, als ohne Aufsatz, unverkennlich bezeichnet; eben dieser einfache Vortrag erweckt aber auch zugleich den schließlichen Wunsch, das in eben demselben Gange, wenn diese Tonleitern von der Höhe in der Applicatur ohne Aufsatz des Daumens wieder zurück herabsteigen, der Fingersatz mit ähnlicher Sorgfalt und Genauigkeit angemacht worden wäre.

Der achte Abschnitt gibt Unterricht in den Doppelgriffen. Nebst den beigegebenen, ausserordentlich schönen Beispielen von Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten-, Septimen- und Octaven-Gängen, verweist der Verfasser noch auf die Violoncell-Schule des Pariser Conservatorium, auf Dupont's *Essai*, und auf drei seiner eigenen Werke, nemlich: 12, 24, und 12 *Exercij*, Op 47, 35, und 34, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig edit, die sämmtlich zur nützlichen Übung empfohlen werden.

Allen was im neunten Abschnitte von den einfachen, zweifachen, und drei-

fachen Verschlügen, vom Mordant, vom halben, ganzen, und doppeltem Triller mit der Terz, Sext, und Octave, vom Ziehen der Töne, und überhaupt von diesen Verzierungen im Allgemeinen und Speciellen gesagt wird, ist höchst lehrwerth, und nicht minder durch trefflich gewählte Notenbeispiele dem Lernenden anschaulich vorzuzulicht. —

Der zehnte Abschnitt handelt von der Ausführung des Flageolet's, — der elfte von der Behandlungsweise des Pizzicato's, — und der zwelfte von Mithlingen der unberührten Töne; — der dreizehnte enthält die Regeln zur Begleitung der Recitative.

Der vierzehnte endlich handelt vom Vortrage. Wohlwessen nimmt der Verfasser an, dass von diesem, der eigentlichen Seele des Spiels, wohl dann erst die Rede seyn könne, wenn der Sclar alle unerlässlichen Vorkenntnisse erworben, die mechanischen Schwierigkeiten mindestens besiegen gelernt, den practischen Theil der Kunst mit Geschick sich eigen gemacht hat, und dadurch für den Ästhetischen empfänglich geworden ist. Zu diesem Elementar-Erfordernissen rechnet er: a. Reinheit der Intonation, — b. Regelmässigen Fingersatz, — c. Die Kunst der Bogenführung, — d. Verbindung des Bogens und der Fingern — Hinsichtlich der Appliquatur wird noch insbesondere die erworbene Fer-

sigkeit vorausgesetzt, alle Positionen leicht und sicher, sowohl mit als ohne Daumenansatz, zu treffen. — Die Betrachtungen über einzelne Nuancen des Solo-, Quartett-, Ripien-, oder Tutti-Spiels verdienen große Aufmerksamkeit.

Im Anhang deutet der Autor auf die Vortheile, welche ein gutes Instrument gewährt, und benennt jeden glücklichen Besitzer eines solchen, unverdorbenen, italienischen Violoncell's aus den Meisterhänden eines Stradivari, Amati, Guarneri, Ruggieri, Martini Popella, Giuglini, Guadagni, wozu auch unser tüchtiger Landsmann Jacob Steiner, und der wackere Britte William Förster mit eingeschlossen werden.

Interessante Notizen über die Entstehung dieses Instrumentes, oder, bestimmter ausgedrückt: über dessen Uebersetzung aus der bis ins XVII. Jahrhundert üblichen *Gamba*, — über die Merkmale eines gut gebauten und zugerichteten Violoncell's, und dessen erforderliche Messur, — über die Lage der Saiten und ihre individuellen Eigenschaften zu einem vortheilhaften Bezug, endlich sogar einige Worte über den zweckmäßigen Gebrauch des Colophoniums, schließen das ganze lebenswürdige Werk, dem auch noch schätzbare, zweisätzige Übungen im Ansatz des Daumens, nebst zwei Exempeln, in sechsenstimmigen und Triolen-Figuren, mit dem vierten Finger im Ansatz, beigegeben sind.

Möge der geehrte Verfasser in dem durch seine gelungene Arbeit verbreiteten Nutzen den wohlverdienten, schönsten Lohn finden.

Das ganze Äussere des, 30¹ grossen Folio-Bogen starken Werkes ist schön; der Ladenpreis 7 fl. 12 kr. Rheinlück.

Wien, im März 1825.

Jgn. v. Seyfried.

Schröpfung

für Componisten, Operndichter, Sänger
und Publicum.

Von

G. L. P. Sievers.

Euch will immer nicht begreiflich werden, warum vernünftige Menschen zu dem Teufelsopere keinen Geschmack finden!

Ihr haltet diese vernünftliche Kostgeächters! für eine sehr Inconsequenz, auf Don Juan hindeutend, in welchem doch, meint ihr, der Teufel in recht teuflischer Gestalt ungeht? — Aber da steht eben der Haken! Don Juan ist ein wahrer, und kein närrischer Teufel, ein Teufel, an welchem man Interesse nimmt, weil er allem Menschlichen Hohn spricht, der Götzenfurcht, der Liebe, der Treue, der Redlichkeit, ja selbst der Furcht vor den Gespenstern.

Ich sage: „Selbst der Furcht vor den Gespenstern.“ Merkt euch diesen Zug, ihr Operndichter! Es ist eine der anziehendsten Scenen im ganzen Stücke! Dem Zuschauer, wohl fühlend, dass er, obgleich ein sattelfester Freigeist, den Muth doch nicht haben würde, einem Geist zum Abendessen einzuladen, stehen, bei Don Juan's Beginnen, die Haare zu Berge? Er interessiert sich! Aber, warum? Aus purem Egoismus: ihm hüpfet vor Freuden das Herz, dass er, ohne seine eignen

Haut zu Marke zu tragen, der Neugierde fröhnen kann, wie der zwar rachslos, aber doch beherrschte, Don Juan die seinige aus dem Spiele ziehen wird. So geht's durch die ganze Oper: je mehr Ungewöhnliches im Stücke vollbracht wird, je schadenfreudiger fühlt sich der Zuschauer afficirt. In einer solchen Jungfrau Gewalt angethan, sagt wieder ihm der Mund; — entsteht aber Heulen, Mord und Todschlag daraus, alsbald schlägt er an seine Braut, und ruft aus: Here, ich danke dir, dass ich nicht bin, wie jener Sünder! — All dies, noch einmal sei es gesagt, erweckt Interesse, eben weil der Teufel menschliche, (oder, will man lieber, unmenschliche) Verbrechen begeht, von denen sich der Zuschauer sagt, er hätte sie, im Nothfalle, ebenfalls begehen können, vor Freunden aber sich die Hände reibt, sie doch nicht begangen zu haben.

Nun setzt aber, an die Stelle des gemessenen Don Juan, einen Hans Quast mit dem Pferdebusse, von dem niemand weiß, von wem er kommt, nach wem er köhet, der einen dummen Götzgen verderben will, nicht, wie Don Juan den Hiesigen, um die Zerline zu erschrecken, das wäre doch ein wirklicher Grund, sondern . . . ja, wenn er es nur selbst wüßte, warum? — Ihr entgegen vielleicht, er geschähe, um seiner Seele heilhaft zu werden? Da hätte er was rechten! Ja, wenn's ein Doctor Faust wäre, da verlobte sich's noch der Hölle; aber solch einig miserables Bauerburschen! — Oder sollte er mit dem Teufel heuer schon so heruntergekommnen sein, dass er eben nehmen wüßte, was er kriegen kann?

Ist's auch über durchaus um Volkstüchlein mit Teufels- und Gespenstertypik zu thun, weil ihr nichts von freier Faust zu erfinden vermögt, wie kommt's, dass ihr nicht schon längst zwei dergleichen fix und fertige Volkstüchlein-Opern, deren Musik und Text in jeder Hinsicht Meistertüchlein sind, zur Aufführung gebracht habt? Ihr staunt? Ihr wist nicht, was das für Opern sind? Ich will's auch sagen: sie heißen: *Lenore*, und: die Tochter des Pfarrers von Tausenbain. Es sind freilich nur Balladen, aber, poetisch und musikalisch genommen, so vollkommen dramatisch (dramatisch, sage ich, eine Eigenschaft, welche heut zu Tage nicht mehr auf den Reimen wächst), dass es nur eines *Arrangements* bedürfte wie der *Pariser Castell-Szene*, um daraus ein paar romantische Opern zu machen, Trotz der schlechtesten, welche jetzt für die besten ausgeschrieben werden. Es käme dabei nur auf eine Hinsicht an, welche heut zu Tage gänzlich abgehandelt ist, nämlich auf die Kunst das Kurze in die Länge zu ziehen, wie eine Viertelbouteille vortrefflichen Spiritus erst recht trinkbar wird, nachdem man eine ganze Bouteille Brandwein daraus gebraut hat.

Ihr werdet doch nicht im Abrede sein, dass einem Hand-, und einem Geisteswerke durchaus dasselbe Princip zum Grunde liegt, und dass beide nicht in der Qualität, sondern nur in der Quantität verschieden seien?

Ein Schuh, zum Beispiele, und Don Juan, sind aus derselben Idee entstanden, aus der Idee nämlich, etwas Zweckmäßig-Schönes zu schaffen. — (Halt! wie die Nebel- und Schwebeligen die Gelehrten verärgern — ob einer so gemeinen Popularisirung ihrer „göttlichen Ideale“?)

Also: ein Handwerker, oder ein Künstler, das ist alles Eins, — oder vielmehr ist nicht Eins, sondern hundertfalt von einander unterschieden, nur aber nicht in eurem Sinne, sondern im meinigen. Versteht, wie ich das verstehe.

Ein Handwerker muss drei Jahre in die Lehre gehen, drei andere als Gehülfe arbeiten, und wird dann, wenn sein Meister rathlich (ein bedeutendes Wort) den Befehl der Meister erhält, zum Meister gesucht. Aber ihr Compontisten fängt das Ding von Schwanz an: Ihr werdet Meister, ohne Lehrjahre gemacht zu sein! Ist es daher ein Wunder, dass ihr weder Meis nehmen, noch Zuschneiden gelernt habt?

Was nehmen, — Zuschneiden, — welche sinnvolle Handlungen! — Worin aber besteht beides? Bei dem Schuster, zum Beispiele, darin, dass der Schuh dem physischen Charakter des Fußes genau zugeschnitten, das heißt, dass auf seine höckerigen oder vertieften, auf seine langen oder kurzen Formen, Rücksicht genommen wird, dass dem zarten weiblichen Fuße eine weniger starke Bekleidung gesucht, als dem abgehärteten männlichen, dass ein Bauer andere

beschuet werde, als ein Hofmann, und eine
 Fischmagd andere denn eine Prinzessin, und dass
 endlich der respective Schuh gerade nicht länger
 und nicht kürzer zugeschnitten werde, als der Fuss
 ist, welchem er zur Bekleidung dienen soll. Wäh-
 rend aber jeder Schuster bei der Composition
 seines Schubes also verfährt, thut er auch, ihr mus-
 kalischen Componisten, gar nicht ein, weder Mas-
 zu nehmen, noch zuzuschneiden! Ihr erhebet auf
 den Kauf, den heisset, ihr kleidet den lustigen,
 wie den traurigen, den sentimentalen, wie den
 frivolon, den choleralischen, wie den phlegmati-
 schen Charakter, auf gleiche Weise ein. Ganz be-
 sonders vergesst ihr das Zuschneiden: Alles
 ist auf den Zweck berechnet, nämlich auf
 den der Ohren, welche ihr, in der Besorgnis,
 ihnen zu wenig zu geben, überall volltopft, damit
 die Leute voll für ihr Geld erhalten und wieder-
 kommen. Auf höchste laßt ihr es auch ange-
 legen sein, eure Arbeit in's Auge (oder vielmehr
 in's Ohr) fallend zu machen; auch übrigens wenig
 darum bekümmert, ob sie auch innerlich solid
 und dauerhaft gemacht sei, oder ob sie, um mit
 einem Volksprüchwort zu reden, von der Ven-
 ger bis zum Hühneraufzuge dauere.

So lange also ihr Componisten werdet gelernt ha-
 ben nicht Mas zu nehmen und Zuschneiden,
 behaupte ich, ein Schuhmacher, der versteht, einen
 passenden Schuh zu machen, sei ein würdigerer
 Künstler, als ein Opernscher, dessen Musik zu
 nichts paart, als zu Ballast, um nicht den oder

vier leere Stunden im Meere der Langeweile untergehen zu lassen.

Ich bin der entgegengesetzten Meinung Lessings: die Kunst soll nach Brod geben. Brod ist das Lebenswort, welches die ganze menschliche Thätigkeit in Bewegung setzt. Geht dem Künstler vollauf zu essen, und er wird (wenn's sonst Apollo's Wille ist) Werke schaffen, welche ihm die Unsterblichkeit verschaffen.

Aber die Kunst wird verhungern, wenn die Dilettanten fortföhren, ihr das Brod aus der Tasche zu stehlen. — Ihr bekümt euch, dass der wehren Künstler immer weniger werden? Sehr natürlich: werden doch der Flascher, das heist Euer, immer mehr! Wenn ihr nicht zu Hause den Magen überfüdet, so würde euch noch Theater und Concert der Hungers anstecken, folglich der Künstler in den Stand gesetzt werden, von seiner Kunst zu leben, ohne zu einem Handwerke (das heist, zu seiner Kunst, in ein Handwerk umgeschaffen) seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Nennt mir auch nur einen einzigen teutschen Theatercomponisten, (um von diesen allein zu sprechen,) welcher, ohne wehere Anstellung oder sonstige Nebenverdienste, von seinen Compositionen leben könnte? — In Frankreich, in Italien gibt es deren dreissig, vierzig, fünfzig! — Und ihr hochmüthigen Teutschen, die ihr Ohren habt und

doch nicht hört, folglich doppelter Straiche würdig seid, werdet ihr immer noch fortstreben, auch für das ausserwählte Volk Apollo's zu halten? Wo sind eure Ansprüche (ich meine gegründete, und keine eingehillete) auf diese Ehre? Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, welche heiligengeistartige Verbodestung sie auch mit sich gebracht haben mag.

Hört auf, hört auf zu geigen, zu pfeifen und zu krächzen! laßt euren geschnittenen Musikpflunder, den Wäncden, wie den papiernen, in Flammen aufkochen! und aus der Asche wird ein vorzüglicher tonkünstlerischer Phönix hervorgehen, bestimmt, eure musikalische *Ars* von neuem zu begrienen. Freilich wird auch das Alles schwer intreten, denn es ist leichter, eine Tugend anzunehmen, als eine Schwäche abzulegen. Aber, ich selbst bin auch schon vor fünfzehn Jahren mit einem guten Beispiele vorgegangen. Von der Natur mit glühender, aber besiegender Liebe und (wie ich mir schmökeln darf) mit einzigem Genie für die Musik geboren, habe ich, gleich auch, nach allen Seiten in die Kunst gepflanzet, dann aber, bei reiferem Verstande (wollte Gott, er könne allen Leuten, wenn auch nicht vor, doch, wie mir, wenigstens mit den Jahren,) keine Fäden, keinen Clavis und keinen Bogen mehr ergrühet. Dieses Opfer, auf Kosten des eignen persöhnlichen Genusses meinem bessern Wissen und Gewissen gebracht, ist die Handlung

meines Lebens, auf welche ich den meisten Werth setze!

Auch mit den grössten Wunderwerken macht die Gewohnheit so vertraut, dass sie nicht mehr beachtet werden.

Was ist wunderbarer als das Weltsystem, und in dessen Mitte jener leuchtende Weltkörper, der wunderbarste von allen! Aber wer kümmert sich noch darum? Niemand! — So geht's auch in der menschlichen Welt: was ist hier wunderbarer, als jener glänzende Stern, der, wie der Polarstern, nie untergehen wird? Wer kümmert sich noch darum? Niemand! — Ja, ich sage: Niemand, Trotz jenen falschen Patrioten, welche sich in die Seite kniepen, um nur in eigener Laubeit recht lichterloh aufzufahren. Aber es ist Strohfleuer, welches eben so plötzlich erlischt, als es entstanden ist. Und gibt es auch einmal unter tausend Personen Eins, welche sich von dem Wunder dieses grössten aller Genies bis zur Anbetung durchdrungen fühlt, ist darum die grosse Menge nicht eben so gleichgültig dagegen, als bekümmerte sich Niemand darum?

O verstocktes Publikum! Ungehauer mit vielen Sinnen, aber nicht mit vielem Kopf! muss man dir unaufhörlich vorlesen und wiederlesen, wie viel du eigentlich an jenem grossen musikalischen Weltlichte besitzt? — Ich will es dir sagen: Alles! Niem's hinweg, und Null von Null geht auf. Wirst du genannt im Auslande (als theatercomponirende

Nation, versteht sich, denn von deines Instrumentalistekunst, als einem After-Nothbehelf, würd'ger keine Notiz genommen); so geschieht's bei seinem Namen; sein Name vertritt dich, sein Name ist der Kopf, der auf deinem Rumpfe sitzt: ohne ihn wüsst du ein bloßer Strunk.

Weinst du, aufgebüheter Bauch, wie man im Auslande von dir urtheilt? — Ich will dir's sagen: „Was will denn,“ heisst es dort, „jenes Volk“ (ich bitte dich, dies Wort in einer andern, als der ersten Bedeutung zu nehmen) „mit seinem hochwürthigen Bettelsteine? Während wir alle unsere musikalischen Bedürfnisse durch uns selbst bestreiten, keine sinnige fremde Note auf unserm Theater“ *)

*) Das ist in Italien wirklich wahr; denn die Versuche in Mailand mit Mozart, in Neapel mit Spontini, und, ich erlaube mich nicht, wo? mit Cherubini gemacht, (Spontini und Cherubini sind Italiener, aber nicht italienische Componisten,) sind so unglücklich ausgefallen, dass wahrscheinlich so bald keine neuen werden gewagt werden. — Was das Theater Odéon zu Paris mit seinen vielfachen Opera anbetrifft, so werden wir diese Zwirner- oder Hingeburt, dem unendlich gefornsten Scheine mit der Rasigung der Verwandenspeculation entrissen, über eine Weile nicht mehr sehen, das prophesische Ich hiermit vor ganz Teutschland und wo sonst hin etwa die *Caecilien* dringen mag. Selbst mit dem dortigen italienischen Theater, welches Trotz seiner, bei dem Aufstehere und den höhern, aufreimierten Klassen gewissern Beifall, niemals ein Theater der Pariser Nation gewesen, noch werden wird, schaut es, so viel ich aus offent-

Juden, und diese oder jenen ausländischen Compositen kaum den Namen noch kennen, treibt es, arnueliges teutsches Volk, die Frechheit so weit, uns allen möglichen Spott und Schimpf mit

lichen Händlern und Privatausdrachten schlüsseln kann, eben der vielen kostspieligen Experimente wegen, welche von dort ausstellt, auf die Neige zu gehen. Freilich dürfte das Französische eine unmerkliche Wiedergeburt hervorbringen; aber weder einem ausländischen Theater wie dem Holländischen, noch einer Wiedergeburt ohne allen bestimmten Charakter wie dem Odéon *) wird die Last widerfahren, sie hervorzuheben zu halten. Auch wird sie sich nicht in so gewaltigen Sprüngen, wie das Odéon that gehen, sondern bescheiden Schritten, und zwar einzig und allein auf den beiden Pariser Nationaloperntheater, dem Theater Feytaud (Opéra comique) und der grossen Oper, begeben wollen. Von hier aus allein, als den Theatern, welche nicht allein Paris, sondern ganz Frankreich, für Klaisch vorhalten, kann auf das französische Publikum gewirkt werden; alle übrigen Versuche, so unbedeu-

*) Das Theater Odéon ist, trotz seiner Größe und seiner archaischen Verhältnisse, ein Wiedergeburtstheater, wie kein ihm in jeder Hinsicht Gleiches, Zwillingstheater zu Wien, das Theater an der Wien. Beide, als vereinigte und gesammelte Leistungen durchzuführen und eben aus diesem Grunde in keinem vereinigt, besitzen weder Repertoire, noch Schauspieler, noch Publikum. Sie schlossen ihren Klaisch Anfangs von einem Jahre zum andern hin, während, trotz der beträchtlichen Zuzüge von Seiten der beiden respectiven Regierungen, die notwendigen Verbesserungen, und sprachen allen Kunstexperimenten Hohn, welche mit ihnen angestellt wurden. Beiden Theatern wurde nicht besser zu helfen sein, als wenn man sie ganz eingehen lassen.

Worten anzuhören, mit den Händen über uns, auf eine wahrhaft Hühnerman-Weise, die letzte musikalische Krone aus der Tasche zu stehlen, um dich vor dem Hungertode zu schützen?“

„Wie! ein Volk, fast keine inheimitische Note mehr auf seinen Theatern singend, sondern mit wahren Strausenskehlen nach die heterogensten Göttergesänge (die ultramontänen, wie die ultradecemtarischen, den Barbier von Sivilien, wie den Schnee) abgurgelnd, ist frech genug, mit einem oder dem andern hochnothypothetischen Heckerkomponisten an seiner Spitze, unsere Heroen von der Seine und der Tiber listern, ja gar Ueberlich machen zu wollen, — unsere Heroen, welche mit dem kleinen Finger weiter reichen, als jene Componisten, wenn sie sich auf der Folter-

wend gützlich nach der Erfolg sehr dürfte, werden nur augenblickliche Resultate liefern. Uebrigens kann die Reform nicht im Wege des Überbietens der beiden gehen, nämlich der Melodie und der Charakteristik, wie es mit dem, in diesem Augenblicke auf dem Olden aufgeführten Werken geschieht, bewerkstelligt werden, sondern allein durch Zurückführung in die vorzüglichsten Gränzen, vom höchsten Verstande und dem reinsten Geiste aufgesteckt, wie es einst Glück auf dem grossen Operntheater mit seiner Iphigenie, und Fiorini auf dem italienischen Theater (sein Barber, das hiesw durch die, auf dem Theater Favart sich in Verbindung mit der alten italienischen Comedie gebildet habende, französische komische Oper, was welcher sich einige Jahre vor der Revolution, durch Trennung, des Theater Feytaux bildete) mit seiner *Basso fighioso*, bewirkten.

A. d. F. G. f.

leiter nach allen vier Himmelsgegenden haben die Glieder ausreiken lassen!" —

So, und noch weit Unger, klafft man Euch an, meine geliebten Landsleute.

Ihr laßt dem, wie es eurer Vernunft gelehrt, und fährt fort, die Hände in den Schoß zu legen und — zu betteln und zu stehlen und hochmüthig zu sein. — Bravo! Ihr seid unverwundlich!

Gottfried Silbermann.

Mittelungen aus dem Leben und Wirken berühmter Künstler können in der Größe, dem Bereiche des Schönen, nicht unwillkommen seyn. Bedenkt man nämlich, dass die Orgel, sowohl aus ihrer Bestimmung für das Erhabene und Feierliche, als auch ihrer vielfachen Wirkung willen, für ein Kunstwerk, dessen Erfindung dem menschlichen Verstand zur Bewunderung zwingt, gehalten werden muss, so wird die Erinnerung an ausgezeichnete Künstler, die in diesem Fache durch ihre trefflichen Leistungen sich einen bleibenden Ruhm zu erwerben wussten, mehrfach zweckmäßig seyn.

Unter Künstlern dieser Art aber verdient eine ehrenvollen Platz Gottfried Silbermann, berühmter Organbaumeister in Freiberg, im Königreiche Sachsen, dessen Andenken vor Kurzem durch eine kleine Schrift*) erneuert worden ist.

Eine ganze Beschreibung der Verzüge, Wirkungen und Eigenschaften des Kunstwerks dieses Mannes, unter denen, in Vergleichung mit ähnlichen, eine gewisse Unwandelbarkeit und Dauer und vollkommenste Symmetrie, ausgezeichnet ist, zu geben, war konnte das? Aber wer auch nur einmal ein Werk dieses Meisters gehört hat, der wird sich der Kraft und majestätischen Fülle des ausstehenden Gesanges, wie des besondern Zaubers, der sich darn ausspricht, gewiss noch bewusst seyn. Bemerken konnte nicht ohne Erhebung und Begeisterung die harmonischen Klänge des unsterblich vollendeten Kunstwerks dieses Meisters in der katholischen Kirche zu Dresden

*) Erweit. zur Feier des ersten Jubiläums der heiligen Silberrnonianischen Orgeln in Italien, von Hutter, Oberpfarrer und Adjunkt der Episcopi. Leipzig, 1801.

versuchen, ohne diesen Spätverkauf zu bewandern. Merkwürdig ist es, dass, bei den vorerwähnten Fortschritten der Mechanik in dieser Kunst, Silbermanns Orgelwerke, nach einem Zeitraum von 100 Jahren, dennoch durch ihre Dauer, durch zweckmäßigen innern Bau und Sauberkeit, neben dem besten in dieser Art nicht nur ihren Werth behaupten, sondern, durch ihre Fülle und Festigkeit des Tons, durch das Schmelzende der Principal-Stimmen, vor vielen sogar den Vorrang verdienen. Um so mehr darf ich daher hoffen, dass Folgendes aus dem Leben und über die Leistungen des wackeren Künstlers vielen Lesern der *Civile* nicht unwillkommen seyn werde.

Gottfried Silbermann, Königl. Fächlermeister und Chantfistrl. Sicin. Hof- und Landorganisten, zu Freiberg im Kurfürstenthum Sachsen, wurde geboren 1663 den 24. Jan. in Frauenstein im Erzgebirge. Von seinem Vater, einem Zimmermann, wurde er seinem Buchbinder in die Lehre gegeben, wozu aber, mathematischer Jugendtriebe halber, Gestalt verlor, entfloh er seinem Vater, suchte beschriebnen Müller, und von da wieder zu seinem Vaters Bruder, dem Organbauersilbermann in Strauburg.

In Leipzigens hatte er im Tischlerhandwerk schon solche Fortschritte gemacht, dass er ein Kunstflügel werden und ihm die Miterrichtung einer Orgel im einem Kloster bei Strauburg aussetzen werden konnte. Doch empfing ihn hier die Entdeckung seines Plans, der Entführung seiner Person, zur Flucht, und er kehrte in seinem Geburtsort Frauenstein zurück. Aus eigenem Vermögen, das er sich bei seinem Onkel gesammelt hatte, erbaute er hier die neue Orgel, die ihrer Trefflichkeit halber den Beifall aller Saxen erhielt und seinen Namen begründete.

Im Jahre 1710 verlegte er seinen Wohnsitz nach Freiberg, welches auch sein Lebenslanglicher Aufenthaltsort geblieben ist. Von hier aus verbreitete sich sein Ruhm bis ins Ausland. Er erhielt einen ehrenvollen

Ruf nach Petersburg und Copenhagen; aber beides lehnte er aus Liebe zu seinem Vaterlande ab. Silbermann hat sich aber durch Erbauung seiner trefflichen Orgelwerke nicht nur als einen Geisten, sondern auch durch Verfertigung seiner Flügel, Pianofortes und Claviers, die allgemeinen Beifall finden, so wie durch das von ihm erbaute *Concert d'Organe*, als vielfältiger Künstler berühmt gemacht.

Die Art und Weise der Betreibung seines Geschäfte entsprang, so geschicktester Selbstkenntnis, aber mit seltener Vorsicht, Fleiß und Sorgfalt. Vollständigkeit und Häßlichkeit waren ihm gleiches verhaßt. Das Kleinste und Unbedeutendste, wie das Größte und Wichtigste wurde von ihm mit gleicher Genauigkeit besorgt. Von zehn Geistes in seiner Werkstatt und unter seiner Aufsicht, arbeitete jeder nur eine und dieselbe Art der Arbeit und gelangte dadurch zur Vollkommenheit. Einer, Zweym: Köcher, hatte 30 Jahre lang nichts als Böckchen und Ametten an den Wällen gemacht, andere hatten andre Arbeiten in Zinn und Holz. Das Hauptgeschäft aber, Lüftung, Construction und Stimmung, übernahmen der Meister selbst. Zu seinen Arbeiten aber behielt er sich die besten Materialien, das älteste Holz und das vorzüglichste englische Zinn, und sparte dazu keinen Aufwand. Daraus tragen noch jetzt seine Werke das Gepräge der Gediegenheit und Dauerhaftigkeit an sich. Die Disposition der Stimmen ist bei Silbermann, im Vergleich mit Orgelwerken seiner und neuerer Zeit, einfach und fast in jedem seiner Werke dieselbe; aber desto mehr Bewunderung erregt die Wirkung jeder einzelnen. Auch wenige Bassen machen in seinen Werken Effect.

Unter seinen Schülern zeichnete sich aus: Zacharias Bildtbrand, der seinen Werken grossen Umfang gab, und die von seinem Meister beschriebenen Grundsätze der Musik, von 2. bis 1. veränderte. Er ist mehr nur der Erbauer zweier weiflicher Orgelwerke, in Hamburg in

der heil. Geistkirche und in der Stadtkirche zu Thornburg an der Saale, letzteres durch Einleit und Mannigfaltigkeit der Tonschattirung unstreitig eine der vorzüglichsten in Deutschland, sondern er hat nach, nach seines Meisters Tode, das eben genannte Werk in der katholischen Kirche zu Dresden ebenfalls vollendet.

In seinen Leistungen zeigte Silbermann eine sehrere Beharrlichkeit, die eben, bei dem ungewarnten Mislingen, auch leicht in Zorn entflammte. *) Das Feuer seines Temperaments war ihm nicht selten zu streng fact, das er im Stillen bereuete. Sein Character war offen und gerade, Hovellen zu der Reihe, Mißrache und Orube streifend. Im Gefühle seines Kunsttalents war er ihm wenig um die Gunst Anderer zu thun, und sein Spruch war: „der lebt am glücklichsten, der weder selbst gern gross seyn, noch mit grossen Loben viel zu thun haben will.“

S. hat, in dem Zeitraum von ungefähr 1768 bis 1788, sieben und vierzig ausgezeichnete Orgelwerke geliefert, darunter das zu Francesco sein erstes, und das in der katholischen Kirche zu Dresden sein letztes ist. Die meisten, nämlich 23, waren mit 1, 16 mit einem, 4 aber, darunter die zu Freiberg und Dresden die vorzüglichsten sind, mit 3 Klavieren. Durch sein Kunsttalent

*) In einer neuverkauften Orgel kam eine Baupfeife eines Flötenorgelers ohne Schnurendes herein, und wurde sehr augenblicklich zertrümmert und dem Feuer übergeben. Erst bei der Inspection der neuen, an ihrer Stelle getretenen, entdeckte man es einem nicht allconcentrirten Fenster die weber Ursache jener Wirkungen, durch die Vibration einer Glaschube vom gleichen Ton. Der Kunststiller konnte sich nicht halten, und für die dritte Fassung erfuhr das Fenster das Schicksal der Verurteilung. — Erst wollte ein Freundler bei ihm ein Klavier kaufen, worunter sich unter mehreren auch ein von einem sehr Schuler befand, das jenem anschauen und geliel. S. empfandlich über diese Beschreibung seines Instrumentes, kaufte es dem Verkäufer im Gebrauche so gleich ab, und unter dem Vorwande, dass es bereits verhandelt sey, wurde es zurückgelassen. *J. F.*

hatte er sich ein bedeutendes Vermögen erworben, wovon durch Testament ein Hundsgewann, Schöne, 4000 Thlr., das Uebrige aber, sein Obdaim, der Hofbaumeister Silbermann in Dresden, erhielt.

Er starb in Dresden 1733, den 4. August, im 70ten Lebensjahre.

Möge besonders jungen Künstlern dieses Fachs das Beispiel Silbermanns eine Ermunterung zum Nachdenken und Streben nach Vollendung werden, und mögen ihnen die Worte aus der obengenannten Jubelpredigt unvergesslich seyn, die zugleich einen Beweis schöner Darstellung enthalten: „Sollten wir nicht heute mit dankbarer Freude das Andenken eines Mannes erwachen, der sich Verhinderung der Kunst mit der Religion so kräftig widerte und aus Kunstwerke aufstellte, die den Geist der Andacht zu wirken belebten und Jahrhunderte in ihrer Vollendung dauern? — Sein Beispiel soll aber auch jedem unter uns ermuntern, in seinem Fache sich einzusetzen, jederzeit etwas Tüchtiges zu liefern und allen Arbeiten die möglichste Vollendung und Dauer zu geben, um unserer Paterne Ehre zu machen und uns um Mit- und Nachwelt bleibende Verdienste zu erwerben. Der stümpferhafte und gewissenslose Arbeiter verdient Verachtung und geht im Strom der Zeit unter. Der geschickte und redliche Mann aber, er stehe wo er will, gewinnt wahre Achtung und lebt fort im Andenken guter Menschen.“

D. Adel.

Mittheilungen

von Fr. Haug.

L i l l y.

Quinault's schwache Verse sind leicht zu komponiren, besonders eignen Lillys Effarats im Scherz, daher bey Stellen eines grossen Dichters mücht' es Dir wohl schwer fallen. Lilly, durch ihr Necken aufgeweckt, und von Begeisterung ergriffen, die an sein Hierauf, denkt einen Augenblick nach, und singt die berühmte Stelle in der Iphigénie:

*«Un père entouré d'une foule cruelle
 «Fautera sur ma fille une main criminelle,
 «Schérisera son sein, et d'un œil cruel,
 «Verra son sang palpiter, étancher les Dieux.»*

Die Zahlen wüßten bey dem geistlichen Schauspiel gegenwärtig zu seyn, und ob des Tones, welche der Musiker mit den Worten des Dichters zu verbinden wußte, richteten ihre Haare sich auf. (Mémoires littéraires, 1781.)

M a s k i l i e b e n.

Rüchmer, König der Vendalen, wurde von Hellar geschlagen und mußte in die Gefänge fliehen. Von dort kam er den Feldherren um Bestehen, damit er nicht Hungers sterbe, um einen Schwamm, seine Thürnen zu trocknen, und um ein verholtes Instrument, sich zu weiden. (Fie de l'Empereur Justinien.)

*Ein unangenehmliches Bedenken über die
itzige musikalische Kultur
à la mode.*

Werbung am 24. Juni 1846.

Auf dem Angesichte unserer Zeit kokettiren zwei große Schöpfflüsterchen, nämlich das *gaspierisme* in Bezug auf Staats- und Geschäftsleben, und, was die ästhetische Bildung belangt, das musikalische. Weil nun weder der Land- noch Gottesfrieden je das Reich der Töne in seine Huth genommen, so ist uns dadurch freie Fug und Macht gegeben, eben dieses letztere zu lästern, um etwa die verdeckte Pocke zu erkunden, die darunter liegen mag.

Auf dem ganzen Europäischen Kontinente hat sich in unsere Zeiten die Musik so allgemein verbreitet, das sie unsere ganze künstlerische Richtung modifizirt hat, und es ist da leicht zu begreifen, wie oft man hierbei der prunkenden Brautjungfer auf die Schleppe tritt, und ihre Krone in den Staub kassirt. Darum wegen wir hier ein Wörtlein zu Schatz und Trutz für sie, und wir rechnen in dem äussersten Falle noch auf alle quackende und kreischende Sack- und Röhrenpfeifer, Gross- und Kleingitarr, das sie unsere frommen Wünschen beherrigen mögen.

Eines der traurigsten Uebel in dieser unserer Werktagewelt ist, das man der Musik zwar die Ehre einer Kunst gestattet, aber nur eben einer

niederen Brodkunst, mit der die Künstler ihren hungrigen Weibern und Kindern die leeren Eustöpfe füllen wollen; denn genau ist eben abenthälben der dieser Ansicht entsprechende neue Pestalozzi entstanden, welcher seinen Eileven die schwarzsechszehnteiligen Notenblätter von Violin-Rapuzen oder die dürre Sekundstimme einer Bühlerischen Messe mit Knute und Hieselstock einbläst; und leichtlich lässt es sich den armen Geigern in den Dorfkirchen anhören, wie sie mit ihrem pedantischen, prickelnden Lirum-Larum die so doch gefühlten Lektionen jährenlich herunterstreichen, dass es den beneidlichen Engeln an den bestverrechneten Keuzeln die sieren Augen erwecken könnte.

Man glaubt denn man endlich, Gottlob! nach so vielen hundert Jahren, klüger und gesetzter geworden zu seyn, als die kindischen Tropfen von Griechen, die bei ihrem Monochorde oder ihrer späteren Lyre fühlen, weinen und juchzen konnten; jetzt stellt sich der prosaische Musensohn, wohlgedenk des Wahrwortes: *Supiens semper idem*, mit der ruhigsten Haltung an seinem Fult, und wir haben es aus vieler leddiger Erfahrung, dass sich dieser Indifferentismus, mit einer eisernen Beharrlichkeit, durch alle Sirenischen Abzeichen der Musik, in den verschiedenen Nüancen des Tempo's und Ausdruckes, ganz meisterlich durchzuschlagen weiss. Dabei brauchen wir es kaum noch anzumerken, dass es eben so Brod-Komponisten giebt, und der arme

Schlucker eßt mit der Spende seines Verlegers die letzte Fastenmappe schmeckt, wenn noch nicht das erste Exemplar seiner Divertissements abgesetzt ist. Nichts ist diesen Helden, bei der grossen Fertigkeit in ihren Schöpfungen, Eicherlicher, als dass man bei Compositionen tieferes Studium und warme Originalität voraussetzen will; sie hätten es dem verlebendeten Mozart dreister in das Gesicht gesagt, was er für ein Narr sei mit der Mühe bei der Anarbeitung seines *Requiem*, als seine Nennne von Ehegospop es that, als ihr, bei dem sichtlichem Dahinwelken des Rendanten über der Arbeit, hänge wurde. Es ist nichts bequemer, als ein Reminiscenzen-Magerin und die edle Arrangir-Kunst: hat man da das Verhältniss der drei Harmonie-Töne und ein Büchlein von den Dissonanzen abendrein gehört, so ist die Schellenkappe fertig, und wirklich ist es höchlich zu wundern, dass uns die Leipziger Messen nicht schon längst „Anweisungen, ja dreistunden dem Generalbass zu lernen,“ gespendet haben, wie es ja z. B. viele Anleitungen giebt, in drei Stunden französisch zu lernen.

Doch wir wenden uns von dieser Erörterung weg, und gehen auf eine weitere Triebfeder der musikalischen Ausbildung über, nämlich auf die Galanterie. Dass wir dabei mit unsern verehrtesten Lesern in vornehme Gesellschaft kommen, die uns mit den Lorgnetten mustert, versteht sich von selbst, und wir dürfen uns dessen um so weniger entblöden, als wir uns durch drei

Tropfen *eau de mille fleurs*, première sorte: chez Pierre Souffiant à Paris, sur le pont neuf, Nr. 123, 436, 780, die um der dienstwillige Jean für einen sou auf das Sacktuch gießt, zu ihrem Gleichen erheben können. Hören wir ja doch sogleich am Eingange des Salon die überirdischen Töne des meistestlichen *Flautoforte à quatre cordes*, und erblicken die schlanke Nymphengestalt der kahl- und fingerfertigen Singsarin, die alle Hörer zu Fesseln entzückt! Frage man sie nur, warum sie musikalisch sey, so wird sie, nach einer langen Pause hysterischer Verwunderung, merken lassen, sie folge eben dem guten Tone, sey ein Fräulein der besten Erziehung, und der Maestro müsse sich eine Ehre daraus machen, wenn sie und Leute ihres Gleichen seine Cavertinen nachtugallen.

Es zeigt überhaupt eine eminenteste Meisterschaft in dem Kapitel der Lebensklugheit, jede Sache vielfach zu besitzen, und wie könnte man in Abrede stellen, dass in dieser Hinsicht heutzutage die Musik ein in der menschlichen Ökonomie allgemein brauchbares Haummittelchen ist, das bald den vermissten Hymen bei den Heuren herzu ziehen, bald dem *nonno de nonno* bedruckten Supplikanten Amt und Pfünde zu verschaffen weiss!

Aus diesen und ähnlichen Gründen und ganz von Rechtswegen hat sich daher die Musik selbst dem Tone der Welt fügen müssen, und es gibt kein besseres Zeichen, dass man mit dem Zeitgeiste fortgeschritten sey, als *Musique à la mode*.

de zu schreiben oder zu existiren. Da man nun zur Zeit bei der menschlichen Sümmel einen brillanten Flöten- oder Violinatz, mit Wagneren, Breveuren und Stadelndem Canabille trägt, wobei wir den musikalischen *Mobille*, Herrn Joachim Rossini, nöthigenfalls als Zeugen benennen, da es ihm zum Tone gehört, die Instrumente aus ihrem Wesen zu werfen, auf der Flöte zu geigen und auf der Geige zu flöten, und da man endlich die alten ergreifenden Kirchenmelodien als eine gothische Ausgeburt unter das rostige Eisen geworfen worden sind, so ist es nur die letzte ständige Zucht eines antiquirten Geschmacks, wenn Herr Maria von Weber mit seinem Freyschützen so allgemeinen Beifall gefunden, und gewislich hätte er mit seinen dickblättrigen Tiale-Tremelanten keine solche Epoche gemacht, wenn der liebe Kind nicht den Teufel und seinen ganzen verfluchten Anhang, unter den verschiedensten unanständigen Spektakeln, zum Bente gegeben hätte, wobei es immer so regt und lebhaftig auf dem Paradiese der Theater wurde. Was ist es für ein langweiliges Uebling, sagen die Spiesbürger, um die Arie der Agathe: „Und ob die Wolke sie verhüllte!“ Schon dreimal hat das Parterre die Runde geköhnt. — Der Bauernwalzer und der Spottchor, mit einigen Arien, die als tolerirte *farsudi* zur Seite laufen, sind noch zur Noth schöne Piécen, denn da geht es doch recht lustig her. — Und mit seiner Originalität soll sich übrigens Herr Karl Maria auch nicht so breit und wichtig machen,

weil sogar der Koch aus Pumpernickel (Gof zure!!) die Grundlage des Marsches ist. Die Rostinische alleinlichmachende Cantilene, das liebliche Dahmhüpfen der Tricolen, die Wirbeltrommel und die Triangel, zu der er sich in der *Proceus* erst bekehrt, fehlen hier ganz! Darum aus Kreuz mit ihm! an's Kreuz!! und wir schreiben demgemäß über den Weihetempel der modischen Tonkunst, *scutatis mutandis*, jene Worte des alten griechischen Philosophen:

„*αἴθερ ἀπογγινώσκον ἄγρον.*“ *)

Es ist doch gewiss, die Musik ist um des Publicums Willen auf der Welt, nicht etwa das Publicum wegen der Musik, und das Orchester ist bötlich und bereitwillig genug, das zu erreichen, was verlangt wird, sey es eine Symphonie in brauner Butterweisse, oder ein englisches Nationallied à la Rosberg verliert.

Bei den Konzerten vollends wird eigentlich nur ein Zeitvertrieb und eine Erholung gesucht. Das hiesse die Leute um ihr gutes Geld pressen, und wäre ganz gegen die Abrede, wenn das Orchester weiter gehen wollte. Man hat sich den ganzen Tag hindurch müde gebüht, geschrieben und gerechnet, gekocht und gebügelt, da geht man Abends in den Konzertsaal, um lustig und guter Dinge zu werden; wie kann es da einem Direktor einfallen, die sieben letzten Worte von

*) Nur über Rosberg geht hier der Weg! oder vielmehr: Rein Rosberg - Entschuldigter teste ein!

Hayd'n, oder Schneider's Weltgericht aufzulegen? Denken, fühlen, oder gar traurig werden, das will man durch- und durchaus nicht; darum „macht's 'n lust)en aff!“ Man besuche nur die bunte, frisirte, geschmuckte, geschminkte, befiaderte und behänderte Frauentheer, zu ihren Seiten die Elegante mit Archaischen Schafsblicken, wie Alles sich überbietet im Glanze des Putzes, in den feinsten Kunststücken der Galanterie und Kohetterie, und man wird wohl billig verzuweifeln, dass hier dasjenige am Platze sey, was man die eigentliche Kunst nennt. Wenn wohl periodisch ein musikalischer Pöbelhiring oder eine vielversetzte Stadtjüngfer eine Fiasca zu Ende gewadbrecht, da löret die ganze Versammlung mit Bravo und Dacapo; aber die Schalks wissen selber wohl, wie wenig hiervon der Kunst gebührt, und am Ende, wenn sich die Applaudanten streiten, der ganz überliebsten Sopranistin den Arm zu bieten, wird es kund, wie sich Amor erfrecht hat, dem würdigen Apollo ein Schaippchen zu schlagen.

Das Motto, welches das *Journal des modes* führt: „*Diversité c'est ma devise*“, ist im Grunde auch der Kernsatz des modernen Geschmacks in der Musik. Von demselben Thema, von demselben Komponisten längere Zeit etwas zu hören, das wäre viel zu langweilend; wir sind hierin intensiv und vielseitig geworden: von einem Konzerte etwa nur das Allegro, dann wieder ein Menuett eingefügt, Fankanz, und dann wie-

des et cetera et cetera. Besonders lei über das *Fotpourri* so recht eigentlich aus der Hörer Herz geschrieben, und hören wir hier und da einen heuren Künstler in seinem Neuzerte ein *Fotpourri* geben, so flütert uns ein Schalk von Dänen in das Ohr, wie gut er sein gemüthtes Publikum verstehen möge. Es ist ja allgemein kundig, wie viel, zur Zeit, der hochwichtigsten Ausgeschäfte und Heutzgeschäfte sind in unserem Leben, und da thut es uns Noth um ein Heutzgeit von Musik, um eine Quintessenz von Meistern und Ideen, das man sie in Einer Stunde weghaben kann. Wir können es darum täglich hören in dem musikalischen Cirkel, wie man einen beliebigen Künstler an allen seinen Gliedmaßen lange bricht und martert, bis ihm endlich der arrangirte Hecker in den Fätschpöcken das letzten Presto das Rad auf die Brust stößt. Die vielen *Recueils des Opéras et Ballets* u. dgl., welche die *Musiciens-Bureaux* in den Verlag nehmen, beweisen das Belieben der Recompensation, welche doch noch auf allen Fall den Vortheil hat, die neuesten Produkte gemeinsam zu machen, und das Volk bei der Nase mit dem Zeitgeiste fortzuführen.

Wer es erkannt hat, wie bei einem gewissen Erziehungs-Systeme gesorgt war, durch den ersten Unterricht der Jugend den Geist zu kastriren, der wird es wohl auch klüchlich einsehen, wie der Weltton gesorgt hat, seine selbstgepauente, selbstgemachte Musik durch den konsequent geregelten

Unterricht zu begründen und fortzubehalten. Befinden wir uns jetzt im Conviecte mit den verehreten Lehrern, so müßte uns Pater Lector die neueste Ankündigung eines jungen Menschen in einem öffentlichen Blatte ablesen, der da um einen billigen Preis Unterricht in der Musik ertheilt. Lassen wir nun den Profiteuren kommen, besitzen wir den geistlichen Einfluss des Pater Lector, und bringen ihn als Hauslehrer der Pensionistinnen im Urväliner-Kloster unter, so läßt es sich mit Gewißheit erkennen, dass er ein Tausendkünstler ist, indem man bei ihm Musik lernt, und weiss nicht wie, d. h. man klümpert schon in einigen Monaten ein Tänzerchen und singt eine Arie, ohne dass man nur vorher erfahren hat, wo man denn hinaus wolle, und wie man es im Grunde der Seele anzufangen habe. Mit dem trockenen Takt, mit den Tonarten, mit fortschreitenden Übungen, Fingersatz, Harmonielehre u. dgl. wird man nicht mehr geplagt; der Tonkünstler sagt es, wie man es gerade hier oder dort machen müsse, er spielt und singt es vor, und wenn es nun die Schülerin auswendig weiss, ist seine Lohnarbeit zu Ende. Ja, wir möchten es kaum rathen, anders zu Werke zu gehen, und etwa Pianoforte nach Bach zu lehren, denn die Musik gehört nur zu den Nebenstunden, und Mama schlägt das Töchterchen mit dem Rocköffel auf die Finger, wenn sie die Zeit mit ihrem Klümpern verdirbt; denn die Mütter brauchen tüchtige Hausfrauen, das heisst

Koch-, Strick- und Spinnmaschinen, und keine Tonkünstlerinnen.

Wir möchten da nur zusetzen: lieber keine Kunst, als falsche Kunst. Fertige Virtuosen-Fertigkeit liegt nicht als integrierend in ihr, sey es nun im Laufe der Flageol, in dem Sturmflug der Stimme oder in dem Lamen der Noten; aber Herz und Geist müssen an dem rechten Fleck vom Lehrer angegriffen werden. Freilich giebt es musikalische Maschinen, die das innere Besonnenhohens ermangeln: das ist aber die niedrigste Stufe der Weiblichkeit, die nicht fühlt beim Tone und die weder halt noch warm ist, wie der Meilund sagte, dass man sie auspfeifen sollte aus dem Munde.

Doch weil es weibliche Wahngerichte geben könnte, so wollen wir den Stausufferer noch auf halbem Wege unterdrücken, und unter den Schutz und Schirm der heiligen *Cécilia* ziehen. Wir wollen es aber auch noch schließlich mit zerknirschem Herzen bekennen, wie es uns gedrückt die Farbe zu verlagern, und es nicht frei zu sagen, dass wir eine Ersättigung und Ergreifung der ganzen menschlichen Innerlichkeit in den Tönen suchen. Darum sind uns auch diese Heuchelworte, womit wir diese Caprice spielten, von Herzen leid, insofern wir die bessere Idee dadurch beleidigt hätten, was wir aber kaum zu glauben im Stande sind, und wir lassen

das steifen Voratz, ihr getreu und dienstlich zu bleiben.

Ja wir haben auch noch die gewisse Hoffnung und den aufrichtigen Wunsch, dass des Unkrautes weniger werde, welches der Bese unter den Weizen steht, und wir wissen, dass Viele noch hierin gleichen Sinnes sind. —

J. Sartorius.

C h a r a d e.

A n C a l o r i n d e.

Wied durch die Erste besser nicht, was schlecht;
 Zeigt sie doch Andre an, als was gewesen;
 Ihr Sinn der Unverstand als treuer Raub,
 Nur was sie nie erscheint, scheint ihm zu lauen,
 Gefühl die's doch, durch hold's Zuckery'n,
 Beglückend stets die Erste mir an seyn.

Die Andre thut, als bittend Wort, ein Ruf,
 Im dunklen Hain, im Felsenklüften wieder;
 Die Allmacht, die der Liebe Flügel schuf,
 Gab auch der Schwachheit ihre ersten Liden.
 Ach, dieses Herz, das trübsel oft verneigt,
 Spricht öfter sie, als es die Lippe weigt.

Mein Gewissen faucht dich mit geist'gem Band.
 Im heilig'n Tonkamm gütlich seinen Strahlen
 Leht, dessen Lied du singst, vom Vaterland
 Schon lang getraunt, ein würdig schönes Leben.
 O, Teutchedland! soll es immerdar an seyn,
 Dass oft die Besten nicht in deinem Schoos gebohn!

L. A. Leurf.

Nähere Mittheilung

über

den Räthsel-Canon der zweiten Heftes
der *Cacilia*.

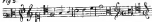
Die Räthselaufgabe war, wie die veredelichen Leser sich, aus dem ersten Bando (Heft 2) S. 133 und (Heft 3) S. 260, erinnern werden, folgende:

Fig. 1.



die Auflösung aber wurde auf Seite 209 des 2. Bandes, (Heft 7,) in der contrapunctisch gewöhnlichen und für Bewunderer ohne Anstand verständlichen Form folgendermaßen gegeben:

Fig. 2.



Äußerungen von mehreren Seiten her wollen nun aber verleithen, dass diese als Auflösung gegebene Darstellung für einen Theil unserer Leser, wie freilich wohl zu vermuthen gewesen, nicht sowohl als Auflösung, als vielmehr selbst noch als Räthsel dastehe. Es scheint daher nöthig, eine, auch für Nichtcontrapunctisten verständliche Erklärung wenigstens jetzt noch

nachzuholen; und dieser Verpflichtung zu genügen, möge denn noch folgende nähere Erläuterung der Auflösung hier stehen.

Wenn man den Ring Fig. 1 so zu einer geraden Zeile zusammenzieht wie in Fig. 2 geschehen, so kann diese Notenzelle als Canon geungen werden, und zwar so, wie die dabei angezeichneten Schlüssel andeuten, und auf so vielerlei verschiedene Arten, als verschiedene Stellungen von Schlüssel vorgeseichnet sind; woraus sich die, am angef. O. S. 280 erwähnten, vier verschiedenen Auflösungsarten ergeben.

1. Erste Auflösungsart. Wenn wir nämlich die obige Notenzelle Fig. 2 betrachten, so finden wir am Anfange derselben zuerst sechs Schlüssel vorgeseichnet, von welchen drei ganz verkehrt gestellt sind. Wir wollen aber vorerst nur von den nicht verkehrt gestellten Notiz nehmen, und betrachten daher in der Notenzelle zur erst Folgendes:



Da nun die Vorzeichnung aus einem sogenannten Violin-Schlüssel, dann einem Sopran-, und einem Tenorschlüssel besteht, so bedeutet dieses, dass diese Noten von der einen Stimme im Violinschlüssel, von der anderen im Sopran-, und von der dritten im Tenorschlüssel gelesen und gesungen werden sollen; also:

Erste Stimme:



Zweite Stimme:



Dritte Stimme:



*) Für diejenigen, welchen der Bassschlüssel nicht geläufig ist, mögen hier dieselben Noten in Viollenschlüssel übersetzt stehen:



**) Für den Tenorschlüssel: Unbekannte im Bassschlüssel übersetzt:



Da es ein Canon ist, so versteht sich von selbst, dass die Stimmen nicht zugleich, sondern eine nach der andern, anfangen. — In welchem Zwischenritzen man dies geschrieben soll, oder, mit andern Worten um wieviel später jede Stimme nach der andern anfangen soll, ist zwar nicht angegeben: allein bei einigen Versuchen findet man sehr bald, dass sie nicht anders zu sammen passen, als wenn man jede um einen Tact später als die andere anfangen lässt, mithin folgendermaßen:



so dass sich der Canon, als *canon perpetuus* oder *infinitus*, d. h. Canon ohne Ende, folgendermaßen präsentiert:



oder, mit Berücksichtigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel, folgendermaßen:



*) Denn der bei solcher Fortsetzung des Canons als *unus perpetuus* entstehende dreistimmige Satz allerdings, in Ansehung der Schönheit des Schmelzhaften und selbst der kunst- und regelrechten Carectheit, nach Wänsche Ehrig Hart, ist freilich unübler. Nächstlich wird man in der Bewegung der zweiten und der dritten Stimme, vom vierten zum fünften Tacte, leicht sogenannte verdeckte Octaven in der Gegenbewegung finden (Octavenpausen durch Gegenbewegung zur unvollkommenen verdeckt).

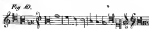


und ähnliche vom 8. zum 6. Tacte zwischen Ober- und Unterstimme:



Es ist indessen bei contrapunktischen Kunststücken dieser Art schon aus uralten Zeiten herkömmlich, es dabei nicht so gar streng zu nehmen, und bei den schweirigeren und handlicheren Gattungen lezzerlicher Um- und Verkehrungen und dgl. ein Auge zuzudrücken, und Dinge, welche sonst als Contraband auf's unbedenklichste ausge-

2.) Die zweite Auflösungsart ist folgende: Man halte das Buch gegen den Spiegel, und lese die Notenzelle so, wie sie sich aus dem Spiegel präsentirt: (sie wird nämlich im Spiegel folgendermaßen



aussehen). Nehmen wir nun hier, aus ähnlichen Gründen wie bei der ersten Auflösungsart, vordererst nur erst Notiz von den drei ersten Schlägeln:

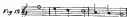


stehen werden müßten, um der Bequemlichkeit der Extension und Construction willen passiren zu lassen, verstehen mit dem Musikerspiel „Linsen“, Fox, Hirsberger, Albruchsberger, Marburg u. d. m. sind voll von solchen Entschuldigungen; und ihrem Beispiele getreu, soll dem auch hier, so wie auch bei dem folgenden Auflösungsarten, bei denen auf ähnliche Weise wieder manches Hinzuwählige mitunterläuft, weiter nicht viel Aufhebens davon gemacht werden.

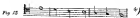
Die Uebelsätze treten übrigens, wie bereits bemerkt worden, nur so selten ein, als man den Canon als eines *proprium* factorem will, und fallen unterdem gütlich weg.

so geben wir zuerst einen Viollinenschlüssel, dann Tenor-, und zuletzt Altenschlüssel. Setzen wir nun die Notenzelle nach diesen Schlüsseln wieder auf ähnliche Weise wie vorher aus, so finden wir

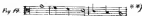
Erste Stimme:



Zweite Stimme:



Dritte Stimme:



*) Für den Tenorschlüssel Uebendige, in Bassschlüssel übertriet:



**) Für Uebendige in Viollinenschlüssel übertriet:



diese Stimmen, nacheinander eintretend:



und als *canon perpetuus*, (die Stimmen nach der Rangordnung ihrer Höhe untereinander geordnet):



oder, mit Beseitigung der dem Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel:



Man wird bemerken, dass diese zweite Ausführung, nämlich durch Lesung im Spiegel,

grade die rückwärts gekehrte Melodie der ersten Auflösungsart erzeugt, oder mit andern Worten, die durch Lesung im Spiegel erscheinende Melodie ist grade als wenn man sie ausser dem Spiegel rückwärts, von der letzten Note zur ersten hin oder, mit andern Worten, von der Rechten zur Linken, säuge. Wenn man nämlich obige Fig. 3 rückwärts liest, so erscheint die Melodie Fig. 11. Letztere ist also das Rückwärtsgekehrte der ersten; — und auf gleiche Weise erkennt man in Fig. 4 das Rückwärtsgekehrte von Fig. 12, — in Fig. 5 und 6 das Rückwärtsgekehrte von 13 und 14, also immer das Eine als Nachahmung des Andern in rückgängiger, rückwärts schreitender, krahgängiger Bewegung, *motus retrogradus, retrogradus, retrogradus*, oder *constrans* wie es die Schulprache nennt. — Und da durch solches Lesen im Spiegel oder Rückwärtslesen natürlicherweise jede aufsteigende Figur in eine absteigende, jede absteigende aber in eine aufsteigende, immer also in eine der Bewegung der ursprünglichen Melodie entgegengesetzte, in eine Bewegung entgegengesetzter Richtung, also in eine Gegenbewegung verwandelt wird, so wird solche Nachahmungsart auch rück- oder krahgängige Gegenbewegung genannt, *motus retrogradus contrarius, constrans contrarius*.

3.) Dritte Auflösungsart. Treten wir wieder vom Spiegel weg, kehren aber das Buch um, nämlich das Untere zu oberst, so präsentirt sich uns die Notenzeile folgendermaßen:

Fig. 18



Wir sehen hier wieder sechs verschiedene Schlüssel am Anfange der Zeile, wollen aber, aus ähnlichen Gründen wie bisher, von den drei ersten, verkehrt gezeichneten, wieder keine Notiz nehmen, sondern nur erst von den drei folgenden. Es sind ein Bassschlüssel, dann ein Violin- und zuletzt ein Alt Schlüssel. Setzen wir uns nun die, wie erwähnt, umgekehrte Notenzelle wieder nach diesen Schlüsselregeln auf ähnliche Weise wie bisher aus, so finden wir:

Erste Stimme:



Zweite Stimme:



Dritte Stimme:



Diese Stimmen nach einander eintretend:

Fig. 28

und als canon perpetuus:



oder, mit Berücksichtigung der den Unkundigen nicht geläufigen Schlüssel:

Fig. 30

*) Für Unkundige in Bassschlüssel übersetzt:



Woll die vorstehende Melodie Fig. 13 diejenige ist, welche entsteht, wenn man die ursprüngliche Melodie Fig. 3 umgekehrt, nämlich das Buch oder Blatt Oberst zu Unterst gekehrt, liest, (verglehe sich gleichmäßig auch in Ansehung von Fig. 4, verglichen mit Fig. 19, verhält, so wie auch von 5 und 6, mit 20 und 21: so heißt diese Nachahmungsort in der Schulsprache *imitatio motu reversa*, in umgekehrter oder verkehrter Bewegung, *alla riversa*, *alla roversaia*, *à riverscio*, *al rovescio*, *à riversione*, *roversione*, *in riversione*, *al riverto*, *al rivescio*, *al rovescio*, *à roversia*, *alla roversia*, *riversione*. *)

4.) Vierte Auflözungsort. Treten wir nun auch mit dem noch umgekehrten Buche wieder vor den Spiegel, so strahlt uns die Notenzelle aus demselben folgendermaßen entgegen:

*) Die, durch Vor- oder Umkehrn des Blattes unterst zu oberst, erscheinende vor- oder umgekehrte Bewegung ist übrigens nie Gegenbewegung im Vergleichung gegen die ursprüngliche, denn, wie die Vergleichung von Fig. 3, gegen Fig. 13 zeigt, bewegen sich beide in einerlei, und hinwerts entgegengesetzter Richtung, nämlich beide aufwärts, und also nicht entgegengesetzt. Nur im strenger Vergleichung gegen die durch die zweite Auflözungsort entstehende (krebständige) Bewegung Fig. 16, (worauf aber nichts bekannt, sondern konnte nur einzig darauf, wie sich die Nachahmung zum Vorbilde verhält,) konnte die hier befragliche eine Gegenbewegung heißen.



Diesmal nehmen wir von den drei ersten Notenschlüsseln Notiz, und so haben wir folgende drei Stimmen:

Erste Stimme:



Zweite Stimme:



Dritte Stimme:



*) In Bassschlüssel übersetzt:



diese Stimmen nach einander eintretend:

Fig. 29



als canon perpetuus:

Fig. 30



oder, mit Berücksichtigung der dem Unkundigen nicht
geläufigen Schlüssel:



Die auf solche Weise, durch Umkehrung des
Zitates und Lösung von hinten, erscheinende

Bewegung heißt nämlich umge- oder verkehrt rückgängige, umgekehrte krebhängige, Bewegung, *motus reversus retrogradus*, oder *reversus contrarius*; und auch wohl rück- oder krebhängige Gegenbewegung, *motus reversus retrogradus contrarius*, oder *reversus contrarius contrarius*, weil sie sich in Vergleichung gegen das ursprüngliche Thema in entgegengesetzter Richtung bewegt, in Vergleichung gegen dasselbe Gegenbewegung ist.^{*)}

*) Ganz wunderbar selbst Koch, in seinem musikal. Lexikon, (Artik. Nachschlag, S. 107 ff.) die Ausdrücke, „Stimme verkehrte Nachschlag, *festus in contrarium*“ und „Inversion of organo-stave chords“ seien einander gleichbedeutend, und eben so die Ausdrücke „*festus in contrarium*“ und „Stimme verkehrte Nachschlag.“

Auch dieser Mißgriff gehört zu dem vielfältigen Unglück welches diesen Schriftsteller bei Erklärung der musikalischen Kunstwerke, zumal der aus fremden Sprachen entnommenen, von einem ordentlich zu verfolgen pflegt.

Es hätte eben gar keiner besonders tiefen Kenntnis der italienischen und lateinischen Sprache bedurft, um den groben Sprachmißgriff zu vermeiden; allein auch vom Sprachmißgriffe abgesehen, und hier die Begriffe selbst so über alle Maßen durcheinander geworfen, das es eine ordentliche Aufgabe ist, sich herauszufinden.

Wie vielfach verschiedene Merkmale Koch hier als gleichbedeutend durcheinandervielf, mag nach-

stehende Untereinanderstellung der von ihm als gleichbedeutend aufgestellten Begriffe nachschärflich machen.

- I.) a. Nachahmung *strange verkehrt*,
 b. *Insanis* in *contrarium astra reversum*,
 c. *Insaniorum ad contraria rivum*.
- II.) d. *Insanis motu contrario*;
 e. *Insaniorum omnia rivum*,
 f. Nachahmung *frei verkehrt*.

Zu I.) Der Autor meint also:

a.) „*Strange verkehrt*, keine „*contrarium astra reversum*“, oder ital. „*contrario rivum*!“ — Alles unrichtig! denn „*strange verkehrt*“ heißt bloß *astra reversum*, und nicht „*contrarium astra reversum*“, — und auch nicht ital. „*contrario rivum*“, sondern „*rigoramente rivum*!“

b.) „*Contrarium astra reversum*“ heißt nicht „*strange verkehrt*“, sondern in Gegenbewegung *strange verkehrt*, und ital. nicht „*contrario rivum*“, sondern *contrario rigoramente rivum*; —

c.) Der ital. Ausdruck „*contrario rivum*“ heißt nicht „*strange verkehrt*“, sondern in verkehrter Gegenbewegung, und lateinisch nicht „*contrarium astra reversum*“, sondern bloß „*contrarium reversum*!“

Zu II.)

d.) Der lateinische Ausdruck „*motu contrario*“ heißt nämlich nicht „*alle rivum*“, sondern „*ad contrario*“, und deutsch nicht „*frei verkehrt*“, sondern (frei, oder nicht frei) Gegenbewegung.

e.) der italienische Ausdruck „*omni rivum*“ heißt lateinisch nicht *motu contrario*, sondern *motu reverso*, — und deutsch nicht „*frei verkehrt*“, sondern bloß „*verkehrt*!“

f.) Der deutsche Ausdruck „*frei verkehrt*“ aber heißt lateinisch nicht bloß „*motu contrario*“, sondern „*motu astra reverso*“, und italienisch nicht bloß „*omni rivum*“, sondern „*omni rivum rivum rigora*!“

Eben so unten übersetzt Koch, auch am Ende derselben Blatteite, den Ausdruck „verkehrte rückgängige Nachahmung,“ durch „imitatio contraria „motu contrario,“ indem verkehrt rückgängig durch *retroactam contrariam* heißt, „imitatio contraria mo- „tu contrario“ aber nichts anderes, als Nachahmung in krebähängiger Gegenbewegung, oder, was Dasselbe ist, krebähängiger Bewegung schlechweg, und nicht in verkehrt krebähängiger. (S. 308. Freilich ist jede verkehrt rückgängige Nachahmung, eben weil sie rückgängig ist, allerdings *imitatio motu contrario*, (oder was Dasselbe ist, *contraria* schlechweg, da ja jede *imitatio* schon *per se* Gegenbewegung ist,) aber nicht jede *imitatio motu contrario*, nicht jede rückgängige Gegenbewegung, (oder, was Dasselbe ist, nicht jede *imitatio* schlechweg, nicht jede rückgängige Bewegung) ist auch verkehrt rückgängig, — und also *imitatio motu contrario* nicht durch Verkehrt rückgängig zu übersetzen!)

Das Notenschloß, welches Koch, unter den vielfältig disparaten Bemerkungen „strenge verkehrte“ Nachahmung, „*in contrarium stricto reversum*“ oder „*al contrario reversum*“, anführt,



im Ubrigen keineswegs, wie er es nennt, bloß verkehrt, sondern verkehrt krebähängig, keineswegs bloß *motu contraria reversum*, sondern *stricto contrarium*, keineswegs bloß *al contra-*

als *ritorno*, sondern *al ritorno canonicamente*.
 Denn wenn man den ersten Satz der Oberstimme



mit umgekehrtem Klange im Spiegel gesetzt, (sind zwar im $\bar{2}$ -Schlüssel auf der oberen Linie,) so erachtet er folgendemassen:



oder, was Eben dasselbe ist, im Bassschlüssel:



Und auf ähnliche Weise erklärt sich die Nachahmung
 des folgenden, von Koch als „*ritorno contrario*“, als
 „*ritorno*“ und als „frei verkehrt“ Nachahmung
 gegebenen Beispiel:



welche ebenfalls nicht bloß verkehrt, sondern
 hochgängig verkehrt ist, keineswegs bloß *ritorno*
contrario, sondern *ritorno canonicamente inver-*
sato, keineswegs bloß *ritorno*, sondern *ritorno*
canonicamente — II

Wunderlich ist aber noch weiter, dass Koch gleich
 nachher erst von der hochgängigen Nachahmung als

einer von den oben erwähnten Beispielen verschiedenen Sache spricht! Das Beispiel einer solchen, welches er anführt



ist von den vorigen wesentlich nur darin verschieden, dass dieselben verkehrt krebstufig sind, dieses aber bloß krebstufig ist. (Denn wenn man den ersten Takt obiger Oberstimme umkehrt im Spiegel liest, so erscheint die Figur des zweiten Taktes



ohne dass es eines Umkehrens des Blattes bedarf; die Nachbarsung ist also bloß krebstufig, und nicht umgekehrt krebstufig.)

Man sieht aus diesem Allen wohl unwillkürlich genug, dass sich Koch von den verschiedenen Nachbarsbewegungen, von welchen er schrieb, durchaus keinen klaren Begriff verschafft hatte.

Aber fast noch verwirrter stellt er im Verfolge seines Artikels noch eigene eine „*intelle contrarie*“ (freilich wieder unter dem unrichtig überstimmten Namen „verkehrt rückgängig“ Bewegung) auf, mit dem Worte „*Wenn abwärts*“ (bei der krebstufigen Bewegung) „noch überdies die Gegenbewegung angegeben wird.“ (Wie schon öfter erwähnt, kann ja jede krebstufige Bewegung gar nicht anders als Gegenbewegung sein!) „so entsteht die so genannte . . . *intelle contrarie*“ u. d. l.“



Nur ist man aber vollends gar kein Sinn zu finden, nach welchem, etwa man irgend eine Umkehrung, oder Rückwärtskehrung, oder sonstigen contrapunktischen Manipulation des ersten Taktes, der zweite entstehen könnte. Man kann wohl einen dem wesentlichen Sinn entgegenstehenden Druck, oder vielleicht aber einen Schreibfehler vermuthen, etwa so, dass die Triole des zweiten Taktes, statt *g e a*, vielmehr *g e h* heißen sollte. Auf diese Weise würde denn der zweite Takt eine Umkehrung des ersten sein.



aber auch dann jedenfalls keine Irreführung, welche die doch als Beispiel dienen soll!!

Man muss wirklich erstutzen über die Verkehrtheit dieser genannten Darstellungen in einem zur Belehrung ausgebotenen Buche! *) allein das Staunen verwandelt sich bald in eine ganz andere Empfindung, wenn man entdeckt, dass die sämtlichen ertheilten Hoch'schen Belehrungen auch gesehrieben, und mit all den Umständlichkeiten, Verkehrsweisen und Verwirrungen der Nomenclatur und der Begriffe, und die ertheilten Notenbeispiele, selbst noch vielen

*) Man wird vielleicht erwidern: das ist ja alles bloße Schallfächerel u. dgl. — Aber wenn man dies noch sagt, dient es denn als Entschuldigung für denjenigen welcher die Schallfächerel sogar wichtig und Sach- und Sinn- und Verstandesmäßig lehrt?

anderen, Note für Note, und also auch mit wohlthätiger Berücksichtigung des total sinnenwidrigen Schreib- oder Druckfehlers, aus Marpurgs Abhandl. von der Fuge, (Originalausg. v. 1753, 2. Thl. S. 6, 7 u. ff. u. Thl. 1, 2 u. 3) gedanklos abgeschrieben sind, (wohlgemerkt, ohne auch nur den Namen Marpurg dabei zu nennen!) — —

☞ Es mag diese Bemerkung hier stehen, als kunst-massige Note über die Art und Weise, wie zuweilen Autoren ihre Vorgänger zu „benutzen“ und bei einem herauszugebenden Werke feilere Schrifften „cum Granda et Eleganti“ pflegen. — —

Außer den vorstehend erwähnten Auflösungsarten des befraglichen Canons sind übrigens auch noch gar manche andere möglich, welche aufzusuchen vielleicht manchem Leser Interesse gewähren wird, weshalb, um seinem Scharfsinne nicht vorzugreifen, hier nur noch einige zunächst liegende weitere Auflösungen angedeutet werden mögen, nämlich noch eine gerade und noch eine kreisgängige:



Es wird übrigens sicherlich die Leser dieser Blätter interessieren, aus dem hier beige-fügten Notenblatte zu entnehmen, wie die Auflösung von anderen Freunden contrapunctischer Künste aufgefaßt worden ist. Die von Spöhr ist zugleich *facsimile* seiner Noten- und seiner Unterschrift.

Der pariser Semiton.

Bei der neuerlichen Wiederaufführung von Glucks *Alceste* in Paris, hat man, (so berichten uns mehrere officiële Hülfer,) in Erwägung, dass zu Glucks Zeiten die Stimmung wohl um einen halben Ton höher gewesen als jetzt, zu der besagten Aufführung des Orchester wieder um einen halben Ton herab gestimmt; weil aber von den Musikern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, dass sie sich die dazu nöthigen Instrumente selbst anschafften, so hat die Administration dieses gethan, welches, wie man sagt, einen Aufwand von dreissigtausend Franken verursacht!!!

Wenn es wahr ist, dass man dieses sagt, so möchte ich fragen, wie man es sonst nur sagen, oder wenn es gesagt wird, glauben, und — widersprechen und dreschen mag! — Es haben ja doch wohl die Gross- und Kleingewer keine neuen Instrumente erhalten, sondern ihre guten hundert- und mehrstimmigen Streich- und Bläser, auch lange vor Gluck, und also zu noch weit früherer Stimmung gebrauchte Instrumente, nur um einen halben Ton niedriger herab gestimmt; eben so der stehige Contrabaß, und gleich ihm auch der Fagott, Sämmtliche Blech-Instrumente armirt natürlich nur einen um einen halben Ton niedriger haben ein, z. B. E-Bogen statt F-Bogen, oder auch nur sogenannte Gassolücke — Gezellen, gross und Wirbelstrommel, Tambour und was sonst etwas die Direction der Gluck'schen Instrumentation an Betrieb und Lärmung vorzüglich für gut gefunden haben mag, sind wohl ebenfalls wenig verändert worden. — Was blieb demnach noch anzuschaffen übrig? — Zwei Flöten, zwei Oboen und hochstens zwei Fagotte (Clarinetten hat meines Wissens Gluck nicht geachtet) und etwa auch noch ein Piccoloflöthchen; also Summa Summarum sechs bis sieben Blasinstrumente, und zwar noch ohnedies ganz einfache, nicht mit 10, 12 und 14 Klappen, für welche Gluck nie geachtet hat. — Wenn man für sechs bis sieben solche Instrumente die Direction 30,000 Fr. oder den Ton zu verrechnen versteht, — dann — ja dann muss die die Rechnung oder eigentlich Verrechnung nicht noch ganz anders verstellen, als man es an andern Orten von sonst gutem Ton (doch nicht schon ziemlich arg genug!) zu verstellen pflegt.

Ich kenne einen Herrn, der sich in Kunstgesprächen gar wohlgefallen und unter Andern von der Musik zu rühmen pflegt, das sei eine gar schwere Kunst, da konnte es manchmal schon auf einen halben Ton an! — Was wird der erst sagen, wenn er es in den Lehungen hört, wie hoch gar der pariser halbe Ton im Preise steht.

Zya.



Louis Spohr.



W. Hartig



Intelligenzblatt

der

GAZETTE

1833.

Nr. 9.

Neue Musikalien

welche im Verlage von

B. Schott's Söhne

in Mainz

von der Ostermesse 1833 bis Ostermesse 1833 erschienen sind

Diese so wie die älteren Werke sind nach ein neuem Lager bei Herrn Wilhelm Kistner in Leipzig zu beziehen. Zusagen, welche der Preis nicht angibt, sind nach Later der Form.

Ouvrages théoriques.

CASSINI, 1. u. 2. Band, jeder	R. 2	24 kr.
DOLUBA, Methode de Violoncelle.	R. 7	22 kr.
GAMME de Basson russe, ou Serpent anglais		22 kr.
EVANS ROY, Methode de Trompette simple et à 5 Clefs, divisée en deux Parties, française et allemand.	R. 3	
— — Methode de Cor de Signal à 6 clefs et Gamme de Cor de Bass (Bombardes) française et allemand.	R. 2	
— — Methode de Flageolet simple et à 5 Clefs, française et allemand.	R. 3	
Tableaux ou Gamme de tous les tons ps. Pianoforte		16 kr.
PARIS v. WERNER pour Orgue de 128 Voix	R. 3	56 kr.
— — — — — 2 — — — —	R. 3	34 kr.
— — — — — 3 — — — —	R. 4	24 kr.
— — — — — 4 — — — —	R. 5	24 kr.
Die 4 Theile zusammen	R. 15	14 kr.
M. K. WIRT und Sachregister zu Gottfried WAGNER Theorie der Tonsetzkunst 2te Auflage		12 kr.
GRUBER, Vocabulaire ps. 3 voci di Soprano		48 kr.
WAGNER Orgelschule, 2te Auflage		R. 3
WAGNER G. Theorie, 2te Auflage 4 Bände	R. 24	24 kr.

Particuliers.

Der musikalische Hausfreund für 1833	36 kr.
12 musikalische Violin-Karten 2 ^{te} Band.	24 kr.

Intelligenz. 9. 2. Bl. 4. Cl. 1833.

A

Musique pour l'Orchestre.

- L. v. BERNHARDT, Overture en Ut, à grand orchestre, op. 124.
 — — grande Sinfonie avec Chœur op. 125.
 F. FRANZ, Overt. à gr. Orchestre, op. 19 R. 4 30 kr.
 J. KÄRNER, 6^{te} Sinfonie à grand ou à moyen orchestre, R. 2
 L. SCHUBERT, 14. Sinfonie concertante pr. Flûte, Haut. Clar.
 Cor et Basson, avec accomp. Orchestre ou Piano-Forte, op.
 44. R. 4 36 kr.
 F. v. WILNER, Overt. Der Sänger und Schneider, für 2 Viol.
 Alto et Bass, Flûte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Horn,
 und Paupe. R. 2. 24 kr.

Musique pour Violon.

- ARON, La Nègre, opéra, arrangé en Duo pr. 2 Violons, par
 HANON. R. 2 30 kr.
 L. v. BERNHARDT, Overt. ser. pr. 2 V^{ols}, Alto et V^{ola}, op. 124
 — Sinfonie id. op. 125
 FRANZ FRANZ, 3 grands Duos pr. 2 Violons, op. 122. R. 3 36 kr.
 R. MOUSSOU, 3 Duos pr. 2 violons R. 3 24 kr.
 J. KÄRNER, 3 Duos pr. 2 Viol. op. 143. R. 2 28 kr.
 ROSSINI, Richard et Zaride, grand Opéra, arrangé pr. 2
 Violon, Alto et Bass, par J. KÄRNER R. 3 6 kr.
 ROSSINI, Le barbier de Seville, en Quatuor pour 2 Violon
 Alto et Bass, arrangé par J. KÄRNER. R. 7 12 kr.
 M. A. GOSSET 3 Sonates pour le Violon avec 2^e Viol.
 op. 12. R. 1 30 kr.
 S. GRAN, Quatuor pr. 2 viol, Alto et V^{ola}, avec 2^e R. 2 42 kr.
 MAZAS 3 trios pr. 2 Viol. et Alto ou V^{ola}, op. 18. R. 2 42 kr.
 FA. SUPPÉ, 3 Duos brillants et faciles, pour deux Violons. R. 1.

Musique pour Violoncelle.

- C. L. VOÏER, Uebungen für das Violoncell mit Begleitung
 eines Orgels, op. 13. R. 1 12 kr.
 GAST, MOÏT, Duo concertant pr. Violon et Violoncelle
 op. 12. 48 kr.

Musique pour la Flûte.

- 4^{te} Choe d'opéra pr. 1 Flûte, des opéra de BOCCACCI et
 ROSSINI. 40 kr.
 CAZAS, 3 Duos conc. pr. 2 Flûtes, Overt. 11. R. 2 24 kr.
 J. KÄRNER, 2 Duos pr. 2 Flûtes, op. 143. R. 2
 KRAM, 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 68. R. 2
 P. LANGE, [Elevé de Reichgauer] 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 22.
 R. 2 24 kr.
 R. MOUSSOU, Duo concertant pr. Flûte et violon 48 kr.

- BOISSEY, Richard and Zoraida, grand Opéra, arrangé par Flûte, V^o, Alto et Basses, par J. KERNAN. fr. 1 6 kr.
 BOISSEY, Le Barbier de Séville, en Quat. par Flûte, Violon, Alto et Basses, arrangé par KERNAN. fr. 7 12 kr.
 BOISSEY, Oeuvre d'Edouard et Christina, arrangé pour Flûte, deux Violons, Alto et Basses, par ARMAN. fr. 1 24 kr.

Musique pour Hautbois.

- BOISSEY, Grand Quintet par Hautbois, Violon, Alto et Violoncelle. fr. 1 24 kr.

Musique pour Cor.

- CHARRAS GARDON, Potpourri par Cor en Fa, av. 2 Viol. Alto et V^o. fr. 1
 H. COHEN, Concerto par le Cor, avec acc. de l'Orchestre. fr. 3 30 kr.
 — 24 Cahier des Exercices pour le Cor. fr. 1 24 kr.

Musique pour Basson.

- C. ALMAYANCA, Potpourri pour le Basson, avec acc. d'Orchestre ou de piano. fr. 3

Musique pour la Guitare.

- ESMER, Aria de l'op. La Cenerentola, par BOISSEY, par Guitare et Flûte N.° 2 fr. 16 kr.
 — Aria de Jean de Paris, par Guit. et Flûte N.° 3, fr. 16 kr.
 — Aria du Soldat, de Carafa, par Guit. et Flûte N.° 3. fr. 16 kr.
 — Aria du Barbier de Séville, de BOISSEY, par Guitare et Flûte N.° 3. fr. 16 kr.
 — Thème de Carafa, par Guitare et Flûte N.° 3. fr. 16 kr.
 — Cavatina de l'op. L'Italienne in Algeri, arrangé par Flûte et Guitare N.° 11. fr. 16 kr.
 — Os dolce concerto, Varié par M^o Catalani, par Flûte et Guitare N.° 10. fr. 16 kr.
 FAUX HENRIAT, Valses brillantes pour Guitare seule, op. 10. fr. 16 kr.
 J. KERNAN, 14^{me} et 15^{me} Potpourri de la Guitare Indes, par Guit. Flûte ou Violon et Alto, op. 181, et 182 chap. fr. 1 16 kr.
 — — Potpourri ou Quintet par Flûte et viol. obl. Violon con Solo, et Guit. op. 155. fr. 1 24 kr.
 — — Potpourri pour Guitare et Piano-Forte, opus 177. fr. 1 12 kr.
 — — Sérénade pour Guitare et Flûte ou V^o op. 188 fr. 1 12 kr.
 RANZANA, Var. par Guit. seule fr. 14 kr.
 ROBERT, 6 Valses pour Guit. seule, Suite des Valses parodie Schilke-Walzer fr. 16 kr.

G. C. GASTROUX, 3 Félétchigs.	S. 1	25 kr.
L. COSTANTINI, Polichinok, op. Collection de nouvelles Contredances avec Figures.		40 kr.
J. KIRBY, Polonoise fav. pr. Flaut. N.° 17.		8 kr.
— — Parade-Marche sur Flaut. N.° 18.		8 kr.
— — Geschwind — — — — 19.		8 kr.
— — Parade — — — — 20.		8 kr.
RAMON, Marche de Pop. Moine pr. Flaut. No. 15.		8 kr.
MIGNON, chais d'airs de l'opéra La Clémence de Tito. S. 1		40 kr.
— — — — L'Enlèvement de Séville. S. 1		36 kr.
— — — — Le Mariage de Figaro.		
6 ^e MARCOLE 3 Sonatines pr. Flaut. nouv. 7.	S. 1	35 kr.
ALBERT SCHUBERT, Sonate pour le Flaut., composée pour les jeunes amateurs, op. de N.° 1.		55 kr.
— Idem idem — — — 2.		40 kr.
— Idem idem — — — 3.		40 kr.
— Idem idem — — — 4.		35 kr.
— Idem idem — — — 5.		40 kr.
— Idem idem — — — 6.		40 kr.
— — — — — 7.		40 kr.
— — — — — 8.		40 kr.
— — — — — 9.		40 kr.
— — — — — 10.		40 kr.
— — — — — 11.		40 kr.
— — — — — 12.		40 kr.
JACQUES SCHUBERT, Sonate dédiée aux Amateurs op. 21.	S. 1	
— — — — — nouv. 22.		S. 1
SONATINA, 3 Marches caractéristiques pr. le Fl. op. 10.		40 kr.
SCHUBERT, Sonate facile N.° 1.		S. 1
— — — — — 2.		S. 1
J. WAGNER, Variet sur l'air, Welche Lust gewährt das Reisen de Pop. Jean de Paris.		40 kr.
BRUNNENMANN, 1 ^{er} Walze fav. au bord du Danube No. 128		8 kr.
— — — — — No. 126		8 kr.
— — — — — No. 127		8 kr.
— — — — — No. 128		8 kr.
— — — — — No. 129		8 kr.
— — — — — No. 130		8 kr.
— — — — — No. 131		8 kr.
ALBERT, 1. Walze favorite, de l'opéra la Neige, No. 132		8 kr.
— — — — — No. 133		8 kr.
— — — — — No. 134		8 kr.
SCHUBERT, Walze fav. pr. F. F. No. 135 et 136		8 kr.
OSTERLICH Favorite-Fopp-Ländler, pr. F. F. No. 137		8 kr.
RAMON, Walze fav. de Barber de Seville pr. F.F. No. 138		8 kr.
J. KIRBY, Naudschütz, sur Clay. No. 139		8 kr.
SAR, Walze fav. de Manie, No. 140		8 kr.
SAR, Walze fav. de Manie, pr. Fl. No. 141		8 kr.
— Walze fav. de Manie, pr. Fl. No. 142		8 kr.

FOURTE, 1 ^{re} Valse favorite de la Trompette, a clef alt. pour	Pl. No. 245 8 kr.
— 2 ^{de} — — — — —	— No. 244 8 kr.
— 3 ^{de} — — — — —	— No. 243 8 kr.
— 4 ^{de} — — — — —	— No. 242 8 kr.
— 1 ^{er} Stabsch-Walzer	— No. 241 8 kr.
— 2 ^{ter} et 3 ^{ter} Stabsch-Walzer	— No. 240 8 kr.
— 4 ^{ter} Stabsch-Walzer und Coda	— No. 239 8 kr.
ALBAN, Valse br. de Papera Leonide	No. 230 8 kr.

Musique pour l'Orgue.

BRUNN, Pages gr. Pl. ou l'Orgue, 2^e, Edition N. 1 24 kr.

Musique de Chant avec Orchestra.

L. v. BERNHARDT, grande Messe av. Chœur, Op. 125	125
— — — — — Missa Solenne	— 125
— — — — — Biederlied von GROSS, in ausgesuchten Sing- und Blasinstrumentalstimmen, op. 122	122
— — — — — Opfertiid von MANNEN, in ausgesuchten Orchester und Singstimmen op. 121	121
MISSA, HERRN, Missa jubilee, in ausgesuchten Orchester- und Singstimmen	N. 5 24 kr.

Mehrstimmige Gesänge.

ALBAN, 5 Frühlingslieder für 2 Sop. und 2 Männerstimmen oder für eine Singst. und Clar. Begl. op. 4.	45 kr.
C. F. BACH, 12 Lieder, dreystimmige Gesänge, zum Gebrauche des methodischen Singunterrichts, besonders in den Schulen, 2te Sammlung.	45 kr.
— — — — — 12 Lieder für 3 Kinderstimmen, 4 ^{tes} Heft	45 kr.
BIBLIOTHEQUE de musique sacrée Cah. 1. contenant Miss. HERRN Missa jubilee, pour le chant et Piano-forte, et parties de chant repetées.	N. 5 24 kr.
L. v. BERNHARDT, Missa Solenne op. 125, la Partie de Piano gr. BACH	
— — — — — Opfertiid von MANNEN, Clavier-Auszug und ausgesuchte Singstimmen, op. 121	
— — — — — Biederlied von GROSS für eine Solo- und Chor-Stimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen, op. 122	
G. GROSS, Erbauungen für die Jugend, 1 ^{tes} Heft, enthält 3 Lieder für Schulen und kindl. Ziehl	15 kr.
COEN. KANTZEN, 12 Gesänge für 4 Männerstimmen oder Sopran Alt Tenor und Bass, op. 24. Heft 5.	N. 5
I. MÜLLER, 4 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen N. 1 10 kr.	
OSWALD, Vocalino per 3 Soprani e Basso continuo 45 kr.	
— — — — — Terzetto nell'opera Rodrigo di Valenza, col Pl. 40 kr.	
G. H. RING, Hymne, danket dem Herrn, für 4 Singstimmen und Orgel oder Clavier Begleitung, op. 75	N. 1 35 kr.
G. H. RING, Charfreitag-Gesänge für 4 Singstimmen mit Orgel oder Clavier, op. 76	N. 2

- Zu Brock, Hymen, op. 75, und Christfreitag-Cantate, op. 76, sind auch die Singstimmen in wechsellöcher Zahl zu haben, das Blatt zu 8 kr.
- G. WASSER, mehrstimmige Gesänge für große Singstimme und kleinere Zirkel. Ausgewählte Singstimmen, nebst Directionsstimme, 1tes Heft, enthaltend drei Gesangsstücke für Sopr., Alt., Ten. und Bass. Op. 41. " 8. "
- Auch können sich die Singstimmen ebenfalls zu dem besagten vollständigen Partur von, pr. Blatt 8 kr.
- C. ZULOWSKA, Epiphany oder die heiligen drei Könige, Gedicht von GOUND, für 3 Singst. und Clavier. op. 14. 8. " 12 kr.

Gesänge mit Clavier-Begleitung.

- AROLD, die Sägerin, mit Clavier-Begleitung. 48 kr.
- AROLD, 24 Mäxchen, (der Schöner) vollst. Clavierausg., mit deutschem und französischem Text 8. " 56 kr.
- Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.
- ARON, Lieder, vollst. Clavierausg., mit französischem und deutschem Text
- Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.
- L. v. BACHMANN, Ariette Ich war bey Chloen ganz allein 24 kr.
- C. LANGE, Praktische Singakule, 3tes Heft. 48 kr.
- W. MANNING, 5 Canzoni Italiani, 2r. Manuferte. 36 kr.
- — 5 Duettini — — — 56 kr.
- OLANZI, Cantata a una sola voce di Soprano, con accomp. di Flautoforte. 48 kr.
- REIFF, Liederkränze, von Ernst Freyherrn von der Halsburg, aus PAVLERS Tucherbuch für 1823, mit Melodien und Clavier-Begleitung, 2tes Werk. 48 kr.
- ROBERT, air, le coloniale, de l'opéra le Barbier de Séville Parol. française et Italienne 36 kr.
- C. M. DE WASSER, Freyschütz (Robin des Bois) pr. Flaut. et Chant. Paroles française et Allemande.

Gesänge mit Guitarre.

- ARON, Poëme de l'opéra La Neige (der Schöner): Lorsque l'hiver est déchu etc. Wenn winterm Eis die Fluth entsetzt etc. Ausw. N.° 244. 16 kr.
- — — — — Romanet du même opéra. Chacun dans et Palais etc. Nöngern in dem Palaste etc. Ausw. N.° 245. 16 kr.
- C. DIAM, Kleinweinsied, aus der Rückfahrt von BASS, mit Clavier oder Guitarre. Ausw. N.° 246. 16 kr.
- C. J. N. KEARNS, 4 Lieder für Jagdliebhaber, mit Guitarre-Begleitung, 1tes Heft. 48 kr.
- LEMOIX, Trinklied (chanson a boire) mit Guit. N.° 247. 16 kr.
- HANSTRÖM, Der Abschied, mit Guit. in 8vo, N.° 52. 8 kr.
- DE GAIL, la Barcarole, avec Guit. in 8vo, N.° 53. 8 kr.

U e b e r s i c h t

der Gegenstände, welche in den beiden
ersten Bänden der *Cécilia* (Heft 1—2)
enthalten sind.

Erstes Heft. Einführung. — Gebet nach K. Glöckl am Geburtstag der Zisterzienserin Cécilia, von Dr. Gröbelen. — Brief an die Red. der *Cécilia* von Alexander von Dusch. — Wie Gott will, von F. M. — Musikalische Leiden und Freuden, von L. Tisch recomirt von G. Götze. — Anzeige Jovras, mitgetheilt von Ch. S. — Über den Arrangement, von Dr. Fr. Jopel. — Aus meinem Scherz und Ernst schlagenden Feindes, von Dr. F. S. Gauer. — Anfangsgründe der Musik, von Asaf, bei Oberreit von Schtänger; recomirt von einem der Redactoren. — Über die Musik der neuereu und neuesten Schulen, von Dr. — Epigramm, von Dalen, dem Flötenspieler. — Mozart, von F. W. Jung. — Über den Einfluss der Tonkunst auf Menscheu-Verdichtung, von Harwig. — Gedächtnis über Musik, von C. F. Michaelis. — Nachricht von unermessenen Hans Solmanns Untersuchungen, von d. Red. — Nachricht für Fr. Rochlitzens Freunde, von Eberl. — Ogelehrts von Sibelen, empfohlen von Ch. M. Asaf. — Die Opusculenplagen Hebert's, von F. W. Jung. — Correspondenz aus Cassel. — Nekrolog: Franz Bühler, von K. Fr. v. K. — Nur Er, von F. W. Jung. — Die menschliche Stimme, eine physiologisch-akustische Hypothese, von Dr. Gfr. Pfäfer. — Nachtrag zur Pag. 26 dieses Heftes, von G. Götze. — Voglers System, Partitur und Clavierauszug, recomirt von Prof. J. Frühel.

Zweites Heft. Voglers System, von Prof. J. Frühel, besonderer Theil. — Bitte, von F. W. Jung. — Das Entzahn der Zähne, von Eberl. — Hochschönen neuer Gesang, von Zpu. — Musik der Japan, von C. F. Michaelis. — Seltene Analethe. — Hithelcenen. — Demagogie, von Götze, recomirt v. Gfr. Pfäfer. — *Nouvelles Appareils pour le piano, par Bachoven, rec. von A. S. Mars.* — Zwei Violinen für Fagott, von Götze. — *Trois Sonatas pour Piano, rec. von Götze.* — *Grande Sonate p. Piano, rec. Pl. et Fagott, par Götze, alle drei rec. v. einem der Redactoren.* — Aphorismen über musikalischen Unterricht, in'sbes. über Handliche für Anfänger, von d. Red. — Der Componist von einem Col-

leges N. 21. 1, von Zyn. — Musikalische Jurisprudenz, von Hrn. Dir. Dr. F. J. Gasser in Giench. — Ringstreifen, ein Mäuselied von dem XV. Jahrhundert; mitgetheilt von Dr. Fr. Jepsel. — Ein Vorschlag, von Dr. Gasser. — Nachdruck der Redaction. — Bithual, von Dr. Gasser. — Gasser's d'Amour, — Die Orgel, von Müller, von von Chr. K. Alack. — Nachschrift der Redaction. — Theorien? Gefühl? Von Dr. Gerstle. — Über eine Originalhandschrift von Mozart, von Gfo. Nöber. — Loh und Tadel, von Heineold. — Esthonor, oder der Tod und das Leben, ein Stagedicht, von F. W. Jang. — Musikstand und musikalisches Leben in Wien.

Drittes Heft. Über den heutigen Zustand der Musik in Italien, besonders zu Rom, von G. L. F. Stecca. — Aufgabe, Antrag eines Schreibens an die Redaction, von K. Schöpfer von P. Mazzara. — Gründe, von J. v. W. — Hansens Isthmiker, von F. W. Jang. — Über die Unästhetizität des Studiums der Entomologie oder Insektenkunde für Musiker, insbesondere für Contrapunctisten, von Zyn. — Über die der Musik getreue Bestimmung, die Sprache nachzuahmen, von Professor A. Wink. — Aërdypnope von L. van Beethoven. — Logograph, von Heng. — Wunsch, von GW. — Musikalischer Lehrbrief, mitgetheilt von Ad. — Logograph, von Heng. — Metier's Gesundheit, durch einen Theatralen auf eine neue Weise ins Licht gestellt, von Zyn. — Canon, von Ritter v. Seyfried. — Fingerring zur Aufhebung des Canons auf Silber etc. — Auflösung des Bithuals von Seite 107, von F. Gasser.

Viertes Heft. Der schönste Geburtstag, von Fr. Zedler. — Allerlei Musikalisches, von Paris. — Ueber auf die neuesten Erwerbungen in der musikalischen Literatur, von Gfo. Nöber. — Bithual, von K. Beudantia. — Das Aesthetische, von J. K. Kaufmann. — Scherz: A. P. Burgmüller, von M. K. — Dem musikalisch-proceduralen Kritiker, von F. W. Jang. — Das Verhängnis, von J. v. W. — An Andreabrunnenbrunnen, von Heng. — Aufzählungen folgender Charaktere und Logographen etc. — An unser Mitarbeiter und Leser, von der Redaction.

Fünftes Heft. Über Spanisch Olympia. Von Gfo. Nöber. — Brief an die Redaction, von J. Wink. — Carlisch, Carlisch. Von F. W. Jang. — Unser Grund, von F. Gasser. — An gar viele Componisten, von Dato. — Über den Text der Oper Euryanthe, von Z. Schütz, von Zedler u. Red. — Über die Oper-

vere Allgriefs, in der Kaiserlichen Capelle in Rom, und Nachtrag, über den Sopranisten Mariani, von G. L. P. Steyer, in Rom. — Nachschrift der Helicon. — Anecdote mitgetheilt von C. Müller. — Brief an die Redaction, von de la Motte Fouquet. — An unser Publikum.

Sechstes Heft. Ein Wort zu seiner Zeit gesprochen, von G. L. P. Steyer, in Rom. — Die Stimmung der griechischen Instrumente, — und Das Maultier, von Fr. Frl. v. Dreiberg. — Antrag aus einem Privatbrevet aus Madrid, von M. — Hircel, von F. W. Jaeg. — Michael Kappus, von Friedrich Kallias — Wesentliche Verbesserungen des Fagotts; mitgetheilt von Gfr. Pfäfer. — Bemerkungen über die Schrift: Die Predigt in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemein verständlichen Choral und einer Fingersetzung für einen kleinen Chor, nach Ansicht von dem Zweck der Musik im Allgemeinen, von H. Becker, vom Prof. H. G. Müller in Bremen. — Geographie, des Fund des Manuscriptes des Lant von Perronne besitzend, von Gfr. Pfäfer. — Zwei Worte über die drei neuesten Verbesserungen am Flügelinstrument, von Gfr. — Wie bei Shakespeare die Bedeutung der Musik aufgeführt, von Franz Moos.

Siebentes Heft. Der ungarische Musiker, eine Erzählung von Friedrich Baron de la Motte-Fouquet. — Mozart's Geist und der Hager, von Chr. Geisen von Franz Steyer. — Selbstporträtirung, von J. J. Wagner, in Berlin. — Beitrag zur Baumgeschichte, von Chr. Ge. von Franz Steyer. — Ranzos, nach Erwehlung ihrer Veredelung, von L. von Herberich. — Auflösung des auf Seite 107 u. 108 des 1. Bandes aufgestellten Mathemas, von Zyn. — Auflösung des auf Seite 106 ebenfalls aufgestellten, — Dr. Martin Luther u. Herder's über gemeinsames Singen. — Die Bandorgel. — Zur Geschichte der Orgel, von C. Fr. Michaeli. — Nekrolog, J. W. Heider. — Nachschrift der Helicon. — An Haydn, den Schöpfer seiner Schöpfung, von F. W. Jaeg. — Hagar's Todtichtung von Mozart, von F. W. Jaeg. — Über die Orgel, von J. von Moos. — Lied, Leid, von Sissy. — Die Wirkung des Gesanges, von Ewald.

Achtes Heft. Fragmente über Musik, von Franz Moos. — Über die Choral, von Dr. Geisen. — Zwölf leichtere dreistimmige Gesänge, zum Gebrauche des methodischen Sängerrichts, besonders in Schulen, von C. F. Beck; bearbeitet von Jg. von Seyffied. — Licht

es in der Musik, wie in der Malerei, verschiedenen Schulen, und wie wären solche wohl zu bestimmen? von G. G. F. Lehmann. — Bericht für Fr. Buschhens Freunde, von d. Red. — Über Wagnerseder, von St. Schütz. — Belletrien, von E. Fr. Hertz. — Auflösungen der contrapunctischen Aufgabe: einem Gesang zu einem gegebenen Choral zu setzen: Bearbeitungen von der Besche, von D. Jahnspurger, von Chr. H. Block, von F. Kauter, von Zinner, von F. Engel de Nante, von Herzig, von Seydler von F. Carlsson nebst Bemerkungen darüber, Bearbeitung von C. Osterroth, nachherige von Chr. M. Block. —

Intelligenzblatt, Nr. 1 bis 4.

Einladung

ung

Subscription

auf die

drei neuesten grossen Werke

von

L. van Beethoven,

nämlich:

1. Missa solenne, D-dur,
2. Grosse Ouverture, C-dur, und
3. Sinfonie mit Chören.

Münch., bei Schott.

Der Genius der Harmonie hat unsere Zeit besonders glänzend gekrönt, kaum erlöste ein glänzender Stern aus musikalischen Himmeln, kaum verstanden die Töne eines genialen Compansiers, so erglänzt ein anderer Genius, den beklagten Profest zu nennen. Mozart und Haydn schwebten, da gab uns die Vorzeit eines Beethovens, der so ihre unsterbliche Werke die seinen weicht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität eines Harmonie, der Lichtliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübersehbar und Niemand wird aus der Tiefe eines solchen Genies.

Die vornehmste Merkmalung ist hochachtung, den Freunden der Kunst den hiesigen höchsten Genuss der vornehmsten seiner Compositionen darthun zu können.

Diese viel bewanderten Werke erschienen in nachstehender Form:

1. Die große Messe solenne

- a) in vollständiger Partitur,
- b) in簧琴stimmen- und Gesangstimmen, und
- c) im Clavier-Auszug mit Gesangstimmen.

2. Die Overture zur großen Oeuvre

- d) in Partitur,
- e) in Oeuvrestimmen.

3. Die große Sinfonie mit Chören und Solo-Stimmen (über Schillers „Lied an die Freude“)

- f) in Partitur,
- g) in Oeuvrestimmen- und Gesangstimmen.

Alles mit dem gehörigen Verdoppelnge-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Leistungen ansehen, solche köstliche Werke herauszubringen und im schönsten Stile auf schönem Papier, hervorzubringen zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser herrlichen Schätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingungen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke subscribirt, oder auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf einen oder einige derselben; u. B. hier auf die Partitur der Messe, ohne die Aufgebungen, — oder hier auf diese ohne jene, oder hier auf den Clavierauszug, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen bemerkt, dass der gedruckte Bogen nicht über zehn Kranner christlich kosten wird.

Nach Verlauf der Unsubscriptionzeit, welche bis Ende October d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Leasingpreis eintreten.

Man kann in jeder vollständigen Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man bittet, Namen und Wohnort deutlich und unweifelhaft zu schreiben, weil das Verzeichniß der resp. Subscribenten des Werkes gedruckt werden soll.

Wien, am 23. April 1825.

E. Schott's Sohn,
Gründungl. Hof-Musikhandlung.

Agli Amatori e Cultori dell' arte Musicale.

Il sottoscritto editore, persuaso di far cosa utile non meno che gradevole agli studiosi della bell' arte musicale, e in proposito a tutti gli amatori, supplendo altresì ad una lacuna importante che seggiamente in Italia esisteva, si è accinto a pubblicare la seguente opera:

Dizionario e Bibliografia di Musica

Che contenga le spiegazioni delle voci della musica tanto antica e propria, de' termini tecnici musicali usati e molossi, la derivazione degli strumenti musicali, ed un saggio storico-critico-strutturalo delle opere laborative, sparse nella musica dal tempo più remoto, sino al giorno de' d'oggi, corredato d'illustrazioni.

Il Dizionario abbraccia tre principali oggetti: la musica propriamente detta (parte teorica e pratica, occupandosi i termini della lingua e matematica), la parte teorica e filosofica (antropologia ed estetica). L'opera enciclopedica, esteso quanto l'Enciclopedia di tanti altri compendi hauno il più favorevole d'istinto, secondo la più difficile che si vorrà fare, nessuno riguarda alla terminologia della musica degli strumenti, oltre la quasi totale mancanza di libri italiani che parlino di tale materia.

La Bibliografia, tratta nella Letteratura generale della musica, del celebre Forkel, racchiude la necessaria parte dell' arte, escludendo gli autori privati. Oltre i titoli originali compresi de' libri di tutte le età e di tutte le nazioni, volle anche loro edizioni e traduzioni, per la più accompagnati da brevissimi saggi biografici degli autori, e di loro opere il contenuto de' medesimi, e per essere od in compendio, corredato talvolta di note critiche. Si fanno spesso, importantissimi per la storia letteraria musicale, comprende 5000 articoli circa, che si attendono alla letteratura della stessa musica, e delle teorie e pratica della moderna musica: presentando in fine l'elenco de' manoscritti musicali che si conservano nella serie bibliotecaria europea, parte pubbliche, parte private.

Questi volumi bastarono a far conoscere l'importanza e la vastità dell' argomento; ed sembrò al certo ragionevole, se l'editore, presentando il suo lavoro, che è il frutto di lunghe ricerche e meditazioni, come la lingua di Francesco Straparola, e che il volgo Palladio italiano ancora le arti belle, e soprattutto la musica, siccome quella che in ispirito scende fanno il clima de' quattro musiche, poiché è una donna quasi tutta a quel bel cielo, e costumi dell' idiente più bello: più armonico.

L'editore, osando della studio particolare, vede essere alla musica, di cui diede saggio in varie opere teoretiche e pratiche sempre, si giova ancora di un compagno lavoro de' libri del più studio, composizioni italiane. Se il compimento

di queste lettere richiedere un' esemplar a lunga applicazione, il pubblicarla nella stampa sopra gravi opere. Ci rammentiamo, mosso dal desiderio di pagare all' Italia un' opera che ad essa manca intanto, ed abituata dell' insegnamento, si prefigge di intraprendere la stampa, tostochè il numero degli studenti sia giunto a 200, della stessa opera, divisa in quattro volumi in tre, ossia di temi e temi musicali, verrà stampata in carta lina, con carattere scritto, e pubblicata entro un mese al prezzo di 20 franchi per gli scolari, mentre alcuna Pubblicazione sarà di franchi 20.

Le associazioni si ricevono in Milano da Giovanni Fieschi, stampatore-libraio, in contrada di S. Raffaele num. 963, in Bergamo da B. Schett, ed altrove dai principali librai.
Milano, 26. maggio 1835.

David Pietro Lichtenhal.

A n f r a g e.

Anfertigung von Glocken in einer Harmonika betr.

Man wünscht zu wissen: 1) welche Glöckchen genau nach gegebener Größe und Form Harmonikaglocken von bestimmtem Tone fertig zu haben im Stande sey und zu welchem Preise? 2) Welcher damit vermehrte Klotter zu übernehmen wolle, auf eine ihm zureichende Anzahl ein ganzes Sortiment vollkommen guter, rein gestimmter Harmonikaglocken (im Umfange von 2 Octaven) zu haben und anzubringen, 3) Was wird für das in 2) Bezeichnete verlangt? Auf freundliche Beantwortung die Bed. der Größe wird nicht zu danken ergehen.

A n z e i g e

betreffend die, bei der fürstl. Öhringschen Hof-Capelle, offen gewesenen Stellen für einen Contrabaßisten und einen Clarinetisten.

Beide Stellen, zu denen, vermöge der im nachfolgenden der Civilen und anderen öffentlichen Mitteln erhaltener Auf-lehrung, Subjecte gemacht wurden, sind nunmehr befristet-pent besetzt, und werden deshalb weitere Anstellungen ver-bieten.

Instrument de musique, confectionnés par
B. Schott fils à Mayence,
A. Meyer chez A. Schott,
 Éditeurs et marchands de musique et d'instruments, marché
 aux Ours, Sect. 3, No. 628.

Instrument de vent en bois.

		Genre de bois	Qualité de la Clef	Qualité de la Clef	Nombre de Clefs
Bassons.					
Basson en forme de Basson		saule	cuivre	cuivre	6
" " avec tête de dragon		"	"	"	6
Grand Basson		"	"	"	7
Basson à 1 clef et 1 Bogue		"	"	"	9
" " 2 " 2 "		"	"	"	9
" " 2 " 2 "		"	"	"	10
" " 2 " 2 "		"	argent	ivoire	12
Hautes-voies.					
Euphonie		bois	ivoire	cuivre	3
" " " " " "		"	"	argent	2
" " " " " "		"	"	cuivre	10
" " " " " "		"	"	argent	10
" " " " " "		ébène	"	"	14
Cor anglais		bois	"	cuivre	12
Clarinettes.					
En $B\flat$		bois	cuivre	cuivre	6
" " " " " "		"	ivoire	"	6
" " " " " "		"	"	"	9
" " " " " "		"	"	"	12
" " " " " "		"	"	argent	12
" " " " " "		ébène	"	"	12
En $B\flat$ avec cor en La		bois	cuivre	cuivre	6
" " " " " "		"	ivoire	"	6
" " " " " "		"	"	"	9
" " " " " "		"	"	"	12
" " " " " "		"	"	argent	12
" " " " " "		ébène	"	"	12
En $B\flat$		bois	cuivre	cuivre	6
" " " " " "		"	ivoire	"	6
" " " " " "		"	"	"	9
" " " " " "		"	"	"	12
" " " " " "		"	"	argent	12
" " " " " "		ébène	"	"	12
En Fa		bois	cuivre	cuivre	6
" " " " " "		"	ivoire	"	6
" " " " " "		"	"	"	9
" " " " " "		"	"	"	12
Clarinette d'alto en $B\flat$ ou B		"	"	"	6
" " " " " "		"	"	"	12

Corn — simple.

Arce 4 tons à l'embouchure.

En Fa, Mi ou Fa.

De Châssons grand.

Trompettes d'invention.

Arce 8 ou 10 tons à l'embouchure de Si leur jusqu'en 5 bar.

ou 6 ou 7 tons à l'embouchure de Sol jusqu'en Si.

Trompettes simples.

En Fa avec les tons Mi^b, B₂, Ut et Sol.

— Mi^b, — — — Ut et Sol.

— Fa ou Mi^b.

Trompette avec 6 Clefs et tons Fa, Mi^b, B₂, Ut.

— de Basse à médiane en Fa avec les tons Mi^b, Ut et Si.

— — — simple en Fa ou Mi^b.

Trombones.

De Basse à doubles médiane.

De Tenor à — — —

De Basse à une médiane.

De Tenor à — — —

D'Alto à — — —

Bassini à médiane.

Corn de Signal.

Corn de Signal à 2 clefs.

— — — en forme d'une demi-lune.

— — — — — de trompette.

— — — de Basse à 3 clefs avec tête de Dragon.

Corn de position.

Cornet en Ut.

— en Fa.

— en B₂.

— à médiane avec 4 tons.

— — — — — en forme de trompette.

— avec 3 clefs

Instrumentes turques.

Chapeaux chinois de diverses formes.

De Tambours turques.

— — — ordinaires.

Triangle.

Grandes Cymbales.

Cymbales ordinaires.

Tambourins.

Castagnettes.

Tinballes.

Bastons russes.

Avec tête de Lyon ou de Dragon, à 2 clefs.

Avec Fanilles, à 3 clefs.

Intelligenzblatt

C A E O L L A.

1 8 2 5.

Nr. 10.

Einladung

zur

Subscription

auf die

drei neuesten grossen Werke

von

L. van Beethoven,

nämlich

1. *Missa solenne, D-dur, op. 123.*
2. *Grosse Ouvertüre, C-dur, op. 124**) und
3. *Sinfonie mit Chörep., op. 125.*

Mein, bei Schönb.

Der Genius der Harmonie hat unsere Zeit besonders günstig. Esam erlaube ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum vorstamm die Töne dem gelehrtesten Compositoren, so ruhmert ein anderer Genius, dem beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schweben, da gab uns die Verzicht dem Beethoven, der in dem unsterblichen Werke die einzigen anreißt, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu stiften. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist außerordentlich und lässt kein vor der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hoch erfreut, den Freunden der Kunst des unge erhabenen Genies der vorzüglichsten seiner Compositionen darlegen zu können.

*) Nicht zu verwechseln mit einer andern ebenfalls bei Schönb. in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus C.

Diese fünf bewanderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen:

1. Die *große Messe solenne*, op. 123,
 - a) in vollständiger Partitur,
 - b) in ausgearbeiteter Orchester- und Singstimmen, und
 - c) im Clavier-Auszug mit Singstimmen,
2. Die *Overtüre für grosses Orchester*, op. 124,
 - d) in Partitur,
 - e) in Orchester-Stimmen,
3. Die *große Sinfonie mit Chören und Solo-Stimmen* (über Schillers „*Lied an die Freude*“), op. 125,
 - f) in Partitur,
 - g) in Orchester- und Singstimmen,

Alle mit dem gehörigen Verlegungs-Stimmen.

Das Genre wird noch im Laufe dieser Arbeit angegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke prompt correct und in schönem Netzwirk auf schönem Papiere, hervorzubringen zu lassen.

Um dem Publikum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingungen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, oder auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf Einen oder Einige derselben: u. B. hier auf die Partitur der Messe, ohne die Aufgastimmen, — oder hier auf diese eine oder jene, oder hier auf den Clavierauszug, auch auf eine beliebige Anzahl Verlegungsstimmen, u. s. w.

Da die Bogenzahl noch nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen bemerkt, dass der gedruckte Bogen nicht über zehn Kreuzer rechnet kosten wird.

Nach Verlauf der Unterschriftenzeit, welche im Ende October d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladepreis eintreten.

Man kann in jeder guten Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man hat, Namen und Wohnort deutlich und gewissenhaft zu schreiben, weil das Verzeichniß der resp. Subscribenten des Werkes gedruckt werden soll.

Meine, am 10. April 1836.

B. Schott's Sohn,
Großherzogl. Hof-Musikhandlung.

Intelligenzblatt

C A R O L I N A.

1 8 2 5.

Nr. 11.

Pentade oder das *Quintett*

ein musikalisch-humoristisches Gedicht in 12 Gesängen, nebst geschichtlichen und litterarischen Anhängen in 2 Theilen — am Ende des Jahres 1825

Kündigt Unterzeichneten der musikalischen Lesewelt hiermit an. Er um eine Schicksalsgeschichte von 5 Musikbrüdern auf einer kleinen Land- und Wäldchen — eine Novelle in satirischer, epischer Form. In die einfachste Darstellung sozialer Ereignisse und Thaten des Quartetts und geschichtliche Notizen aus der Nähe und Ferne, die kritische Regeln, satirische Urtheile über Musikwerke — versucht und anknüpft, was besonders jungen Musikern, eine literarische Uebung ist mit dem Beginn der Toskana, ihre Fortbildung mit dem Erlernen poetischer Künste, und ihrer Steigerung bei dem Bewußt ihrer Zeit — vor die Augen zu bringen, und zur Hebung ihres Geschmacks und zur Vereinerung ihrer Lebensweise — Man einzuhalten, welche in der nächsten Wahl von Gedichtesgenüssen gefördert werden. Gehen auch der Kunstlehre geschichtliche Kenntnisse und allgemeiner litterarische Urtheile nicht ab zu rasch durch beim langwierigen technischen Unterrichte die Zeit, zu Förderung höherer Ansicht der Wissenschaften, die in viel umfassender Kunst, der Naturgenuss einzuhalten, dann Maße der Weg in der ersten Lektüre der zugewandten, in dem auch Musik, ist die Lehramt, sondern, historische, theoretische Kenntnisse, welche dem eigentlichen Charakter von Prosaisten unentbehrlich bleibt.

Die humoristische Schilderung dieser Epope beginnt daher im Anfang, humoristischer Prosa, die Prosa schreit aus, wie die immer in solchen Künsten sollte, daß sich selbst und dem Leben zu spielen. Die humoristische Breite der Gedichte leben über wirklich zur zugewandten Zeit von 1800; und ihre Charaktere sind in geringen neuen Klängen leichter Gemüthlichkeit geschrieben. Das Zeit der phantasiehaften

Lehrzeit im als Scheitelpunkt des musikalischen Kunst gewählt. Stoff und Ausdruck hebt sich in dem letzten Gesänge von dem lyrischen Ernst bis zur Hymne der Begeisterung.

In verschiedenen Gesellschaften wird Musik gemacht; die Zuhörer sind Repetitionen gesellschaftlicher Concertflüge von verschiedener Empfänglichkeit. Die Uebersie und Maximen des Dichters *) beherrscht Lebenswirkeln mit Beherrschung und Verehrung als Hauptwerke der Kunst.

Es im Gedichte selbst des Gegenstände des Stoffe und Zwecks zur Abgrenzung, oft absichtlich unbekannt reifer werden konnte: so ist im zweiten Theil der Weisheit 1) ein Kommentar für jüngere und ferne Musikfreunde mitgetheilt; 2) vervollständigen Uebersicht der Geschichte als musikalische Theorien der musikalischen Theorien, Erfinder, Lehrer, Komponisten, Schriftsteller, Hochschulen aus, Instrumente, Götter der Musik von der Fabelhaften bis zu unserer intelligenten Zeit — mit Angabe ihrer berühmtesten Werke, ihrer Geburts-Orte und Jahre; 3) einen Kern, (Uebersicht der musikalischen Aesthetik, wenn die Elemente der Musik, im Zusammenhang mit ihrer Quelle, der Poesie, und den übrigen schönen Künsten der Humanen Ansehen, zur Darstellung eines Musik wörter und moderner Musik in europäischer Sprache sind; 4) ein alphabetisches Verzeichnisse der bekanntesten deutschen Virtuosen im Singen und Instrumentalspiel — des 19 Jahrhunderts selbst den (Drama über Erscheinung und Auszeichnung bis zu Ende der jetzigen Jahre; 5) der jetzige Zustand der Musik in Europa, vollständig in Deutschland, zur welchem, nach Verhältnisse territorialer Pflanzung und nach der Vervollkommenungs-Gewalt seiner Organe und musikalischer Instrumente, der Taktik mit Scheitelpunkt hervorgeht, endlich im 6) der Vollständigkeit ein Almanach - jährliches Lehr- und Unterrichtsbuch, welches ich gern von Bekannten Handbuch des musikalischen Mann erhalten möchte, — ein Repertorium der jetzt existierenden deutschen Sing- und Musikvereine angelegt, wenn es dem Verfasser gefällt, von diesem sollen Ansehen durch Zuschriften unterstützt zu werden. Die jetzt lebenden Mitglieder drei-ßig, die Dichtern und Zwecken ihrer Vereine könnten für die Mit- und Nachwelt zum Zeugnis dienen, was im ersten Viertel unseres glorreichen Jahrhunderts, als dem Gipfel der Tugend, sich theilnehmend und mitwirkend wirkend gemacht hat.

Ihre weltliche Mitglieder werden beifolglich, zur Beibringung unserer freundlichen Absicht, auf den Staat (Gesicht im Innern und christlichen Anhang) im zwei Theil zu 1 Bthl. 26 Gr. schriftlich) unterstützen. Durch Gefälligkeit

*) demer non, Ansehen und Kenntnisse in seinen Wissen von Italien zu deutsche Freunde — und in Gedichte 5 St. zu betheiligen sind,

Der Herr Director wünscht der Herausgeber die deutlich geschriebenen Namen gegen solche Michaels-Briefe zu empfangen, Directoren und Lehrer, welche sich dieser Mühe unterziehen, erhalten nebst dem gewöhnlichen Neben-Freienemplare,

Wenn die Zahl der respectiven Unterschriften auf einige 100 steigt, wird der Verleger sich entschließen, 6 genauere Bilder der größten Mäthel. Guido von Arezzo, Palestrina, Allegri, (oder Seb. Bach), Haydn, Mozart, Beethoven und H. Schiller zu den lyrischen Stellen in Steindruck beauftragen.

Bremen, im Mai 1836.

Dr. H. C. Müller,
P. an der Hauptstraße.

H. Schott's Buche in Mainz schonen Subscription an.

Bei H. Leupp in Tübingen ist erschienen:

Dreistimmige Choralmodellen, für Schulen, Kirchen und Familien, nebst einer kurzgefassten Anleitung zum Chorsingen, von F. Silcher, Musikdirector an der Universität in Tübingen. Erstes Heft, zweite umgearbeitete Auflage 1 R. — zweites Heft 1 R.

Ferner:

6 Lieder für städtische Gesellschaften, von Wagner, für 4 Männerstimmen, componirt von Silcher. 36 kr.

Diese Lieder, bestehend aus einem Cylus von Gedichten, als: des Sängers Abdruck, Nichts, Willkomm, Bestimmung, Ziel, Grün, und in mehreren musikalischen Gesellschaften als Beitrag aufgenommen und als ein schöner Beitrag zur Vereinfachung des in unsere Tagen sich immer mehr ausbildenden Männergesanges betrachtet werden.

Musikdirector.

Ein Müller, welcher seit sehr Jahren als Fach-Operndirector bei mehreren solchen Bühnen bekleidet, wünscht als solcher bei einem guten Theater wieder eine Anstellung, oder bei einem bereits bestehenden musikalischen Verein die Stelle eines Musikdirectors. — Hiervon Befestigende werden ersucht, sich gefälligst in parafirmirten Briefen an die Redaction dieses Blattes in Mainz zu wenden, von wo aus ein näherer Austausch über obige Anzeige erhalten werden.

A n z e i g e

zur Vermeidung von Collisionen.

Bei dem Unterrichten ist es eben unter der Form:

Missa solennis,

vocibus et instrumentis solitis, concertante
organo,

quarta

Josepho Haydn.

Das Thema ist folgendes



Wir weisen dies hiermit in der doppelten Absicht an,
das Publikum auf dies große Werk aufmerksam zu ma-
chen, und zugleich etwa möglichen Collisionen vorbeu-
gen.

H. Scher's Sohn,

A n z e i g e.

Im Verlag der Helwing'schen Buchhandlung
in Hannover zu ersehen und durch alle Buch- und Mu-
sikhandlungen in Deutschland zu erhalten:

Stolze, H. W., Gesangsübungs-Stücke zum Ge-
brauch beim ersten Gesangsunterricht, stufen-
weise durch alle Intervalle, ein-, zwei- und
dreistimmig, und 12 der bekanntesten Che-
ralmelodien zweistimmig, für Discant-Stim-
men. Op. 2. geh. 18 gr.

Flügelpianosorte's und in Tafelform.

Flügelpianosorte von *Kaiser's Schöler* in Wien, von *E. Opatow*, in Puschinow, und *Moser-Lachankolo*, sind fortwährend in hinlänglicher Anzahl zur Auswahl, zu haben, in der Hofmusikhandlung von *J. Scher's Solon* in Mainz.

Auch von anderen berühmten Meistern sind Flügel und tafelförmige Pianosorte stets in Vorrath.



Dem jungen Musiker *K.*, welcher bei seiner bisherigen Anwesenheit mir sehr Geldern abhörte, um nicht ohne Mühe zu verkaufen zu können, habe ich noch einmal auf, noch vor dem ersten Jan. h. J. seine Schuld abzutragen, widrigenfalls ich andern unfehlbar seinen Namen und den übrigen Hergang in meinen öffentlichen Blättern bekannt mache.

D. am 20. Aug. 1808.

G. N.



Bei uns hat die Prese verhandelt:

Alphabetisches Wort- und Sachregister

» »

Gottfried Weber's Theorie der Tonsetzkunst,

zweiter Auflage.

Von *M. K.*

Preis 18 kr.

Um das Hauptwerk durch Nachschlagen der einzelnen darin enthaltenen Gegenstände geleicht und nach dem Bedurfnisse des Augenblickes schnell benutzen zu können, schien ein alphabetisches Wort- und Sachregister über das Ganze unentbehrlich, das den Reichtum des Werkes herab, als gewis willkommenes Nachtrag dem, aus der Feder eines in *Weber's Ideen* vollständig eingedrungen Gelehrten, übergeben wird.

B. Schen's Sohn.



Cors simples.

Avec 4 tons à l'embouchure.

En Fa, Mi ou Sa.

De Chasseurs, grand.

Trompettes d'assoucheux.

Avec 9 ou 10 tons à l'embouchure de Si haut jusqu'en Si bas.

— 6 ou 7 tons à l'embouchure de Sol jusqu'en Mi.

Trompettes simples.

En Fa avec les tons Mi, Sa, Ut et Sol.

— Mi. — — — Ut et Sol.

— Fa ou Mi.

Trompette à 3 clefs en tons Fa, Mi, Sa, Ut.

— de Basses à embouchure en Fa avec les tons Mi, Ut et Si.

— — — simple en Fa ou Mi.

Trombones.

De Basses à doubles embouches.

De Tenor à — — —

De Basse à une embouchure.

De Tenor à — — —

D'Alto à — — —

Bassinet à embouchure.

Cors de Signal.

Cors de Signal à 2 clefs.

— — — en forme d'une demi-lune.

— — — — — de trompette.

— — — de Basses à 3 clefs avec tête de Dragon.

Cors de postillon.

Cornet en Ut.

— en Fa.

— en Sa.

— à embouchure, avec 4 tons.

— — — — — en forme de trompette.

— avec 3 clefs — — — — —

Instruments marqués.

Chapeaux ornés de diverses formes.

Cymbales simples.

— — — — — ornées.

Trombles.

Grands Casses.

Casses ordinaires.

Tombannes.

Carillon.

Tambourin.

Basses russes.

Avec tête de Lyon ou de Dragon, à 2 clefs.

Avec fusille, à 2 clefs.

Einladung

zur
S u s c r i p t i o n
auf die

drei neuesten grossen Werke

von

L. van Beethoven,

nämlich:

1. *Missa solenne, B-dur, op. 123.*
2. *Grosse Ouvertüre, C-dur, op. 124^{*)} und*
3. *Sinfonie mit Chören, op. 125.*

Meine, bei Schott,

Der Genius der Harmonie hat zurer Zeit besonders günstig. Kaum sollte ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum vorstammgen der Thät einer geistreichen Composition, so ungehört ein anderes Stern, des belagerten Verbot zu erlösen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Verlicht eines Beethoven, der in dies unerschöpflichen Werke die selbigen anreicht, völlig würdig, an diese Seite die Bewunderung zu stellen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unberechenbar und lässt uns aus der Tiefe eines neuen Geistes.

Die ausgezeichnete Musikhandlung ist hochberühmt, des Freundes der Kunst den hoch erhabenen Genuss der vorzüglichsten dieser Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke entstehen in nachstehenden Formen:

1. Die *grosse Missa solenne*, op. 123.
 - a) in vollständiger Fassung,
 - b) in ungeschnittener Orchester- und Singstimmen, und
 - c) im Clavier-Aussage mit Singsimmen,
2. Die *Ouvertüre für grosses Orchester*, op. 124.
 - d) in Fassung,
 - e) in Orchester-Stimmen,
3. Die *grosse Sinfonie mit Chören und Solo-Stimmen* (über Schillers Lied an die Freude^{*)}, op. 125.
 - f) in Fassung,
 - g) in Orchester- und Singsimmen,

Alle mit dem gehörigen Vielloppelholz-Stimmen,

*) Nicht zu verwechseln mit einer andern, ebenfalls bei Schott in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouvertüre Op. 115, gleichfalls aus C.

Das Ganze wird noch im Laufe des Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als ihre schönste Pflicht annehmen, solche kostliche Werke heraus zu bringen und in schönem Ausstattung auf schönem Papiere, herzugeben zu lassen.

Um dem Publicum die Anschaffung dieser Kunstschätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingungen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, oder auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf eines oder einige derselben; z. B. hier auf die Partitur des Menu, oder die Aufführungsmusik, — oder hier auf diese oder jene, oder hier auf den Clavierauszug, nach auf eine beliebige Anzahl Verlegungsstücken, u. s. w.

Da die Bogenzahl nicht genau angegeben werden kann, so wird nur im Allgemeinen gesagt, dass der gedruckte Bogen nicht über zehn Kreuze reichend haben wird.

Nach Verlauf des Uebersetzungsfrist, welche bis Ende October d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Leihpreis eintraten.

Man kann zu jeder solchen Buch- oder Musikhandlung subscribiren.

Man hinter, Name und Wohnort deutlich und unverweifelnd zu schreiben, weil das Verzeichniß der resp. Subscribenten den Werken vorgebracht werden soll.

Münch., am 20. April 1825.

H. Schott's Sohn,
Gesamthngl. Hof-Musikhandlung.

Annzeige, betreffend Beethoven's neueste Overture aus C-dur, für Piano. arrangirt.

Ich habe es für meine Pflicht, das musikalische Publicum vor einem gleich verführer, von der Originalpartitur abweichende Clavierausgabe eines neuen Overturs, zu 4 Händeln, welcher unter dem Titel: *Franzosenmarsch* von L. v. B. bey Trautwein in Berlin herausgegeben ist, zu warnen, um so mehr, da die Clavierausgabe zu 2 und 4 Händeln, von Herrn Carl Czerny verfaßt, und der Partitur völlig genau, nähmlich in der einzig rechtmäßigen Auflage bey H. Schott's Sohn in Münch., erschienen werden.

L. v. Beethoven.

Herr von Beethoven hat öffentlich die eben so unrichtliche als unehrliebe Angabe eines vierhändigen Clavierausgabe seiner *Franzosenmarsch* bei Trautwein in Berlin, verurtheilt von Herrn Henning, gesagt. — Ohne zu erwähnen, was von selbst in die Augen fällt, dass ein solcher Vorwurf noch schändlicher als ein Buchdruck ist, zeigen wir dem verführerischen Publicum nur dieses an, dass wir von dem berühmten Tonsetzer schon vor geraumer Zeit das ausschließliche Verlegerecht dieses Werkes

erworben haben, und dass dieses ein, von dem bekann-
ten Clavier-Schreibern Herrn Czerny, unter den Augen
des Componisten selbst verfertigter Auszug (in vier Hefen-
de), hat was zu eben ersehen ist, wie also im Grunde
sind, als nachträgliche Verleger, also das genuine Ori-
ginal-Verkes würdigere Bearbeitung zu liefern, als die
von Herrn Henning abgedruckte.

Maius den 30. Juh 1825.

B. Schen's Sohn.

A n k ü n d i g u n g.

Quartett für zwei Violinen, Altviola und Violon-
cell, von L. van Beethoven, vollständige
Partitur.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe Werk für Pianoforte, zu 4 Händen.

Dasselbe für Pianof. zu 2 Händen.

Außer den vorerwähnten drei großen Werken eines un-
sterblichen Beethovens, hat die unerschöpfliche Verlagshandlung
des Glück, allen Musikfreunden auch noch ein viertes großes
Werk seiner Muse, als in ihrem Verlage erschienen, anzubringen.
Es ist das so allen Künftern als höchstem Gipfel der Instru-
mental-Musik angezeichnete, viel bewunderte neueste Quartett
des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit. Voll höch-
ster Begeisterung, köstlicher und schweriger Passagen, des
herrlichsten Melodienreichthums, des bewundernswürdigen Har-
monienreichthums, sticht dasselbe hienachstam fast; pittoresk
scheint demselbe durch selbstvergessener Händlichkeit in
solcher Tiefe gehandelt zu werden; es kranzt sich wie ein
in der Tiefe einer Bergschlucht krummender Waldstrom, der
ihm schnell eine Liebliche aufsteigt, und es nun durch eine
rasche, klaren Wendung seinen vorigen Gang wieder annimmt
und als Zuhörer mit sich fortzieht. Es ist groß Werk, von
dem man in Stillsitzenen Blicken hat, dass die vorerwähnten
Quartettbestandtheile Weiss, von einem Schicksaligen durch-
geschrockt, es eine Zehnung bei Seite gesetzt, aber späterhin
nach mehreren Proben es als Meister Beethoven'scher Werke
öffentlich anerkannt und gepriesen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Formen.

- a) in vollständiger Partitur,
- b) in ausgesetzten Stimmen,
- c) im Clavier-Auszug zu 4 Händen,
- d) im Clavier-Auszug zu zwei Händen,

und außerdem noch in verschiedenen andern Formen.

Der Quers wird nach vor Ende dieses Jahres ausgegeben.
Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so un-
übertriffliche Werk in correcten und brillantem Notenschrift
herauszugeben.

B. Schen's Sohn.

N e u i g k e i t e n

welche bei

B. Schott's Sohnen, Gross. Burs. Hofmusikhandl.

bis zum 30. May 1825

erschienen sind.

	Preis	
	R.	kr.
Margold, 3 Sonaten p. Klav. op. 7.	1	30
Maschke'scher und Lindler's p. Pian. No. 299.	—	—
J. Seb. Weiss Ten. de Music p. Pian. No. 110. 211.	—	4
Gesheim, Scherzong für die Jugend, 3 Lieder für die Solisten	—	6
Wagner, Opeleinale	3	—
Kellner, Fetjenari p. Guit. gitar. et Piano op. 15.	1	12
Forsit, Fopp-Lieder, p. Pianof. 238.	—	3
Kellner, Stücke, neue Pianof. 12. 13. 14.	—	1
Bach, Lieder f. 3 Kinderstimmen. 4.	—	40
Kellner, Corvet. p. mus. mil. op. 262.	3	28
Auber, Corvet. de L'Académie, p. Fl.	—	40
Dupré, gr. Quart. p. Hrb. V. A. et Vcllo.	3	20
Caumon, 3 duos voc. p. 2 Flutes, op. 14.	2	27
Kellner, Seren. p. Fl. et V. et Guit., op. 158.	1	17
Forsit, sechs - Walter, 1 u. 2. 3. 4.	—	1
Gr. Weber, mehrstimmige Gedichte, op. 43.	1	11
Baumst, Fantasie p. Pianof. 1 u. 2. 3. 4. 5.	1	11
Bonini, air: La soubrette, p. Pianof.	—	26
Auber, Fav. - Walter aus L'Académie, 230.	—	8
Schubert, Sonate p. Pianof., 1.	1	—
Bart, air de La Caracalla, de Rossini, p. Corn. et Fl., 6.	—	36
— air: de Jean de Paris, de Boissière, p. Guit. et Fl., 2.	—	36
— air: de Solitaire, de Casati, p. Guit. et Fl., 8.	—	26
— air: de Bath, de Ser., de Rossini, p. Guit. et Fl., 9.	—	26
— Corat, air Polono: P'Adelade, de Casati, p. Guit. et Fl., 10.	—	36
— Génies de L'Inst. in Algiers, de Rossini, p. Guit. et Fl., 11.	—	36
— Oh d'elles succero, chanté p. Mad. Caumon, p. Guit. et Fl., 12.	—	36
Auber, L'Académie, Clav. Seren., (Mazurk. und deutsch. Text)	1	26
Günther, Fopp. p. Cor et Fl., 2 V., A. et Vcllo.	1	—
Borschy, Rondo pour Guitare.	—	16
J. Schmitt, Sonate p. Pianof., op. 26.	—	36
Die Wiener in Berlin, aus Clav. und Guitare comp.	1	16

	Preis	
	R.	Kr.
Beug, <i>Sans Direct</i> , p. Flaut, et Flûte, en		
Viol., op. 17.	1	24
u. P. Weber, 2 deux voix p. 2 Flûtes, op. 58.	2	—
2; 2th., 1 ^{re} Quat. p. 2 V., A. et Viol.,		
op. 18.	2	42
ungel., 3 Fobon. p. Flaut. avec Viol., op. 8.	1	24
B. Cramer, Son. p. Fl. op. 47. (seconde		
édition)	1	12
Offner, Concert. p. une voix, op. 168.	3	15
chth., 2 ^{tes} Viol. à 4 mains p. Flaut., op. 84.	1	48
uhen, (Journ. de Leontine, à 4 mains, p. Fl.	—	51
verd., Weber für p. Fl. (251.)	—	8
crank., Weber für. p. la trompette à clefs,		
1. 2. 3. 4.	—	8

Fortsetzung der Neuigkeiten

von B. Schott's Söhnen,
bis zum 30. Juli 1841.

Levine pour le Saxone russe. 12 Kr.

Die Verlagsanfangung glückt dem Dank des Publikums
zu verdanken, dass wir den Liebhabern hiedurch Mittel an
Hand geben, dies jetzt so beliebte Instrument leicht und
schön zu spielen.

Carrel, Méthode élémentaire de Guitare ou
Luth. 1 R. 30 Kr.

Gepraiswürdiges Werkchen verleiht in sehr vieler Hinsicht
im Vortrag vor den Fuhrer vornehmender Gitarren-Schüler;
es ist in französischer Sprache geschrieben, möge sich jeder
als Jemand fühlen, der nicht den Deutschen zugänglicher zu
machen. Es enthält die Grundlagen der Kunst im Allge-
meinen, eine Tabelle, der Griffhöhen des Instruments durch-
schauend, Zeichen in den gebrauchlichsten Positionen und werden
Fingern, Übungen für den Aufschlag der rechten, so wie
für die Fingerstrichung der linken Hand in höheren Appre-
ciation, Themen und Lieder mit Variationen, und eine Aus-
wahl von Romanzen verschiedener Meister.

Anthes, 6 Lieder mit leichter Clavierbegleitung.
Op. 3. 36 Kr.

Es wäre zu wünschen, dass jeder Lieder-Componist sich
an dem einfach-gemüthlichen Tone halte, den der Verfasser
gepraiswürdiges Werkchen so glücklich war. Die Beglei-
tung ist leicht ausführbar, und hebt den Gesang auf die an-
nehmlichste Weise.

*Müller, 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstim-
men.* 1 R. 12 Kr.

Reinere männlicher Gesungen nicht hier der Vorleser
das schönste Gebirg; das Tenorstimme welche mit Leichtigkeit

die *Chère* und höchstem Theil ihrer Stimme zu benutzen vermögen, dürfte es besonders willkommen sein.

Schubert L., *Variations pour Pianof. à 4 mains comp. pour les Jeunes amateurs.* Op. 37. 31/4 Op. 38. 48/4

Jedes angehende Clavierpäd. ist zu rathen, seine C vier Stück von dem eben Titelstücken zu erlangen, und in denselben sich verlegenden Werken das nöthigste bekannte Verfahren anzuschaffen, die sich ihrer Leichtbarkeit und vorzüglichem Anschaulichkeit wegen besonders empfehlen.

Hüssler J., *Variationen über das Lied:*
 „Wenn ich ein Schützchen sehen magt“,
 „Müß' ich ein arger sein“,
 „Und so frisch die ein Nacht“,
 „Nicht so groß und nicht so klein.“

für Pianof. Op. 162. 1/4

Dem Hr. Kuffner das Angenehme, Leichtes und Uebliche dem Nützlichem auf's Beste zu verbinden weiß, ist eine hoher zu achten, und auch bei gegenwärtigen Werken wieder zu sehen, die sich dazwischen anstellen, es überaus bezeugt sein.

Kuffner J., *Potpourri en Quatuor p. Flüt Alto et Guit.* Op. 156. 1 fl. 24/4

— *Potpourri en Quatuor p. Guit. primo Flüt de 1^r Flaw, second Flaw, Alto et Fiedle.* Op. 156. 1 fl. 26/4

Es sind Namen und nicht selten Arbeiten dieser Art vollkommen würdig, schließen sich eleganten Werken die Besitzer unserer Tage an, und werden den Musikfreunden manchen Abend verschönern und schenken.

Schubert G., *Son. p. Pianof. Lin. 3.* 1/4

Auch in vorliegender Sonate hat der Verfasser den Liebhaber und Liebhabenden des Clavierpiels die angenehme Gewohnheit gemacht, und sicher viel dazu beigetragen, die verabschiedeten Gewohnheiten mancher Fremder zu setzen. Seine herrliche Melodie schenkt er vor vielen der Gattung an.

Graves J. B., *Sonate p. Pianoforte.* Op. 4 seconde édition. 1 fl. 24/4

Wie sehr vorliegendes Werk den Erwartungen entspricht ergibt gegenwärtige so schnell auf die Selbstsuche von Anlage an, welche zugleich für die Schatzkammer der Conpositiva die ästhetische Würde gewährt.

Bachoven L. v., *Quart.* Op. 124, *arrangé pour le Pianof. à 4 mains, par Charles Czerny.* 1 fl. 26/4

Dasselbe Werk, à 2 mains, *arrangé par Charles Czerny.* 1 fl. 12/4

Die Verlagsanbahnung schmeichelt wohl auf den Dank der musikalischen Welt Anspruch machen zu können, dass sie die Allen so werthe Gabe unsers Orpheus rein und unverfälscht dastellen durchein. Wie sehr die vorliegenden einzig rechtmässigen Ausgaben an ihrem Werthe die in der Musikwelt so hohen Beachtung, unter dem Titel: *Conte de la vie de van Beethoven*, erschienenen Übersetzungen übertraffen, wird wohl Jeder auf den ersten Blick erkennen, auch wenn es nicht schon allgemein bekannt wäre, dass Beethoven jene Bearbeitung bereits ausdrücklich für falsch erklärt hat.

Beethoven L. v., *Six Bagatelles p. Piano*. Op. 126. 1 fl. 24 kr.

Unter der so bezeichneten Aufschrift „Bagatellen“ heutz hier Beethoven das Musikkunstgenie ein hohes geistiges Werk zeigen, wenn auch nicht original, wie so allen seinen Werken. Minder Geübten der Clavierkunst werden ihnen auch besondere Dank wissen, dass er es sich doch möglich macht, sich seiner erhabenen Ideen zu erheben.

Beethoven L. v., *Ariette*: „Ich war bei Chloen ganz allein“ etc., mit Pianofortebegl. 48 kr.

Dasselbe Werk mit Gitarrebegleitung (Auswahl Nr. 248.) 16 kr.

Arien war der Töne Meister,
Die Cithre hält in seiner Hand;
Dacht ergetzt er alle Geister,
Und ganz empfing ihn jedes Land. —

Wenn möglich nicht wege Verste von Schloß, als auf Beethoven geübt, bei gegenwärtigen Geschehn, einfallen, Ewig unerschöpflich hält er nur sich selbst. — Das niedliche kleine Liedchen, welches er hier Liebhabern und Liebhabinnen singt, verleiht, auch von dem ansehnlichen und erhabenen Teile abgesehen, schon allein um der Originalität der musikalischen Behandlung willen, den höchsten Beifall und wird ihn vielfach überall finden.

Beethoven L. v., *Opferlied von Matthäus*: „Die Flamme lodert! milder Schein durchglantz etc.“ Op. 121. Partitur. 42 kr.

Dasselbe Werk in ausgesetzten Stimmen. 2 fl.

Dasselbe Werk mit Clavierbegleitung. 36 kr.

Wenn zwei der begabtesten Musikanten, wenn ein Beethoven und ein Matthäus sich verhielten, so kann nur höchst Wunderliches zu Tage kommen. Das ist nicht unrichtig gesagt ist, dessen wird sich Jeder beim Spielen oder Anhören selbst überzeugen. Durch die vorliegenden drei verschiedenen Ausgaben glauben wir dem Publikum einen wesentlichen Dienst geleistet zu haben. Das Ganze ist für Eine Solostimme gutat, deren Gesang von einstellenden Chören aufgenommen und gehalten wird. Der Clavierpart ist auch besonders vom Leichtigkeit wegen empfehlenswert.

Beethoven L. v., Bundeslied: „In allen guten
Stunden“ etc., von Göthe, für zwei Solo- und
drei Chorstimmen, nebst begleitenden Blasin-
strumenten. Op. 122. Fortf. 42 Kr.

Dasselbe Werk in ausges. Stimmen. 2 fl. 24 Kr.
Dasselbe Werk mit Clavierbegleitung. 48 Kr.

Wie innig sich Beethoven mit Göthe verstanden, zeigt gegenwärtiges Werk. Nur so hätte Göthe, wäre er in so hohem Grade Composer, als er Dichter ist, das vorliegende Lied in Musik ausgedrückt. Wie wahr das Obige bestätigt wird, zeigt Eignung, beider Däpferwerk. Auch hier glaubt sich die Verlagshandlung ein Verdienst um die musikalische Welt dadurch erworben zu haben, dass sie drei Ausgaben davon veranstaltete. Die Clavierbegleitung ist, wie bei dem vorigen, nicht zufällbar. Freundschaftlicher Lebensfreude Gedänge zeigen sich bei dem heiligen grossen Meistern noch besonders bekümmert.

Fuchs, Adio, ich liebe. Für Pianof. u. Geit. 8. 8 Kr.

Herrliche Idee, die musikalische Conjugation zu veranstalten, also, ich liebe, wenn du liebst, wenn er liebt, wenn er liebt, du nicht? etc. etc. Wie schön und wahr die Verfasser dies in Tönen ausgedrückt, wird wohl jedermann, der es sah oder hörte, selbst fühlen. Die Begleitung für beide Instrumente ist sehr leicht.

Violoncelle für Pianoforte, in allen Tonarten, mit
Fingern. 16 Kr.

Lehrern und Anfängern wird dies kleine Geschenck höchst willkommen sein. Es enthält, in systematischer Folge, die verschiedenen Violoncelle für beide Hände, mit beigebildeter Fingerstrang, und nach einer jeden ein aus dem vornehmsten Harmonischen der Tonart gebildetes kleines Präludium sonstiger Akkorde.

Kühler H., *Schradack an das, d'une d'adulation*
fürs p. Pianof. et Geit. Op. 148. 48 Kr.

Liedlicher leichten und angenehmen Clavier- und Gaitarre-Spiel wurden bei diesem Werke ihre Bekanntschaft finden, und es demselben den bekanntesten Verfasser nicht unbekannt. Durch schmelzende, angenehme Melodie mischt es sich vor vielen andern dieser Gattung auf's vortheilhafteste aus.

Sitar P., *Schradack, contenance six pliers de*
L'opéra le Mandarin, pour Flüte, Alto et Gaitarre. 1 fl. 12 Kr.

Ganzgewissen hat der Verfasser die schönsten Stücke aus seinem beliebten Singspiel: Der Mandarin, hier in einem Trio arrangirt. Selbst die drei Instrumente sind besonders Schmelzbarkeit erachtet, sondern alle leicht ausführbar und doch wirkungsvoll gehalten.

Intelligenzblatt

—

G A L L I A.

1 8 2 5.

Nr. 12.

Redactions - Correspondenz.

Wie haben vor Kurzem zum Erstenmal das Unglück gehabt, mit einem Correspondenten un-
eining zu werden, welcher uns einen Aufsatz seiner
Feder aufbringen will, und uns, unserer standhaften
Weigerung wegen, mit öffentlicher Verunglimpfung bedroht.

Wollt er die öffentliche Meinung zum Richter zwischen
ihm und uns aufrufen, so sind wir nicht nur weit ent-
fernt, solches *forum* zu decliniren, sondern wollen ihm
hiermit sogar den Weg dazu dadurch bezeigen, dass wir
das ganze, einzig in der Art gehabene Correspondenz
bestehende *Pantheon*, nachstehend buchstäblich abdrucken
lassen, jedoch den Namen des Herrn Correspondenten
aus Schamung vor der Hand verschweigen. Es ist dennoch
daneben die Erlaubnung gewährt, dass er, glaubt er
in der That das Recht auf seiner, das Uebersetz auf unse-
rer Seite, nur sich öffentlich als denjenigen, mit welchem
diese Correspondenz geführt worden, zu nennen braucht,
und wir haben ihm dann nur die Kosten des Drucken der
Correspondenz ersetzt; sollte er aber, wie wir von ihm
hoffen, Schamgefühl empfinden, so braucht er nur zu
schweigen, und auch wir werden dann Dasselbe thun.

Die Red. der Gallia.

Die Correspondenz beginnt damit, dass Herrgott Herr
Durch ein — gedruckt oder vielleicht auch gasterische-
landpunkt v. d. d. d. Gallia. F

nen Einladungsschreiben, im Allgemeinen zur Einwendung von Beiträgen zur *Caëlle* eingeladen wurde, mit dem Ersuchen, das zu eröffnen, welches Heft er wünsche und mit dem Zusatz, dass er sich der Gewährung desselben von der Verlagshandlung im Voraus versichert halten könne. Die ganze obige Correspondenz ist in meinem Copirbuch und in meinen Originalbriefen noch vollständig vorhanden, wie folgt:

Herrn B. Schott's Söhne in Mainz.

... d. 19. April 1841.

Ew. Wohlgebornen

gefalliger Antrag zur Theilnahme an der *Caëlle*, das Sie in Ihrem Schreiben vom 11. Febr. wiederholten, war so ehrenvoll und schmeichelhaft für mich, als dass ich es unbedacht lassen sollte. Empfangen Sie daher beiliegendes Aufsum über ... für das nächste oder die der nächsten Hefte der *Caëlle*. Ich wünsche R^{d} Sechzehn Thaler für den gedruckten Osterbogen, und sehe der gefälligen Zusendung des Honorars nach erfolgtem Abdruck entgegen.

Mit vollkommenster Hochachtung verneige ich mich

Ew. Wohlgebornen

ergebenster

Dr.

An die Redaction der *Caëlle* in Mainz.

Ew. Wohlgebornen

haben vor einiger Zeit einen Aufsatz von mir für die *Caëlle*, über ... nebst angehängtem Leben ...'s empfangen, und, wie ich höre, ist dasselbe R^{d} bereits abgedruckt worden. Da R^{d} ich mich durch das unversehrte Ausbleiben einiger Summen, auf die ich gewisse Rechte, im Verhältniß sehe, so würden Sie mich durch die Berechnung des Honorars und Zusendung desselben, so möglich mit ausgebreiteter Post, sehr verbunden. Entschuldigen Sie diese Bitte, die Sie nicht als Mahnung deuten mögen. Die Fortsetzung des Hefts der *Caëlle*, welche mein Aufsatz abgedruckt ist, wäre mir angenehm. Vielleicht wer' ich im Stande, Ihnen bald einen neuen Beitrag zu liefern, falls Ihnen der erste ungenügt hat. —

Der Erfüllung meiner ergebensten Bitte entgegenkommend verneige ich mich

Ew. Wohlgebornen

ergebenster

... d. 2. August 1841.

Dr.

Se. Wohlgeb. Herrn Dr. in

Mainz 12. Aug. 1868.

Ew. Wohlgebornen haben wir die Ehre, hierbei die
Mitsendung in Erwiderung Ihres Geschehens v. 8. Aug. 1868,
ergebenst zurückzusenden, indem Aufsatze, welche im
Wissenschaftlichen aus einem Anzuge bereits gedruckter und
stetlich allgemein gekannter Schriften bestehen, für un-
sern Leser, wie wir befürchten zu müssen, nicht hinreichendes
Interesse haben mögen. Ihr Wunschens gar sehr, dass es
Ihnen gefällig sein mochte, was statt dessen baldigt durch
einen Original-Aufsatz Ihrer Feder zu beehren, welchen
wir prompt honoriren zu lassen nicht unterzogen werden.

Hochachtungsvoll empfiehlt sich

Die Red. der Zeitschr. *Cecilia*.

H. B. Schott's Söhne in Mainz.

Ew. Wohlgebornen

war ich zu drei vier stündiger Zeit, um gefällige Berech-
nung und Zusendung des Honorars für den von mir L.
& C. gezeichneten Aufsatz über zu bitten. Ge-
schäfte haben offenbar die Erfüllung dieser Bitte hinder-
verhindert, und ich würde sie nicht wiederholen, wenn
nicht das Ausbleiben einiger grüßerer Sammen mich in
dieser Verlegenheit setzte. Sie würden mich daher sehr ver-
binden, wenn Sie die hier ausgesprochene Bitte, wo mög-
lich mit ungesperrter Post erfüllen.

Mit vollkommenster Hochachtung verneigt sich

..... d. 14. Aug. 1868. Ew. Wohlgebornen
ergebenster

Dr.

An die Redaction der Zeitschrift
Cecilia in Mainz.

Ew. Wohlgebornen

gehälte hierbei den von mir für die Zeitschrift *Cecilia* ge-
zeichneten Aufsatz zurück. Nach Ihrem Briefe vom 21.
Febr. d. J. verlangten Sie einen Aufsatz von mir, der
nur in irgend einer Beziehung mit Musik stünde, und
zusetzten das von mir zu beiderseitige Honorar zu be-
willigen. Dass der Ihnen gesandte Aufsatz Ihrem Ideen
nicht entspricht, konnte ich nicht voraussetzen, aber es
vielleicht vermagens gewiss, dass Sie verpflichtet sind, ihn
auf andere Weise und auf's gelegteste mit *C. C.* u. L. auf
per Druckbogen zu honoriren. Wenn Sie auf diese Wei-
se mit Schriftstellers verfahren zu können glauben, und

verlangte Auktor ohne nachweisbaren Grund nach einem
Namen von fünf Händlern verhandelt zurückzuführen, so
haben Sie sich wenigstens bei mir durchaus verrechnet.
Ich habe mich, wozu mein Aufsatze einmal der Zeitschrift
Caritas durchaus verpflichtet ist, genötigt, auf die Zusen-
dung des Hosenrues nach obiger Benennung spätestens
bis zum 15. September zu bestehen. Ich werde zwar
nicht davon, kein aber nicht die Bemerkung unterdrük-
ken, dass, falls diese rechtensige Zahlung ausbleibt, an-
gleich nach vorherbestimmtem Termine die Carita in dem Allg.
Anzeiger d. Deutschen oder in irgend einer andern Zeit-
schrift mit einem Complimente begrünt werden soll, dass
sie eben nicht bezogen worden. Ich bin in diesem Falle
ein Mann von Wort.

... d. 19. Aug. 1815.

Hochachtungsvoll
Ihr
ergebenster
Be.

An Herrn Dr. in

Mein 15. Sept. 1815.

Wir hatten in unserm ergeben Schreiben v. 12. Aug.
die Ehre, Ihnen in dem gefälltesten Ausdrücken die Un-
sache zu erklären, warum wir eben, so offenbar aus ei-
nem längst gedruckten Buche herausgerücktem Auf-
satz, wie der, welchen Sie uns ausdieses letztes An-
satz gesonnen, der uns übrigens unendlich verpflichtet,
wahrscheinlich durch Handlungslosigkeit, unbekannt, nicht
brauchen konnten. Dass Sie diese unsere, so schonend
wie möglich ausgesprochen gewesene Bemerkung mit so
heftigen und so unentsündig, in Unwillen einschreiben (ob-
ne Zweifel eine Wirkung der Sie grade in diesem Augen-
blicke abgegangenen Geldverlegenheiten, denn Sie in zwei
Briefen Meldung thun,) müssen wir zwar sehr bedauern,
allein Sie könnten uns nurma, dass wir uns durch
diese Ihr Beschränkung nicht werden nöthigen lassen, diese
Beurtheilung anzunehmen, von welchem wenigstens wir unse-
rer Bedenkens keine Ehre haben würden. Noch geringer
schlagen wir Ihre Drohung an, uns im Anzeiger der
Deutschen ein ähnliches Compliment darüber zu machen, dass
wir Ihnen hier nicht zu Willen gewesen. Wenn Sie
dodurch zu gewinnen glauben, dass Sie dem Publicum
bekannt werden lassen, dass Ihnen der Versuch mis-
lungen ist, uns ein als ungewählter reflectirtes Manuscript
durch unentgeltliche Zuschicklichkeit anzuwenden, so
wird Ihnen natürlich jeder beliebige Weg zur Publicität
unverboten. Sehr wahrscheinlich werden wir sogar auf
Ihre Verunglimpfungen gar nicht einmal antworten, in-
dem wir in der öffentlichen Achtung und im Vertrauen
unserer verehrten Mitbürger lieber zu stehen glauben,
als dass uns der, was wir hier von Ihnen zu Tacten

haben, schaden könnte; übrigens möge schon die treuer Abdruck unserer Correspondenz in unsern Blättern, auch ohne allen Commentar, genügen, Ihr Bruchman und dessen Treueföhrer hinsichtlich zu bezeichnen, und Ihren Namen, wenn wir ihn Sibel nennen wollen, wenig aus Ehre zu setzen.

Jedenfalls haben wir die Ehre Ihnen hierbei Ihr Maassen, nochmal mit der Versicherung zurückzugeben, das dengeheime Arbeiten für unser Institut glücklich unbrauchbar sind; wir drücken uns fortwährend so schmeichelnd wie möglich aus.

Dass das Manuscript Ihnen vorigenmal anfrachtet zurückgegeben worden, ist uns sehr bekannt, und jedenfalls nur ein zufälliges Versehen der Verlagshandlung, welche auch, nicht wie die Personologen für so viele ihr zugehen werdende unbewachte Hüfte gefällig zu tragen, sondern als sogar gewöhnlich fruchtbar zurückkommenden pflegt. Wünschen wir dem Betrag Ihrer Puno-Anlage, der wohl nicht gross gewesen sein kann, so wollten wir Ihnen denselben ganz hierbei gleich zurücksetzen: und hoffen, dass selbstverständlich.

Wollen Sie, statt des wieder zurückfolgenden Manuscriptes, was mit einem andern, ungeschickteren Aufsatz besetzen, so wird sich vielleicht Ihnen ins Andere ausgleichen; nur versteht sich, dass wir uns eben so wenig durch unbehellig machen, dasjenige, was Sie uns eben anzuwenden wollen, jedenfalls unbewachten anzuweisen, als wir diese (jenseit) gehen haben und als irgend eine Bedienung in der Welt es jenseit gehen hat oder sein wird.

Wir rechnen mit Achtung

Die Red. d. Zeitschr. Cassin.

A n z e i g e

an die respectiven Abonnenten

betreffend die

schnellere Spedition der Cassinhefte.

Da uns von einigen Abonnenten Klagen über verspäteten Empfang der erscheinenden Hefte gemeldet worden sind, so laden wir diejenigen, welche die Cassin schneller zu erhalten wünschen, als es auf dem, freilich mitunter gar langsamsten Wege der Buchhandelsgelegenheit durch Frachtschiffe, möglich ist, hiermit ergebnis ein,

derjenigen Buch- oder Musikhandlung, von welcher Sie die *Cassida* beziehen, oder in frankirten Briefen uns selber unmittelbar, zu eröffnen, dass sie die Hefte durch Postwagen zu erhalten wünschen. Sie werden um so weniger Anstand nehmen dürfen, solche Verfügung zu treffen, da der dadurch entstehende, obgleich im Durchschnitt nur etwa sechsmal im Jahre vorkommende Postaufwand gering, und überdies ja, durch die ausserordentliche Wohlfeilheit des Abonnementspreises, schon im Voraus vergütet ist.

Übrigens sind wir benachrichtigt, dass, was insbesondere die Verwendung in die K. K. Österreichischen Staaten betrifft, die Spedition unserer Hefte an die dortigen Buchhandlungen und Abonnenten nicht nur auch, und zwar größtentheils, durch die vordemmit einzuhaltenden gesetzlichen Formalitäten der dortigen Censurinstanz aufgehalten wird.

Übersieht aber mag die Schuld der Verzögerung gar häufig auch in der Nachlässigkeit der Handlungshüter liegen, bei welchen die resp. Abonnenten die *Cassida* bestellt haben; oder auch in der allzugroßen Sparsamkeit mancher Buch- und Musikhandlungen, welche uns ausdrücklich aufgegeben haben, ihnen die Hefte nur immer gelegentlich und unter Sendungen mit beizuschließen, was sich denn freilich oft erst nach Monaten zusammenfindet.

B. Schott's Sohn

Gründherr d. Buchhandlung in Wien.

Einladung
zur
Subscription
auf die
drei neuesten grossen Werke
von
L. van Beethoven,
stattet

1. *Missa solennis, D-dur, op. 123.*
2. *Grosse Ouverture, C-dur, op. 124 *)* und
3. *Sinfonie in d-moll, mit Chören, op. 125.*
Mainz, bei Schott.

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders glänzend. Kein Volk hat ein glücklicher Stern am musikalischen Himmel, kein Volk hat die Töne eines geistreichen Compositors, so erhellend ein anderes Genie, den dunklen Vorhang zu reissen. Mozart und Haydn schweben, da gab uns die Vorwelt einen Beethoven, der an dem unerschöpflichen Werke die einzigen Antheile, völlig würdig, an diese Erde die Bewunderung der Welt zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, der Lieblichkeit und Aeusserlichkeit seiner Modulationen ist unüberwundener und steht von nun an der Fülle eines reichen Genies.

Die unermessliche Musikhandlung in hoher Kunst, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der herrlichen Schätze seiner Compositionen darbieten zu können.

Denn, viel bewunderten Werke enthalten in nachstehenden Angaben:

1. Die *grosse Missa solennis*, op. 123,
 - a) in vollständiger Partitur,
 - b) in separirten Orchester- und Sängstimmen, und
 - c) im Clavier-Auszug mit Sängstimmen.
 2. Die *Ouverture für grosses Orchester*, op. 124, *)
 - a) in Partitur,
 - b) in Orchester-Stimmen.
 3. Die *grosse Symphonie mit Chören und Solo-Stimmen* (über Schillers „Lied an die Fremde“), op. 125,
 - a) in Partitur,
 - b) in Orchester- und Sängstimmen.
- Alles mit dem gehörigen Verwappungs-Stempel,

*) Nicht zu verwechseln mit einer andern, vor einiger Zeit bei Steiner in Wien erschienenen Beethoven'schen Ouverture Op. 125, gleichfalls aus G.

Das Ganze wird nach im Laufe eines Jahres ausgegeben.
Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten an-
zusehen, solche künstliche Werke besondert correct und im schön-
sten Saccostich auf schönem Papiere, herzugeben zu lassen.

Um dem Publikum die Anschaffung dieser Kunstschätze
möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription er-
öffnet, und zwar unter folgenden Bedingungen:

Es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, also
auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf
Eines oder einige derselben; z. B. hier auf die Partitur der
Messe, oder die Aufgabestimmen, — oder hier auf diese ohne
jene, oder hier auf den Übersetzung, — auch auf eine be-
liebige Anzahl Verköppelungstimmen, u. s. w.

Da die Fuganzahl nicht genau angegeben werden
kann, so wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der ge-
druckte Bogen nicht über zehn Kreuzer christlich kosten wird.

Nach Verkauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende
October d. J. offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter La-
denpreis eintreten.

Man kann in jeder solchen Buch- oder Musikhandlung
subscribiren.

Man liest, Name und Wohnort deutlich und vorwer-
dend zu schreiben, weil das Verzeichniß der resp. Subscrib-
enten des Werkes vorgelegt werden soll.

Mainz, am 20. April 1825.

Da die vorstehende Subscriptions-Anzeige
in manche Gegenden sehr spät und zum Theil
noch gar nicht gelangte, so wird hiermit der
Subscriptions-Termin bis Ende December d. J.
verlangert und die Anzeige damit verbunden,
dass

die O u v e r t ü r e

den 25. October zum Versenden bereit sein
wird. Der Subscriptions-Preis derselben be-
trägt, zu zehn Kreuzer rheinisch per Bogen:
für die Partitur 2 fl. 30 kr.,
für die Orchester-Stimmen 5 fl. 36 kr.

Mainz d. 17. September 1825.

B. Schott's Sohn.

A n k ü n d i g u n g.

Quartett für zwei Violinen, Altviola und Violoncell, von L. van Beethoven. Op. 127.
Vollständige Partitur.

Dasselbe Werk, in ausgesetzten Stimmen.

Dasselbe, für Pianoforte zu 4 Händen.

Dasselbe, für Pianof. zu 2 Händen.

Außer den vorerwähnten drei genannten Werken unsern unsterblichen Beethoven, hat die unterzeichnete Verlagsanstellung des Ullsch, allen Musikfreunden auch noch ein viertes großes Werk seines Meisters, als in ihrem Verlage erscheinend, anzuzeigen: Es ist das von allen Künstlern als höchstem Gipfel der Instrumental-Musik angepriesene, vielbewunderte und als Quartett des ewig unbegreiflichen Meisters unserer Zeit, voll höchster Begeisterung, kräftiger und imposanter Fassung, des herrlichsten Melodienausflusses, des bewundernswürdigen Harmonienwechsels. Es ist jenes Werk, von dem man in öffentlichen Blättern liest, dass der vorerwähnte Quartett-Verein in Wien, von seinem aussehenden Schwierigkeiten nachgeschmeckt, es anfanglich eine Zeitlang bei Seite gesetzt, aber späterhin, nach mehrern Proben, es als das vorzüglichste aller Beethoven'scher Werke öffentlich anerkannt und gepriesen hat.

Es erscheint bei uns in folgenden Auslagen:

- a) in vollständiger Partitur,
- b) in ausgesetzten Stimmen,
- c) im Clavier-Auszuge zu 4 Händen,
- d) im Clavier-Auszuge zu 2 Händen,

und außerdem noch in verschiedenen andern Formen.

Das Ganze wird noch vor Ende dieses Jahres ausgegeben. Wir werden es uns zur höchsten Pflicht machen, das so unsterbliche Werk in correctem und vollkommenem Metzen zu bereitzugeben.

Wir machen insbesondere auch darauf aufmerksam, dass wir von Hrn. v. Beethoven das ganze und ausschließliche Eigenthum dieser Composition und das Verlagsrecht derselben

in allen Gestalten und Arrangements, erworben haben, so dass kein Verleger weder des In- noch Auslandes mehr von dem Herrn Componisten irgend ein Recht an denselben erwerben kann.

B. Schott's Sohn.

**Privilegien
gegen den Nachdruck
des vorstehend erwähnten
von Beethovenschen Werke
betreffend.**

Die Druckungsgl. Deutsche Hofmusikhandlung B. Schott's Sohn beehrt sich, mit dankbarer Anerkennung, den gütigen Schutz zur kaiserlichen Kasse zu belegen, welchen bei unermesslich. Maj. der König von Preussen, als auch des Königs von Bayern Majestät, der Herausgabe der vorstehend erwähnten sowohl, als auch nach gütiger anderer v. Beethovenscher Compositionen, allseitigste zugesichert worden ist, mit dem Bewusstseyn, dem Kaiserlichen kaiserlichen Schutzbriefen auch von mehreren anderen europäischen Höfen, und namentlich auch von Seiner Majestät dem Kaiser von Oesterreich, bereits mit Zuversicht vorgegangen sind.

Privilegium

für die Gütlichen Schott, Musikverleger und Musikverleger in Mainz.

Stoll. 2. Aug.

15 ggr. pro Stempel,
zahlbar 1800.

„Das Gütliche Schott, Musikverleger und Musikverleger zu Mainz, wird auf die nachstehenden sechs Jahre der Rechte zum ausschließlichen Verlag innerhalb sämtlicher Europä. Preuss. Staaten der in ihrem Verlage erscheinenden musikalischen Compositionen von L. van Beethoven, als:

1. Opuslied von Macken, in Musik gesetzt, Op. 121.
2. Bundeslied von Guter, in Musik gesetzt, Op. 122.
3. Marsch national in D-dur, Op. 123.
4. Grande Quatuor in C-dur, Op. 124.
5. Symphonie mit Chor über Schillers Lied: An die Freude, Op. 125.
6. Bagatellen für Pianoforte, Op. 126.
7. Grand Quatuor für 2 Violinen, Alto und Violoncell, Op. 127, und
8. Lied: Ich war mit Chören ganz allein; mit Accompaniment des Pianoforte, Op. 128.

dargestellt enthält, dem während des gedruckten Zeitraums an den Königl. Preuss. Staaten diese Compositionen weder in demselben, noch in einem andern Foramat, nachgedruckt, auch der Verkauf eines andern von unterzeichneten Nachdrucke nicht gestattet seyn soll, bei Verletzung der durch das Preuss. allgem. Landrecht festgesetzten Folgen des widerrechtlichen Nachdrucks.

Berlin den 15. August 1835.

Ministerium der Geistes-, Ministerium des Innern,
Unterrichts- und Medicinal- Angelegenheiten.

In Abwesenheit und im Auftrage der Herren Chanc.
Rathes.

v. Kämpz. (L. S.) Crellier.

Der

Königlich Preussische außerordentliche Gesandte
und bevollmächtigte Minister

an

Grossherzoglich Hessischen Hofe etc.

an die

Herrn B. Schott's Sohn, Hofmusikalienhändler
in Mainz.

In Erwiderung der, von dem Herrn Geheimden Schott
in Mainz, an Seine Majestät von Preuss. Majestät gerichteten,
höflichen Vorstellung: — „um Erhaltung eines Königl.
„allergnädigsten Privilegiums, gegen den Nachdruck oder Nach-
„drucklich der in ihrem Verlage erscheinenden von Beethoven'schen
„musikalischen Compositionen, Op. 120 bis 126.“ — in dem
„Unterzeichneten allerböchsten Orts beauftragt worden, dem-
„selben Nachstehendes zu eröffnen:

„Mit dem wichtigsten Schutze, welche Seine Majestät
„der König auch musikalischen Verlegern, bei Er-
„scheinung in jedem einzelnen Falle, ertheilen anzu-
„lassen, bedarf es für die fraglichen Verlags-Artikel
„der Schröder Schott keine besondere allerböchsten
„Privilegium.“

Diese Königlich allerböchsten Erklärung und dem Ihnen
ausgesprochenen, derselben anzuhebenden Auftrage zu Folge,
erklärt demnach der Unterzeichnete nach, die Herrn Gebrü-
der Schott, deren obiger Vertrag in Kenntniss zu setzen; indem
er zugleich deren Ansehen ergreift, um den Nachdruck eines
hochschätzbaren geistigen Eigenthums zu vermeiden.

Darmstadt den 14ten July 1835.

F. v. Sulzer.

Subscriptionsanzeige.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint zu Anfang nächsten Jahres, die Cantate von Dr. Bachmann, in Musik gesetzt von Carl Kauer, welche am Jubiläum des 50jährigen Bestehens Sr. Majest. Kaiser des Grossherzogs von Baden Wiemar, am 1ten September in Weimar aufgeführt werden, in Partitur mit beigefügtem Clavierauszug, auf Commission, welche im Ende dieses Jahres offen bleibt. Da sich die Größe des Werkes welche auf ungefähr 12 Bogen geschätzt wird, vorher noch genau bestimmen läßt, so ist der Subscriptions-Preis auf 7 1/2 Rth. oder 12 R. rheinisch für den Bogen festgesetzt, der Lieferpreis wird nachher bestimmt.

Die Verlags-handlung wird die schärfste Anmerkung aufzufassen, und sollen die Namen der Subscribenten dem Verfasser mitgetheilt werden.

Jedem von Unterzeichneten erhalten das 20 Exemplar zu, doch werden alle Bewilligungen paratfrei abgeben.

Zur Subscription kann man sich

in Weimar an den Verleger, Ph. Wastorf,
in Hannover an C. Bachmann,
in Mainz an B. Schott's Sohn

und jede andere solche Musik- oder Buchhandlung wenden.
Weimar im September 1835.

H. Wastorf,
Musik-Handlung.

Anzeigen.

Im Verlage des Unterzeichneten wird in Kurzem erscheinen Israel in Egypten, grosses Oratorium von G. F. Händel. Uebersetzung und Clavierauszug von K. Breidenstein.

Dieses gesungene Werk des unsterblichen Meisters ist schon längst als eine seiner originellsten Schöpfungen anerkannt. Die vorzunehmende Ausgabe desselben wird, wie ich vermuthen zu dürfen glaube, Krone und Zierrath des Kunst in jeder Hinsicht bebildigen. Ausser dem Clavierauszug werden auch die einzelnen Stimmen besonders gedruckt und in beliebiger Anzahl verkauft.

Preis:

II. Crociata in Egitto, Musica del Sign. Maestro Gioachino Mayerbeer. Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text.

Diese Oper unser Landmann hat in Italien so viel Glück gemacht, dass sie auch in Deutschland bekannt zu werden verdient und die eben so beliebte Opern für sich zu erproben helfen darf.

N. Simrock in Bonn.

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Franz. der Frau v. Bauer, frei bearbeitet von Aug. Lewald. Mit Kupfer u. Musikblättern. 8. Nürnberg, Haubenstricker, Volldruckpap. gebunden 1 B. 48 kr.

Es so eben in meinem Verlage erschienen und in allen deutschen Buchhandlungen zu haben.

H. Haubenstricker.

A n z e i g e

einiger der neuesten Verlagswerke

Johann André in Offenbach a. M.

eifriglich nach den Original-Manuscripten herausgegeben.

- *Sinfonie*, Ouverture für 2 Violinen, Bassen, Violoncell und Contrabaß, 1 Fföte, 2 Oboen oder Clarinetten, 1 Fagott, 3 Hörner, Trompeten und Pauken, Op. 112. D-dur, mit einer Introduction in A-moll. 2 B. 45 kr.

- *Ouverture* für dieselbe Sinfoniebesetzung, Op. 113. D-dur. 2 B. 45 kr.

- *Ouverture*, Op. 114. Sinfoniebesetzung wie die vorhergehende, C-dur mit einer Introduction in A-moll. 2 B. 45 kr.

- *Ouverture*, Op. 115. Gleiche Sinfoniebesetzung, E-dur. 2 B. 45 kr.

Diese 4 Ouverturen sind vorzüglich zum Gehörche für beliebiger Concerte bestimmt und gehören, was dies gut gearbeitete lebhaft durchgeführte und gute Instrumentierung betrifft, zu den besten Arbeiten dieses mit Recht so berühmten Componisten, daher sie, verbunden mit ihrer richtigen Ausführbarkeit, gewiss eine sehr günstige Aufnahme verdienen.

- *André's*, Arrangements für Fföte et Geige. Op. 116. Nr. 2r. 1 B. 42 kr.

In die Fortsetzung der beiden bereits S. 87 in dieser
Verlagshandlung erschienenen Nummern und ebenso beif
für die Höhe, die zweckmäßig begleitend für die Gitarre
geeignet, und dabei allen Licht über diese beiden Instrum
te als eine recht interessante Anschauung zu empfehlen.

Krumpholtz, Amusement für Flöte und Pianof. Op. 1
Nr. 2. 1 H. 24

Dieses Werk, wo sich der Gelehrte, der Pianoforte
begleitende Flöte ist.

Krumpholtz, 3 Dore beifügt für 2 concertante Flöten. 3
24. Tausend G-dur, A-dur, e-moll. 2 H. 30

Diese Dore sind ganz dem Titel entsprechend, sie
sind leicht und annehmlich, dabei gut spielbar und interessant
durchgeführt geschrieben und müssen dabei allen Flöten-
spielern eine höchst willkommene Erleichterung sein.

Meyer, grosses Trio für Pianoforte, Claviers und B.
Op. 14. 1 H. 30

Dieses Werk war mit einer ganz vorzüglich ein Clavier-
begleitende Violabegleitung bekannt geworden in
in London, 1818 Teils, erfuhr hier zum erstenmal mit B.
von Meyer selbst geschriebene Claviers in B, und nach dem
letztenmaligen Original-Manuscript herausgegeben. Die B.
dieses Trios ist zugleich, für die Violine arrangiert, bereits
beifügt.

Schumann, 8 Ronden oder Capricen für Claviers. 24. 5
wollen dem Herrn Grafen G. von Weymuthen gewogen
Op. 15. 1 H. 30

Diese Studien erfordern viele Aufmerksamkeit und so
nur für bereits geübte Spieler bestimmt, welche nicht
auch um so nicht interessant sein werden.

Schubert, Quartet für 2 Violinen, Alto u. Violoncell
betitelt dem Fürsten Emil in Hertz-Darmstadt gewogen
Op. 15. f-moll, des Herrn Grafen F-dur. 2 H. 30

Dieses Quartet ist eine gut geordnete Composition, die
obgleich durch alle 4 Stimmen gleicher Interesse be-
weist ist doch die erste Violine vornehmlich und dabei p
spielen, sowie man allen diesen von einem so vorzüglichen
den Violinspieler und berühmten Componisten wie Hr. Seb.
war ist, zu erwarten berechtigt war.

Schubert, Capricen für Horn mit Oboen-, Quer-
oder Pianoforte-Begleitung, dem Hr. Fürsten G. Fürst
gewogen. Op. 16. 2 H. 45

Dieses eigentlich für ein Second-Horn in Es geschriebene
Capricen besteht aus einem prägnanten Musikstücke, ist
gut, einem Horn mit Violoncell, einem Horn, Claviers
Adagio und darauf folgendes Alle-Falces, und darauf
wollen dem Instrumente ganz entsprechenden Partien der B.
eigentlich, welche nicht zugleich für ein F-corn Horn u

flücker sind, stehen im doppelten Maaße die beide Hände da. Durch das Arrangement des Oboisten für Quarten oder Fiancforte eignet sich diese ebenfalls sehr gelungne Composition für jeden musikalischen Zweck.

Schmidt, 2 Capriceris für Violine mit Begl. des Fiancforte. Op. 3. Der Erlauchten Reichsgräfin und vormaligen Cavallier Louise zu Schwarzburg-Lippe gewidmet. 1 B. 16 kr.

Von einem Geiger und Componisten wie Hr. Joseph Schmidt in Hainburg ist, der seine Studien unter dem ersten Meistern nachendet hat, kein Werk mit Recht ohne für die Violine zu billigen als ungewöhnlich geistreich und gut geschriebene Compositionen erwartet, welche bei allen Liebhabern der Violine die beste Aufnahme zu finden verdient.

C. Spahn, Fancie-Toucs des Oboischen Obois für Fiancforte. 7te Sammlung. 48 kr.

Diese Sammlung enthält die neuesten und beliebtesten Tänze, vornehmlich und doch nicht ohne vorhergehende für Fiancforte arrangirt.

Täglichebach, brillante Variationen über ein Thema der Gasse Indes von Kowal für die Violine, mit Begleitung des Oboisten oder des Fiancforte, welchem Lehrer und Freunde Herrn F. Kowal, Kapell-Director zu Regensburg gewidmet. Op. 1. Tübingen 4. 1827. 3 B.

Herr Täglichebach, K. Bayerischer Kammermusikus in München, wendet sich auf seiner letzten Kunstreise den ihm von dem gegnähren Hof eines vorzüglichsten Virtuosen auf der Violine begünstigt, harte seine Kunst brillante und dabei ungewöhnliche Variationen theillich mit dem gelobten Erfolg nachzutragen, daher die allen Geigern und Liebhabern dieser Instrumente eine höchst willkommene Erhebung sein werden, und dies um so mehr, da man sie auch mit dem Fiancforte oder Quarten allein accompagniren kann.

Neue Musikalien

im Verlage

der Hofmusikhandlung von C. Bachmann

in Hannover.

OCTOBER 1828.

March für Sahm- und Blas-Instrumente.

FREYTAG, A. S., Variationen pour Flüte seule, avec Oboe, Q. et C. 1. Th. 4 ggr.

- Maurus, Louis, Variations sur un Air de l'Opéra: La Famille suisse, pour Vl. avec Orch. O. u. 1 Fl. 4 ggr.
 — Polporetti sur des Thèmes de Fresconi, pour Vl. avec Orch. O. u.
- Schweitzer, J. G., Rondo à Violon, mit Begl. v. 2 Violinen, Deutsche u. Vlln. Contrab. ad lib. O. u. 2 ggr.
 Weber, C. H. v. Oas. aus Euryanthe, arr. f. 2 Flöten von J. H. Wagner. 8 ggr.

Für Pianoforte.

- Amon, J. Adagio et 4 Variations. 4 ggr.
 Auswahl der neuesten und beliebtesten Piann. Nr. 11, auth. Walker aus dem Preussischen, von Grafen von Bredern, Walker und 2 Essenzen von Bachoff. 4 ggr.
 — Nr. 12. auth. Walker aus dem Kaiserthum. 4 ggr.
 Hörner, G. F. Variations faciles. 4 ggr.
 Weber, C. H. v. Oas. aus Euryanthe, arr. von Sippel, für Pf. allein. 10 ggr.
 — Idem arr. von Sippel zu 4 Händen. 14 ggr.
 — Hochstein: March aus Euryanthe, für Pf. allein. 4 ggr.

Für Gesang.

- Kreutzer, Carl., aus Libanon, mit Pf. u. Begl. Nr. 1. Cavat. Lockend schellen aus der Ferne. 8 ggr.
 — Nr. 4. Bar. u. Bass: Ja hat verschlossenes Ith. 7 ggr.
 — Nr. 5. Fols. : So mög' ich meinen Thier weiden. 7 ggr.
 — Nr. 10. Bassbar. : Erst diese 5 ist. 8 ggr.
 — Nr. 20. Bass: Nun kriech herzu verschlossenes Frenck. 7 ggr.
 — aus Libanon, mit Guib. Begl. Nr. 2. Cavat. Lockend schellen aus der Ferne. 4 ggr.
 — Nr. 8. Fols. : So mög' ich meinen Thier weiden. 8 ggr.
 — Nr. 22. Solo. Nun kriech herzu verschlossenes Frenck. 6 ggr.
 Hübner, F. aus Elia, Bar. : Mit blaugem Schwanz ging Saladin, mit Pf. oder Guib. Begl. 4 ggr.
 Huchardt, Guib. 6 Lieder von Göthe, Tisch, Huchlins und Hörner, mit Pf. oder Guib. Begl. des Werk. von Hoff. 14 ggr.
 — Einzingen: Nr. 1. Lied aus Fols. Zurbino, von Tisch : O die Himmth ist. 4 ggr.
 — Nr. 2. Trist eines guten Gewissens auf dem Brackelotte. 4 ggr.
 — Nr. 3. Todtenkruz für ein Kind, von Mathiasen. 4 ggr.
 — Nr. 4. Das gestirne Glück, von Th. Hörner: Ich hab ein heures junges Blut. 8 ggr.
 — Nr. 5. Niggen, von Güther: Himm da das Land. 8 ggr.
 — Nr. 6. In der Vergangenheit: Wo hat' ich auch? 4 ggr.
 Weber, C. H., aus Euryanthe, mit leichter Pf. u. Begl.

- von J. H. Wagner. Nr. 5. Romäne: Unter blüh'nden
Mandelblüthen. 5 ggr.
Weber, G. M. v., Nr. 5. Cav. : Glücklein im Thale!
Häseln im Bach. 4 ggr.
— Nr. 6. Aria: O mein Leid ist unermessen. 5 ggr.
— Nr. 7. Duett: Unter ist mein Stern gepangen. 7 ggr.
— Nr. 11. — Ein süßen die Seele mein. 7 ggr.
— Nr. 17. Scene u. Cav. : Hier steht am Quell, wo Wal-
den stehn. 5 ggr.
— aus Laryzanka, mit leichter Guit. Begl. von J. H.
Wagner. Nr. 2. Rom. : Unter blüh'nden Mandelblüthen. 4 ggr.
— Nr. 5. Cav. Glücklein im Thale! Häseln im
Bach. 4 ggr.
— Nr. 6. Aria: O mein Leid ist unermessen. 4 ggr.
— Nr. 17. — Weber's Märliche Raub. 4 ggr.
— Nr. 18. Jagd-Chor: Die Thale dampfen, die Hühen
gillen. 3 ggr.

Für Gitarren.

Krennler, Joh. u. Flichsperg u. Fl. et Guit. = Thl. 16 ggr.

Unter der Presse sind:

Pachatschek, F. Grand-Popourri p. Vl. et. Pf. u. Cl.
Popourri sur des Thèmes de l'Opéra Laryzanka pour
Fl.

Zu Schneiders Weltgericht sind die Chorbestimmten
Inbegriffen zu 18/16 ggr. Netto der Noten, und freie
Besetzung bei nur zu beschreiben.

In Leipzig findet man diese Musikalien bei meinem Co-
missionar, Herrn C. H. E. Hartmann.

Weitere neue Musicalien

der C. Bachmann'schen Hof-Musikhandlung
in Hannover.

Für Solen- und Chor-Instrumente.

- Alben C. W., Tances für Orch. 100 Lief. 16 ggr.
Anders, Ouv. und Gesticone aus dem Schoss für 1 Fl.
1 Thl. 8 ggr.
— Quartett d'Orchestre 8 ggr.
Anzahl beliebiger Lieder für 1 Fl. N. 1-3. 4 ggr.
Anzahl beliebiger Tances für 1 Fl. N. 1. 4 ggr.

Verlag von C. H. E. Hartmann. G

- Kuchhausen H.**, Gr. Polonaise p. Fl. avec Orch. ou Fl.
 O. 6. 10 ggr.
Flischer J. G. C., (Eleve von Walck) Trios für Orch.
 ou Basses. 1 Thlr. 6 ggr.
Heine Meyer G., Var. über Mich haben alle Frauen,
 für Fl. mit 2 Vl., Br. und Vcl., oder mit Fl. 10 ggr.
Hollmann A., Var. über 3 bel. Thomas für: Fl. N. 1.
 6 ggr.
Lübbeck J. H., 3 gr. Duo sans pr. 2 Fl. O. 2 N. 1. 14 ggr.
 — 3 gr. Duo sans pr. 2 Fl. O. 2 N. 2. 10 ggr.
 — 3 gr. Duo sans pr. 2 Fl. O. 2 N. 3. 10 ggr.
Hauer Louis, 3 gr. Quatuor sans p. Fl. avec 2 Vcl.,
 A. et Vcl. O. 16 N. 1 und 2. 1 Thlr. 4 ggr.
 — Ave vous en p. Fl. et Vcl. O. 12. 10 ggr.
 — Polonaise p. Fl. avec 2 Vcl. A. et Vcl. O. 12. 1 Thlr.
Hertz F., Barcarole française var. p. Fl. avec Orch. O. 4.
 1 Thlr.
Neumann H., Quartett für Fl., Va., Br. u. Vcl. O. 12.
 10 ggr.
Rudersdorf J., 6 Var. sur un Air de G. précédés d'une
 Int. p. Fl. avec 2 Vcl., A. et Vcl. O. 9. 14 ggr.
 — Variat. p. Fl. et Orch. O. 12. 1 Thlr.

Für Pianoforte.

- Aron L.**, 3 Sonatas avec Fl. chl. (sans Orch. p. F.)
 O. 12 N. 1-3. 4 1/2 ggr.
 — 4 Variet. sur un Air de Cass. Breton: Sur was de
 Schwanke l'ouest. 2 4 mains avec Air var. O. 119. 14 ggr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze O. 1-11.
 4 4 ggr.
Carafa M., Dan. de Soissons à 4 mains. 14 ggr.
Casray G., Toccatine brill. en Ter. sur le motif de la
 Tarantelle des de Ballet: Le Fil et le Chevalier. O. 61.
 10 ggr.
 — Allegretto gracioso sopra un tema del Ballet: Bache -
 Elise O. 69. 10 ggr.
 — 3 Polonaises O. 55. 8 ggr.
 — 4 Var. sur 2 4 mains sur une Walze de Gellensberg
 O. 67. 10 ggr.
 — 228 Rondines sur un Motif de l'Opéra: Elise e Clia -
 de de Mercandante O. 53. 14 ggr.
 — 6 Rondines mélod. 2 4 mains O. 62 N. 1-3. 4 1/2 ggr.
Eckhausen H., 3 Sonatas avec Fl. O. 2 N. 1. 8 ggr.
 — 3 Sonatas avec Vl. O. 2 N. 1. 14 ggr.
 — Valze plus ou moins. Dan. de la Mémoire Vl.
 à 4 mains O. 7. 10 ggr.
Furstenow A. B., Variet. p. Fl. et F. O. 16. 14 ggr.
Gebler H., Kreuzquartett von Johann von Orleans
 zu 4 Händen. 8 ggr.
Hugh F., Divertissem. über das portugiesische Hymne
 zu 4 Händen. 12 ggr.

Wagner A. F., Thema v. Carolo: O cara nemica, mit Var. O. 21.	16 ggr.
— Polonaise zu 4 Händen O. 23.	16 ggr.
Heilbrunner F., Var. vor aus Walse langh. O. 29.	16 ggr.
Hörner G. F., Neue Polonaise N. 1.	4 ggr.
Langenhan F., Var. über das Lied: Ich denk es dich.	16 ggr.
Maurer L., Airs russes var. p. Fl. av. Fl. O. 41.	16 ggr.
May, ex Charles, Exercises p. Fl.	5 ggr.
— Andante et Rondau.	21 ggr.
— Neue Quadrille française, thème de l'Opéra: Der Freischütz.	8 ggr.
Mayseder J., Neue Polonaise am. à 4 mains.	16 ggr.
Meyerhofer J., Moderne Quadrille Hande avon aus Wien. O. 28.	16 ggr.
Müller E. F., Bezauberndes Handen à 4 mains O. 25.	16 ggr.
Nicholson C., Fantasie mit Einleitung, Variet. u. Polon- nise für Fl. mit Fl.	12 ggr.
Petersen A., 4 Handen zu Forme de Walse p. F.	16 ggr.
Sippel, 24 Handstücke für Anfänger O. 37.	8 ggr.
Sutor W., Var. aus Apollo's Witzgezug und aus dem Tagebuch, zu 4 Händen.	2 16 ggr.
Thema Th., 6 Minuten-Märsche O. 40.	12 ggr.
Weber C. M. v., Auforderung vom Tinet; Beide Schil- kes O. 28. zweckmäßig arrichtete Ausgabe.	12 ggr.
— Über aus Freiden: Es klingen so lieblich (ohne Sing- stimmen)	2 ggr.
Zöllner C. H., Sonate O. 13.	16 ggr.
— Popponeri nach Thema aus Apollo's Witzgezug	16 ggr.

Für Geung.

Benson S., 6 Lieder mit Fl. O. 22.	8 ggr.
Handgeunge der Freimaurer Freundschaft mit Fl. 16 ggr.	16 ggr.
Keller Carl, Gedänge mit Fl. od. Geit. 18tes Werk No. 1.	
Artists alla Polaca.	10 ggr.
— N. 2. An die Mädchen	10 ggr.
— N. 3. Die Unbekante.	5 ggr.
— N. 4. Loß der Nacht.	5 ggr.
Maurer L., Traberkengedell mit Fl. od. Geit.	2 ggr.
Neumann Max, Lied der Margarethe aus den Hagestäl- ken mit Fl. od. Geit.	2 ggr.
Nicola Carl, 4 Schritte von C. Colletten mit Geit.	10 ggr.
— Exerciz N. 2. Themasänge Schwere, N. 3 und 3 Lieder eines Zimmorgestelles N. 4 Tiefen Geit.	2 4 ggr.
Quadrille aus der Liedersperre: Die Berliner in Wien mit Fl. oder Geit.	10 ggr.
Weber C. M. v., Die Zeit und Witzgeit, mit Fl. od. Geit.	4 ggr.
— Volletted: Mein Schützere! Im höflich, und Lied zu den Mond, mit Fl. oder Geit.	4 ggr.
Wunsch und Entgeung: Der Pabat lebt herzlich, mit Fl. oder Geit.	2 ggr.

van Beethoven, Opernlied, Partitur, Op. 124.	48 kr.
— — id. in Stimmen. Op. 124.	3 R.
— — id. Clarinet. Anfang. Op. 121.	36 kr.
— — Bändelied, Partitur. Op. 122.	42 kr.
— — id. Stimmen. Op. 122.	2 R. 24 kr.
— — id. Clarinetzung. Op. 122.	48 kr.
Fuchs, Anna, Ich habe, p. Fagott et Clarinet.	8 R.
J. Kuffner, Papp, p. Viol. principale ou Quintett. Op. 156.	1 R. 26 kr.
Teufelher durch alle Dör- und Maßmessen p. Fagott. 1813.	10 R.
B. A. Köster, Sinfonie, p. Fl. Alto et Clarinet. 1 R. 12 kr.	
H. Köhler, Sonate p. Fagott et Viol. Op. 103.	48 kr.
Carlini, Zeitschrift C. & von. Weib. 10e Heft.	24 kr.
— 11e Heft.	26 kr.
— 12e Heft.	28 kr.
Miracle de l'Opéra Mass, p. Fagott. Liv. 17.	8 kr.
Auber, Wals, Sonate, de l'Opéra le concert à la Cour, pour Fagott. Liv. 253.	8 kr.
Lacour, Divertimento p. Fagott, Viol. ou Flüte.	1 R.
Mozart, Choeur d'airs de l'opéra p. Fagott.	24 kr.
Steinbild, Marche de deux Fagottes de Suisse p. Fagott. Liv. 18.	8 kr.
— Marche id. Liv. 15.	6 kr.
— Wals ser. de Wundstuden, Liv. 254.	8 kr.
— id. — Liv. 255.	6 kr.
G.J. Weber, mehrstimmige Gesänge für große Singstimme und kleinere Zither, eingestrichle Stimmen oder Orgelbegleitung, Krone Heft, bestehend 3 Quartetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Op. 41.	1 R.
Die eingestrichle Stimmen werden auf Verlangen nachhohlich aus gegeben.	

In Kürzen werden nach folgende Werke ersehen:

Kuffner, J., Sinfonie für Militär-Musik. Op. 163.	5 R. 30 kr.
Köhler H., 2 Quartett pour Flüte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 160.	4 R.
Raumer, Sonate sur l'air de L. van Beethoven. Ich war bei Chloë ganz allein, für Fagott, mit Oboen, und auch für Fagott allein. Op. 50.	
Mozart, Don Juan, pour Fagott, et Violon, par Alexander Brud.	
Stara, 2de Polonaise für's Clarinet, mit Oboen-, oder Querflötenbegleitung.	
Köhler, Missa für 4 Stimmen, mit Oboenbegleitung und 2 Klappern.	
Mozart, Choeur d'airs de l'opéra: Don Juan, p. Fagott und Oboen, Behrtenzungen für die Sopran, 2te Heft, bestehend 3 Lieder für Tenor und klämbische Zither.	36 kr.
L. van Beethoven, Grande Ouverture pour l'orchestre. Op. 124.	
Partitur, Subscriptiönpreis.	2 R. 20 kr.
— Erste Ouverture in Stimmen.	3 R. 26 kr.

- Wie, Klavier, 8 Lieder für 4 Klavierstimmen einer Begleitung.
Op. 11. 1 B., 12 Nr.
Bock und Madgeister, Gesellschafts-Lieder für 4 Männer-
stimmen.
M. Zwigg, Cölnisches Lieder-Tafel, 1. Heft für 4 Stimmen
und Clav.
Frisch, Fantasie für Violon mit Orchester.
Tales, Le Mémorial d'Amour, Petit-mot continué par. In
deux, avec une de Finis. Op. 36.
Wachler, 3 Duos pour 2 Violon. Op. 16. Nr. 1, 2, 3.
Bauer, grand Concerto-Schule.
Bock, 12 Lieder für Klavier, von Hof.
Kuffner, Das Hephais für Orchester.
Licht, Mein Herz und meine Lust, mit Clavier oder Geitar-
re. Anzahl No. 31.

V e r z e i c h n i s
v o n I n s t r u m e n t e n ,
w e l c h e
b e i B. S c h ö t t ' s S ö h n e n
i n M a i n z

mit offen Fächer, aus guten Materialien und so möglichst
billigen Preisen, verfertigt und exp. reparirt werden
oder sonst zu kaufen sind.

Clarin mit 1 bis 4 Klappen, Flageolet ohne und mit
3 und 4 Klappen, doppelt Flageolet mit 7 Klappen, Flö-
ten mit 1, 4, 5, 8 und 9 Klappen, Clarinette mit 5, 9, 12
und 15 Klappen, letztere nach Iwan Müller's neuester
Erfindung, Oboen mit 12 und 15 Klappen, Engländer
mit 11 Klappen, Bassothorn mit 14 Klappen, von Buchs,
und Ebenholz, mit silbernen, und versilberten Klappen.
Fagott mit 9, 12 und 15 Klappen, letztere nach Carl
Allmeuränder's neuester Erfindung. Organ-Contraba-
sone mit 7 Klappen, Serpente und Englisch Bassorn mit
6 Klappen; von Ahornholz mit messing und silberner-
nen Klappen: Kaffische und Inventionstörner und Trom-
peten; Trompeten mit 5 Klappen, Corficon und Inven-
tions-Pothonen, nach mit 4 Klappen, Signalhorn,
englische Flügelhörner mit 7 Klappen, Haufhörner

genannt Scherardene mit 8 Klappen, Bastrumpeten, Fagotten und Gottfried Weber'sche Doppelt-Fagotten, Basses, Tenorhörn, Triangeln, Fagotten, große und kleine Trommeln, Glockenspiele und Schellenstücke.

Außer obigen Instrumenten sind noch alle andere Gegenstände des musikalischen Fortschritts zu haben:

Alte und neue Violinen, Altviolen, Violoncelle, Contrabaß, Geigenmacher, französischer und anderer Guitarras, Pedal-Harfen, Harfen-Hörner, Pianofortes, Flügel- und Tafelkörnige von den vorzüglichsten Meistern, in Wien und anderswärts verfertigt. Bass-, Altviol- und Violoncello's, Taschen-Mandolinen, Pariser Celestium, verarbeitete Notenpapier, Contrabaß, Vogel-Organ, Viola- und Basshörner von jeder Sorte, Violoncello, Saitenbälger, Sordani, Cipe-Fagotten für Geigern, Oboen- und Fagottisten, Riemenspieler, Horn-, Trompeten- und Posaunen-Mundstücke, Stimmgabeln, Klarinetten-Hörner, alte römische Diapasonen, und überaus schöne Saiten von der besten Qualität, für Violinen, Altviolen, Violoncello, Contrabaß, Geigern und Hörner u. s. w.

Zwei Violoncelle zu verkaufen.

Bei E. Schott's Söhnen, G. H. Hofmusikhandlung in Mainz, sind gegenwärtig, neben mehreren guten violoncello'schen Geigen, folgende zwei Violoncelle zu verkaufen:

1tes Violoncello, verfertigt im Jahr 1713 von Leonhard Hausspiel in Nürnberg.

2tes Violoncello, verfertigt im Jahr 1771 von Jean Joseph Stadelmann, K. K. Hofpauken- und Geigenmacher in Wien.

Beide Instrumente sind, obwohl das erste ein Jahr und das zweite 54 Jahr alt, doch so vorzüglich gut erhalten, auch in Fülle und Klang des Tones so ausgezeichnet, daß sie diese offensichtliche Ausrüge ohne Verhütung. Die Preise sind für das erste, Dreißig und für das zweite, Zehn Louisd'ors, den Louisd'or = 1 fl. oder 7 1/2 Rthlr.

Musikdirector.

Ein, von dem gütigen Herrschaften versehener Mann sucht bei irgend einer Schauspielergesellschaft diese Stelle als Musikdirector oder Kapell-Meister.

Wenige mit dazuhörigen Aufträgen sind unter der Adresse L. L. N. in Frankfurt, poste restant, portofrei nach Frankfurt am Main einzuschicken.

A n z e i g e

*Betreffend das Beilegen fremder Anzeigen
bei Versendung der Göttinger Hefte.*

Gegen Vergütung von 1 fl. 48 kr. Rhein. oder 1 Reichs. Reichsloch werden gedruckte Anzeigen, Entgegnungen, Novitätenverzeichnisse u. dgl. den Göttinger Hefen beigelegt, resp. beigeheftet und mitverwendet; nur wird, wie sich von selbst versteht, dadurch nicht die Verantwortlichkeit für den Inhalt solcher beigelegten fremder Anzeigen übernommen.

B. Schott's Sohn.

Dem Wunsch mehrerer Abonnenten der Göttinger Hefen, sich häufig an der Umschlag der Hefen ein ganz billiges Papier anschauen zu lassen, ist nachfolgendes Papier gewählt worden.

Bemertung für die Buchbinder.

Diese Bemertung ist mit der Art. 10 § 10 in Einklang zu bringen. Die
von dem Buchbinder, welche für die Buchbinderarbeiten bestimmten Arbeiten
erhalten, ist bei der Berechnung nicht mit dem Buchbinder zu rechnen, sondern
mit dem Buchbinder zu rechnen, welcher die Arbeiten ausführt.

Die Bemertung der Buchbinderarbeiten ist mit der Bemertung der
anderen Arbeiten, für welche diese Bemertung bestimmt ist, zu vergleichen.
Es ist aber, wie die Art. 10 § 10 zeigt, nicht ohne weiteres
möglich.

Die Bemertung der Buchbinderarbeiten ist mit der Bemertung der
anderen Arbeiten, für welche diese Bemertung bestimmt ist, zu vergleichen.
Es ist aber, wie die Art. 10 § 10 zeigt, nicht ohne weiteres
möglich.







3 2044 043 859 289

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

MAR 27 1975



