

NYPL RESEARCH LIBRARIES



3 3433 06632959 9

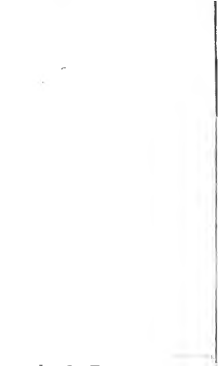


MICROFILMED



MICROFILME





MA  
39

0



# CÄCILIA,

eine

Zeitschrift

für die musikalische Welt,

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunstverwandten  
und Künstlern.

Besorgt von

**S. W. DEHN** in Berlin.

---

**Einundzwanzigster Band.**

Enthaltend die Hefen 81, 82, 83 und 84.



---

**MAINZ, BRÜSSEL und ANTWERPEN,**

im Verlage der Hof-Musikhandlung von **B. Schott's Söhnen.**

1842.

ROY WEN  
SLEIGH  
YSAAGLI

# Inhalt

des

## Einundzwanzigsten Bandes der Cécilia.

### Heft 81.

	Seite
<u>Ankündigung und Einführung der Fortsetzung dieser seit dem Tode Solfried Webers unterbrochenen Zeitschrift</u> . . . . .	1
<u>Ueber die Einführung der Castraten als Singspr., von E. G. B.</u> . . . . .	3
<u>Kurze Darstellung der Untersuchungen von Johann Müller über die Bildung der menschlichen Stimme mit Resultaten und Anmerkungen mitgetheilt von Dr. H. Reuter, Prof. der Med. an Bonn</u> . . . . .	14
<u>Recensionen und Anzeigen.</u>	
<u>Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's „Kunst der Fagot von M. Hauptmann</u> . . . . .	44
<u>Vollständige Flautocta-Schule, oder Anweisung zum Flautoctaspiele, vom ersten Uebersicht bis zur höchsten Ausbildung fortgeschritten, von Adolf Bertel</u> . . . . .	46
<u>Frise et Souff. Quatre petits Bass &amp; quatre males pour la Flauto, comp. par A. Bertel</u> . . . . .	48
<u>Die Wochentage des Flautocta-Spieler, Uebung in allen Dur- und Moll-Tonleitern Ein jeden Tag der Woche, comp. von A. Bertel</u> . . . . .	50
<u>Les Armes-sourdes. Exercices pour le Flauto, opus. Et Canon dans tous les tons majeurs et mineurs — comp. par Auguste Alexandre Krupel</u> . . . . .	50
<u>Neue Sammlung dreiercher Volkslieder mit ihren originalen Melodien, herausgegeben von Ludwig Erk</u> . . . . .	52
<u>Grandes ad Pergamens, oder Yamboda au Seb. Bach's Clavier- und Orgelcomposition etc., von Fr. Hillerstiel</u> . . . . .	54

	Seite
<u>Caroli Aufzeichnung. Oratorium nach Aliphan, comp. von</u>	
<u>Hilte Splimund Norkem</u> . . . . .	56
<u>Facsimile des Spectres de Joseph Haydn. Nover. 1811a</u> . . . . .	57
<u>Divertimento pour le grand Orchestra par Mozart (no. Part.)</u> . . . . .	58
-----	
<u>Gedicht auf Glück, von Schiller</u> . . . . .	59
<u>Lehrig von Beckmann in seiner geigen Schule</u> . . . . .	60
<u>Notiz zur musikalischen Zeitschrift</u>	
<u>Intelligenz-Blatt.</u>	

## Heft 82.

<u>Geschichte einer Oper. Nach dem Französischen von</u>	
<u>G. Leiser</u> . . . . .	61
<u>Recessionen und Anzeigen.</u>	
<u>Die Rymosa des Diognis und Menestes. Text und Mel-</u>	
<u>leben nach Handschriften und den alten Ausgaben</u>	
<u>besprochen von Dr. Friedrich Hofmann</u> . . . . .	72
<u>ANONYMOE EYTPAMMA HEPI MOTIKHE,</u>	
<u>BAKKEIOT TOT KEPOHTOZ KEXAETH</u>	
<u>TEYXHE MOTIKHE. Anonymi scriptio de Me-</u>	
<u>losa. Recensio critica et editionis artis musicae. R. de</u>	
<u>ditibus Parisiensi, Neapolitano, Romano pinnis editi</u>	
<u>et adhibitis illustrat. F. Hofmann</u> . . . . .	73
<u>«Stabat matris pueri domi Sopran, Tenor et Bassi et</u>	
<u>Chorus à quatre ou plus voix par G. Rossini</u> . . . . .	80
<u>«Quarta et Quinta Ps. XXXIII. 9—11. Motets quinquies</u>	
<u>vocum. Melos sancti Orlandus de Lasso, (Sup. XVI.)</u>	
<u>edendum curavit A. W. Deke</u> . . . . .	83
<u>Facsimile des Lettres Claires</u> . . . . .	88
<u>Notes tropes. Album 1842. Quatre morceaux pour le Piano,</u>	
<u>J. C. Wiedl: Belgisches Gesänge für den gemischten Chor,</u>	
<u>68 ein- und zweistimmige Gesangsübungen mit Begleitung des</u>	
<u>Pianos für die Erlerung des sichern Treuens, von</u>	
<u>G. Wiedl</u> . . . . .	83
<u>Ueber Aug. Alex. Wagners Sammlungen von Capten und</u>	
<u>Fugen für das Pianoforte</u> . . . . .	86
-----	
<u>Album Anton Andri</u> . . . . .	89
<u>Notiz zur musikalischen Zeitschrift</u> . . . . .	90

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von Anton Schmid . . . . .	101
Intelligenz-Blatt.	

### Heft 83.

Ueber Temnerungen und Temperaturen von R. G. Künzweiler . . . . .	117
Recensionen und Anzeigen.	
Die Lehren von der Harmonik und Melodie der griechi- schen Musik, in ihren Grundzügen dargestellt von Dr. K. F. Frickler . . . . .	120
Der Erdbeben. Auswahl vorzüglicher Lieder für den ge- meinen Chor . . . . .	147
Teilweisende Gesangslehre, oder gründliche Erläute- rung der Grundzüge, nach welchen man die Studien zur Erleichterung und Ausbildung der Stimme und zur Verhütung des Geräusches zu haben hat; nebst er- hellenden Beispielen, fortwährenden Übungen und Taktübungen . . . . .	150
29 Exercices pour voix de Bass avec acc. de Piano, par L. Lohré . . . . .	151
28 Exercices pour voix de Bass avec acc. de Piano par L. Lohré . . . . .	152
Deux Etudes spéciales pour voix de Baryton avec acc. de Piano, par J. Gervais . . . . .	153

Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von Anton Schmid. (Fortsetzung) . . . . .	154
Nekrolog von J. J. André . . . . .	172
Recensionen und Anzeigen.	
Der musikalische Lehrjargon, oder Betrachtung der Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.“ Das Wegbringen „unangenehmer Vorurtheile“ und zur Auf- klärung gegen die schädliche Anlage der Jugend. Allen Kannern und Freunden der Tonkunst gewidmet von G. H. Fink . . . . .	176
Acht Tabellen zu Künzweilers Temnerungen 116. Intelligenz-Blatt.	

**Heft 54.**

Seit

Recensionen und Anzeigen.

<u>Anstalt der Tonkunst. Von Dr. Paul Mend . . . . .</u>	161
<u>Erinnerung an Joh. Crüger . . . . .</u>	161

Recensionen und Anzeigen.

<u>Sainte Cécile, Sonate avec accompagnement de Piano et de Violoncelle ou Violon en Solo obligé, composée par Auguste Penzance . . . . .</u>	168
---	-----

<u>Elle, mélodie pour voix de Soprano avec accompagnement de Piano et Violoncelle ou Cor par F. Bergström . . . . .</u>	172
---	-----

<u>Trois pour Piano, Violon et Violoncelle composé par Henri Kunt . . . . .</u>	173
---	-----

<u>Feux-Tou für Pianoforte, Violon und Violoncelle von A. G. Louis Wolf . . . . .</u>	173
---	-----

<u>Edmond Wolf . . . . .</u>	175
------------------------------	-----

1) Vingt- quatre Etudes en forme de préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano.

2) Diversifiquement pour le piano sur Chacon de G. M. de Weber etc.

3) Diversifiquement sur les Martyres de G. Donizetti.

4) Reminiscence de l'Opéra: Sonate de B. F. E. Auber. Imprimée.

5) Quatre Nocturnes pour le Piano. Sans Livraison.

6) Grand Allegro de Concert pour le Piano seul.

7) Trois Fantaisies brillantes aux défilés sur Grill, Vol. de G. Rossini.

<u>Anzeige . . . . .</u>	180
<u>Neu sur musikalischen Befüge . . . . .</u>	180

<u>Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von Anton Schmal. (Fortsetzung) . . . . .</u>	181
<u>Intelligenz-Blatt.</u>	



# Ankündigung

1844

## Fortsetzung der Cäcilia,

eine

Zeitschrift für die musikalische Welt,

herausgegeben

von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen  
und Künstlern.

Verlag der Grossen, Realpublic Hof - Buchhandlung  
von B. SCHOTT'S SÖHMEN in Mainz.

Um den vielfach wiederholten und sehr gelobten Aufforderungen zur Fortsetzung der durch den Tod des Herrn Gottfried Weber unterbrochenen musikalischen Zeitschrift Cäcilia entgegen zu kommen, hat sich die Hof-Buchhandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz entschlossen, diese bereits an vermehrt Blättern herausgegebenen Zeitschrift wieder in der bisherigen Art erscheinen zu lassen. Der Uebersetzungslei hat, um vor Aufheben der Preussens und ihrer Wissenschaft nach Kräfte herbeizuziehen, sich der Redaction der Cäcilia unterzogen, und es wird versuchen, die sehr wichtige Aufgabe zu lösen, die ihm, als dem Nachfolger vom Gottfried Weber, zu Theil geworden ist.

Im Ganzen genommen, soll die Cäcilia ihrer früheren Richtung getreu bleiben. Aus diesem Grunde und um den grössten Interessen des Standpunkt derselben anzuwenden, ist es wohl zweckmässig, die von dem bisherigen Redacteur dem ersten Bande beigeführte „Einführung“ dem Haupttheile nach, jedoch mit den nöthigen Aenderungen, hier zu wiederholen.

### Einführung.

Die musikalische Zeitschrift Cäcilia soll, eben die Aufmerksamkeit, mit deren verehrten Blättern und Jüngern Schreiverten um den Vortrag, und zwar am allerwichtigsten um den Vortrag die eigentliche Erklärung, ringen zu treffen, ihr Vorstehen vielmehr hauptsächlich darin suchen, ihren Lesern nach und nach eine Darstellung interessanter und belehrender Aufsätze und Abhandlungen, von höchstem Interesse, insbesonders in die Hände zu geben, und nehmend dem Auswärtigen von Ideen und Ansichten über Kunst und Kunstgeschichte, nicht neuen fromm Markt zu öffnen.

Eine solche Anzahl zu begründen, eröffnet die Cäcilia in dem Blättern dem Anspruch, in welchen jeder Verständige und

Geliebte Kritik! Sothel, was über Tonkunst und ihr verwandte Gegenstände etwas Gedächtes, mit und zu den Zeitgenossen zu sprechen. Jeder Denker, der es wirklich mit der Sache meint, kann daher von der Redaction des Werk begreifen und die wird es keineswegs allein Compagnon geben, welcher nur in ihrem Sinne sprechen will. Auch von jedem Kestime der Verlagshandlung auf den Inhalt der Uebersicht ist die Redaction gleich unabhängig, welcher schriftliche Uebereinkunft vorliegt.

Der Inhalt der Zeitschrift soll hauptsächlich aus nachstehend verzeichneten Gegenständen bestehen:

## I. Theorie.

Aufsätze über Musik und damit verwandte Gegenstände, — auch einzelne Abhandlungen, nur nicht still theoretiſirende, sondern überall in möglichst geſelligen, und, so weit der Natur des Gegenstandes es erlaubt, nicht den Gelehrten und Musiker allein, sondern jedem Gebildeten ansprechendem Gewandte, — mitunter auch Uebersetzungen und Auszüge von bedeutenden Schriften des Auslandes.

Die Herausgabe in Heften von mehreren Bogen macht es ebenfalls, auch längere Aufsätze naturlich zu geben, welche in andern, höherer oder niedrigeren Zeitschriften, den Lesern nur unterbrechen und stückweise zu Händen kommen und dort auch wohl ohne daran minder willkommen erscheinen würden.

## II. Kritik.

Kritische Uebersichten der musikalischen Literatur im Allgemeinen, — Besonderen musikalischer Werke jeder Art. Um Vollständigkeit der Ansicht zu begünstigen, wird die Redaction vielleicht über einen und denselben Gegenstand mehrere verschiedene, von entgegengeſetzten Ansichten ausgehende Beurtheilungen aufnehmen und derselben einen Standpunkt zur Würdigung der Sache festzustellen haben. Auch Autorkritiken, versteht sich mit eigener Hand zu unterstützen, sind nicht ausgeschlossen; und auch die Verlagshandlungen werden eingeladen, gute Recensionen ihrer Verlagswerke, von guten und nicht unangenehm Beurtheilern zu verschaffen und der Redaction einzusenden, welche denselben, sofern sie das Geſchick der Unparteilichkeit dabei erkannt, gern aufnehmen wird. Auf diesem Wege kann jedem Autor oder Verleger der Weg eröffnet werden, seine eine geschmackvollen Nachbeachtung seiner Werke oder Verlags-Artikel zu steuern, und so zur Herstellung möglicher Gleichheit mitzuwirken. Wenn Uebrigens der Verleger einer solchen Recension die Unparteilichkeit seiner



Bewertung nicht durch öffentliche Meinung seines Namens vermögen will, so wird er der Redaction erlauben, seinen dasjenige, was sie ihrer Uebersetzung zu sehr Widersprechendes durch Streich, ebenfalls zu lassen.

### III. Historische Artikel.

Anzeigen interessanter Ereignisse auf dem Felde der Kunst; — Berichte von neuen Erfindungen; — Abbildungen neuer, oder mit verbesserten Instrumente; — Berichte über lebende Künstler, nach wohl ihre Lebensbeschreibungen, von ihnen selbst verfaßt; — Todesanzeigen; — Portraits; — Lithographirte Facsimile's von Autographen oder Original-Manuscripten merkwürdiger Personen; — Correspondenzartikel aus den interessantesten Theilen des 18- und 19-ten Jahrhunderts, insbesondere über Aufführungen bedeutender Kirchen-, Bühnen- und Concert-Musiken, jedoch überall mehr das aufgeklärte Kunstwerk, als die individuelle Aufführung und die vorzüglichen Personen beschildernd.

Überhaupt werden die Herrn Correspondenten geliebt darauf Bedacht nehmen, nur solche Correspondenzschriften einzusenden, deren Interesse nicht in der Neugier des Erzählens besteht, sondern durch den heilbaren Gehalt der Mittheilung klar ist, oder doch mindestens vorübergehend ist: daher insbesondere von, nicht in eigenen Blättern, nicht postlich, sondern in Heften erscheinende Zeitschriften nicht den Zweck haben kann, Herrn Lesern die Tagesneuigkeiten sehr geschwindlich vorzutragen zu bringen. — Auch dürfen von hier lokalen Interesse den größeren Publikum mittheilen, kann nicht die Beförderung dieser Zeitschrift beirachtet werden.

### IV. Verkehr.

Anfragen oder Aufträge und deren Beantwortungen und Aufösungen.

### V. Ausstellung.

Von Zeit zu Zeit Circus, — oder auch sonstige kurze Musikstücke, von vorzüglichen Virtuosen der Clavilla gegeben, zuweilen auch wohl Gesichte, ausgestellt um componirt zu werden.

### VI. Bibliographie und musikalische Literatur.

Zur Aufnahme dieses in unserer Zeit in den achtern Werken der Herren C. F. Becker in Leipzig, F. J. in Böhm, F. Liechtenhal in Mainz u. a. beschränkten Gegenstandes, werden Notizen willkommen sein, die zur Beachtung oder Ergänzung der angeführten Schriften insbesondere, oder zur Vereinfachung

dieser Zweige der Wissenschaft überaupt Gross klauen. Alle hiesher gehörigen Nachweisungen werden, der leichteren Uebersicht wegen, von Zeit zu Zeit einen eignen für sie bestimmten Platz in der *Cécilia* erhalten.

## VII. Rein unterhaltender Theil.

Platonsiren im Kunstgebiete, Aestheten, Aphorismen, Streich-  
voss, Epigramme, und sonstige Gelehrte; nach kurzer Erörterung,  
Charakter, Köchel, Logogryphen, u. dgl.

—————

Es heißt nun noch übrig, die einseitigen Freunde der Kunst, und auch diejenigen, welchen eben keine eignen Einleitungs-  
streben unbekannt sind, hienzu einzuordnen und freundlichst  
anzudeuten, die *Cécilia* mit zweckgemässen Beiträgen zu erfreuen.  
Jedem, der es versucht, entgegen zu stehen, wird, sofern er  
mit dem Bedachten seinen wahren Namen nennt, die  
strengste Verschwiegenheit zugesichert. Immer wird jedoch die  
*Cécilia* solche Artikel, deren Verfasser sich öffentlich anerkennen  
sollen, am liebsten sehen, und vorzugsweise aufnehmen.

Die Beiträge, (von Ausländern auch Briefen auch in französischer,  
deutscher, italienischer oder magyarischer Sprache,) werden  
unter der Adresse: „An die Redaction der *Cécilia*, in  
Mann,“ ebenfalls auch, verschlossen, unter Beifügen der Ver-  
lagsendung (oder vermittelt der Herren Wm. Härtel in Leipzig  
und Hans. Fried. Müller in Wien) erbeten, und vollständig  
besorgt.

Anzeigen oder Verträge, welche, um die beurtheilende Ansicht  
Ihrer erachteten Werke zu beschleunigen, Gesellen dem Redac-  
teur einreichen wollen, werden gebeten, solche Sendung zu besorgen.

Berlin, im October 1818.

**S. F. Dehn.**

Es werden von dieser Zeitschrift jährlich 4 bis 8 Hefte  
à 4 Bogen, nebst Intelligenz-Büchern und musikalischen  
Beilagen, erscheinen. — Preis per Band von 4 Heften fl. 8.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestel-  
lungen an.

—————

U e b e r

## die Einführung der Castraten als Sänger \*).

---

Es hat irgendwo ein schätzbare alter Autor erwähnt, dass schon die orientalischen Kaiser in Konstantinopel Verschnittene als Kirchen-Sänger in ihrem Dienste gehabt haben. Diese Angabe ist sehr wohl gläublich; der Gesang der orientalischen Kirche war (und ist noch gegenwärtig) eine fortgesetzte Melodie, eine Art von Hymnen, welche immer von Einer Stimme (nicht wie häufig in der römischen Kirche von mehreren Stimmen *mixto*) gesungen, auch von keinem wie immer Namen habenden Instrument begleitet worden. Man begriff leicht, wie Fürsten, welche den Luxus auch in der Liturgie liebten, despotische Verächter der Menschheit, darauf verfallen konnten, Knaben verstümmeln zu lassen, um statt an rauhen Stimmen gewöhnlicher Pualten, sich an klaren, und doch kräftigen Stimmen zu — schauen. Die Castration war, obgleich nicht für solchen Zweck, seit dem frühesten Alterthum in den Morgenländern üblich, und die Kaiser zu Einnahm hatten nur das Verdienst, eine alte Erfindung zu vervollständigen, indem sie dieselbe auf einen ihnen eben nahe liegenden ganz andern Zweck anwendeten. Bei ihnen also wäre der Ursprung jener delicioßen Kunst zu suchen, deren Erfindung (oder erste Anwendung) man mit Unrecht den Italienern zuschreibt.

---

\*) Vergl. Clavin, Bd. IX, pag. 83 u. 8.

Dass der barbarische Vorgang eines Byzantinischen Despoten, in der nächsten Periode unmittelbar, in den Abendländern irgendwo nachgeahmt worden wäre, lässt sich weder nachweisen, noch ist es im mindesten wahrscheinlich: die römische Kirche musste damals ein so unanständliches Verfahren verabscheuen. (Für ihren Dienst würde sie es schon darum, dass es die Schlämmerker zuerst eingeführt hatten, nicht gestattet haben.) Auch konnte der *cantus planus* (und andere liturgische Gesang gab es in der lateinischen Kirche noch nicht) immer durch Männerstimmen genügend ausgeführt werden.

Aber auch nachdem der mehrstimmige Gesang in den abendländischen Reichen in die Kirche aufgenommen war, und zu dessen Ausführung ein Verein verschiedener, höherer und tieferer Stimme, erfordert wurde, musste der Sopran immer noch Männern überlassen bleiben, weil die Kunst, die Mensuralmusik vom Blatte (*a libro*) zu singen, allzuschwierig war, als dass Knaben, in der kurzen Zeit vom Eintritt in die Schule, bis zu dem unabwehrlichen Umschlagen der Stimme, den nöthigen Unterricht hatten vollenden können; die Weiber aber waren von dem Chor schon durch die kirchliche Etikette ausgeschlossen.

Wirklich war es in Hinsicht auf Stimmen-Übung eben keine absurde Zumuthung, zur Ausführung des Soprans Männer zu berufen: mit einigen Falsett konnte man den Sopran aller bekannten Compositionen des XV. und XVI. Jahrhunderts ohne sonderliche Schwierigkeit ausführen, indem diese Stimmen in der Höhe des Linien-System des Diskantochfünftels ( $\dot{c}$  oder  $\dot{d}$ ) nirgends überschritt. Konnte man zumal sich mit guter Auswahl, und unter verhältnissmäßig günstigeren Bindungen ausgezeichnete Falsettisten verschaffen, wie diese die spanischen Sänger in der päpstlichen Kapelle zu ihrer Zeit gewesen sein sollen, so war es nur desto besser; immer aber wäre es ohne durch nichts zu entschuldigende antzestliche Barbarei gewesen, arme Knaben

zu veranschaulichen, um sie (vielleicht) dergleichen im Oberhandhaben, mit einem Dutzend solcher Mäuserstücken anzuweisen kreischen zu lassen.

Auch fand ich, so weit ich mich umsehen konnte, selbst durch den ganzen Zeitraum des XVI. Jahrhunderts in Italien noch keine Spur von Castraten. Die prächtlichenden Höfe der Fürsten Oberitaliens, leidenschaftliche Liebhaber, selbst der Kammermusik, hatten deren nicht in ihren Diensten; die Kunsttöchter am dem Hofe zu Florenz, noch gegen Ende des XVI. Jahrhunderts und über 1000 hinaus, waren: ein *Fiascone Gaffei*, Dilettant, ein in der Musik der Alten ungemein gelehrter Herr; — ein *Peri*, der Autor der ersten Opera („*Dafne*“ und „*Euridice*“); ein *Caccini*, Kunsttöchter und berühmter Gesangslehrer; — ein *Gaffredacci*; — die über alles gepriesene Dame *Filippa Archetti*; dann die Gattin und die Tochter des genannten *Caccini*; — und ein hübscher Knabe aus Lucca war es, der in der Oper „*Euridice*“ die Rolle der „*Dafne nuncia*“ sang. — Der selbgenannte *Caccini*, welcher in der Vorrede zu seinem „*La nuova musica*“ (1601) von der Singkunst handelt, und daarbij von den berühmtesten Sängern spricht, weiß durchaus noch nichts von Castraten; eben so wenig *Oratio Vecchi*, der um Hofe zu Modena 1607 eine Comödie in Musik versuchte; und *Widove*, gleichfalls zu Modena 1608, sagt sogar in der Vorrede zu seinem „*Concerti*“: man werde am besten thun, diese Gesänge durch Falsettstimmen ausführen zu lassen, denn — selbst er hinein, Knaben singen zu nachlässig und ohne Ausdruck; ferner, „wahr ist es, dass natürliche Stimmen vorzuziehen wären, aber solche sind zu selten, und nicht leicht zu haben.“ Es scheint nicht, dass er damit Castraten gemeint haben könne, die man sonst *voci artificiali* nennt, wohl aber Frauenstimmen, wie jene der oben genannten Daren, oder jene seltsamen hohen natürlichen männlichen Soprans, wie sie hier und da einmal vorkommen.

Wie dem auch sei, gewiss ist es, dass in Italien noch um das Jahr 1600 weder in den Hofmusikern noch in den Kapellen Contraten irgendwo eingeführt waren; ja es scheint sogar, dass man dort von deren Existenz noch keine Kenntniss hatte. Erst die Monodien, die, in der eben beschriebenen Epoche eingeführt, bald in Kirchen, wie in dem Sakros beliebt wurden, dann das wenig später sich ausbreitende Melodram, machten das Bedürfniss klarer und ausdauernder Stimmen und kunstgebildeter Sänger recht fühlbar; und von da an kam die gesunde Gewohnheit auf, dergleichen durch eine chirurgische Operation zu schaffen. Und indem diese durch Kunst gewonnene Stimmen bald eine Vergleich höher geschätzt und bezahlt waren, als die vorigen Kunsttänger, so konnte ein Familienvater von geringem Vermögen leicht veranlasst werden, sein armes Kind der Operation zu unterwerfen, um diesem eine, nach seiner Meinung glückliche Zukunft zu bereiten. Daher die grosse Zahl von Contraten, die man schon gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts überall angezeigt findet.

Hat es wirklich irgendwo, vor dem Jahre 1600, Contraten gegeben, so müsste dies wenigstens eine der seltensten Seltenheiten gewesen sein, und vielleicht hatte ein unglücklicher Zufall (an dem Subject im Knabenalter) eine Operation erfordert, deren Folge ihm, zum Kratze, den (noch nicht beabsichtigten) Vortheil einer vorzüglichen Sopranstimme verschafft hatte \*).

\*) Der Gedanke, Kratzen der Operation zu unterziehen, um über Sopran-Stimmen dauernd zu erhalten, war allerdings schon Ueberlieferung aus der Kapelle der orientalischen Kaiser; vielleicht durch den Zufall veranlasst, dass irgendwo ein Kratze in Folge einer Verletzung, oder sonst einem accidentellen Zustande der Operation erlitten musste. Solche Contraten kann es allerdings schon lange gegeben haben, und dadurch der Gedanke an deren willkürlicher Einführung herbeigeführt werden soll.

Mit Misstrauen versuche ich darum die Erzählung des Herrn Dehmelte, welcher in seinen Nachrichten über *Orlando de Lassus* (oder, wie er ihn nennt, *de Lasso*) berichtet, dass schon in der, unter der Leitung dieses berühmten Tonsetzers gestandenen Hofkapelle der Herzöge von Bayern mehrere Castraten gewesen seien \*). In diesem Falle meine ich, dass, — eingemessen von den Vorstellungen seiner Zeit, Herr Dehmelte selbst (oder der Anwalt, der, glücklich in einer ziemlich neuen Periode, die Nachrichten seiner Kapelle sammelte und niederschrieb) das Wort Sopran (*bona fide*) mit Castrat übersetzt haben konnte, wie denn schon seit dem 17. Jahrhundert beide Worte synonym, und die Idee des einen von dem andern unzertrennlich geworden war. Der von dem Autor genannte Landtschreiber, welcher Oberaufseher von sechs Castraten gewesen sein soll, war vermuthlich eine Art Aufseher über eine Anzahl junger Leute, Scholaren, die (wie solches auch anderwärts gewöhnlich war) für den Dienst der Kapelle auf Kosten des Hofes erzogen wurden, und in einem eigenen ihnen angewiesenen Hause (*Convia*) untergebracht waren \*\*).

\*) Orlando Lassus stand als Hofkapellmeister in München von Jahre 1567 bis zu seinem Lebensende 1595. B. Verf.

\*\*\*) In dieser Vermuthung bestätigt mich der von Hrn. Dehmelte beigezeichnete Personalstand der kuzoglischen Kapelle vom Jahre 1592, wesshalb der genannte Landtschreiber als „Aufseher der 6 Castraten“ angeführt erscheint (in Herrn Bach's deutscher Ausgabe S. 21 u. f.). Wie finden darauf 7 Tenore, 1 Alt und 4 Bassisten. Sollte denn die Kapelle keine Scholaren für die Bassen- und Altstimmen, und als Nachwache fähige Sänger, für den Dienst der Kapelle gehabt haben? Immer noch die Scholaren (nicht unweithin, sondern der Zahl nach) zu dem Personalstand der Kapelle gezählt worden. (In Wien wurde man zu Hofscholaren, und diese Bezeichnung blieb ihnen so lange, bis sie in systematisirte Disciplin der Kapelle übertritten.) Und

Die Compositionen Orlando's, es seien Kirchenmusik, Madrigalen oder Chansons für mehrere Stimmen (und andere Gattungen konnte man damals überhaupt noch nicht), konnten ja noch sehr wohl, und auf die befriedigendste Weise, theils von Falsettisten, theils von Oberknaben ausgeführt werden, nachdem zu jener Zeit die Notirungs-Methode schon hinlänglich veränderte war, um auch die Scholaren der Kapelle, besonders für die höher geführte Sopran-Partie (wie man solche damals eben mit Rücksicht auf Oberknaben zu schreiben anfangte) verwenden zu können. Es scheint mir, dass Herr Delmotte, sonst ein gewiss achtbarer Erzähler, nur über den Standpunkt, auf welchem die Kunst sich im Verlauf des XVI. Jahrhunderts noch befand, überhaupt nicht ganz im Klaren, und zu sehr in den Ideen und in der Terminologie unserer neueren Zeit befangen gewesen\*).

---

warm sollte eben nur über die Castraten ein Aufsehen gereift, wenn nur die Castraten im Pfrich gehalten worden und! Scherlich hätte er sich »Castraten« kriegen sollen »Scholaren«, nämlich »Discantieren und Altisten«, oder mit ausgeleitetem Sinn beide Stimmen bezeichnend: »Chorknaben.« D. Verf.

\*) Dass Ansicht des gelehrten Herrn Verf. wird durch einen mir zu jener Zeit, als ich das Werk des Herrn Delmotte übermalt herorgabte, noch unbekanntes und erst neuerlich an Theil gewordenen Schriftsteller begründet. Giovanni Trujano, ein Zeitgenosse des Luzzu und Sänger der damaligen herzoglichen Kapelle in München, der in seinem Werke: *Biografia, o storia di varuna de' suoi più notabili fatti nella nostra città Genov.* etc. Firenze 1764, Cap. VI, Casa Palatina del Rheno, e Casa di Savoia, e del Principato etc. Musica Reale di Lorenzo etc. etc. (mit italienischem und spanischem Text) in Firenze, 1808, etc., fol. 48, die Namen einiger der vorangehelien Mitglieder nennt und sich hier über die dreschen nachlässig ausspricht, erwähnt keinen einzigen Castraten. Erst nennt er einige Bassisten, Tenoristen und Contraltisten, und dann sagt er endlich hinzu, dass noch 12 Sopranisten (dodici soprani, discanti di Strada Luzzu) zur Kapelle gehörten, mit



Wenn ein altes Sprichwort sagt, der Mensch glaube leicht, was er wünscht, so ist es aber auch umgekehrt der Fall, dass man sich schwer zu glauben entschliesst, was man nicht gern bestätigt findet; mir aber thäte es leid, müsste ich zugeben, dass man in Deutschland, und an einem zu aller Zeit wegen seiner Religiosität geprüften Hofe, zuerst angefangen habe, Kastraten für den Gesang zu haben.

Ein mir sehr werther Freund, trefflicher Kopf, in der musikalischen Kunstgeschichte wohl bewandert, und zu Forschungen, daher auch zu Zweifeln und Paradoxen geneigt, die er dann auf eine geistreiche Weise verflücht, versuchte einmal, bei oben gegebener Veranlassung, gegen mich die Meinung zu behaupten, dass schon die Spanier in der päpstlichen Kapelle, die man für Falsettisten zu halten gehalten worden ist, Castraten gewesen sein möchten. Er stützte seine Meinung unter Andern auf den Umstand, dass bei *Admiral de Solera*, in dessen Nachrichten über die päpstliche Kapelle das Prädicat *Falsetta* bei den (spanischen) Sopranen nirgends vorkomme; dass die dort eingezeichneten Partitura von zwei dieser Sopranen den Zweifel an der Mannsreife der Originals wirklich zu bestätigen scheinen, u. s. w.

Demnächst Lesens des *Act. Gaudiosi* beauftragt habe.— Freilich gibt Herr Detmold den Bestand der Kapelle vom Jahre 1683, und Trinius vom Jahre 1688, in welchem ich genanntes Werk vordr. (nur in italienischer Sprache) unter dem Titel: *Dizionario dell' Artisti, Cantori, Apparenti, e delle cose più notabili fatte nelle antiche messe del s. s. in München in An. machen*. Wissen aus, was nicht zu vermuthen ist, nach Trinius's Zeit von 1688 bis 1693 wirklich 4 Castraten als Sänger in die Kapelle eingeführt, so würde ein so besondrer Umstand unsterblich in den Annalen der Kapelle ungemerkt und dem Herrn Detmold, der alle seine die Kapelle betreffenden Notizen aus dem Münchener Archivem entlehrt, mitgetheilt worden sein.

Dr. Red.

Dagegen glaube ich vor Allem einwenden zu müssen, dass, wie ich schon gesagt, der Sopran-Part aller Compositionen jener langen Periode sehr häufig von männlichen Stimmen ausgeführt werden konnte, und dass es ganz unnöthig gewesen wäre, sich hierfür irgend woher Knaben zu verschreiben. Warum sollte man nicht annehmen dürfen, dass das milde Klima Spaniens vorzugsweise der Entwicklung wohlklingender und kräftiger Falsetts günstig befunden worden? Und sollte sich die frühe Eracheinung der Spanier in der päpstlichen Kapelle und deren in diesem Institute erlangte Präponderanz nicht auch aus dem Umstände erklären lassen, dass in Spanien, vermöge des Einflusses der Niederländer, früher als in Italien Figuralmusik und Contrapunkt mit Erfolg getrieben worden war? Zudem meinte ich auch, die Tonsetzer der päpstlichen Kapelle würden artificialen Sopranen, wenn sie solche gehabt hätten, gelegentlich etwas mehr, als ein *e* oder *d* zugesprochen haben (wie sie später für ihre italienischen Castraten unbedenklich gethan haben).

Wahr ist es, dass der Ausdruck *Falsetto* bei *Adami de Bellis* (in dessen Notizen über die päpstliche Kapelle, Rom 1711) nirgends vorkommt; man muss aber bedenken, dass das Prädicat *Falsetto*, dem Worte *Soprano* anhängig, vollkommen überflüssig, ja überflüssig gewesen wäre, indem zu der Zeit, als der Puntatore der päpstlichen Kapelle die Namen und Daten der gleichzeitigen und früheren Sänger verzeichnete (welche *Adami* nur mechanisch abgeschrieben), es in allen Kapellen keine anderen Sopran gab. So wäre es in einer späteren Periode ganz überflüssig (ja unnöthig) gewesen, *Soprano Castrato* zu schreiben, wo es schon lange keinen anderen als solche mehr gab. Nicht läugnen mocht ich, dass die Portraits der zwei Sopran, *Salv. de Longa* (Ib. p. 178) und *Giraldus Rucini* (p. 189) fast einigen Zweifel über deren Mannhaftigkeit erregen könnten, da sie fast wie ungerEIFt aussehen, auch keine Spur von Bart zeigen,

indem alle anderen Sänger dort zeitige Gesichter haben, wie die Dandys unserer Zeit. Allein: einmal sind zufälliger Weise nur diese zwei Porträts von Soprani dort in die Gallerie aufgenommen; dann waren Beide (Priester der Congregation des heiligen Philippus Neri) nach der Erklärung *Adami's*, wegen der Heiligkeit ihres Wandels verehrt, daher gläublich einem aszetischen Leben ergeben (Econtemplativität); und endlich kann (was noch zu constatiren wäre) das barthlose Kinn zu dem Kostum der Congregation gehörig gewesen sein.

Der zweite der Beiden, *Giralamo Rasini*, im Jahre 1601 zum Concurse gelangt, war allerdings schon ein Italiener, und zwar, wie *Adami* sagt: „*il primo Soprano d'Italia, perchè a quel tempo i Soprani erano stati tutti Spagnuoli.*“ Einige unserer Schriftsteller haben dies dahin ausgelegt, als sei er der erste Castrat gewesen, der in die Kapelle aufgenommen worden, weswegen auch die Spanier ihn ausgeschlossen haben wollten; aus dem Texte scheint mir dies nicht nothwendig gefolgert werden zu müssen; und was die Präsentation der spanischen Sänger betrifft, so stützte sich diese bios auf das eingebildete, durch Recht oder durch Obscuranz hergebrachte Monopol ihrer Nation für die Stellen der Soprani in der Kapelle, und dieser Grund schien den Beschwerdeführern hinreichend. Die Eigenschaft des Concurrenten etwa als eines falschen (nachgemachten, durch Kunst hervorgebrachten) Soprans kam dabei nicht zur Sprache.

Noch weniger Grund hat man, den eben zuerst genannten *Solo de Longo* (aufgenommen 1541) für einen Castraten zu halten; und wenn *Adami* dem alten „Prattatore“ treuherrlich nachschreibt: *Esse vero cura particolare nel custodire l'onore della cappella*, so kommt dies als eine Albernheit vor, nicht geeignet, daraus irgend etwas zu schließen: es war zu keiner Zeit das Amt eines Castraten der päpstlichen Kapelle, Mädchen zu säugen; als Priester aber war ihm seine Wirksamkeit auf der Kanzel oder im Beichtstuhle oder als Gewissensrath in den Familien

angewiesen, und wenn er in letzterer Eigenschaft vielleicht nämlich auf die Töchter wirkte, so war es doch gewiss nicht die Meinung des Fürstlers, damit etwas Andreß andeuten zu wollen.

Vom Jahre 1609 an erschienen dann nur Italiener als Sopranl im Zwecke, an deren Qualifikation als Sopranl in der neuern Bedeutung nicht mehr zu zweifeln ist: die Spanier, namentlich überflüssig geworden, auch am Werth der Stimme von jenen übertroffen, verschwinden nach und nach; und es ist gewiss bemerkenswerth, dass gerade seit der Epoche, in welcher die natürlichen Sopraue (*voce artificiale*) im Preise so sehr stiegen, weder in den Kapellen noch auf den Bühnen irgendwo ein *Contrat* spanischer Nation angezeigt ist; ein Umstand, der allein hinreichen würde, die Meinung zu widerlegen, als ob früher die Castration in Spanien üblich gewesen wäre. Waker Bursey die Note genommen, dass im Jahre 1645 der letzte der spanischen Sänger, *Giovanni Sontar*, mit Tode abgegangen, weiss ich nicht, finde es aber auch nicht unwahrscheinlich; aufgenommen 1688, kann er nämlich 27 Jahre in der Kapelle gewesen sein, und seine Kollegen und Landleute, selbst die später aufgenommenen und Jüngeren überlebt haben.

Zum Schluss nur noch eine Bemerkung zur Unterstützung meiner Behauptung, dass in Italien noch im Jahre 1600 und etwas später *Contraten* weder in den Kapellen noch in den Salons eingeführt waren: man betrachte die Verfländerung, die sich in der nachgefolgten Periode in dem Umfang der Stimmen (*ambitus vocum*) in den Compositionen bemerkbar macht: ein Sopran, der in das *f*, *g* und wohl noch höhere Töne der zweigestrichenen Octave reicht, konnte nicht mehr von Falsettisten, wie ehemals, sondern (in der Regel) nur von *Contraten* oder von Knaben (*alla camera* oder auf der Opernbühne auch wohl von Frauen) eingeführt werden. Solchen Umfang aber findet man in Italien, so weit ich mich umsehen konnte, kaum vor dem zweiten

oder dritten Jahrzehend des XVII. Jahrhunderts; auch dem gewöhnlich nur in Compositionen für mehrere Chöre, wo man die Sänger je nach dem Vermögen ihrer Stimmen eintheilen und auch Chorleuten mitunter verwenden konnte; in Compositionen für Einen Chor wurden allerdings auch da noch die Soprane *discretamenta* behandelt, um Stimmen von minderen Umfang nicht ausschließen zu müssen \*).

Im vierten Jahrzehend endlich findet man so hoch gehaltenen Sopran sehr gewöhnlich, besonders in Castraten und in dramatischen Compositionen, welche mathematisch von Castraten oder von Frauen, erstere gewöhnlich auch von Tenoristen (in der Tenorlage) gesungen wurden.

L. G. R.

---

\*). Bei Mangel an Castraten übernahm, als bei der Unvollständigkeit größtentheils benutzter Kirchen, werden auch jetzt wieder, wie auch von Mänslich aus Italien gekommenem Besonderen vorkommt, in den Kirchen Rom, in den Compositionen da *capella* die Partien des Sopran und Alt durch Männer im Falsch ausgeführt. Bei einer durch die Congregazione ed Accademia der S. Cecilia in Rom am 28. Januar v. J. veranstalteten geselligen Aufführung des **Mauritianischen Regaliums** (durch 162 Personen) wurden „*le voci di Soprano naturale, che tanto sono necessarie per eseguire affatto esatte*“ von den Herrn *ignati* reparierten Zöglingen des Ospizio apostolico und des Ospizio degli Angeli alle Terme ausgeführt. B. Prof.

**Kurze Darstellung der Untersuchungen**  
 von  
**Joh. Müller**  
 über  
**die Bildung der menschlichen Stimme.**  
 Mit Zusätzen und Anmerkungen abgefaßt  
 von  
**Dr. H. Höfer,**  
 Professor der Medicin an Jena\*.)

---

Indem ich im Folgenden den Lesern der *Casella* eine Darstellung Dessen gebe, was einer der ausgezeichnetsten lebenden Physiologen, Prof. Joh. Müller zu Berlin, durch eine sehr bedeutende Reihe von Versuchen und Beobachtungen, welche alle früheren in jeder Hinsicht an Genauigkeit und Umsicht übertreffen, für die Theorie der Stimme geleistet hat, und damit einige Bemerkungen verbinde, welche sich mir selbst hier und da anbreiten darbieten, so glaube ich damit nichts Unzweckmäßiges oder dem wissenschaftlichen Interesse dieser Zeitschrift Fremdes zu unternehmen. Um so weniger, als die *Casella* schon früher das Organ für bedeutende Bereicherungen der Sinnenlehre gewesen ist, je dem vereinigten Gründer derselben,

---

\*) Der Abdruck des nachstehenden Ansatzes, welcher bereits vor einigen Jahren an die *Casella* gelangt, wurde durch den Tod Hrn. Weber's bis jetzt verzögert. Der Verf. hat denselben gegenwärtig wieder durchgesehen und das Nöthige verbessert und nachgetragen, so weit es ihm möglich ohne dem abgehandelten Gegenstande sehr heterogenen Beilageschäfte möglich war.

Gfr. Weber, selbst zunächst die Ehre gebührt, die Theorie, zu welcher Müller durch seine directen Experimente gelangt ist, schon früher als die wahrscheinlich richtigste „Hypothese“ aufgestellt und selbst den alten und allgemeinen Satz des Anstosses, die Erklärung der Falsettstimme, auf eine Weise erledigt zu haben, welche der Sicherheit der Müller'schen Erklärung nur durch den Mangel des directen experimentalen Beweises und die genaue Angabe des Ortes, nicht der Art der Bildung jenes Stimmorgans wechseth \*).

Sei es erlaubt, in wenigen Zügen den Stand der Lehre anzudeuten, wie er vor den Untersuchungen Müller's Statt fand.

Gfr. Weber trat (Cicilia I, S. 81 ff.) eben so sehr der bis dahin ziemlich allgemein angenommenen Ansicht von Lincovius entgegen, als er der Wahrheit außerordentlich nahe kam, wenn er durch eine sehr geistreiche Combination zu dem Urtheil gelangte, dass „das menschliche Stimmorgan keineswegs als Blasinstrument, eben so wenig eher auch als Saiteninstrument, sondern als schwingende Membran oder Lamelle, ungefähr auf ähnliche Weise, wie die Zungen des Aeolodicon, oder die Zungenwerke der Orgel wirke.“

An derselben Stelle griff denselbe zugleich mit den bedeutendsten Gründen die Lincovius'sche Theorie an, nach welcher die Stimme nur durch das Hervordringen der Luft durch die enge Stimmritze entsteht, während die Stimmbänder nur dazu da sind, um die verschiedenen Modificationen der Verengung und Erweiterung der Stimmritze hervorzubringen. Lincovius verglich namentlich das Singen durchaus mit dem Pfeifen, obgleich Gfr. Weber mit Recht einwarf, dass auch die Theorie des Pfeifens noch nicht hinreichend erörtert sei.

\*) Prof. Müller selbst gesteht ausdrücklich dieser Gfr. Weber'schen Annahme (s. S. u. angef. Stelle S. 192).

Später trat Cuvier (Cuv. IV., S. 158) insofern auf Weber's Seite, als er ebenfalls die Stimmbänder als tönende Membranen betrachtete, während er doch ungleich mit Linnæus der Verengerung der Stimmritze einen grossen Antheil bei der Bildung der Stimme zuschrieb. Linnæus selbst indess widersetzte sich an derselben Stelle wieder gerade der Weber'schen Voraussetzung, indem er sich auf seine directen Versuche am menschlichen Kehlkopf berief \*), und sprach sich namentlich (a. a. O. S. 162) dahin aus: „dass unsere Stimmbänder bei Hervorbringung der Stimme nicht als tönende Saiten, Membranen oder Lamellen, sondern wie die Lippen bei dem Pfeifen\*\*) wirken, und dass die von den Stimmbänderengebildete Oeffnung Dazujenige sey, worauf es bei Entstehung der Stimme und ihrer mannigfaltigen Höhe und Tiefe hauptsächlich ankommt.

Als nun Gf. Weber bald darauf Sauer's neue Untersuchungen über die Gesetze der aus elastischen Stoffen construirten Labialpfeifen bekannt machte (Cuv. IV., 229 ff.), aus denen hervorgeht, dass sich der menschliche Kehlkopf durchaus wie eine aus dergleichen Stoffen, z. B. Kautschuk, gebildete („Labial-“ Sauer.) Pfeife verhält, auf welcher, ihrer bedeutenden Engen und Kürze ungeachtet, sehr tiefe Töne entstehen, die mit denen der Flötenwerke grosse Aehnlichkeit haben (mit welchen Sauer noch die Menschenstimme verglich); so schien auch die letzte Schwierigkeit, welche die Vergleichung der Menschenstimme mit einer Zungenpfeife darbot, gehoben zu seyn; denn es konnte keinem Zweifel unterliegen, dass dasselbe Gesetz

\*) Ich komme auf diese Versuche später zurück, wenn aber schon hier bemerken, dass sie Das, was sie sollen, zu beweisen nicht im Stande sind. E.

\*\*\*) Es wird sich später ergeben, dass Linnæus vollkommen Recht hat, wenn er sagt, der Mensch sage, wie er pfeift. Aber gerade das Flöten selbst erklärt Linnæus falsch. E.



auch für die Zungenpfriem, die ohnehin schon bei geringem Kaliber unverhältnismäßig tiefe Tübe geben, auch wenn ihre Wand aus festen Stoffen besteht, Staut finden.

Allgemein erkannte man die Richtigkeit dieser *Feder-Säurefaden* Theorie für die Erklärung der Bruststimme. Aber über den Bildungsprozess des Falsetts schwelte deswegen noch ein nicht hinweg zu bringendes Dunkel, indem weder die von *Lacaze* behauptete partielle Verschlüßung der Stimmritze bei den neuen Aufschlüssen über die Entstehung des Tons im Kehlkopf, mit denen sich die Grundtheorie von *Lacaze* nicht mehr vereinigen lassen, zur Erklärung ausreichte, noch auch selbst *Gf.* *Feder's* Annahme (*Ch. I., S. 17.*), dass die Falsettstimme durch Theilung der Stimmfäden in aliquote Theile ihrer Länge entstehe, so nahe sie auch der Wahrheit kommt, alle Schwierigkeiten hob.

Im Jahre 1844 stellte *Brunn*\*) eine neue Hypothese über die Bildung des Falsetts auf, die er mit vielem Scharfsinn verteidigte, die aber deswegen nicht Stich hält. Er glaubte nämlich, die Falsettstimme entstehe vorzüglich durch den Einfluss der hinteren Theile der Mundhöhle, des Gaumensegels, der Mandeln, des Zäpfchens und zum Theil auch der Zunge, indem bei der Bildung der Falsettstimme nicht allein der Kehlkopf sehr kräftig nach oben gezogen werde (wobei die von dem Kinn nach dem Zungenbein und dem Kehlkopf gehenden Muskeln, die *genio-hyoidei* und *genio-thyroidei* u. s. w. sehr hart werden), die Stimmfäden sich sehr stark ausspannen, sondern auch die oben genannten Theile sehr nahe an ein-

\*) In seinen „Recherches sur le mécanisme de la voix humaine, Paris 1844,“ und „Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine, Paris 1842,“ zusammen übersezt unter dem Titel: „Das physiologische und pathologische Verhältniss der menschlichen Stimme. Brauns 1844.“ Vergl. auch *Forley's* *Schriften*, 1840. No. 668.

oder trüben, während bei den Brantitace das Gegentheil nun so mehr Statt finde, je tiefer sie wären. Indessen ist, wie aus Joh. Müller's Versuchen noch näher hervorgeht, jene Verengerung des hintern Theils der Mundhöhle durch die Contraction der sie bedingenden Muskeln nach zeitlichem Sprachgebrauche eine rein associirte oder consensuelle Bewegung, d. h. durch den innern lebendigen Zusammenhang dieser Muskeln mit denen des Kehlkopfs bedingt, und sie entsteht nach meiner Ansicht auf dieselbe Weise, wie die Contraktionen der Gesichtsmuskeln bei angestrengten Versuchen, sehr hohe Töne hervorzubringen, wodurch Verziehung des Mundes, Runzelung der Stirne, Verziehen der Augen u. s. w., im höhern Grade wohl selbst Bewegungen der Muskeln des Rumpfes und der Extremitäten, Strecken des Halses und des Kopfes, selbst Emporspringen u. dergl. erzeugt wird. Sennet's Hauptbeweis stützt sich auf Fälle, in denen Träger einzelner Theile der Mundhöhle durch eine Operation verkürzt werden konnten, und wo nach demselben die Stimme in der Höhe einige Töne verlor und in der Tiefe deren einige gewann. Erklären sich aber diese Beobachtungen nicht eben so gut so, dass durch den Substanzverlust dieser mit den Muskeln des Kehlkopfs in so engem Consensus stehenden Theile auch die Contractilität dieser letztern an Energie verlor? Abgesehen davon, dass, wie gesagt, Müller's directe Versuche beweisen, dass die oberhalb des Kehlkopfes gelegenen Theile auf die Höhe oder Tiefe des Tones eben so wenig einwirken, als ihr Einfluss auf die Kraft und das Timbre des Tones jedenfalls ein sehr bedeutender ist.

Ganz neuerlich stellte Duffenhofer \*) eine neue Stimmtheorie auf, welche indess zum Theil schon deshalb unsicher ist, weil sie die Entstehung des Tones nach der

\*) Correspondenzblatt des Württemb. Inst. Verh. 1836. Bd. VI. Nr. 48. — Später hat Duffenhofer diese Theorie in einer kleinen Schrift weiter ausgeführt, die ich in diesem Augen-

Ansicht von *Licentius* erklärt, und ihrem mein Inhalt nach sich nur auf die höchst unsichern Beobachtungen am lebenden Menschen gründet. *Duttenhofer* behauptet nämlich, es gebe außer der Bruststimmzunge noch eine Fistel- und eine Kopfstimmzunge. Die Fistelstimmzunge begriffe nach ihm diejenigen Töne, welche, bei sich gleich bleibendem Verhalten des Kehlkopfes durch die „Verengung des über dem Kehlkopfe vorhandenen Resonanzraumes“ entstehen, durch welche Verengung die im Kehlkopfe gebildeten Töne genau um eine Sexte (große, kleine oder übermäßige? *H.*) höher werden. — Abgesehen davon, dass nach *Müller's* Beobachtungen die Verengung jenes „Resonanzraumes“ auf Höhe und Tiefe keinen Einfluss hat, so ist auch schwer einzusehen, warum jene Verengung, die doch sehr verschiedene Grade haben kann, immer nur die Sexte erzeugen soll. *Duttenhofer* nimmt aber sogar an, dass durch die Erweiterung jenes Resonanzraumes Töne erzeugt werden, welche noch unter den tiefsten Tönen der Bruststimmzunge liegen. — „Bas-fistel.“ (?) Von diesen letzteren wird nicht angegeben, um wie viel sie tiefer sind, als die ihnen zu Grunde liegenden Kehlkopftöne. — Die Kopfstimmzunge (vulgo Falset, *H.*) entsteht nach *Duttenhofer* durch starke Contraction der den Kehlkopf nach oben ziehenden Muskeln. — Doch genug von einer aller Beweisgründe entbehrenden Hypothese!

Die Abhandlung von *Joh. Müller* findet sich in der ersten Abtheilung des zweiten Bandes von dessen klassischem Handbuch der Physiologie des Menschen (Gießen 1837).

*Müller* schickt seinen eigenen Untersuchungen über die Bildung der menschlichen Stimme Betrachtungen über die Bildung der Töne überhaupt, ferner über die verschiedenen Zeugnisse voraus, und beschäftigt sich namentlich

---

Mich nicht mehr zur Hand habe. Ich will nicht, so stützt sich *Duttenhofer*, selbst nicht maßhaltend, auf die Beobachtungen an einigen Tyroler Jährlern. [1] H.

mit den mit einer elastischen oder membranösen Zunge versehenen Zungenwerken. Ich hebe im Folgenden nur die vorzüglichsten Versuche und die aus ihnen folgenden Resultate hervor, und werde mir hin und wieder einem Zusatz erlauben.

Zunächst beschäftigte sich Müller mit einfachen membranösen Zungen ohne Ausströher. Sie entsprechen ganz der Mundhöhle, nur dass bei diesem Instrument die Zunge von Metall ist. Müller spannte, um eine solche membranöse Zunge zu erhalten, einen dünnen 1—2 Linien breiten Kautschukstreifen über einen Ring von Holz. Der durch Zerrung dieser Seite entstehende Ton ist sehr schlecht; er wird aber, wenn man das Instrument wie eine Mundharmonika handhabt, rein, stark und klingreich, so wie man von den Rändern der Rahmens bis in die Nähe des Streifens auf jeder Seite eine steife Platte von Pappe oder Holz befestigt, so dass jederseits zwischen Platte und Seite eine schmale Spalte übrig bleibt. Man erhält aber ebenfalls einen reinen und starken Ton, auch ohne Rahmen und Seitenplatten, wenn man den Streifen durch einen feinen und starken, vermittelt eines Tubulus (einer engen Röhre) an den Streifen, vorzüglich einem Rand desselben, geleitetes Luftstrom in Schwingungen versetzt. Durch Halbierung des Streifens entsteht wie bei den Saiten die Omasse des Grundtons. Von den Seiten unterscheiden sich aber diese Streifen dadurch, dass bei letzteren die Art des Anspruchs die Tonhöhe etwas ändert, so dass bei einer über ein Rohr gespannt, von einem Rahmen eingefassten membranösen Zunge der Ton beim Anziehen der Luft ungefähr um einen halben bis ganzen Ton tiefer ist, als beim Ausstoßen derselben. Die Weite der Spalte hat auf die Tonhöhe keinen sehr merklichen Einfluss, stärkeren Anblasen aber erhöht den Ton etwas um einen halben Ton. Im Wesentlichen verhält sich eine elastische Membran, welche das Ende eines ganz kurzen Rohres zur Hälfte oder zum Theil bedeckt, während der

von der Membran unbedeckte Theil der Röhre von einer festen Platte so gedeckt wird, dass zwischen beiden ein Spalt übrig bleibt, eben so.

Wichtiger ist wegen seiner Ähnlichkeit mit dem Bau der Singsaiten der Fall, wenn 2 elastische Membranen über ein Rohr gespannt werden. Sind dieselben gleichmäßig gespannt, d. h. gibt jede beim Anblasen mit einem feinen Röhrchen denselben Ton, so ist der von ihnen gemeinschaftlich gegebene Ton genau um einen halben Ton tiefer als der Grundton jeder einzelnen. Sind beide Platten ungleich gespannt, so entstehen bald Töne, welche zwischen beiden in der Mitte liegen, häufig aber auch nur einer der beiden Grundtöne, in der Regel der am leichtesten ansprechende, da es sehr schwer ist, beide Lamellen gleichmäßig in Schwingungen zu versetzen. — Wird das schwingende Blatt durch den aufgesetzten Finger gedämpft, so wird der Ton um so höher, je näher man dem Rande der Lamelle rückt.

Müller geht hierauf zu der Betrachtung der mit Wind- und Ansatzrohr versehenen Zungenwerke über, von denen zwar bis jetzt kein musikalischer Gebrauch gemacht wird, die aber wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Bau des menschlichen Singsorgans großes Interesse darbieten. Hier gilt aber zunächst, dass das Hinströmen eines Ansatzrohrs sowohl wie eines Windrohrs den von der Zunge gebildeten Ton im Allgemeinen vertieft, obgleich diese Vertiefung, wenn ich mich an die von Müller mitgetheilten Uebersichten der Versuche halte, in der Regel höchstens eine Quinte beträgt, selten tiefer (in einem Versuche [S. 163] um eine Octave) hinausbetriegt. Ferner aber ist zu bemerken\*), dass auf eine sehr merkwürdige Weise die Tiefe des Tones nicht mit der Verlängerung zunimmt,

\*) Wenn auch diese Sätze für die Theorie der menschlichen Stimme von geringerer Bedeutung sind, so habe ich doch aus kurer Mittheilung derselben für nicht uninteressant gehalten.

sondern dass bei einer bestimmten fortgeschrittenen Ver-  
längerung der Ton wieder auf seine erste Höhe zurück-  
springt, sich wieder vertieft, zurückspringt, erhöht, u. s. w.  
Gibt z. B. eine Zunge für sich allein den Grundton  $\bar{c}$ , so  
entsteht durch die Hinzufügung

	eines Windrohrs von 4 Zoll 9 Lin.	der Ton $\bar{J}$
"	"	" 6 " " " " $\bar{c}$
"	"	" 7 " 6 " " " $\bar{c}$
"	"	" 9 " 6 " " " $\bar{c}$
"	"	" 10 " " " " $\bar{c}$
"	"	" 15 " 9 " " " $\bar{c}$

Dasselbe  $\bar{J}$  gab auch noch ein Windrohr von  $3\frac{1}{2}$  9<sup>Lin.</sup>,  
nachdem geringere Längen wieder  $\bar{c}$  und  $\bar{c}$  gegeben hat-  
ten. — Ganz dieselben Verhältnisse zeigten sich auch bei  
dem Ansatzrohr und seinen verschiedenen Verlängerungen  
(welche durch aneinandergehobene pappene Cylinder be-  
werkstelligt wurden). Die Theorie dieser Verhältnisse  
dürfte nach Müller die grössten Schwierigkeiten haben,  
namentlich bei Zungen, welche sowohl Wind- als Ansatz-  
rohr besitzen; um so mehr, als eigentlich bei jeder ange-  
blasenen Zunge ein Windrohr (z. B. die menschliche Luft-  
röhre, der Kehlkopf und die Luftröhre) mit in's Spiel  
kommt. — Versengerung der Endöffnung des Ansatzrohrs  
(analog dem Stopfen der Hornisten) hat im Allgemeinen  
Verdiebung des Tons bis um eine Quarte zur Folge; stopft  
man aber das Ansatzrohr da, wo durch seine Verdiebung  
der Ton seinem Sprunge nach oben nahe ist, so hat  
das Stopfen Erhöhung des Tons zur Folge. — Versengerung  
des Windrohrs durch einen in der Mitte durchbohrten  
Stopfen, welcher bis dicht vor die Zunge gebracht  
wird, erhöht den Ton.

Für das Nähere dieser Untersuchungen, deren detaillirte  
Darstellung sich zu weit führen würde, muss ich  
auf das Original verweisen.

Das Stimmorgan der Menschen und der Vögel lässt  
sich sowohl als ein zweiflippiges Zungenwerk mit Wind-  
rohr und Ansatzrohr betrachten. Bei dem Menschen wird

das erste durch die Bronchien und die Luftröhre, bei den Vögeln (deren Stimme bekanntlich in dem untern, an der Theilungsstelle der Bronchien gelegenen Kehlkopfe dieser Thiere gebildet wird) durch die Bronchien allein, das Anastrohr bei dem Menschen durch den Raum von dem untern Stimmblinder bis zur Mundöffnung, bei den Vögeln durch die Luftröhre, den oberen Kehlkopf bis zur Mundhöhle gebildet\*). Bei dem Pfeifen dagegen haben wir es mit einem Zungenwerke ohne Anastrohr zu thun. Die Lippen bilden hier die Zunge, und auf ihre Spannung, nicht auf die zwischen ihnen liegende Oeffnung kommt es an, wie hoch oder wie tief der Ton ist. Allerdings wird die Mundöffnung um so enger, je höhere Töne beim Pfeifen erzeugt werden, aber nur deshalb, weil bei ihnen der die Mundöffnung umgebende kreisförmige Muskel (Sphincter oris) sich mehr zusammenzieht, d. h. die umstehenden Lamellen (die Lippenblätter) stärker anspannt. — Ich muss hier auf zwei sehr einfache Thatsachen aufmerksam machen, die ungescheulich die Theorie des Pfeifens von *Linnæus* widerlegen. Erstens nämlich ist das Pfeifen Personen mit dicken, wulstigen Lippen entweder ganz unmöglich, oder es wird ihnen doch sehr schwer, und sie können nur sehr unvollkommene und defecte Töne hervorbringen, so namentlich Frauen und Mädchen, bei denen die Lippen in der Regel voller und wulstiger sind. Zweitens, hört der durch das Pfeifen gebildete Ton sogleich auf, sobald man während des Pfeifens einen Finger nahe an den Lippenrand ansetzt\*\*).

\*) Bei dem Frosche und einigen andern Amphibien, wo sich keine Luftröhre findet, und der Kehlkopf unmittelbar an der Lunge selbst liegt, dürfte das Stimmorgan einem Zungenwerk ohne Windrohr sehr nahe kommen. H.

\*\*) Quod, quod non quaque circum offendi theatrum quae linguæ deorsum talis apponitur circumstrata ventibus! — Digittum enim si ante vel lateri apponere, statim non committit strepitus evadit! H.

Sehr glücklich stellt ferner Müller mit Mäusche (Prof. der Physik in Heidelberg) die Trompeten, Hörner und Posaunen gegen die bisherige Annahme (Biot rechnet diese Instrumente zu den Flötenwerken) ebenfalls zu den zweifelhafte[n] Zungenwerken mit Windrohr und Ansatzrohr, indem der Ton bei ihnen vorzüglich durch die Tension der Lippen erzeugt wird, obgleich die Länge des Ansatzrohrs, d. h. des Instruments selbst, auf die Höhe und den Klang des Tones einen sehr bedeutenden Einfluss hat. Wirkte das Horn wie ein Flötenwerk, so müsste die Verlängerung und Verkürzung des Instruments einen weit bedeutenderen Einfluss auf die Höhe des Tones haben, als es wirklich der Fall ist. Gerade aber wie bei den Zungenwerken wird hier durch die Veränderung der Spannung der Lippen und durch das Stopfen (wodurch der Ton erniedrigt wird) der Ton erzeugt. Deshalb verliert der Bläser — durch Erweichung des Sphincter oris (das die Spannkraft der Lippen vermittelnden kreisförmigen Muskels) — nach längerem Blasen die Fähigkeit, höhere Töne anzugeben, den „Ansatz“.

Ich komme zu den Untersuchungen Müller's über die Menschenstimme selbst \*).

Das wesentliche Organ derselben sind die untern Stimmländer, welche im Zustande der Ruhe eine länglich dreieckige Öffnung (die schmale Basis des Dreiecks nach hinten gekehrt), die Stimmritze, zwischen sich lassen. Nach einigen Beobachtungen ist anzunehmen, dass beim Singen die Stimmritze, welche ohnehin überhaupt viel enger wird, sich in ihrem hinteren Theile schließt, und Müller selbst fand, dass beim eingeschalteten Kehlkopfe der Ton nicht leicht anspricht, wenn nicht der hintere Theil der Stimmritze geschlossen ist.

\*) Für die des anatomischen Baues der Stimmorgane kundigen Leser verwende ich auf meine kleine Schrift: „Die Bildung, Pflege und Erhaltung der menschlichen Stimme. Für Sänger, Gesangslehrer und Gesangsfrönde. Berlin, Neumann, 1836.“



Müller stellte seine Versuche mit menschlichen Kehlköpfen an, die er, was nicht ohne Mühe gelang, so befestigte, dass es möglich war, den Stimmbändern jeden Grad von Spannung zu geben. Dies geschah durch eine dicht über dem Anheftungspunkte der Stimmbänder an den Winkel des Schilfenkörpers angebrachte Feile, über eine Rolle laufende Sehne, an welcher eine Waagehale hing.

So war es möglich, die Spannung der Stimmbänder genau zu messen. Schiefe der ersten Versuche wurden alle über den unteren Stimmbändern gelegenen Theile weggeschlitten. In dem Luftrohrstück steckte ein Rohr von Holz zum Anblasen. — Die vorzüglichsten Resultate der Versuche sind nun folgende:

1) „Die unteren Stimmbänder geben bei enger Stimmritze volle und reine Töne beim Ausprach durch Einblasen von der Luftöhre aus.“

2) „Diese Töne unterscheiden sich von denjenigen, welche man erhält, wenn die Stimmtaschen (*ventriculi Morgagni*), die oberen Stimmbänder und der Kehlkopf noch vorhanden sind, dadurch, dass sie weniger stark sind, indem diese Theile sonst stark miterschwingen und resoniren.“

3) „Am leichtesten und jedesmal sprechen die Stimmbänder an, wenn der hintere Theil der Stimmritze zwischen den *Cartilagineo arytaenoides* geschlossen ist.“

4) „Haben die Stimmbänder eine gleichbleibende Spannung, so bleibt sich der Ton in der Höhe gleich, mag der hintere Theil der Stimmritze offen sein oder nicht.“ — (Vergl. damit die Theorie von *Löscher*, deren ganze Gültigkeit schon mit diesem Satze nicht end füllt. — *H.*)

5) „Schließt der hintere Theil der Stimmritze nicht ganz, so dass die Vokalfortsätze an den Basen der *Cartilagineo arytaenoides* sich zwar berühren, aber ganz hinten eine

kleine Oeffnung übrig bleibt, so entsteht durch letztere kein zweiter Ton.“

6) „Bei gleicher Spannung der Stimmbänder hat die grössere oder geringere Kage der Stimmspitze keinen wesentlichen Einfluss auf die Höhe des Tons. Der Ton spricht nur schwerer an.“ — (Vergl. *Löwenh.*)

7) „Sind die Stimmbänder ungleich gespannt, so geben sie in der Regel nur einen Ton, und nur in seltenen Fällen zwei Töne an.“ — Dieser Versuch könnte schlagbar für die Theorie von *Löwenh.* sprechen (und wirklich beruft sich dieser selbst zur Unterstützung seiner Meinung auf dasselbe [Cas. IV., S. 162]), wenn nicht zuweilen doch auch 2 Töne entstanden, und Möller selbst dem schlagbaren Widerspruch gelöst hätte. (S. oben S. 33.)

8) „Bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder entsteht zuweilen statt des Grundtons derselben ein viel höherer Ton, besonders, wenn sie beim Schwingen in einem Theile ihrer Länge anstossen. Dies ist aus der Entstehung von Schwingungsknoten zu erklären, und Ähnliches zeigt sich zuweilen an Kautschukbändern.“ — Es ist offenbar, dass grossen Theils auf diese Weise das sogenannte Uberschnappen der Stimme erklärt werden muss. Dieses entsteht nämlich vorzüglich dann, wenn höhere Beutöne mit einiger Gewalt hervorgebracht werden sollen, obwohl es sich auch bei ganz heftigen liegenden Tönen ereignen kann. Der meist sehr hohe Ton, welcher beim Uberschnappen gehört wird, hat etwas Kreischendes an sich. Dieser Zufall ist aber bekanntlich am häufigsten, wenn die Stimme belegt, katarrhalisch, afficirt oder überhaupt noch unsicher ist (z. B. während und kurz nach der Menstruation), weil sodann der in den Luftwegen reichlicher abgesonderte Schleim sehr leicht die Ursache des Uberschnappens, die Schwingungsknoten erzeugt.

Hierzu kommt auch noch ein anderer Umstand. Wenn

nämlich in der Metastase bei Knaben der Kehlkopf in allen seinen Theilen beträchtlich zu wachsen beginnt, — da der Kehlkopf des erwachsenen Mannes fast doppelt so gross als der des Knaben ist (vergl. unten Nr. 21) — so trifft dieses Wachethum zunächst die Weichtheile und macht dadurch die Sopranstimme oft in kurzer Zeit zum Tenor oder Bass. Ich kenne Fälle, wo die Metastase in 8 Tagen vor sich gieng. Mit diesem schnelleren Wachethum der Weichtheile aber können die festen Theile des Kehlkopfs, die Knorpel, an welche sich die Stimmbänder befestigen und durch die sie mittelbar zum Theil gespannt werden, nicht Schritt halten, die Stimmbänder sind sehr schlaff und die Stimme ist deshalb kurz nach der Metastase, oft selbst mehrere Jahre lang, bis auch die Knorpel des Kehlkopfs ihren vollen nützlichen Umfang erreicht haben, noch auffallend tief, sie wird aber später aus dem angegebenen Grunde wieder höher. Man beobachtet deshalb bei Sopranisten nach der Metastase erst eine Zeilung eine Tenorstimme, welche aber in der Regel sehr bald in den Bass übergeht. Diese 16 — 20jährigen Bassisten haben selten eine gute Höhe, schon die Töne von  $a$  —  $i$  zwingen sie häufig an und  $ä$ ,  $ä$  und  $ä$  können (mit der Bruststimme) meistens nur mit Gewalt erzwungen werden. Später wird die Stimme in der Regel höher, ja in manchen Fällen wird aus dem Bass wieder Tenor. (So war der berühmte Tenorist Mülle in Weimar früher Bassist.) — Aus der während der Metastase Statt findenden grösseren Schloffheit der Stimmbänder ist also diese Entstehungsart des Uberschnappens, welche bei eben metamirten Sängern so häufig ist, leicht erklärlich. — Indess kann die Stimme auch noch auf eine andere, obwohl dieser sehr ähnliche Art Uberschnappen. (Vergl. unten Nr. 19.)

(Die folgenden 4 Punkte sind in musikalischer Hinsicht von geringerer Bedeutung.)

9) „Es können sowohl Töne hervorgebracht werden, wenn die Stimmbänder eine enge Öff-

nung zwischen sich haben, als wenn sie sich ganz berühren.“

10) „Die Töne, welche entstehen, wenn die Stimmbänder bei sehr geringer Spannung einander berühren, unterscheiden sich im Klange von denjenigen, die bei enger Oeffnung der Stimmritze erzeugt werden.“

11) „Haben die Stimmbänder eine bestimmte Länge und gleichbleibende schwache Spannung, so ist der Ton in der Höhe nicht verschieden, mögen die Stimmbänder sich berühren oder eine enge Oeffnung zwischen sich haben.“

12) „Auch im ganz erschlafenen und nicht gespannten Zustande der Stimmbänder lassen sich noch ganz gut Töne hervorbringen, wenn die Stimmritze zugleich sehr verkürzt wird.“

13) „Tiefe Töne lassen sich bei kurzer, ja sehr kurzer Stimmritze sowohl als bei langer Stimmritze, hohe Töne bei langer sowohl als kurzer Stimmritze erzeugen, wenn nur die Stimmbänder bei langer Stimmritze für hohe Töne zugleich starker gespannt sind, und wenn nur die Stimmbänder für tiefe Töne bei sehr kurzer Stimmritze mit berührenden Lippen ganz erschlaft sind.“

14) „Die Töne verändern sich in der Höhe, wenn die ganzen Stimmbänder ohne Berührung schwingen, mit zunehmender Spannung nicht ganz wie die Saiten und an zwei Enden gespannte Membranen. Sie bleiben bei zunehmender Spannung nicht um einige halbe oder ganze Töne unter der nach der Theorie geforderten Höhe.“ — Bekanntlich nehmen die Töne auf Saiten u. dgl. im geraden Verhältnisse an Höhe zu, wie die Quadrate der gespannten Kräfte (so dass z. B.  $c = 4$ ;  $f = 16$ ;  $f = 64$  u. s. w.) Müller erhielt bei 9 Versuchen nur einmal durch quadra-

tische Zunahme des Gewichtes (4, 16, 64 Loth) meist Octaven, in den übrigen Fällen tiefere Intervalle, einigemal selbst nur Quartes. Ich möchte Das, abgesehen von der beständigen Feuchtigkeith der Stimmbänder, durch die Unmöglichkeit erklären, das ganze Stimmband in allen seinen Theilen einer gleichmäßigen Spannung zu unterwerfen. In der Regel wird doch das Stimmband die stärkste Spannung nur in den Theilen erhalten, welche in der Richtungslinie der spannenden Kraft liegen. Ungefähr eben so, wie die Pausen in der Nähe einzelner ihrer Schrauben höher und tiefer ist als an andern Stellen. Deshalb näherten sich auch in Müller's Versuchen (obgleich es scheint, dass Müller diesen Umstand übersehen habe) die vermittelst einer ferneren Spannung (durch 64 Loth) erhaltenen Töne der Octave weit mehr als die vorigen, z. B.

In Müller's 1. Vers.	gab	Loth		
		4	16	64
		$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{8}$
" "	2. Vers.	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{125}$
" "	3. Vers.	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{25}$	$\frac{1}{125}$
" "	4. Vers.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$
" "	5. Vers.	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{16}$
" "	6. Vers.	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$
" "	7. Vers.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ (-1- R)
" "	8. Vers.	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{16}$
" "	9. Vers.	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ ([u.] ungen. R)

15) „Die vom Kehlkopf isolirten und gespannten Stimmbänder verhalten sich nur annähernd wie die Saiten. — Auch in diesem Falle blieben die Töne unter den nach der Theorie geforderten Zahlen.“ — (Vgl. meine Bemerkung zu 14. R.)

16) „Durch Veränderung der Spannung in gleicher Direction lassen sich die Töne am Kehlkopfe ungefähr im Umfange von zwei

Octaven verändern; bei stärkerer Spannung entstehen unangenehme höhere, pfeifende oder schrillende Töne.<sup>18)</sup> Es war die grosse Höhe der hervorgebrachten Töne um so auffälliger, als einmündlicher Kehlkopf zu den Versuchen benutzt wurde. — Ich halte es für interessant, die Tabelle über den ersten dieser Versuche mitzutheilen.

Gewichte.	Töne.	Gewichte.	Töne.
$\frac{1}{2}$ Loth	a	$8\frac{1}{2}$ Loth	$\bar{a}$
1 —	b	$9\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}is$
$1\frac{1}{2}$ —	$\bar{e}$	$10\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$
2 —	$\bar{e}is$	$11\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$
$2\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	13 —	$\bar{a}is$
$3\frac{1}{10}$ —	$\bar{a}is$	15 —	$\bar{a}$
3 —	$\bar{a}$	17 —	$\bar{a}is$
$3\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	19 —	$\bar{a}$
4 —	$\bar{a}is$	21 —	$\bar{a}is$
$4\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	25 —	$\bar{a}$
5 —	$\bar{a}is$	28 —	$\bar{a}$
$5\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	31 —	$\bar{a}is$
6 —	$\bar{a}is$	35 —	$\bar{a}$
$6\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	37 —	$\bar{a}is$
7 —	$\bar{a} — \bar{a}$		
$7\frac{1}{2}$ —	$\bar{a}$	Mehr als 37 Loth	
8 —	$\bar{a}is$	keine Töne mehr.	

18) „Ist der hintere Theil der Stimmritze nur fast geschlossen und sind die Cartilaginea arytaenoidea fixirt, so kann die Stimmblätter bloss durch die Elasticität des Ligamentum crico-thyroideum medium ganz

schwach gespannt sind, so lassen sich noch tiefere Töne hervorbringen, wenn die von diesem Bande bewirkte Spannung aufgehoben und eine noch grössere Abspannung und gänzliche Erschlaffung der Stimmbänder bewirkt wird. Man bewirkt in diesem Falle die noch stärkere Abspannung durch einen mit Gewichten beschwerten Faden, der von dem Winkel des Schildknorpels ab rückwärts über eine Rolle geht und also den Schildknorpel dem freien Cartilago arytenoideus nähert. Dieser Mechanismus schildert die Wirkung des M. thyreo-arytenoideus.<sup>18)</sup> Müller erhielt hier folgende Resultate:

Loth:	$\frac{3}{128}$	$\frac{1}{32}$	1	$\frac{17}{128}$	$\frac{11}{64}$	$\frac{11}{32}$	$\frac{17}{128}$
Töne:	$\overline{ds}$	$\overline{d}$	$\overline{cs}$	$\overline{c}$	b	als	a

Loth:	$\frac{27}{128}$	$\frac{21}{128}$	$\frac{21}{128}$	$\frac{27}{128}$	$\frac{33}{128}$	$\frac{39}{128}$
Töne:	e n. gls	e	dis	d	des	H.

zusammendr.

18) „Man kann auf dem ausgeschlittenen Kehlkopfe bei sehr schwacher Spannung der Stimmbänder zwei ganz verschiedene Register von Tönen hervorbringen; Töne im Allgemeinen tiefer, welche mit der Bruststimme die vollkommenste Ähnlichkeit haben, andere im Allgemeinen höher und die höchsten, welche im Klang ganz der Falsettstimme gleichen. Diese verschiedenen Töne können bei einer bestimmten gleichen Spannung hervorgebracht werden. Zuweilen spricht der Ton der Bruststimme, zuweilen bei derselben Spannung derjenige der Faltstimme an. Bei einiger Spannung sind die Töne immer vom Klang der Falsettstimme, mag man schwach oder stark blasen. Bei sehr schwacher Spannung hängt es von der Art des Blases ab, ob der eine oder an-

dere Ton erfolgt; der Falsettton erfolgt leichter bei ganz schwachem Blasen. Beide Töne können ziemlich weit aus einander liegen: selbst um eine ganze Octave.“

19) „Haben die Stimmbänder eine so geringe Spannung, oder einen so geringen Grad von Abspannung, dass man durch verschiedene Art des Anspruchs Brusttöne und Falsettöne darauf hervorbringen kann, so kann man sich weiter überzeugen, dass die Falsettöne keine solche Flageolettöne wie die der Saiten sind, welche bei Schwingungen aliquoter Theile der Länge der Saiten entstehen;“ (wie Gfr. Pfäfer vermuthet — *R.*) „die Stimmbänder können in beiden Fällen, bei dem höheren Falsettone und dem tieferen Brusttone, in ganzer Länge schwingen und man sieht es deutlich. Der wesentliche Unterschied beider Register besteht darin, dass bei den Falsettönen blos die feinen Ränder der Stimmbänder, bei den Brusttönen die ganzen Stimmbänder lebhaft und mit grossen Excursionen schwingen.“ —

Die Ehre, durch die Feststellung dieses Punktes eine der grössten Dunkelheiten in der Stimmlehre aufgeklärt zu haben, gebührt Herrn *Lehfeldt*, einem Schüler *Müller's*. Die beiden letzten Paragraphen enthalten in sich die hinreichende Widerlegung aller früheren Theorien über die Fiselstimmung. *Müller* fügt unter Andern hinzu, dass es um ausgeschnittene Kehlköpfe sehr schwer sei, die höheren Brusttöne durch Ausspannung der Stimmbänder zu erzeugen, da diese letzteren dadurch eine grosse Neigung zu partiellen Schwingungen ihrer Ränder erhalten, wodurch eben die nicht beabsichtigten Flageolette entstehen. Auf ähnliche Weise mögen häufig auch die hohen Töne beim Ueberschlagen der Stimme entstehen. (Vergl. oben S. 28.) „Dagegen



gibt es", sagt Müller (S. 166), „zwei Mittel, durch welche sich der auf die vorher angezeigte Weise erhaltene höchste Brustum bei einer bestimmten Länge und Abspannung der Stimmbänder noch sehr erhöhen lässt. Das eine Mittel ist das stärkere Blausen, wodurch die successive Erhöhung bis zu einer Quinte nicht schwer ist; die Höheren auf diese Art erreichten Brusttöne sind unangenehm schreiend und geräuschvoll. Das zweite Mittel besteht in der Verengerung des nächsten Raumes unter den unteren Stimmbändern." Dieser Raum zeichnet sich nämlich durch eine Muskelage, des unteren Theil des Thyreo-arytenoides aus, deren Contraction den unteren Zugang zu dem Kehlkopf verengt, ohne auf die Spannung der Stimmbänder selbst (— bedeutenden — vergl. unten — *R.*) Einfluss zu haben. Wird dieser untere Zugang zu den Stimmbändern seitlich verengt, so nehmen die Brusttöne an Höhe zu und „man kann durch diese Verengerung das Uebergehen der Brusttöne in die Falsettöne mehr als durch irgend etwas Anderes verhindern. Eine ähnliche Wirkung müssen am lebenden Körper die unteren Theile der Thyreo-arytenoides haben, welche wie unentwickelte Lippen an den Seiten des Kehlkopfes liegen." Die Theorie dieser Wirkung führt Müller auf das Höherwerden des Tones zurück, welches entsteht, wenn ein in der Mitte durchbohrter Stopfen im Windrohr bis dicht vor die membranöse Zunge gebracht wird. (Siehe oben S. 24.) „Dieser Muskel," führt Müller fort, „ist aber auch noch in anderer Hinsicht von Wichtigkeit; er kleidet nicht bloß den verengerten Zugang zur Schallrinne aus und wirkt als Obturator (Verstopfer) dieser Stelle des Windrohrs, sondern er geht auch zur Seite der Stimmbänder, mit deren äusseren Fasern er innigst verwebt ist, ferner zur Seite des Morgagnischen Ventrikels her, und kann daher bei seiner Wirkung die mit den Stimmbändern mitschwingenden Membranen, ja sie selbst von aussen dämpfen, wodurch, wie wir bei den Knatschungen sehen (s. oben S. 23 u. unten Nr. 24. — *R.*) eine Erhö-

lung des Tons entsteht \*). Endlich kann dieser Muskel die Tension der Stimmbänder auch dadurch verändern, dass sich seine Fasern in den äußeren Umfang der Stimmbänder einweben. Verkürzt sich dieser Muskel, so muss selbst ein schlaffes Stimmband, wie es für die tiefen Brusttöne sein muss, etwas straffer durch die Verkürzung werden. — Ein Kehlkopf gab bei der größten Abspannung der Stimmbänder durch Rückwärtsbewegung der Cartilago thyroidea bei fixirten Cartilago arytenoideae den Brantion c. Durch geringere Abspannung und stärkern Blasser Heben sich die Brusttöne bis  $\frac{1}{2}$ , also im Umfang einer Octave steigern. Diese war die Grenze der Brusttöne, welche auf diese Art erhalten werden konnten; wurde nun aber der Kehlkopf seitlich zusammengedrückt in der Gegend der Stimmbänder und unter dieser Gegend, so wurden die weiteren Brusttöne mit Leichtigkeit hervorgebracht, und der Brantion stieg um so höher, je mehr die Zusammendrückung wuchs. Auf diese Art wurde wieder eine ganze Octave Brusttöne möglich, bis  $\frac{1}{2}$ . Hier war eine unübersteigliche Grenze und die Zusammendrückung des Schildknorpels hatte den höchsten Grad erreicht. Bemerkenswerth ist noch, dass bei dieser Zusammendrückung die Fisteltöne ganz ausgeschlossen wurden.<sup>11</sup>

Ich bin in der Mithetheilung dieses letzteren Punktes sehr auffällig gewesen, weil ich sehr geneigt bin, denselben zur nähern Erklärung eines bisher, wie es scheint, noch nicht gehörig erörterten Gegenstandes zu benutzen. Viele Gesangslehrer, namentlich die hier ohne Widerrede an der Spitze stehenden italienischen, nehmen außer Brust- und Falsettstimme noch ein drittes Register, die Kopfstimme an, ohne natürlich für die Annahme desselben etwas Andern, als den eigenständlichen Klang dieses Registers anzuführen. Diese „Kopfstimme“ findet sich nach

\*) Von Lacerda wird (Cic. IV., S. 162) die Erhöhung des Tons durch Dämpfung der Schlagungen vermittelt des aufgesetzten Fingers gelangt.

meinem Daffershalten wirklich; sie wird aber in der Regel mit der Bruststimme verwechselt. Am ausgebildetsten kommt sie bei Tenoristen und Baritonisten vor. Bei weiblichen Stimmen dürfte sie von der Bruststimme schwer zu unterscheiden sein. Dasselbe umfasst die höhern Töne, welche auch mit der Bruststimme gesungen werden können, dasselben werden aber mit der Kopfstimme leichter hervorgebracht. Diese Kopfstimme zeichnet sich durch eine gewisse Weichheit und Zartheit, durch einen gewissen gedämpften Anstrich aus, und sie ist auch ziemlich schwächer, als die Bruststimme, welche die höhern Töne, die mit der Kopfstimme ohne Schwierigkeit gesungen werden, nicht ohne Anstrengung hervorrufen. Deshalb eignet sie sich vorzüglich zum Vortrage sanfter, getragener Stellen\*), so wie zum Vortrag des Crescendos, wo sie allmählig in die volle Kraft der Bruststimme übergeht. Von der Falsettstimme ist sie wesentlich verschieden. Es ist aber nicht die Tonhöhe, welche an sich den Unterschied dieser drei Register bewirkt, sondern lediglich das verschiedene Timbre der Töne. Einer meiner Freunde, ein Tenor mit vorzüglicher Stimme, bedient sich fast nie des Falsetts, da er mit seiner Kopfstimme sehr bequem bis *f* gehen kann; seine Bruststimme reicht höchstens bis *g*. Eben so seine Falße sehr häufig schon bei *d* und *e* mit der Kopfstimme ein. Man erlaube mir, meine eigene Stimme in dieser Hinsicht als Beispiel anzuführen. In der Bruststimme reicht dieselbe von *f* bis *i*, die Töne von *j* bis *l* natürlich nicht ohne einige Anstrengung. Mit dem Falsett ist es mir möglich, selbst noch *B*, stachen natürlich sehr schwach, anzugeben; in der Höhe reicht dasselbe (ich habe es schon schlechten Klanges wegen nie gehört,) ungefähr bis *g*. Mit der Kopfstimme vermag ich die Tonreihe von *i* — *l* anzugeben, hier aber die höhern Töne, die sich durch die oben angegebenen Eigenschaftlichkeiten

\*) Ein guter Baritonist wird z. B. die Arie im Mendelssohn'schen Faust (H soll) gänzlich mit der Kopfstimme singen.

den Klängen einigermaßen auszeichnen, mit Leichtigkeit. So kann ich also in der Lage von  $r$ — $l$  jeden einzelnen Ton auf eine dreifache Weise angeben, und meine Bekannten versichern, dass die Verschiedenheit des Klanges, sehr bedeutend sei. Ich finde nun nicht allein dass sich, wenn ich einen bestimmten Ton, z. B.  $\bar{e}$  mit der Bruststimme stark angebe, der Schilddrüsenknorpel auf eine für das Gefühl deutlich wahrnehmbare Weise, aber ohne nach oben zu steigen, seitlich vorragt, wenn ich dasselbe  $\bar{e}$  nun statt mit der Bruststimme mit der Kopfstimme sänge; sondern auch, dass sich der Ton der Bruststimme, wenn ich während des Singens den Schilddrüsenknorpel seitlich zusammendrücke, um etwas, d. h. etwa um  $\frac{1}{6}$  Ton erhöht, so wie, dass die Erhöhung bis auf einen halben Ton steigt, wenn ich das Experiment mit einem durch die Kopfstimme erzeugten Töne vornehme. Genauere Angaben vermag ich nicht zu geben, da das Experiment ein sehr unangenehmes ist; indess möchte ich doch noch Allem diesem die Kopfstimme für das Register halten, welches, bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder, durch Verengerung des unteren Zugzugs zur Silberstimme entsteht.

20) „Der Kehldackel, die oberen Stimmbänder, die Morgagnischen Ventrikel, die Gaumenbogen, kurz alle vor den unteren Stimmbändern liegenden Theile, sind weder zur Bildung der Brusttone noch der Falsettöne nothig.“

21) „Die auf weiblichen Kehlköpfen leicht hervorzubringenden Töne sind im Allgemeinen höher,“ wegen der grösseren Kürze der Stimmbänder, welche nach genauen Messungen sich beim Weibe zu denen des Mannes im Zustande der Ruhe sowohl als der höchsten Spannung wie 2 zu 3 verhalten. Folgendes ist die Uebersicht der mittleren Längen:

	Wass.	Werb.	Kinder von 14 Jahren.
Höhe . . . . .	18 $\frac{1}{2}$ Millim.	12 $\frac{1}{2}$ Millim.	10 $\frac{1}{2}$ Millim.
Höchste Span- nung . . . . .	23 $\frac{1}{2}$ Millim.	15 $\frac{1}{2}$ Millim.	14 $\frac{1}{2}$ Millim.

22) „Bei gleicher Spannung der Stimmbänder durch ein Gewicht lässt sich durch stärkeres Blasen der Ton bis zu einer Quinze und mehr in die Höhe treiben.“ Es gelingt dies auch bei künstlichen Kehlköpfen, wenn man sich statt des Kautschuks, bei welchem der Grundton, wie oben bemerkt wurde, durch stärkeres Blasen nur um einige halbe Töne gesteigert werden kann, zur Darstellung der Stimmbänder der frischen inneren Haut der Arterien (z. B. aus der Carotis) bedient, welche in jeder Hinsicht der Organisation der Stimmbänder sehr nahe kommt.

23) „Wird die Luft bei einer bestimmten Spannung der Stimmbänder eingeblasen, statt ausgestossen, so spricht der Ton in der Regel nicht an; zuweilen kam ein etwas hafterer, rasselnder Ton zum Vorschein.“

24) „Werden die Stimmbänder durch Berührung ihres kesselförmigen Theils gedampft, so geben sie höhere Töne an, gerade so wie die Kautschukzungen am künstlichen Kehlkopf.“ Lisner glaubte durch die Behauptung des Gegenstücks, nämlich der dadurch nicht eintretenden Veränderung des Tons den wesentlichen Einfluss der Schwingungen der Stimmbänder für die Höhe und Tiefe des Tons zu widerlegen. (S. Citat. I, S. 162.) Abgesehen indes davon, dass es nach dem Bisherigen keiner neuen Beweise für die Wichtigkeit der Stimmbänder bedarf, so scheinen Müller's Versuche an Sorgfalt und Genauigkeit die Lisner'schen hinter sich zu lassen.

25) „Die Länge des Ausprucherohrs und Ansaugrohres hat auf den Ton der Stimmbänder keinen solchen merklichen Einfluss, wie auf

den Ton der Kautschukzungen.“ Die hierbei gehörigen Versuche rechnet Müller zu den allerschwerigsten; sie gaben aber bei der grössten Sorgfalt nie ein anderes Resultat, als dass zwar bei gewissen Längen, namentlich des Windrohrs, gewisse Töne leichter ausprechen, namentlich die tiefen tiefer bei kürzerem, die höheren bei längerem Ansatzrohr, dass aber die Differenz der Töne in der Regel unmerklich ist und höchstens  $\frac{1}{2}$  bis gegen einen ganzen Ton beträgt. Der erst erwähnte Umstand scheint von der verschiedenen Accommodation der Luftsäule gegen Zungen abhängig zu sein. Nach Müller ist aber diese Accommodation bei dem menschlichen Stimmorgan bei weitem nicht von der Wichtigkeit, als einige Physiologen anzunehmen geneigt sind.

26) „Die zum Theil membranöse Beschaffenheit der Luftröhre als Windrohr wirkt nicht merklich modificirend auf den Ton der Stimmbänder und die Luftröhre verhält sich zum Ausprechen so wie ein hölzernes Rohr von derselben Weite.“

27) „Das doppelte Ansatzrohr am menschlichen Stimmorgan, nämlich Mundrohr und Nasarrohr, scheint in Hinsicht der Höhe des Tons nicht anders als ein einfaches Ansatzrohr zu wirken, verändert aber den Klang des Tons durch die Resonanz. Ich habe,“ sagt Müller, „diesen Einfluss an einem künstlichen Kehlkopf mit Kautschukbändern zu bestimmen gesucht, der in ein kurzes Ansatzrohr endigte, an welches eine gabelig gefaltete Röhre angelegt werden konnte. Der Ton war in der Höhe derselbe als bei einfachem Ansatz von derselben Länge, aber klangvoller.“

28) „Die Deckung der oberen Kehlkopföhle durch Herabdrücken des Kehlkalks vertieft den Ton etwas und macht ihn zugleich dumpfer. Dies ist ganz der Deckung eines kurzen Ansatzrohrs am künstlichen Kehlkopf (— so wie der Vertie-

lang der Töne durch das Stopfen der Schallröhre an den Blechinstrumenten — *H.*) analog. Wir bedienen uns offenbar auch dieses Mittels zur Erzielung bedeutender Tiefe.“ — So entstehen, wie ich durch Versuche mit meiner Stimmgabel, die tiefsten, unterhalb der Töne der natürlichen Stimme liegenden (musikalisch unangenehm, unsichern und klanglosen) Töne, welche nach *Gfr. Weber* (*Chiril.* I, 103) hier und da als „Judenbass“ cursiren. Ich vermag dadurch, dass ich die Zunge und mit ihr den an ihrer Wurzel befestigten Kehlkopf stark nach hinten drücke, unter meinem tiefsten Brantone (*F*) mit diesem „Judenbass“ noch *E*, *Es*, *D* und *C* zu krammen. Das Experiment ruft übrigens leicht Uebelkeit und Erbrechen hervor. — *H.*

29) „Im Uebrigen scheint der Kehlkopf (sobald er frei mitschwingt, da er im entgegengesetzten Falle stopfend wirkt. — vergl. *Nr.* 28. — *H.*) bei der Modification der Töne von keiner Bedeutung zu sein.“

30) „Die Gaumenbogen verengern und das Zäpfchen verkürzt sich bei höheren Brantönen wie bei den Falsetttönen, und bei demselben hohen Ton ist der Isthmus faucium (der Zugang zu den über dem Kehlkopfe liegenden Theilen) gleich eng, mag der Ton ein Brantone oder ein Falsetton sein. Auch kann man in beiden Fällen die Gaumenbogen mit den Fingern berühren, ohne dass der Ton verändert wird.“ — Wie ich schon oben bemerke, wird auch durch diese Thatsache die Ansicht *Boissier's* und *Duffenhofer's* widerlegt, dass das Falset durch die Verengung der über dem Kehlkopfe liegenden Theile des Stimmkanals entsteht.

31) „Die Verengung des Anfangs des Ansatzrohrs oder der oberen Kehlkopfhöhle dicht vor den unteren Stimmländern kann nach der Theorie der Zungenpfeifen den Ton etwas erhöhen. Indessen lässt sich diese durch Versuche nicht

beweisen, da die Zusammenrückung der oberen Kehlkopföhle am ausgeschittenen Kehlkopf ohne stinige Wirkung auf die Stimmbänder nicht gut möglich ist. Einfache Verengung hat keinen merklichen Einfluss.“

32) „Die Morgagni'schen Ventrikel (die Stimmaschen) haben offenbar bloß den Zweck, die Stimmbänder von aussen frei zu machen, damit ihre Schwingungen ungehindert sind.“ — Indem strifen dieselben doch auch auf die Verstärkung des Tones stinigen Einfluss haben, da sich wenigstens bei allen Thieren, die sich durch sehr starke Stimmen auszeichnen, oft sehr bedeutende dem Kehlkopf abhängende Höhlen finden, wie bei dem Ochsenfrosche, einigen Affenarten, z. B. dem Haulaffen, bei manchen Vögeln, namentlich den Mänschen, z. B. der wilden Ente u. s. w.

Fassen wir nun noch einmal die, besonders musikalisch, wichtigsten Sätze, die sich aus den Untersuchungen Mäfers für die Theorie der menschlichen Stimme ergeben, kurz zusammen, so sind es ungefähr folgende:

- 1) Der Kehlkopf, resp. die unteren Stimmbänder, sind das stinige Organ der Stimme. Dasselbe verhält sich wie ein mit Wind- und Ansaugrohr versehenes Zangengerät.
- 2) Stimmliche Töne werden durch die Schwingungen der Stimmbänder gebildet.
- 3) Die Weite der Stimmritze hat auf die Höhe und Tiefe des Tons keinen Einfluss.
- 4) Die verschiedene Höhe und Tiefe der Töne entsteht zunächst durch die stärkere oder schwächere Spannung der Stimmbänder.
- 5) Bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder wird der Ton sehr wesentlich erhöht
  - a) durch stärkeres Ausblasen der Stimmbänder (z. B. durch Schreien);
  - b) durch Verengung des unteren Zugangs zu dem Kehlkopf (Kopflinsen).
- 6) Die Töne der Bruststimme entstehen durch Schwingungen der Stimmbänder in ihrer ganzen Ausdehnung.



7) Die Töne der Feststimmung werden gebildet durch Schwingungen des vorderen freien Randes der Stimmbänder.

8) Die oberhalb der unteren Schrammbänder gelegenen Theile (das Anasterrohr) haben auf die Höhe oder Tiefe des Tons keinen Einfluss. Ihre Bewegungen sind rein sensuelle<sup>\*)</sup>. Dagegen tragen sie zu dem Klange (Timbre) des Tons sehr wesentlich bei.

Für den übrigen Inhalt der Abhandlung, die sich namentlich noch ausführlich mit den Stimmen der Thiere und der Physiologie der Speech beschäftigt, muss ich auf das Original verweisen.

Wenn aber der berühmte Verf. S. XII sagt: *Ferraris, Lacroix und Lohfritz* haben sich bisher die meisten Verdienste um die Theorie der Stimme erworben,<sup>\*\*)</sup> so ist das eine Unwahrheit, welche fast jede Zeile einer Abhandlung darlegt, deren Inhalt dem musikalischen Publikum Deutschlands näher gebracht zu haben der Unverzichtliche fast eitel genug wäre, sich zu einigen Verdiensten anzurechnen, wenn er sich nicht jederzeit gern erinnert hätte, wie sehr *Schillers*

„Wenn die Adler kam'n, haben die Adler an ihm“<sup>†)</sup>  
auf seine geringe Arbeit Anwendung findet<sup>\*\*\*)</sup>.

Dr. H. Haeckel.

\*) Ich habe sehr häufig Gelegenheit, Säugern wegen Heiserkeit meinen Rath zu ertheilen. Klagt die Heiserkeit, ein gewöhnlich, von einer Entzündung der Schleimhaut der Stimmbänder ab, so leistet ein Gurgelwasser aus Aëon (kräftig zusammengesetzt) für den Augenblick sehr gute Dienste. Das Mittel kommt nur mit der Handfläche und dem Seitenrande, nicht aber mit dem Stimmorganen in Berührung; die Wirkung desselben pflanzt sich aber vermöge des Contactes von jenen Theilen auf diese fort. H.

\*\*\*) Sehr gern hätte ich auch eine spätere Schrift Müller's: „Ueber die Compositionen der physischen Kette von menschlichen Stimmorganen“ kennen; wenn ich sie nur Hand gehabt hätte. Vielleicht ergötzt sich später eine Gelegenheit, um auf dasselbe zurückzukommen.

## Recensionen und Anzeigen.

Erläuterungen zu *Joh. Sebastian Bach's „Kunst der Fuge“* von *M. Hauptmann*. Leipzig, bei *C. F. Peters, Bureau de Musique*. 1841.

Diese kleine 14 Quartseiten umfassende Schrift eines ausgezeichneten Contrapunktisten, der sich auch als Componist überhaupt schon vielfaches Verdienst erworben hat, enthält ein kurzes erläuterndes Inhaltsverzeichnis zu *Joh. Sebastian Bach's „Kunst der Fuge“*, und ist, als eine Beilage zum dritten Bande der in genannter Verlags-Handlung erschienenen neuen Ausgabe von *Joh. Sebastian Bach's* Werken herausgegeben. Gleich in der Einleitung macht der gelehrte Herr Verf. folgende auf den geringen Umfang seiner Schrift sich beziehende Bemerkung: „So wenig „der theoretisch gebildete Musiker einer Erklärung der „technischen Beschaffenheit seiner Compositionen bedürftig „sein wird, so dürfte doch für Manche in dem weiteren „Kreise, für den die gegenwärtige Ausgabe bestimmt ist, „einige Nachweisungen darüber nicht unwillkommen sein. „Die nachstehenden setzen aber eine allgemeine Bekant- „schaft mit dem Contrapunkte überhaupt, wie mit der „Structur und dem Wesen der Fuge und des Canons vor- „aus, und haben nur das Besondere und Eigenthümliche „der vorliegenden Compositionen im Auge.“ Das Ver- handensein der nöthigen Kenntnisse so voraussetzend, deutet der Verf. den Inhalt der verschiedenen in dem Werke enthaltenen Fugen oder Canons der Reihe nach an, macht auf den Unterschied der Fugen unter sich aufmerksam, gibt gelegentlich kurze Bemerkungen über die Imitation in der Gegenbewegung und Vergrößerung, über den doppel- ten Contrapunkt in der Octave, Decime und Duodecime, und zeigt auf einige hieher bezügliche Beispiele aus den

Bach'schen Fugen hin, von welchen er auch verschiedene Engführungen in Noten-Beispielen aufstellt.

Alle Bemerkungen des Herrn Verf. „betreffen meist „nur einzelne Bestandtheile der Tonstücke des genannten „Werkes, oder ihren Zweck und Inhalt im Ganzen ge- „nommen.“ Eben dieser Umstand ist es, mit welchem der Ref. nicht übereinstimmen kann. *J. S. Bach's Fugen* in seinem „wohltemperirten Clavier“ und eben so die Fugen des vorliegenden Werkes sind von jeher gelobt und hochgepriesen worden — gewiss mit Recht! — eigentlich kritisch besprochen sind sie alle öffentlich doch nicht. Freilich gehört hieszu 1) eine allgemeine historische Entwicklung der Fuge überhaupt; 2) eine hinreichende Erklärung der verschiedenen Arten der Fuge, mit Beispielen von Meistern verschiedener Nationen und endlich 3) eine gründliche Analyse der Fugen, um das Verhältniß der einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen darzulegen und die ganze Form des Tonstücks als notwendig in sich bedingt zu erklären, hater Gegenstand, um so recht eigentlich *Bach's* Genius in dieser Form von Tonstücken herzustellen. So müßten von der einen Seite, so dankenswerth war gewiss von der andern ein Unternehmen von der Art, wie das wenig bekannte und auch weniger von späteren Theoretikern benutzte Werk des Giuseppe Paoletti: „*Arte pratica di Contrappunto dimostrata con Esempj di varj Autori e con osservazioni*“ (Venedig 1765—1774, 2 Bände in 4.), welchem hinsichtlich der reichhaltigen Belehrung, in seiner Art aus der gesammten Literatur der Musik kein anderes Werk, selbst nicht das bekanntere des Padre Martini: „*Saggio, fondamentale pratico di Contrapposto etc.*“ (Bologna 1774—1775, 2 Theile, 4.) zur Seite gestellt werden kann. In ähnlicher Art, d. h. so gründlich, ausführlich und anschaulich, wie Paoletti z. B. eine ursprünglich für drei Singstimmen mit Orchester componirte Fuge von *Büchel*, ferner (um von den vielen vorzüglichen Beispielen nur einige wenige anzuführen) eine Stimmige Fuge von *Scarlatti* und endlich eine Motettartige Fuge für vier stimmige Chöre bespricht, hätten wir gern von dem gelehrten Herrn *M. Hauptmann* in der oben genannten Brochüre wenn auch nur Eins der *Bach'schen* Meisterstücke besprechen gesehen. Sollte der beschränkte Raum ihn abgehalten haben, und er anderwo nicht Gelegenheit (oder Platz, ohne Unterbrechung des Druckes) finden zu einer solchen Besprechung, so würde dies in

Heften erscheinende Zeitschrift seine jederzeit abdrucken-  
 werten Aufsätze dieser Art gerne und mit dem aufrich-  
 tigsten Danke entgegen nehmen. S. W. D.

**Vollständige Pianoforte-Schule, oder Anweisung  
 zum Pianoforte-Spiel, vom ersten Unterricht  
 bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, von  
 Henri Bertini (jeune). Mainz, Antwerpen und  
 Brüssel bei B. Schott's Söhnen.**

Wenn auch die grosse Brauchbarkeit mancher der bis-  
 her erschienenen sogenannten Pianoforte-Schulen, oder  
 der für das Lehrfach berechneten umfassenden Erläuter-  
 ungsammlungen, unter welchen bis auf den heutigen Tag  
 vorzugsweise immer noch die allbekanntesten Werke eines  
 Clementi und eines Cramer zu nennen sind, nicht in Ab-  
 rede zu stellen ist, so muss dennoch zugestanden werden,  
 dass die bei dem heutigen Unterricht auf dem Pianoforte  
 sich herausstellenden Verhältnisse die allgemeine Brauch-  
 barkeit mancher der früheren Werke sehr einschränken.  
 Der Unterricht in der Musik überhaupt, besonders der  
 Unterricht im Pianoforte-Spiel, ist nachgerade schon sehr  
 gewisser Zeit ein wesentlicher Theil der Erziehung ge-  
 worden: Kinder von 6 oder 7 Jahren sollen unterrichtet  
 werden, und ihr Unterricht, der einen Nutzen für das  
 ganze Leben beabsichtigt, soll bei aller möglichen Gründ-  
 lichkeit ihren physischen und intellectuellen Kräften ange-  
 messen sein. Hierauf sind aber jene älteren Werke gröes-  
 tentheils nicht berechnet, und noch weniger als jene ein  
 grosser Theil der gegenwärtig erscheinenden Erläuter-  
 ungsammlungen, die unter allerlei nicht selten barocken Titeln die Mode mit-  
 machen, sich mehr als Kinder einer capriciösen Laune  
 ihrer Verfassers, denn als eigentliche Handb. darstellen,  
 und mehr für die Salons berechnet sind, als für die ei-  
 gentliche Ausbildung.

Der Zweck, den unter Andern namentlich Clementi  
 und Cramer mit Herausgabe ihrer vorzüglichen und in  
 ihrer Art noch nicht übertraffenen Erläuter. verbanden, ging  
 besonders dahin, bereits vorgeschrittene Schüler noch  
 weiter und so möglich bis zur höchsten Stufe einer Frei-  
 heit auszubilden, welche ausser der blossen Technik  
 noch den Verstand in Anspruch nimmt; ihre einzelnen  
 Erläuter. sind auch nicht nach dem Fortschreiten der Schwie-

richtigen geordnet, wahrscheinlich aus dem Grunde nicht, weil sie dasselbe einzeln, mit jedesmaliger Berücksichtigung des gerade vorliegenden Bedürfnisses ihrer Schüler, entwarfen. Abgesehen auch von der in diesen Falden enthaltenen, für Anfänger zu grossen Schwierigkeit der technischen Ausführung und geistigen Auffassung, sind also jene Sammlungen nicht als folgerecht für den fortschreitenden Unterricht der Anfänger berechnet, und somit entstand die Nothwendigkeit, für den ersten Unterricht der Kinder besondere Werke auszuwählen, die bei wohlberechneter aufrechter Folge der verschiedenen Aufgaben Alles enthalten, was zur ersten soliden Grundlage nöthig ist, und die durch leicht faustliche Beispiele dem Anfänger zum Gebrauch jener für ältere, verständige und herangewachsene Schüler bestimmten Sammlungen nach und nach heranzubilden, ohne ihn weder körperlich noch geistig auf eine unangemessene Art anzustrengen, ohne aber auch durch Pedanterie des musikalischen Keims im kleinen Schüler zu ersticken, oder durch Auswahl schlechter Beispiele den Sinn von edler Musik abzuwenden.

Unter den hierher gehörigen Werken neuerer Zeit zeichnet sich die hier angezeigte „Vollständige Pianoforte-Schule“ von *Henri Bertini (junge)* sehr vortheilhaft vor andern aus, und verdient daher die grösste Verbreitung bei allen denen, die sich ernstlich mit dem ersten Unterricht der Kinder befassen.

Das genannte Werk, welches in 40 aus kleineren und grösseren Uebungen bestehende Lektionen eingetheilt ist, beginnt nach einem vorgedruckten Inhalts-Verzeichniss mit einem „Vorwort“, welches meistens ziemlich allgemeine, jedoch für Eltern und Lehrer nicht gangbar zu bezeichnende Bemerkungen über den Unterricht enthält, und überall von gründlich tiefer Einsicht des Verfassers zeugt. Nach diesem „Vorwort“ folgt 1) ein Uebersicht der Clavier und 2) ein Verzeichniss und eine Erklärung der in der Musik gebräuchlichen italienischen Kunstwörter. Ohne man die folgenden 40 Lektionen durch eingeschalteten Text zu unterbrechen, gibt der Verfasser, mehrfach bei jeder derselben für alle die Gegenstände des Unterrichts, welche er in seinen verschiedenen Lektionen zu behandeln beabsichtigt, kleine Anmerkungen, die ihren Platz am Rande haben. Ungeachtet der Kürze dieser Anmerkungen oder Hinweisungen, sind sie dennoch für Kinder von 6 bis 7 Jahren ganz leslich, und können dem denkenden Lehrer

Gelegenheit zu weiterer mündlicher Auseinandersetzung geben. Ohne durch Pedanterie den Schüler zu erschüttern, und ohne etwas Wesentliches zu übergehen, wählt der Herr Verf. solche Beispiele, die nicht nur zur Erlernung der jedesmal vorliegenden Aufgabe hinreichend sind, sondern zugleich — was auch als ein Hauptzweck dieses Werkes angesehen werden muss — den musikalischen Sinn auf eine alle Weise anregen; denn überall sind sie, sowohl in melodischer als harmonischer Rücksicht, für den beabsichtigten Zweck immer reichhaltig und interessant. Nirgends wird zuviel verlangt; nirgends etwas, wozu die Vorbereitungen nicht schon da gewesen wären; überall wird ein bestimmter Gegenstand der methodisch fortschreitenden Ausbildung vorgelegt. In rein technischer Hinsicht beabsichtigt der Verf., als erstes Haupterforderniss vollständiger Technik, eine möglichst selbstständige und gleichmäßige Ausbildung aller einzelnen Finger, und betrachtet diese Erforderniss als unumgänglich notwendig zum guten Tonschlag im Allgemeinen, und dann insbesondere zur Säuberung des Tons zwischen dem leisesten Pianissimo und dem stärksten Fortissimo. Die selbstständige Ausbildung der einzelnen Finger soll ferner unabhängig vom Handgelenk sein, und der Gebrauch dieses wieder unabhängig vom Unterarm, so dass Oberarm und Schulter weder auf die eine noch die andere Art beim Fortissimo, oder beim Anschlagen schnell sich folgender Accorde aus der ruhigen, natürlichen Lage kommen. — Die Reichhaltigkeit der Beispiele gerührt, beifällig erwähnt, für Eltern, Lehrer, Musikantenteile noch den Vortheil, dass diese während der ersten Jahre des Unterrichts wenig oder gar nicht genöthigt sein werden, für den Schüler irgend neue Musikalien anzuschaffen; das Werk enthält nämlich, außer vielen kurzen, dem eigentlichen Unterricht gewidmeten Aufgaben, noch 40 vollständige und sehr gewöhnliche Etüden von der Hand des Verf. Er selbst spricht sich darüber in dem „Vorwort“ so aus: „Eine grosse Anzahl vorhan-  
 „dener Elementar-Werke — wenn gleich in mancher Be-  
 „ziehung zweckmässig und auch von talentvollen Männern  
 „angearbeitet — enthält nicht sowohl eine Reihenfolge von  
 „Lectionen, welche durch stufenweises Fortschreiten die  
 „musikalische Intelligenz, wie den Mechanismus der An-  
 „finger entwickeln und fördern, als vielmehr eine Samm-  
 „lung beliebiger Melodien,“ von denen — kann man wohl  
 hinzufügen — die meisten eben nur ephemere Kinder der

herrschenden Mode sind, und mit dieser bald untergeht.  
 „Diesem Uebelstande abzuhelfen, habe ich die kleinen  
 „Liederchen, Tänzechen u. dergl., womit die sogenannten  
 „Methoden überfüllt sind, verworfen, und statt derselben  
 „eine Folge von Melodien und Rhythmen gegeben.“ — „Man  
 „hat bisher vergessen, dass eine Methode eine Grammatik  
 „enthalten, und keine unterhaltende Modenlectüre sein soll;  
 „daher“ — und auch wohl um unverständigen Eltern und  
 Schülern Sand in die Augen zu streuen, oder um unver-  
 ständiger Weise mit Kindern zu brüffeln, wie jener Vogel-  
 fänger mit dem Kunststückchen eines mechanisch abge-  
 richteten kleinen Thierchens — „das falsche System, die  
 „Elementar-Werke ausschliesslich mit Tändeleien anzu-  
 „füllen, die sich dem Gedächtnisse des Schülers leicht ein-  
 „prägen. Und was ist die Folge von diesem Misbrauch?  
 „Aussam die Schüler wirklich für die Kunst einzuziehen,  
 „ihren Geschmack zu bilden, und sie selbst endlich zum  
 „Verständnisse anerkannter Meisterwerke älterer und neuerer  
 „Zeit nach und nach heranzuführen, gibt man ihrer leicht  
 „erregbaren Eitelkeit Nahrung und füllt ihren Kopf mit  
 „musikalischen Trivialitäten an, so dass sie immer weiter  
 „von der eigentlichen Kunst entfernt werden.“

Der Umfang des ganzen sehr elegant herausgegebenen  
 Werkes beträgt gegen 300 Seiten in Hoch-Folio. Der  
 Text ist in französischer und deutscher Sprache gegeben.  
 Das Werk, mit dem Bildnis des Verfassers getitelt,  
 kostet 13 fl. 30 kr. = Thlr. 7. 30 Ngr. *H. A.*

*Frère et Soeur. Quatre petits Durs à quatre mains  
 pour le Piano, composés par Henri Bertini  
 (jeune) en deux Livraisons. Prix 1 fl. Mayence,  
 Anvers et Bruxelles, chez les Fils de B.  
 Schott.*

Der Inhalt dieses kleinen Werchens besteht aus vier  
 sehr leicht ausführbaren kleinen vierhändigen Compositionen  
 für Anfänger. Sie sind füglich als Übungsstücke an-  
 zusehen, die zwischen der fünften bis zehnten Lektion der  
 „Vollständigen Pianoforte-Schule“ desselben Verf. zur  
 Anwendung kommen können, falls sich kleine Anfänger  
 vorfinden, bei denen man durch Zusammenspiel eines  
 Weinstiller hervorzubringen beabsichtigt. Melodie und Har-  
 monie ist artig gewählt.

**Die Wochentage des Pianoforte-Spielers.** Uebung aller Dur- und Moß-Tonleitern für jeden Tag der Woche, componirt von *H. Bertini*. Mainz, Antwerpen u. Brüssel, bei *B. Schott's Söhnen*. Preis 2 R. 24 kr.

Diese Uebung bestimmt der Verf. „besonders für diejenigen Personen, welche dem Studium die nöthige Zeit nicht widmen können, doch aber einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit nicht nur erlangen, sondern auch erhalten wollen.“ Aehnliche Uebungen finden sich bereits in der weiter oben angeführten Pianoforte-Schule des Verf. (pag. 73 u. ff.), wo also diese, die sich theils in der Folge der Tonarten, theils auch hauptsächlich in der Ausführung von jezen untercheiden, sehr zweckmäßig eingeschaltet werden können. — Warum der Verf., der sonst in Allem, ja in den kleinsten Nebensachen, so überlegt zu Werke geht, die Tonleiter der Moltonart aufwärts zuerst mit grosser Sexte und grosser Septime, abwärts mit kleiner Septime und kleiner Sexte gibt, ist nicht recht abzusehen. Die Anfänger gewöhnen ihr Ohr leicht an eine solche Tonfolge, und es wird ihnen daher später schwer werden, die Moltonart aufwärts wie abwärts mit kleiner Terz, kleiner Sexte und kleiner Septime gehörig aufzufassen. Ref. hält diesen Gegenstand besonders in Schachachen für erheblich genug, um den Verf. darauf aufmerksam machen zu dürfen. *R. A.*

**Les Avant-coureurs.** Exercices pour le Piano contenant vingt-quatre Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues, composés par *Auguste Alexandre Kengel*. Dresde, chez *G. Paul* (en Commission.) Pr. 2/3 Rthlr.

Selten ist wohl einem musikalischen Werke, wie dem hier angezeigten, vor seinem öffentlichen Erscheinen ein so viel versprechender Ruf vorausgegangen, und wohl eben so selten ist dieser durch die eadliche Veröffentlichung des Werkes in so hohem Masse gerechtfertigt worden. — Seit einer Reihe von Jahren war es nicht nur deutschen



Technikstern, sondern auch aesthetischen, theils durch Hörensagen, theils durch eigene Anschauung bekannt, dass Herr August Alexander Kämpel, erster Hof-Organist in Dresden, an einer Sammlung von Canons und Fugen fürs Pianoforte, arbeitete. Alle diejenigen, die von der Sache genug verstanden, um sie beurtheilen zu können, priesen das Kämpelsche Kunstwerk als das höchste in seiner Art, und so verheißte sich denn, durch die solidesten deutschen Künstler angeregt, der Wunsch immer mehr und mehr, das Werk endlich veröffentlicht zu sehen, bis der Verfasser sich entschloss, dasselbe auf eigene Kosten vollständig theilweise herauszugeben.

Das ganze Werk wird die verschiedenartigsten Canons und eine Anzahl von Fugen enthalten, welche zusammen genommen, dem sich gründlich ausbildenden Clavierpieler zur Uebung vorgelegt werden. Die gewählte Form dieser Uebungen hat unendlich viele Vorzüge vor der größten Anzahl herkömmlich moderner (regensburger) Fugen, weil sie fortwährend den Verstand des Spielers in Anspruch nimmt und zugleich, mehr als diese, die gleichmäßige, von einander unabhängige Ausbildung beider Hände beabsichtigt. Nur einzig und allein einem solchen Künstler, wie dem Herrn Verf., der als Pianist ganz vollkommen aus der Schule eines *Mario Clementi* (von diesem unmittelbar gebildet) hervorgegangen, der seine Schule der Composition durch solches Studium der besten älteren Meisterwerke in der legitimen und canonischen Schreibart machte, und der zugleich so viel Erfahrung und so viel Geschmack in Verarbeitung des Erfundenen besitzt — nur einem solchen reichbegabten Künstler konnte es möglich werden, seine immer edlern musikalischen Ideen in der beschränkten Form des Canons überhaupt und nicht selten des künstlichsten Canons, zu einem abgerundeten Ganzen zusammen zu stellen.

Die vorliegende erste Abtheilung enthält, wie der Titel auch anzeigt, nur erst 24 zweistimmige Canons in allen Dur- und Moll-Tonarten, als Vorübungen der folgenden grossen Sammlung von Canons und Fugen, welche mehrstimmig sind, und, wie sich Ref. durch eigene Ansicht überzeugt hat, zu den bewundernswürdigsten Sachen der canonischen Schreibart gezählt werden können. Schon in den zweistimmigen Canons kommen einige sehr künstliche, aber deshalb weder methodisch noch harmonisch gezwungene oder unglückliche Stücke vor; z. B. Nro. 6 und 7 Canon

in der Vergrößerung und in der Verkleinerung; No. 10 Canon in der Gegenbewegung; besonders No. 11 ein Canon in der Octave, anfangs in gleicher Bewegung, dann beide Stimmen in der Gegenbewegung und endlich kreuzgängig.

Wer Clementi's „Gradus ad Parnassum“ gründlich zu schätzen versteht, dem wird das Werk des Herrn Kiesel eben so schätzenswerth und in mancher Hinsicht noch viel werthvoller sein; wenn es ferner ernstlich darum zu thun ist, sich möglichst gründlich in der canonischen und fugalen Schreibart auszubilden, der findet hier die vorzüglichsten Beispiele für sein Studium.

In jeder Hinsicht also ist dies Werk, als das vorzüglichste dieser Art, allen Musikern, allen Musikfreunden zu empfehlen, dann besonders noch allen Instituten, in welchen Unterricht in Theoria und Praxis erteilt wird.

S. W. D.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von *Ludwig Erk*, Lehrer der Musik am Königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Berlin, bei *Bechtold und Hartje*, 1841; Heft 1 n. 2<sup>o</sup>). Preis des Heftes in klein 8., 10 Sgr.

In einer Zeit, wo der musikalische Markt über alle Maassen mit Liedercompositionen (zum grossen Theil nur mit Versuchen in Liedercompositionen) überfüllt wird, die sich zum Nachtheil manches Herren Verlegers bereits zu Montatur-Bergen angehäuft haben, ist die genannte Sammlung, welche bereits zu 8 Heften herangewachsen ist und über 500 Lieder enthält, sicherlich eine angenehme Erleichterung. Für die Gegenwart bietet sie Gelegenheit zur Bekanntschaft mit dem gegenwärtig im Volke lebenden Liedern, und für die Zukunft kann sie als musikalisch-historische Quelle von Wichtigkeit werden. Es ist wahr-

\*) Diese Neue Sammlung ist als eine Fortsetzung der bereits seit 1836 1841 herausgekommenen 6 Hefte in der Fische'schen Buchhandlung in Berlin, (Heft 1-5) und in der Fische'schen Buchhandlung in Coblenz, (Heft 6) anzusehen. Der Titel der älteren Sammlung ist: „Die deutschen Volkslieder mit ihren Sagen u. g. w.“

haft erfreulich, zu bemerken, dass sich, wie aus ähnlichen von dem Verfasser mitgetheilten Melodien hervorgeht, im Volke der gesunde Sinn für die natürlich einfache Melodie, im Gegensatz des modernen Geklingels, welches ohne harmonische Begleitung zu Nichts wird, erhalten hat. So wie in dieser Sammlung gegenwärtig Lieder aus dem Volke zusammengestellt sind, so kann sie später zu einem Liederbuch für's Volk werden; ein Umstand, der sich im Laufe der Zeit durch die Kritik der vor gesagt, welche hier das vornehmste Wort zu sprechen hat, noch und noch herausstellen wird.

Außer dem linguistischen Interesse der in dieser Sammlung vorkommenden verschiedenen deutschen Dialecte, bietet der rein musikalische Theil, die Melodie der Lieder, sehr viel Beschaunswürthes. In Bezug auf Modulation sind alle diese Melodien hauptentweder einfach; meistens bleiben sie in der Haupttonart und nur selten enthalten sie Abweichungen in die Tonart der Dominante, wie z. B. Heft I. No. 49, III. 43, wo die Melodie sich am Ende nach der Dominante wendet und ausnahmsweise auch darin schließt. Der Rhythmus zeigt sich vorherrschend zweitaktig gegliedert, doch sind dreitaktige Rhythmen nicht ausgeschlossen; z. B. II, 9 und 7. Einzelne Lieder bestehen sogar aus einer Zusammenstellung von ungleichen rhythmischen Einschritten, wie von 4 und 5 Taktten, z. B. IV, 53. Auffälliger sind solche Lieder, die verschiedenen Tacturen enthalten, als  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{3}{8}$  Takt; z. B. II, 54 selbst der  $\frac{3}{4}$  Takt kommt sogar vor, z. B. I. 16 und 20. Ebenfalls wird auch der Rhythmus durch Einschaltung ungebundener Rede unterbrochen, z. B. III, 35. Endlich finden sich Lieder vor, deren Vortrag dramatisch ist, indem der Gesang des Sängers durch den Dialog eines Andern (Sopran) unterbrochen wird, worauf der Gesang dann wieder antwortet, z. B. IV, 40. Bei einigen Liedern, die sich auf die unter den Kindern üblichen Spiele derselben beziehen, und desha's eine eigene Art des Vortrags erheischen, hat der Verfasser diese immer mit angeführt, damit nichts von der Originalität verloren gehe. — Im Ganzen genommen, ist die den Melodien zum Grunde liegende Tonart die Dur-Tonart; Melodien in Moll sind hauptentweder selten und die Lieder in Moll verhalten sich zu denen in Dur, der Anzahl nach, ohngefähr wie 1 zu 50. Durch die vorherrschende Dur-Tonart unterscheiden sich daher die deutschen Volkslieder wie die französischen na-

mentlich von den russischen und schwedischen, deren erster Theil fast immer in Moll und der zweite in der verwandten Durtonart ist. Auch dieser Wechsel der Tonart Dur nach Moll und umgekehrt, ist in den deutschen Liedern selten.

Die unermüdliche kritische Sorgfalt des Herrn Verfassers bei Herausgabe seiner Liedersammlung, zeigt sich in seinen häufigen, den einzelnen Liedern beigelegten Anmerkungen, die sich bald auf das rein Musikalische, oder auf das Linguistische, bald auf den Verfasser des Textes, bald auf die Componisten beziehen. In biographischer Hinsicht hat man dem Verfasser manche vortheilhafte Notizen über Dichter und Componisten zu danken, und unter diesen auch Berichtigungen irriger Angaben aus früherer Zeit.

Sowohl in musikalischer als sprachlicher Hinsicht sind viele Varianten angeführt, indem die Aufzeichnung nach sorgfältiger Prüfung und Zusammenstellung theils übereinstimmender, theils von einander abweichender mündlicher Überlieferungen geschehen ist. Durch diese sorgfältige Prüfung hat die ganze Sammlung aber auch an Correctheit einen Vorzug vor allen ähnlichen, deren vielleicht grösserer äusserlicher Umfang nur dadurch entstanden ist, dass in ihnen ohne weitere Auswahl und ohne die gehörige Kritik Alles aufgenommen ist, was sich zufällig darbietet.

Den Freunden des Volksliedes und des einfachen Liedes überhaupt, wird diese Sammlung als die vollständigste und beste in ihrer Art sehr willkommen sein, und nicht ohne Vergnügen werden sie dieselbe zur Hand nehmen.

S. W. D.

**Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Clavier- und Orgel-Compositionen, in Præcudien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten, für Orgel und Pianoforte, von Fr. Kuhnstedt, Op. 4. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. 4 Liefer. à 48 kr.**

Jedem dieser vorliegenden vier Hefen liegt ein Choral zum Grunde. Derselbe erscheint zuerst zwei bis drei Mal mit begleitenden Canons, jedesmal in einem andern Intervalle, dann folgen einige Præcudien, zum Theil mit Motiven aus dem Choral; den Schluss macht eine Fuge. Der Verfasser hat besonders die canonischen Arbeiten mit Talent und grosser Gewandtheit durchgeführt, auch ist unter

den freieren Präludien Vieles gelungen zu sein; nur ist darin die Modulation häufig zu sehr gesucht, die Stimmenführung für Orgelstücke zu sehr claviermäßig. Dasselbe gilt von den Fugen. Gleich in der ersten macht der Verf. solche Ausweichungen, dass alle Beziehungen zur Grundtonart gänzlich aufhören, und die Rückkehr in dieselbe nur durch einen Trugschluss erzwungen wird, wovon die Fuge, gleichsam erschöpft und atemlos, ihr Ende sucht. Dieser Fuge folgt aber ein ganz ruhiges und einfaches Thema, die erste Zeile des Chores: „Jesus, meine Zuversicht,“ zum Grunde. Aesthetisch, doch im Ganzen viel gelungenere, ist die Fuge im dritten Heft; die beiden übrigen sind wohl durchaus nur für Clavier gedacht und geschrieben.

Möge doch ja der Verf. bei künftigen, ähnlichen Arbeiten in Charakter und Behandlungsweise so verschiedener Instrumente, wie Orgel und Clavier, glücklicher unterscheiden; denn ein und dieselbe Composition, für beide berechnet, muss nothwendig für beide unanständig sein. Es müssen zu Bach's Claviercompositionen Vorübungen auf dem Clavier, zu den Orgelstücken hingegen Vorstudien auf der Orgel, beide von einander getrennt und mit genauer Berücksichtigung der Verschiedenheit der Instrumente und ihrer Behandlung gemacht werden. C. A. Haupt.

**Christi Auferstehung.** Oratorium, zusammengestellt nach Klopstock und in Musik gesetzt von Ritter Sigismund Neuhaus. Mainz, Brüssel und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. Clavierauszug 4 fl. 48 kr., Orchesterstimmen 9 fl. 36 kr., Solo- und Chorstimmen 3 fl.

Je schwieriger sich heut zu Tage für Componisten die Aufgabe vorstellt, einfach ohne eifriglich, und neu ohne geizert und unkünstlerisch zu sein, um so größerer Lob gebührt dem, der in ihrer Lösung glücklich gewesen. Von Herrn Neuhaus erwarten wir es, und er hat auch, wie wir es gern und freudig bekennen, unsere Erwartungen durch das vorliegende Werk, so weit wir es nach dem Clavier-Auszug zu beurtheilen im Stande waren, keineswegs getäuscht. Wir begnügen uns, unter dem Gelungenen das Gelingenste hervorzuheben, und rechnen dazu vornehmlich den ersten Chor „Halleluja“, der, würdig durch

ein Reclatir eingeleitet, gemacht der Länge nicht ermüdet, und reich an durchdrungenen Effekten ist (z. B. das schöne „Nun ist er entstanden“, der Eintritt in Ges Dur zu den Worten: „Dir, grosser Begleiter“ etc.); ferner dem mit seinen beiden glücklich contrastirenden Themen's vorzüglich durchgeführten Chor No. 7: „Er ist wahrhaftig entstanden“, und das schöne Terzett No. 10: „Die auch Hells dürsten.“ Ebenso sind fast durchgehend die Worte, die Christus singt, durch ihre Einfachheit schön und zum Herzen sprechend, z. B. in No. 4: „Oh! ich zu dem Vater gebe, woß ich auf Tabar.“ Je mehr wir aber des Guten anerkennen hatten, um so mehr besitzen wir auch auf unserm Recht, einige Zweifel über so Manches bestehend-lich zu erheben; so: ob es wirklich zu guten Effekten gehöre, oft und unnöthig in fremde Tonarten auszuweichen, und dem Zuhörer, der sich eben bequämlich in einer Tonart hinein gehört hatte, durch verminderte Sepsismomente z. dgl. plötzlich und ohne Ursache aus seiner Ruhe aufzuscherken und in ganz andere Tongebirge zu versetzen? oder ob es nicht in vielen Fällen gerathener sei, in der Tonart selbst zu moduliren, oder, wenn ja ausgewichen werden muss, nur verwandte Tonarten gleichsam durchgehend zu berühren? In der Introduction, um ein Beispiel von Ausrückung anzuführen, hätten wir uns durch den Eintritt von A Dur nach C Dur gleich zu Anfang, wo wir kaum 8 Tacte lang Zeit hatten, uns zu besinnen, auf welcher Tonart das Stück gehe, keineswegs freudig beethet; wir waren überrascht, aber nicht ungenoth. Dies sind jedoch nur Anzeichen, und ein solche wollten wir nie nur angesehen wissen; vielleicht belügen sie auch Andern.

Was die beiden Fagen anbelangt: „Nun ist er entstanden!“ Seite 11, und Seite 54: „Allen was Odem hat,“ so vermessen wir in beiden dadurch, dass die Stimmen in Verfolg der Fage nie auf präparirten dissonirenden Blöndungen eintreten, sondern immer auf Consonanzen, eine Hauptschönheit der Fage — den hervorragenden Eintritt der Repercussionen; — in der armeren wird ferner durch die immer noch einer gleichen Anzahl Tacte eintretenden Stimmen eine unangenehme Regelmässigkeit, ja sogar eine Monotonie herbeigeführt, die überall, namentlich in der Fage, wohl zu vermeiden wäre. Indess — wer nur solche Einzelheiten so scharf beleschtet und darüber das Ganze vergisst, wird leicht in seinem Pedantismus verossen;

wir schlagen uns lieber auf die andere Seite denn uns erdreissen junge kräftige Bäume mit frischen Sprossen, wenn auch der Stamm sich nicht überall zum Ansehen schickt; und indem wir das äusserlich sauber ausgestattete Werk Schulen und Gesangsvereine ungeplantlich empfahlen, rufen wir Herrn Neukamm aus der Ferne ein herzlich willkommen entgegen.

K. T.

**Partition des Quatuors de Joseph Haydn. Nouvelle édition, à Berlin chez Trautwein et Comp.**

Eine Partitur-Ausgabe der Streich-Quartette von Joseph Haydn ist gewiss allen Verehrern der Tonkunst eine höchst willkommene Gabe, weil sich an sie ein so mannigfaltiges Interesse anknüpft. In historischer Hinsicht können Joseph Haydn's Quartette als die ersten Muster des sogenannten gearbeiteten Quartetts angesehen werden, um welches Haydn, als Schöpfer desselben, ein längst anerkanntes Verdienst sich erworben hat. Um dieses Verdienst J. Haydn's in seiner ganzen Größe zu überschauen und zu würdigen, darf man nur seine besten Werke mit denen seiner Vorgänger und heutigen Zeitgenossen vergleichen; z. B. mit der Instrumental-Musik und mit den Streich-Quartetten von Zech, Stamitz, April, Apollonador u. A. Alle Diese, deren Werke längst vergessen sind, und deren Namen sich kaum erhalten haben, übertrifft Haydn, dessen Quartette besonders wegen Einfachheit in der Erfindung, wegen Klarheit in der Disposition musikalischer Gedanken und wegen des rechten Maaßes in der Ausführung, für alle Zeiten wohl ein unerreichtes Muster bleiben werden. Aus diesem Grunde kann das Studium der Partituren Haydn'scher Quartette allen Denjenigen nicht dringend genug empfohlen werden, welche zu ihrer Ausbildung als Componisten gründlich arbeiten wollen; nirgends werden sie so mannigfaltige Gelegenheit finden, sich über Abrundung der Form der verschiedenen Sätze vollständiger zu unterrichten, nirgends werden sie mit vorzüglicherem Mitteln mehr melodischen und harmonischen Reichthum entwickelt finden.

Das von der geachteten Verlags-handlung zu erwartende chronologische Verzeichnisse sämtlicher Quartette wird zur Verfolgung des Bildungsgrades unseres *Joseph Haydn* besonders interessante Belege geben, weil man durch Vergleichung seiner früheren Quartette mit den späteren deutlich darauf hingewiesen wird, wie auch ein *Haydn* nicht gleich von Anfang an der große Künstler war, sondern wie auch er erst nach und nach dahin gelangt ist, durch geschmackvoll elegante Ausführung und Bearbeitung eines beim ersten Anblicke oft ganz unerheblich scheinenden musikalischen Gedankens, den Reichtum seiner Ideen zu gleicher Zeit zu entwickeln und zu concentriren.

Durch die äusserst correcte Ausgabe, zu deren scharfer Ansehung die Verlags-handlung, ungeachtet des billigen Preises, Nichts gespart hat, hat sie sich ein grosses Verdienst erworben; um so mehr ist dem achtbaren Unternehmen auch die allerbüteste Theilnahme zu wünschen. Bis Januar 1842 sind 24 Lieferungen erschienen; bis Januar 1853 erscheinen wieder 12 Nummern, unter welchen, dem bereits gedruckten theatralischen Catalog zufolge, einige der bedeutendsten sind, und bei der Schicklichkeit der geachteten Verlags-handlung nicht keine Unterbrechung in der Fortsetzung zu befürchten.

Der Jahrgang von 12 Quartetten (à 10 Sgr.) kostet 4 Rth. Fr. Crt. Einzelne Quartette werden für 15 Sgr. verkauft.

Ein dem äusseren Umfange nach freilich nicht so bedeutendes, aber, wie der gleich folgende Titel besagen wird, nicht weniger inhaltreiches Werk und zugleich ein dankenswerthes Unternehmen ist die Herausgabe einer Sammlung classischer Ouvertüren. Bis jetzt sind in der Buch- und Musikhandlung von

*A. M. Schöninger* in Berlin

unter dem Hauptitel:

**Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras  
de *H. A. Mozart*,**

in Partitur die Ouvertüren zu *Idomeneo*, *Belshazzar* und *Constantin*, *Figaro*, *Don Juan*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Titus* erschienen. Dieser Sammlung der Meisterwerke *Mozarts* werden sich noch Ouvertüren anderer Meister anschliessen, von denen bereits die *Jubilé-Ouverture* von *C. M. v. Weber* herausgegeben ist.



Die Partituren der Messer'schen Overtüren sind wie die Haydn'schen Quartett-Partituren in Lexicon-Format oder gr. 8. Jede einzelne Overtüre kostet im Subscrip-tionspreis  $\frac{1}{2}$  Rth., im Ladenpreis 1 Rth. — C. M. v. Weber's Overtüre ist in Hoch-Folio und kostet  $1\frac{1}{2}$  Rth.  
S. H. D.

### Auf Glück, von Schubert.

Glück starrt vom Seraphim-Thron  
Hing der Vollendung anget.  
Und eben sang die Sirenenstimm  
Des Urymses der himmlischen Gesangs.  
Das Heilig, Heilig schallt demmal  
Im Einklang durch des Himmels Saal.  
Glück schwingt, Ansehnd herab er lauge  
Dem auf der Erde schon gebothen Gesangs.  
Doch eh' das Heiligjahr kam,  
Da that's die sein Geist. Er nahm  
Ein gelbesagtes Spiel und stürmt in das Glück,  
Als wenn er flügel von Engel wäre.

Wenn das vorstehende Gedicht Schubert's einigen der geüb-ten Leser dieser Zeitschrift bekannt sein sollte, so mag die folgende darauf bezügliche Notiz den wiederholten Ausdruck desselben bei Ihnen entschuldigen.

Es liegt das eigenhändige Abschriß dieses Gedichtes von J. N. Fuchs vor, der bekanntlich sehr gegen Glück eingenommen war, und sich des bittersten Kolles nicht enthalten konnte\*). Fuchs's Stimmung gegen Glück ging so weit, dass er sich unglückselig nicht nicht entschliessen konnte, das Gedicht Schubert's abdrucken zu lassen. So seiner eigenhändigen Abschriß fügte er eigenhändig und mit Namens-Unterschrift folgende Anmerkung:

„Schade, dass folgendes schönes Gedicht nicht an den rechten Mann gekommen ist.“

### L. van Beethoven in seiner guten Laune.

N. brachte Beethoven das Trio in C mit für Fagott, Violine und Violoncell (op. 1. Nr. 3), welches er die Quäntel für zwei Violon, zwei Violon und Violoncell arrangirt hatte, zur Ansicht, wahrscheinlich um des Meisten Meinung darüber zu er-

\* Vergl. Fuchs's musikalisch-kritische Bibliothek. Bonn Band, Gehr 1878. 402.

lehren. Besonders man Vieles an der Arbeit zusammen gefunden haben; dennoch war ihm über das Unterrichten ziemlich genug, um es einer eigenen Bearbeitung und manchen Abänderungen zu unterwerfen. Daraus entstand nun wirklich eine neue, von der Arbeit des K. ganz verschiedene Partitur, auf deren Umsehlag der genaue Name in seiner guten Latein eigenhändig folgenden Titel steht:

*Recherches Traité de l'art d'instruiren le Chœur  
par M. Goussier,*

und aus dem Nachein von fünf Stimmen zu wirklichen fünf Stimmen mit's Besondere gedruckt, wie auch zur größter Nützlichkeit zu einigen Andern erhalten  
von Herrn Wobleren.

Wien, am 16. August 1818.

NR. Die ursprüngliche dreistimmige Chörchen-Partitur ist dem Uebersetzer als ein freies Geschenk dargebracht worden.

### Notiz zu der musikalischen Beilage.

Das hier mathematisch zum ersten Mal im Druck erscheinende „Cantata“ ist von *Evangelista Bertoni*, welcher nach Angabe des Herrn Filtz (*Biographie et Biographie des Musiciens*) 1750 geboren wurde. Er war Schüler des bekannten *Padre Martini*, wurde später Organist am S. Marco in Venedig (s. *Wörterbuch*: *Gabriell* u. s. *Kocher*, Th. I. p. 198 u. 199). Bertoni lebte noch im Jahre 1800; sein Todesjahr ist nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Bekannt ist die von Herrn Filtz u. s. G. mitgetheilte Stelle, dass Bertoni in einem Briefe vom 2. Sept. 1799 (welcher sich in der „*Notice des auteurs sur Filtz*“ oder *de l'Opera de Paris*“ findet,) die Composition der Arie: „*L'opéra veut donc que nous*“ als die einzige erklärt, die er für die Sängerin *Givelli* in der Oper „*Tamara*“ an dem italienischen Text „*So che dal ciel discende*“ in Tönen geschrieben habe, und dass Glück darauf sei gesetzt worden. — Bertoni war nicht nur ein Opern-Componist, sondern auch in Kirchen- und Kammermusik bedeutend.

Fred Bertram

Sop \_\_\_\_\_

Alto \_\_\_\_\_

Ten *For - ti - o Pi - la - to sub*

Ba \_\_\_\_\_

Or \_\_\_\_\_

13 \_\_\_\_\_

13 \_\_\_\_\_

13 *sub For - ti - o Pi -*

13 *ti - o Pi - la - to sub*

13 \_\_\_\_\_

13 *sub For - ti - o Pi -*

13 \_\_\_\_\_

13 *sub For - ti - o Pi -*

13 \_\_\_\_\_

13 \_\_\_\_\_

e - ti - am pro - nob - bis sub  
 pa - sis

2 6 2 4 6

pas - sis  
 pas - sis pas - sis  
 pas - sis pas - sis  
 pas - sis pas - sis

2 1 2 3 2 4 3 2

est se - pul - tus est  
 est se - pul - tus est  
 est se - pul - tus est  
 est se - pul - tus est

PP 2 2 2 2

# Geschichte einer Oper.

Nach dem Französischen

von

G. L. E I S E N.

---

## I.

Einem Schatz halte ich in meinen Händen, den ich nun gerne mit meinen Lesern theilen will. Dieser Schatz, auf dessen Besitz ich stolz bin, ist ein Kapitel aus dem Denkwürdigkeiten eines berühmten Tonsetzers, eines der vorzüglichsten Haupter der französischen Schule, der nun in den Mühsalstunden seines Lebens-Herbes die unthätigen Freuden und nicht übergroßen Leiden seiner thätigen Jugendzeit aufzeichnet. Gibt es wohl etwas Ansichenderes, als die Denkwürdigkeiten eines Künstlers, der in seiner Kunst sich auf die erste Rangstufe gehoben hat und seine Rück Erinnerungen mit Geist und Aufrichtigkeit mittheilt? Unter diesem doppelten Gesichtspunkte kann der Componist der Opera: „Montano und Stephanie," des „Wahnsinnigen" und der „Aline, Königin von Golkonda" vielleicht als Vorbild aufgeführt werden.

Ich habe den Anfang eines Manuscriptes gelesen, und ich kann es — die Hand auf dem Herzen — für eben so unterhaltend als belehrend erklären; aber unter allen Kapiteln ist mir das achtzehnte das wertheste. Worauf? weiß das achtzehnte Kapitel für mich, auf meine Bitte, und unter meiner Namensaufschrift in Briefform geschrieben ist! Uebrigens enthält dieses Kapitel die naive und sensible Geschichte eines bewunderten Werkes, einer Partitur, die Epoche machte, und deren Werth unzugänglich ist.

## II.

Dejmare hatte schon sechzig kleinen Opern die „*Rigueurs de Cléopâtre*“ und „*Panée de Léon*“ geschrieben, und zur letztgenannten auch den Text selbst verfasst.

In der ersten Oper erhielt besonders ein Chor — in Frankreich — grosse Berücksichtigung, (sie wurde zur Zeit der Revolution aufgeführt), die letztere wurde bei ihrer glänzenden Vorstellung nicht minder günstig aufgenommen; aber noch feierte er keinen Triumph, der dem Künstler den Ruhm für die Zukunft sicherte.

Gegen das Ende des Jahres 1768 übergab Dejmare sein Gedicht „*Montans und Stephanie*“ der Gesellschaft der Opéra comique; das Werk wurde einstimmig angenommen. Cameron, der beständige Secretär der Gesellschaft, fragte den Dichter, welchen Compositéur er für seinen Text bestimmt habe: Dejmare nannte Grétry, zu welchem er sich auch sogleich begab. Grétry empfing ihn sehr wohlwollend, liess sich das Gedicht vorlesen, fand es vorzüglich, erklärte ihm aber, dass er die Composition desselben nicht übersehen könnte, schätzte sein Alter vor und seine Schwäche und den Umstand, dass er einen ähnlichen Gegenstand schon früher musikalisch behandelt habe, und er daher der Wiederholung beschuldigt zu werden fürchte.

„Ach, Grétry, ich bin ein verlornrer Mensch,“ rief Dejmare.

„Nicht doch, mein Freund! hören Sie mich an, folgen Sie meinem Rathe, folgen Sie dem Rathe eines Mannes, der sich einbildet, das Recht erworben zu haben, in Sachen dramatischer Musik einigen guten Rath geben zu können. Sie müssen sich einen Compositéur suchen, in dem noch die Leidenschaften der Jugend bewohnen, der aber auch bereits in diesem Fache seine Proben abgelegt hat.“ —

„Wir haben *Méchal*, *Cherubin*, *Louiseur*, *Martini* u. s. m., wir haben auch einen, den ich noch nicht genannt habe, und welcher nach meiner Meinung alle die Eigenschaften besitzt, welche dazu gehören, Ihnen zu Ihrem Drama eine weckere Musik zu setzen.“

„Und wer ist dieser? Nennen Sie mir ihn doch.“ —

„Er ist mein kleiner *Bertram*.“ — —

„Wie, *Bertram*!“ — —

„Den rathe ich Ihnen zu wählen.“

„Dieser junge Mann, der kaum 20 Jahre alt sein kann?“

Es brauchte noch vieler Argumente von Seite *Grétry's*, um *Dejeune* endlich zu bewegen, mit seinem Haube *Bertram* aufzusuchen. Glücklicher *Bertram*! Ein bereits angenommenes Buch, eine schöne Dichtung, bringt Dir der Dichter selbst, und *Grétry* schickt ihn Dir! Ich begreife es, wie Du Deine innere Bewegung beim Durchlesen des Gedichtes kaum zu unterdrücken vermochtest, wie Deine Thränen flossen, als Du die Ausserungen *Grétry's* über Dich und Deine Befähigung zum dramatischen Tondichter erfahrest. — Dichter und Tonsetzer trennen sich entricht von einander, voll des Glaubens und der Hoffnung, dass *Grétry* Recht haben werde.

### III.

Diese Hoffnung war nun *Bertram's* Eigenthum, behalte sein ganzes Gut. Doch, ich irre, er hatte eine Frau und zwei kleine Kinder, deren eines kaum der Mutter-Brust entwöhlet war. Uebrigens hatte er durch die Revolution sowohl seine Rechte auf die Anstellungen und Dienststellungen seines Vaters, welcher Direktor der Oper war, als auch die Pension, welche er von der Gnade der Königin *Marie Antoinette* bezog, verloren.

Sein und seiner Frau Vermögen, auf öffentliche Fonds versichert, war bereits auf Null reduziert. — Als Ersatz für so viele Verluste, erhielt er die Stelle eines Professors der Harmonie am National-Musik-Conservatorium mit der Besoldung von jährlichen 2400 Fr.; dieser Gehalt wurde ihm auch richtig jeden ersten Monatsing ausbezahlt, aber! — in damals gangbarer Münze, das ist, anfangs in Assignaten, dann in Mandaten, welche so sehr entwerthet waren, dass eines Tages *Bertram's* Frau ihren Wasserträger kaum zu Therreden im Stande war, sich mit 200 Fr.

für sieben Trachen Wasser, welche die ihm schuldete, zu bezüßen. Fünf Treppen hoch in der Gasse Lepelletier wohnt das mathematische Paar, und mußte bereits anhängen, Stück für Stück seines Schmuckes, Silberzeuges, der Luxusmöbeln, Patakleider u. dgl. zu verkaufen. Das einzige Möbel, von welchem sich *Bertram* nicht ohne großen Schmerz trennen konnte, war sein Clavier; es mußte den lieben Braden wegen verkauft werden. Doch machte er sich nicht mit weniger Lust an sein Werk, indem er sich die Erinnerung seines Lehrers *Sacchini* in's Gedächtnis rief: „Mein lieber guter Freund, wenn Du Deine musikalischen Ideen niederschreiben willst, so gebrauche nie ein Clavier; für uns Componisten ist dieses Instrument ein trügerisches Präsum, dessen Du Dich nur bedienen darfst, um Dir über Deine Arbeit Rechenschaft zu geben, und Deinen wahren Freunden und Kunstbrüdern, die Dir vielleicht guten Rath geben können, zu genügen.“

Diese Erinnerung, (schreibt *Bertram* in jenem Kapitel,) gab mir meinen ganzen Muth wieder, und meine Feder vermochte kaum der Schnelligkeit meiner Ideen zu folgen. Die Partitur des „Mastans“ war in weniger als sechs Wochen fertig; ich sang in weniger als sechs Wochen; und zwar aus Achtung für die historische Wahrheit; denn ich war durch eine ganze Woche gezwungen unbeschäftigt zu bleiben, weil ich nicht genug Notcopapier hatte, und der Kaufmann, wie er sagte, ein solches, wie ich es brauche, erst müßte besondern ansträuben lassen, wovon aber das Heft auf 8 Franken würde zu stehen kommen und voraus bezahlt werden müßte. Da nun zu dem Crescendo des Finales meines zweiten Actes noch drei Hefte nöthig waren, ich aber nichts Ueberflüssiges mehr zu verkaufen hatte, so war es mir auch nicht möglich, diese 8 Fr. auf der Stelle herbeizuschaffen.

Eben wollte es mit meiner Philosophie zu Ende geben, als die Musikverleger, Brüder *Garcosar*, bei mir eintrafen und mich ersuchten, ihnen die Ouvertüre von *Figels* Demophon für zwei Flageletten (?) einzurichten. Ich zögerte



einen Augenblick, dieses musikalische Majestäts-Verbrechen zu begehen; aber — Montano rief — und mein Künstler-Gewissen schrie: — ich sagte zu.

In zwei Stunden war Vagels Meisterwerk travestirt; ich übergab dem Brüdern Gossow das Manuscript unter der ausdrücklichen Bedingung, auf das Titelblatt stehen zu lassen: Eingrichtet für 2 Flageolette von *J. B. Pigeon*, Bürger von Páris.

Da meine lieben Musikhändler vom Ufergebiet der Grenze stammten, so schien mir, dass der glückliche Gedanke, aus dem Arrangement einen Bürger von Páris zu machen, auf ihre Börsen-Ringe eine außerordentliche Wirkung hervorbrachte; denn, statt der behandelten 2 Thaler zu 6 Franken, drangen sie mir 4 auf.

Mit diesem Schatze eilte ich nun zu meinem Papeter-Meister. O Gewalt dieses edlen Metalles! Als ich, die Hand in der Tasche, in das Magazin trat und meine 4 Thaler wie absichtlich erklingen ließ, eilte mir der Kaufmann entgegen und rief: Bürger, wie ist es mir lieb, Sie zu sehen, und Ihnen sagen zu können, dass wir nach langem Suchen endlich in unserem hintersten Magazin ein Notenspapier gefunden haben, wie Sie es wünschen.

„Sehr verbunden, geben Sie mir 3 Hefte, und hier sind „13 Franken, wovon Sie mir 3 zurückgeben wollen.“

#### IV.

Seine 3 Hefte unter dem Arme, seine 13 Franken in der Tasche, eilte der Tonsetzer nach der Straße Lepelletier, erstieg im Stürmschritt sein fünftes Stockwerk, umarmte und küsste seine Frau und Kinder, gab erlöset all sein Geld mit dem Schwachen, geschwinde für die nächste Deede einzukaufen.

Die gute Frau nahm in den einen Arm einen thätigen Korb, auf den andern das jüngste Kind, überhob ihrem Manne das andere, empfahl ihm, das Feuer im Kamine zu bewahren, und ging fort um einzukaufen. Der Glück-

liehe kauerte sich in den Winkel des Kamins auf einen Schemmel nieder, stellt das Tintenfaß auf die Erde, nimmt die Feder zur Hand, ergreift eine der kostbaren Heften, und beginnt sein Crescendo zu schreiben. Kann hatte er aber die ersten Takte entworfen, fällt ihm ein, dass es besser wäre, wenn er die Sänger, wie sie sich auf dem Theater zu stellen und zu wirken haben, vor sich sehen könnte.

Woher aber ein Theater, woher die Sänger nehmen? Ein schlaumer, eigentlich kindlicher Gedanke taucht in dem Künstler auf: er stellt alle Flaschenstüpeel, die er nur finden konnte, große und kleine zusammen, befestigt auf jedem eine kleine Fahne von Papier, schreibt darauf die Namen der in seiner Oper beschäftigten Personen, und stellt sie so auf, wie er sie auf dem Theater gestellt wissen wollte. „Ich hatte fünf Hauptpersonen sprechen und handeln lassen, ich bezeichnete daher fünf große Stüpeel, und stellte in den Vordergrund Stephanis, Leoniti, Salvatori, Mantano und Alcanon; die kleinen Stüpeel, Offiziere und Gefolge vorstellend, wurden hinter den Hauptpersonen aufgestellt. Diese genaue Statistik des Bildes der verschiedenen Szenen war mir von bedeutendem Nutzen; denn, indem ich eine oder die andere dieser Personen nach meinem Gutfinden vorsetzte oder zurückbrachte, identifizierte ich mich genauer mit dem Gange und vorzüglichem Pathos dieser schönen dramatischen Handlung.“

Während der Tonsetzer beschäftigt war, in seinem Finale fortzuschreiben und seine Kerkelager zu rangiren, kam seine Frau mit einem wohlgefüllten Korbe zurück. Sie war auf dem Rückwege in die St. Anastas-Kirche gegangen, um ihre Schutzheilige, die heilige Genovefa, und auch den heiligen Montanus, dessen Name in der Sicilianischen Legende glänzt, um ihre Fürbitte für die Bertas'sche Familie anzusuchen. Der Schlag der Thurmuhr erinnerte sie, dass ihr Mann, der Professor, welcher zu Hause weder Sach- noch Fandelehr hatte, leicht die Stunde verflimmen könnte, in welcher er ins Conservatorium zu gehen hatte.

Berlioz ging in das Conservatorium, kam nach heftiger Unwohlstande unverweilt wieder nach Hause, um die letzte Hand an sein Werk zu legen. Aber wie gross war sein Schrecken!

Seine selbstgeschaffenen Stäbe waren fort. Er hatte Stephanie und die andern alle auf dem Kamie gestellt. „Was ist denn mit ihnen geschehen?“ „Ich habe dieses hässliche, unbenehbare Zeug in das Feuer geworfen,“ antwortete seine Frau.

Berlioz's Zorn legte sich bald und ging in Lachen über; er nahm gewöhnlich Papier und Feder zur Hand, setzte sich auf seinen Schmel, componirte sein *Crescendo* fertig, und hatte es auch schon vor Tagesablauf copirt. Im Verlaufe der folgenden Decade beendigte er auch die ganze Partitur und trug sie in's Theater, wo er nasser dem beständigen, Secretär, gastronomischen Anekdoten, Niemand antraf, demselben die Partitur mit der Bitte abhandigte, sie dem Comité zu übergeben, und unverweilt dem Auftrag zur Copistur zu erfüllen.

Comraut antwortete, indem er ihn mit Lobeserhebungen und Schmeicheleien christmonatlichen Ursprungs überhäufte, dass das Interesse der Gesellschaft ihn zur Pflicht mache, Alles zu thun, was Berlioz nur immer angesehen sein könne, und dass er im Leben wie im Tode auf ihn rechnen könne. Da Comraut im Rufe eines der schlauesten Coullben-Diplomaten stand, so wusste der arme Berlioz wohl, wie viel Werth auf diese Reibereien zu legen war.

## V.

Der Componistur Moutons's sagte mir oft, wie er jedesmal, wenn er mit einer Partitur fertig war, so gerthe auf das letzte Blatt geschriebene Worte: „Hier hört das Vergnügen auf und fängt die Mäster an.“ Und wirklich, welches theatralische Werk hat nicht, bevor es zur Oeffenlichkeit kam, mehr oder weniger Hindernisse erfahren müssen, aus denen unerhörte Leiden für den Tonsetzer oder den Dichter entstanden?!

Ein solches Werk zu schaffen, ist ein Spiel, es aber zur Aufführung zu bringen, eine Arbeit, oft eine Qual.

*Berton* erwartete nach immer den von *Campraud* versprochenen Beschluss zur Copirung seiner Oper; die Ungelohnte lag schon zu, sich seiner zu beschäftigen, als er *Dejare* ganz vorzüglichend auf sich zukommen sah. Eine furchtbare Verschwörung gegen ihre Oper hat er entdeckt: auf die nämliche Episode aus *Arion's* Dichtung hat ein Anderer ein Opera-Buch gemacht, ein Anderer es bereits in Musik gesetzt. *Arionaut* heisst die Oper, *Hoffmann* der Dichter. Man benutzte den Leinwand des Abwesens von *Paris*, um zum Nachtheile *Berton's* und *Dejare's*, und gegen ihre durch die bereits erfolgte Annahme ihres Werkes erworbenen Rechte imgehens zu wirken. Glücklicherweise war *Hoffmann's* als ein toller Mann bekannt; *Berton* und *Dejare* schrieben ihm auf der Stelle nach *Nancy*; schon nach drei Tagen erhielten sie Antwort: es sollte sein Stück nur mit Zustimmung der Verfasser von *Mosono*, und auch nur dann erst zur Aufführung kommen, wenn deren Oper so viele Vorstellungen erlitt haben wird, als erforderlich sind, ihren Erfolg zu sichern. Wahrlich! ein Zug literarischer Redlichkeit, welcher für alle Zeiten, und besonders für unsere industrielle Epoche, zum Beispiele dienen dürfte.

*Hoffmann's* energische Erklärung hatte auf den *Comité* gewirkt; die Copirung wurde angeordnet, die Parts vertheilt, und — Dank dem Talent und Eifer der dabei beteiligten Künstler — die Vorproben gingen zur Verwunderung. Und doch war die Verschwörung noch nicht ertickt; der blasse, bleifarbigte, kranzdingertige Neid schloß nicht, kehrte noch immer auf den ghastrigen Augenblick, und glaubte ihn erhascht zu haben, als die Proben auf dem Theater anfangen und die Instrumentierung beginnen sollten.

Das Orchester bestand gewöhnlich nur aus einigen ungenügenden Individuen, deren unzureichende Schwäche nicht im Stande war, gegen eine Masse von Stämmen, besonders in den Ensemblestücken, anzukämpfen.

Der Componist war mit der Direction der Choriſten und selbst der Schauspieler vollauf beschäftigt; der obemerkte blasse Naid ſtandete nun immer vortheilhafter, denn die Ensemblescene nicht viel werth seien, und schon bei dem *Crescendo*, dessen Geburt ich bereits erzählt habe — schritten die Verschwörer zum Angriff. Sie entsetzten sich mit glänzender Niess, indem sie dem armen *Bertou* vorwarfen, eine so schöne Scene mit einer solchen Composition verdoeben zu haben, deren kleinster Fehler wäre, dass sie nicht ausführbar sei und sicher das ganze Stück zu Falle bringen werde.

Diese beschaften Anzuerungen erreichten auch des Dichters Ohrs und verſchleis nicht, ihn anhalt zu machen, Dichter und Textsetzer zu unterscheiden, das wäre schon ein bedeutender Schritt voraus gewesen. *Grétry's* Versicherungen wollten *Dejeune* nicht mehr beruhigen: das Geschrei der Verschwörer wiederholte sich ihm so oft, dass er schon anfang daran zu glauben. Er ging zum Theater-Copisten und forderte ihn auf, das fatale *Crescendo* zu unterdrücken (F). Der Copist, ein alter Organist, dessen Bekan eben im Conservatorium den Preis im Fagottspiel und Piano-forte-Spiel erhalten, glaubte — und nicht mit Unrecht — ein eben so guter Kenner als *Dejeune* zu sein, und widersetzte sich mathvoll der Zornthung desselben. Endlich, als er lange vergeblich gekämpft, sagte er: „Bürger, Sie sind der Verfasser des Gedichtes, und Bürger *Bertou* hat die Musik dazu gesetzt. Nun, ich gebe Ihnen mein Wort, dass ich ohne besonderen und mündlichen Auftrag des Componisten, nicht eine Note in seiner Partitur ändern werde.“

Der alte Copist unterrichtete *Bertou* von diesem Besuche in allen seinen Einzelheiten; dieser war darüber erzant, bewies aber nun eben so vielen Muth, als sein Mitarbeiter Schwache gezeigt hatte. Er wandte sich an den *Comité*, und auf den Vorschlag *Effenbour's* wurde entschieden, dass man erst hören und dann urtheilen wolle. Eine Hauptprobe mit vollständigem Orchester wurde angeordnet.

„Im Theater, sagt *Berlioz*, fand sich eine unechliche Zahl Zuhörer ein, Freunde, Collegen, Liebhaber und Singlerige von allen Farben. In den Logen saßen *Daliprag*, *Kreutzer*, *Catal*, *Gara*, *Ellenka* u. s. m. Der erste Akt schien sehr zu gefallen; das Finale des zweiten wurde schmächtig erwartet, beim Eintritte des Crescendo war die Aufmerksamkeit eines jeden, aus verschiedenen Ursachen, verdoppelt. Endlich beim Fortinsize erhob sich plötzlich *Gara* und schrie laut: „Bravo, bravo, *Berlioz!*“ Diesem Rufe meines Freundes folgte ein durch das ganze Theater verbreitetes Echo: die Musiker im Orchester, ohne sich im Fortspielen dieser Nummer zu unterbrechen, erhoben sich von ihren Sitzen und riefen „Bravo, bravo, *Berlioz!* Nieder mit der Cabale, nieder mit ihr!“ Dieser ehrenvolle Sieg wirkte mich unbeschreiblich und war mir die süßeste Rache; zum Lobe *Dejazet's* muss ich jedoch sagen, dass er auf der Stelle auf mich zukam, mich umarmte und mich ganz laut wegen der Geschichte mit dem Copisten im Vergessung ließ!“

Vier Hauptproben gestiegten, um nun die Oper vor das Publicum zu bringen. Am Ende der letzten sagte *Kilian*, der Orchester-Director, zu *Berlioz*: „Nein, und die Overture!“ Der Componist erwiderte ihm ganz offenkundig, dass er lieber vergeblich ein brauchbares Motiv dazu gesucht habe, und dass er entschlossen sei, die Overture aus seiner verletzten Oper raffen zu lassen. „Nein, nein und nochmal nein, das soll mir nicht geschehen, rief *Kilian* ganz aufgebracht; Du schreibst eine Overture zu Deiner Oper. Du gehst jetzt nach Hause, machst Dich daran, und heute Nacht noch muss sie copirt sein.“ Und indem er sich zu dem Orchester wandte, sagte er: „Freunde, morgen um 1 Uhr Hauptprobe der Overture, die unser Freund *Berlioz* mir versprochen hat, kommen Sie ganz genau, ich stelle darauf — und auch auf Dich!“ damit wendte er sich mit einem derben Händedruck zu *Berlioz*, der kein Wort erwidern konnte; *Kilian* dachte: Wer schweigt, ist einverstanden.

Der Tag hatte für Bertou so schön und ruhevoll, aber nicht mühsam geseinet; er fühlte sich mehr geneigt zu schlafen als zu composiren. Seine Zöglinge, die ihn erwarteten, aber doch auch mit Maria wegen der neuen Ouverture einverstanden waren, forderten ihn einstimmig auf, sich auszuruhen, an nichts mehr zu denken, aber früher zu Bette zu gehen, weil sie morgen früh um 4 Uhr ihn wecken würden. Bertou folgte ihrem Rathe und ging von *Prodler*, *Lafont*, *Berthoum*, *Coartin*, *Gustave Dupoux* und *Quilbeaux* begleitet, nach Hause; vor demselben trennten sie sich von ihm mit dem Grusse: „Gute Nacht, Professor, schlafen Sie recht wohl; morgen in der Frühe um 4 Uhr sehen wir uns wieder; ruhen Sie auf uns.“

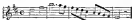
## VI.

Ungeachtet des Wunsches seiner Zöglinge hatte der Professor eine sehr unruhige Nacht; er war so sehr aufgeregt. Die Ouverture verfolgte ihn auch in seinen Träumen, und wie man im Traume besonders geschwind arbeitet, so hatte er gewiss ein Dutzend Ouverturen composirt, und eine davon, mit welcher er nach im Augenblicke des Erwachens beschäftigt war, schien ihm gar unvergleichlich schön. Er sprang aus dem Bette, zündete die Kerzen an, setzte sich an den Tisch, welcher schon zur Copirung eingerichtet war, und — — ach! vor diesem traurigen Lichte verschwand die geträumte herrliche Ouverture wie die Fantome der Nacht vor dem ersten Leuchten des Tagesstrahles.

In diesem Augenblicke trat die päpstliche Cohorte ein; *Prodler*, der heiterste von Allen an der Spitze, führte das Wort: „Gruss und Achtung, Herr Professor! Ihre getreuen Adjuncten sind hier und erwarten Ihre Befehle; bevor wir aber die Schlicht beginnen, sollten wir uns, dichte ich, über den Schlichtplan vereinigen. Also: Sie nehmen ein Blatt und nummeriren es; haben Sie eine Seite beschrieben, nimmt es der erste von uns und schreibt die ihm zuge-

halten Stimmen aus, geht es dann seinem Nachbar aus Ausschreiben der übrigen Stimmen, empfängt dann von Ihnem ein neues Blatt, setzt seine angefangenen Stimmen fort, und so geht es fort bis ans Ende.“

Der Meister nahm die Feder zur Hand und entwarf die Partitur. Nun trat die grosse Schwierigkeit ein, nämlich die Wahl des Motives. *Berlioz* schlug deren drei vor, von welchen aber keins der Versammlung zuzagen wollte. Der Wortführer meinte, dass die Overture weniger mit dem Durcharbeiten eines einzigen Motives, als mit dem Vorführen der verschiedenen Charaktere des Gedichtes sich beschäftigen sollte, er sagte: Du haben wir die unschuldige *Stephanie*, den würdigen und tugendreichen *Salvator*, den liebesüchtigen *Montano*, mit seiner todesahnenden Eifersucht und seinen ritterlichen Tugenden. Sie haben nur zu schreiben, Professor, die Overture ist schon da.“ — „Ja, ja, riefen die übrigen im Chor, so las's, Professor, schreiben Sie nur, schreiben Sie nur.“ Durch dieses Zuruf elektrisiert, ergriff *Berlioz* die Feder und schrieb das classisch und populär gewordene Thema:



„Meine vierzehn Noten waren geschrieben, erüßelt *Berlioz*, und wurden von einem einstimmigen Beifalls - Hurrah begrüßt; ich schrieb nun die Partitur, gab die erste volle Seite an *Prochier*, und fuhr so fort bis das Ganze vollendet war und die Uhr halb zwölf zeigte.

*Prochier* und *Lafont* copirten die Violinstimmen, *Quinzeville* die Viola, — *Berlioz* die Violoncell- und Contrabaß-, *Quintin* die Streichinstrumenten- und Pausen und *Gustave Duparc* die Flöten-, Hoboen-, Clarinetten- und Fagott-Stimmen.

Uebrigens hatte der alte *Edesse* die Aufmerksamkeit, mit zweien seiner Copisten aus zur Hilfe zu kommen.“

Auf diese Art wurde eine der schönsten Overturen, der ausdrucksvollste Prolog, mit welchem ein musikalischer



Quis ja ein abeliches Drama einführt, composirt — und besser zu sagen improvisirt.

Ein comfortables Dejeuner füllte man die Zeit bis zur Probe aus, Toast's auf das Werk und den Meister wurden ausgebracht. Man ging ins Theater: *Silvius* war schon auf seinem Platze, und Hess das Orchester zusammen einstimmen. Als er den Componisten erblickte, rief er: „Siehe da! unser *Berlin* bringt die Overture, er hat Wert gehalten; bravo, bravo! Nun Comraden, kommt die Reihe an uns. Acht gegeben, was nur möglich ist; sie muss gehen, als wäre sie schon zweimal probirt worden. Es wird nicht schwer halten, denn Sie wissen so gut wie ich, dass unser Freund *Berlin* immer klar, verständliche Musik schreibt.“

Die Künstler antworten nach allen ihren Kräften der Anforderung ihres Vorgesetzten, die Overture wurde ausgeführt, und beendet.

Noch ermüdet als am vorigen Abende, fehlte es *Berlin* heute auch an moralischer Kraft, um noch mit dem peinigenden Gefühle der Furcht zu kämpfen. Es überfiel ihn ein so gewaltig tiefer Schlaf, dass zur Stunde der Aufführung der Himmel sein Erwecken übernehmen musste. Es war im Anfangs des Frühlings, dessen Himmelsansehen als unsehnliches Donnerwetter bezeichnet. Ein Donnerschlag unerbittlich gar unsaft die Ruhe des Componisten, der, als er die Augen öffnete, sich von seinen Zöglingen und einigen Freunden umgeben sah; unter ihnen befand sich General *Melchior*, ein eben so großer Liebhaber der Literatur und der Kunst als Braver Soldat. „Hört das Wahrzeichen, sagte er im prophetischen Tone, hört die Stimme Jupiters, der den Pariser-Laffen den Sieg *Afandans's* für heute verkündet.

## VII.

Die erste Aufführung hatte also am 26. Mai 1799 Statt. Der Oper ging ein kleines Lustspiel voraus. So sehr *Ber-*

ten dasselbe früher gefiel, so lange und langweilig fand er es heute. Endlich kam die Oper: Die Overture brachte grosse Wirkung hervor; des Componisten Meogen war also nicht verloren. Stephanens Arie „*Où, c'est demain,*“ der Chor der Vautilen *Leonaù's*, das Tertett ohne Begleitung und das Finale mit der lieblichen Barcarole, wurden mit elastischem Bravourrufen begrüsst.

Aber auch die Cahale war auf ihrem Posten, und da sie ihr Handwerk verstand, so sollte es erst im 2. Akte lagern.

Das Theater stellte eine Kapelle vor, und ungeachtet der vernünftigen Bemerkungen, die in dieser Hinsicht dem Dichter gemacht wurden, bestand er doch darauf, dass im Hintergrunde der Kapelle ein Altar mit allen Emblemen des Katholicismus aufgerichtet werden sollte. Bei Eröffnung dieser Decoration erhob sich aus verschiedenen Ansichten und Gründen ein beispielloses Murren und Lärmen, welches erst etwas nachliess, als Salvator auftrat. Der Dichter hatte auch vorgeschrieben, dass *Soldé* (der Sänger) mit dem Insigien der bischöflichen Würde costumirt sein sollte. Der Lärm erneuerte und steigerte sich so sehr, dass man von der Arie *Soldé's* keine Note hören konnte, und er gezwungen war, gänzlich zu schweigen.

Pitzlich erhebt sich im Parterre ein Mann, er wirft seinen Mantel, welcher seine Generals-Uniform verbarg, ab, zieht unterm Arm seinen Hut mit der National-Cocarde hervor, setzt ihn auf, und die Hand an den Schwertgriff gelegt, ruft er mit starker Stimmstärke: „Still! — — — „Man höre, bevor man redet: Achtung dem Publicum, „Achtung der Freiheit der Meinungen, oder — der erste, „der wieder so schändlich zu Huzen beginnt, wird mir „Roth stehen.“ Dieser Mann, der nachvolle Freund *Mendame's* und des Componisten, war der General *Mémet*, der ganz unaußerordentlich auf die Ehre seines Heroscop's hielt. Man sagt, dass er in der Hitze seiner militärischen Arede, und indem er seinen Blick auf gewisse ihm bekannte Cahalisten warf, noch beifügte: „Es scheint, dass

singe Herren Ihre Ohren durchaus nicht gebrauchen wollen. Seien Sie ruhig, ich will Sie schon davon befreien.“ Diese Ausrufe hatte den Erfolg, dass die Verschworenen ihren Ton herabsetzten, zwar noch murmelten, aber doch wenigstens die Sordine abzudecken.

Der vortheilhaftere Theil des Publikums, der nun eine Stütze gefunden hatte, benutzte seine Stellung, und verlangte die Wiederholung der *Arie Scifi's*, welcher sie auch mit Talent, Begeisterung und unwiderstehlichem Reiz vortrag. Der Beifall war nun grösser, als vorher der Lärm der Zischler. Eine Marche religiöse ging dann dem Auftreten *Stephanie's* voraus, und eignete sich vorzüglich für die Situation; aber als *Montano* auftrat, und *Stephanie* zwar mit Anstand, aber mit dem Lächeln eines Tiegens begrüßte, in welchem man das häufige Todesurtheil des unschuldigen Opfers lesen konnte — da schauderte Allen Von diesem Augenblicke an bemühten sich Schreien und Theilnahme der Zuschauer, welche auf das Höchste gesteigert wurde, als *Montano* das unerwartete, das schreckliche und vernichtende Wort: *Nein!* aussprach.

Wenn aber je Schauspielers für ihre Rollen geboren zu sein schienen, so waren es gewiss *Giandomenico* und *Jenny Bontier*.

*Giandomenico* war das Ideal dieses sizilianischen Othello, der zum Werkzeuge des niederträchtigen Blaukinnbären *Altamano*, der zweiten Auflage des Shakespear'schen *Jago*, herabsinkt — Unmöglich konnte man sich eine anspruchlosere, rührendere, jungfräulichere *Desdemona* — *Stephanie* träumen, als *Jenny Bontier* war, als sie in dieser Rolle niederknienend in die Knie ausbrach: „Habe ich recht gehört? — — — war des *Montano's* Spruch? — Gott, steh' mir bei!“ da vernahmte der Applaus — Allen war bis zu Thränen gerührt.

Das vielbesprochene *Crescendo* gefiel in der Aufführung nicht weniger, als in der Generalprobe. Das Schicksal dieser Oper war nun nicht mehr zweifelhaft, wenn gleich der dritte Akt schwächer, als die beiden ersten war.

Bei der zweiten Aufführung hatte man Salvator's Costüme geändert und es nach dem griechischen Ritus umgeformt; auf dem Altar prangten nur mehrere grosse Candelaber und grosse Blumenvasen. Dadurch hoffte man den Bedenklichkeiten vieler zu genügen, und die aus der Zahl der Devoten und der Atheisten recrutirte Cabale zu beschwören. Nach diesen Zugeständnissen folgten sich die zweite und die dritte Aufführung ohne Anstand; der Beifall versetzt sich, und die Kasse befand sich wohl dabei.

### VIII.

Nach so vielen Stürmen und Widerwärtigkeiten sollte man doch meinen, dass Montaus in den Hofen eingelaufen sei! wer hätte nicht geglaubt, dass Dichter und Tonsetzer nun nichts mehr zu thun hätten, als die Früchte ihrer Mühen, ihrer schlaflosen Nächte, ihrer Furcht und Hoffnung einzusammeln? wer hätte sie nicht um ihre ehrenvolle und gewinnreiche Lage beneidet, in die sie durch einen so schönen Erfolg versetzt wurden? — Und doch drohte diesem Erfolge grosse Gefahr, doch war ihre Lage drückender und hoffnungsloser, als sie es je war! Bis hierher hatte Montaus nur mit Autoren und Sängern, mit Intriguen und Cabalen zu kämpfen. Nun aber kam am Morgen nach der dritten Aufführung Cameroni ganz unversehrt zu *Berfos*, und weckte ihn mit dem Gebete: „Freund! die Gesellschaft, *Dejare* und Sie, wir alle sind verloren.“ — Wie so? — „Eben erhielten wir den Polizeibefehl, Ihre schöne und einträgliche Oper für immer vom Repertoire zu streichen! Ach, das Unglück, das Unglück!“

*Dejare*, so erzählt *Berfos*, bereits von einer Krankheit befallen, die ihn einige Zeit darauf in's Grab brachte, konnte nicht mit uns zur Polizei gehen. Ich und *Cameroni* mussten uns also allein dem republikanischen Minon vorstellen. Bei unserem Eintritte sass er auf seinem consularischen Stuhle, die rechte Hand auf dem Kopfe, und fuhr

aus, ohne viele Umstände, mit aller Rohheit und in allen Formen, die damals an der Tagesordnung waren, folgendermaßen zu: „Bürger, wie hast du es wagen können, ein contra-revolutionäres Werk zu componiren? — „Verzeiht Bürger.““ — „Ein Werk, fuhr er fort,“ in welchem souveräne Fürsten, ihre Hofavalliere, Pagen, Vasallen, und Priester und Aeltern und — überhaupt Personen und Sachen figuriren, welche die Republik für immer proscribirt hat!.. Das ist ein Verbrechen der Chouannerie, ein unverzeihliches.“

„Bürger! antwortete *Bertou*, ich hätte nie geglaubt, dass Melodie und Harmonie einer politischen Färbung fähig wären!““ — „Ja, ja, und gerade in diesem Punkte, erwiederte er, finde ich Dich schuldiger; denn Alles, was Du Deinen Kapuziner singen lässt, ist gut, wie die Musik; — ich verstehe mich darauf — und vorzüglich die Musik, die Du Deinem Scheinkönigen in den Mund legst, erhöht Deine Schuld; denn man hört es, dass Du sie mit Begeisterung, Seele und Herz geschrieben hast, und ich muss Dir gestehen, dass wenn meine republikanischen Gefühle nicht fester ständen, ich durch Deine aristocratischen Harmonien leicht hätte geführt werden können. — Also wirf Dein Werk in's Feuer und wünsche Dir Glück, dasselbe so leicht durchgekommen zu sein. Salut!“ —

Verdient eine solche Allocation nicht den Beisatz einer historischen? Erfindet man wohl eine Anklage dieser Art? verdienen die Beweggründe des Decretes, wodurch die fernere Aufführung dieser Oper verboten wurde, nicht unter der Zahl der sonderbarsten und dem Charakter der Epoche betreffenden Documente aufbewahrt zu werden?

*Camérac* und *Bertou* begriffen wohl, dass gegen diese Sentenz keine Appellation statt hätte; sie gingen ganz untrüflich fort, um diese ihre Neugierde dem Verwaltungs-Comité des Theaters zu überbringen. Montana war also auf höheres Gebot zurückgelegt, aber nicht in's Feuer geworfen, wie es der Mann mit der roten Mütze wollte,

Nach einem Jahre aber wurde er wieder aus seinem Quai-  
contenance hervorgezogen; im Jahre 1801 kam die Oper  
wieder zur Aufführung, und zwar mit einem neuen dritten  
Acte, wozu *Leprieux* (de *Dejeune* unterdessen gestorben  
war,) die Worte dichtete.

Die Veränderung des Buches zog auch jene der Musik  
nach sich; *Berton* setzte dazu vier neue Nummern, strich  
andere dafür weg, und nach dieser Veränderung blieb ihr  
Glück sowohl in Paris und in den Provinzen, als auch im  
Auslande gesichert. *Montano* blieb noch viele Jahre auf  
dem Repertoire der Europäischen Theater. Im Jahre 1810  
errichtete ein kaiserliches Decret die achtfährigen Preise,  
wobei *Berton's* *Montano* mit *Mohaf's* *Joseph* und noch  
andern concurrirte.

Mehr als einmal war in den letzteren Jahren die Rede  
von der Wiederaufführung dieser Oper, und erst neuerlich  
wieder, als man entdeckte, dass sich in gewissen li-  
terariſchen Werken wahre Goldgruben befänden.

Wir wollen hoffen, dass dies bald geschehe; denn  
*Berton* ist bereits 75 Jahre alt, und erwartet nur noch  
dieses dramatische Ereigniß, um zu dem achtzehnten  
Kapitel seiner Dankwürdigkeiten die letzte Seite schreiben  
zu können.



## Recensionen und Anzeigen.

Dem in der Geschichte der Musik, wie auf jedem andern Gebiete wissenschaftlicher Forschung gültigen Grundsatz, dass eine möglichst genaue kritische Durchforschung der Quellen, der systematischen Zusammenstellung aus ihnen zu gewinnender Resultate vorauszusetzen muss, verdanken wir zwei neuerdings erschienene Schriften des Herrn Professor *Bellermann*, beide auf die griechische Musik bezüglic.

### I.

Die Hymnen des *Dionysius* und *Mesomedes*. Text und Melodien nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet von *Dr. Friedrich Bellermann*, Professor am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster. Berlin. 1840. Albert Förstner. VI u. 83. S. 4.

### II.

ΑΝΘΥΜΝΟΥ ΕΥΤΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΒΑΚΧΙΟΤΟΥΤΕΡΠΟΝΙΟΥΕΡΙΑΤΟΥΤΗΤΕΧΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Anonymi scriptio de Musica. Bacchii senilis introductio artis musicae. E codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romano primum edidit et annotationibus illustravit *Fridericus Bellermann*, Philosophiae Doctor, Gymnasii Berolinensis Leucophaei Professor. Berolini. MDCCXLI. Prostat apud Albertum Förstner. VI u. 108 S. 4.

Das erstgenannte Werk möge als das der Zeit nach fehlere zuerst besprochen werden — Drei kleine Hymnen von nicht hervorragendem poetischem Werthe haben dadurch,

dass sie in mehreren Handschriften mit den ihnen zugehörigen Melodien enthalten sind, eine grosse Bedeutsamkeit gewonnen und deshalb schon mehrmals die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gezogen. Die erste Ausgabe besorgte aus einem römischen MS. *Francesco Galles* in seinem bekannten „*Dialogo della musica*“ (Florenz, 1881), die zweite *Johs Fell* in der Ausgabe des „*Artes*“ die zu Oxford 1873 erschien, ob aus neuen handschriftlichen Mitteln oder im Anschluss an den Florentiner Abdruck, bleibt unbestimmt. Beide Ausgaben sind sowohl in Text als in Melodie unvollständig; dem Mangel des Textes hilft der von dem verdienten *Barette* in dem „*Mémoires de Littérature*“ zum fünften Bande der „*Histoire de l'Académie des inscriptions et belles lettres*“ pag. 169 u. f. nach einer Pariser Handschrift besorgte Abdruck ab. Die Musiknoten hat das MS. weniger vollständig, als die früheren Ausgaben. Der von *Barette* beigelegte Commentar umfasst die Erklärung und Kritik in philologischer wie musikalischer Hinsicht. Nach *Barette* haben sich die Musikgelehrten und Philologen in den Besitz geholt; *Martini*, *Marpurg*, *de Slawatski*, *Bernay*, *de la Harpe*, *Escobourg*, *Ferdel* machten sich mehr oder weniger um die Verbesserung und Kritik der Melodien verdient, bis die Kritik bei *S. v. Dreiberg*, der die Melodien für erdichtet hält, zur Hyperkritik und dieser nah verwandten Akrisie ward. Zu der philologischen Erklärung und Kritik haben *Bruck*, *Sunderf*, *Dreyer* und der treffliche *Jahoda* mehr oder minder bedeutende Beiträge geliefert. Nach diesen Vorarbeiten ist Herr *Rehmann*, für den freilich die Melodien eine um so grössere Bedeutsamkeit haben müssen, da er die einzige ausserdem gefundene Probe griechischer Musik, die Melodie zu Pindars erster pythischer Ode, für unecht erklärt, an eine neue Bearbeitung gegangen. Mit Recht geht er auf *Barette's* Standpunkt zurück und weist die später eingetretene Einsichtigkeit; Text und Melodie erfahren mit Benutzung der späteren Forschungen gleich ausführliche Berücksichtigung. Nachdem in der Einleitung allgemeinere Bemerkungen über die griechisches Tonartes und die Notation der Griechen vorangeschickt sind, gibt Herr *R.* in 4 Abschnitten 1) Quellen und Literatur der Hymnen. 2) Kritik und Erklärung des Textes. 3) Bemerkungen über Metrum, Ueberschriften und Randbemerkungen und über die Verfasser der Hymnen. 4) Kritik und Erklärung der Melodien. Unsere Bemerkungen mögen dieselbe Ordnung be-



folgen. Die Aufzählung der Ausgaben ist, soweit Ref. sie zu prüfen Gelegenheit hatte, sorgfältig und zuverlässig; besondere Anerkennung verdient die ganze Untersuchung der Varianten des doppelten Oxford-Abdrucks. Mit grossem Fleiss hat ferner Herr B. die Handschriften der Hymnen durchsicht. Es ist ihm gelungen, zu den bekannten, 6 bisher nicht bekannte hinzuzufügen; 3 davon sind in Neapel, 1 in München, 1 in Paris, 1 in Leiden, 1 in der Marktbibliothek zu Venedig. Alle gehören dem 15. Jahrhundert an, die Venediger vielleicht dem 14., doch entbehrt sie der Musiknoten. Die im Ganzen bekannten 9 Handschriften theilt Herr B. nach dem Grade der Vollständigkeit, in welcher sie die Noten enthalten, in 4 Klassen, und schliesst wohl mit Recht aus gleicher Unvollständigkeit einiger MS. auf gleiche Abstammung. Als vollständigste und glaubwürdigste Handschrift bezeichnet er eine der neapolitanischen, die fast ganz frei von Lücken ist. — Weniger hat Ref. der zweite Abschnitt befriedigt. Wenn zu 48 kurzen und sprachlich nicht ausgezeichneten schwerem Versen, ohne verborgene historische Anspielungen ein erklärender Commentar von 20 Quartseiten geliefert wird, ist der Leser, wenn nicht der Spruch: „*ars longa, vita brevis*,“ eine immer grössere Wahrheit gewinnen soll, zu besonderen Anforderungen berechtigt. Entweder muss ein solcher Commentar, wie der nicht minder unvollständigen von Wunder zu Cicero's Planchina, alle frühere Forschungen in sich schliessen und einem zum Sprach vorliegenden Aktensatz gleiches, oder wenigstens müssen die berührten einzelnen Punkte erschöpfend behandelt sein, so dass der Leser nicht genötigt ist, zu dem Vielen, was gegeben ist, noch mehr hinzuzuwünschen. Keiner von beiden Anforderungen genügt Herr B., der ersten wohl mit Absicht nicht, wenigstens hält sich z. B. S. 29 die Verweisung auf Jakobs Bemerkungen über *Stavite* durch Zufügung weniger Zeilen überflüssig machen lassen; gewiss ohne Absicht ist die zweite hinsichtlich unserer Augen geflassen. Uebrigens ist z. B. die Anmerkung S. 30 über den Beinamen des Apollo *μυρταίος*, Herr B. führt nur zwei Erklärungen von Kappan und Jakobs an, ohne sie zu ergänzen, was leicht gewesen wäre, da schon Steph. Thea. II. p. 1556 der alten Ausgabe aus der Anthologie zwei gewisse beachtenswerthe Ausdrücke beibringt, *μυρταίος* Ἀπόλλων und *μυρταίος* ἑρμῆς. Ein schlimmes Zeichen von Flüchtigkeit ist es, wenn Herr B.

S. 35. in Herder's poetischer Uebersetzung des einen Hymnus Anaxos nimmt an den Versen: „Der schöne Chor der Sterne tanzt am Olympus Dir dem Könige Beilivans, antimmend Dir sein heilig Lied,“ da das sein, das auf den Olympus gehen sollte, seltsam sel. Nähere Betrachtung würde ihn bald belehrt haben, dass das sein auf Chor zurückzuführen und ein zwar nicht notwendiger, doch durchaus nicht auffallender Zusatz ist. Eben so wenig scharf durchsicht ist, was Herr B. S. 38. zur Erklärung des Verses  $\chi\theta\omicron\upsilon\sigma\omicron\varsigma\ \delta\iota\omicron\sigma\tau\omicron\varsigma\ \delta\iota\omicron\upsilon\pi\omicron\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$  beibringt. Er fasst  $\delta\iota\omicron\upsilon\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$  wie  $\tau\acute{\alpha}\nu\tau\epsilon\ \delta\iota\omicron\upsilon\sigma\tau\omicron\upsilon\varsigma$ . Jeder, der, wie Ref. diese Auffassung billigt, wird sich mit der gewöhnlichen Bedeutung des dabeistehenden  $\chi\theta\omicron\upsilon\sigma\omicron\varsigma$  begnügen und nicht befragen, weshalb Herr B. mit Berufung auf Eustathios und dem Scholiasten des Euripides  $\chi\theta\omicron\upsilon\sigma\omicron\varsigma$  „fast wie Jahr“ nehmen will. Er scheint die Bedeutung der ganzen Formel und des einzelnen Wortes nicht genug zusammengehalten zu haben. — Wenig beirridigt hat Ref. die Erörterung über die letzten Verse des Hymnus an die Nemene (S. 48. 49.) Herr B. hat richtig bemerkt, dass durch eine wörtliche Wiederholung des ersten Verses unverkennbar ein Abschnitt des Gedichtes markirt wird. Der so entstehende zweite Abschnitt lautet:

Νέμεσις θεῶν φέρει φέρδιον  
 Νέμεσις νεμεσίοντων ἐπιβίοντι  
 Νεμεσίτι καὶ νέμεθρον ἄλλαν  
 Ἄ τὰς ἀνυλάσασπις ἑρῶντι  
 Νεμεσίτι ἐρῶντι καὶ νεμεθρον.

Den ersten Vers haben wir nach Heinsii's vortheilhafter Emendation gegeben, den letzten Vers schreibt Herr B. mit einer eleganten Conjectur:  $\nu\epsilon\mu\epsilon\sigma\iota\tau\omicron\upsilon\varsigma\ \phi\epsilon\rho\epsilon\iota\ \nu\epsilon\mu\epsilon\sigma\iota\tau\omicron\upsilon\varsigma$ . So gerne wir dies anerkennen, so wenig können wir Herrn Schellern's Uebersetzung billigen. Sie lautet:

Nemesis, dich ansterbliche sagten wir,  
 Untrügliche Sagen, mächtige Flugs,  
 Auch Theos, die neben dir richtend steh,  
 Dich, die du regierest als des Menschen Theos,  
 Und nemesis ihn beziet in den Fortes.

Völlig willkürlich ist die stets Einführung der Anrede, von der das Original außer in der zweiten Person am Schluss keine Spur enthält. Im ersten Theile des Hymnus geht die Anrede ganz durch, es folgt durch Wiederholung des ersten Verses ein starker Abschnitt; ist es nun wahr-

scheinlich, dass das Gedicht ganz in der Weise des ersten Theils fertiggestellt wird, wo man nicht begreift, was der Abschluss in der Mitte soll, oder ist es wahrscheinlich, dass auf die Anrufung der Göttin, gleichsam eine Nachrede der Sinesaden mit den Worten: Νῆπιον ἔβη ἄδωνος ἀφ' ἄνωρον beginnt, im Sinne wohl dem ersten anrufenden Theile ähnlich, in der Form verschieden. Freilich macht dass die zweite Person im letzten Verse Schwierigkeit. — Eben so unsicher ist die Uebersetzung des zweiten Verses; „Untrügliche Sinesade, mächtigen Flugs.“ Bevor Herr B. nicht mit vollständigen Beispielen dargethan hat, dass Νίος als Epitheton gebraucht wird, muss man durchaus in dem ersten drei Versen drei Namen scheiden: Νῆπιον, Νίος, ἄδων; jeder der drei ist dann ein Vers gewidmet, und der dritte: ἔσπερον und μέγας. Σπὲν ἄδων allerdings so zu verstehen, dass ἔσπερον (ein Übersaus präponendes Beiwort) zu ἄδων gezogen wird. Wie es nun komme, dass natürliche Verbindung der Νῆπιον und ἄδων erweitert wird durch Hinzufügung der Νίος, wie überhaupt die Theilung des Hymnus zu versuchen ist, ob man am Schlusse durch die Annahme, dass unerwartet die Anrede wieder eintritt, die zweite Person retten kann, oder ob die dritte zu schreiben ist, das sind Fragen, deren Beantwortung der Leser mit Fug und Recht von dem Herausgeber verlangen könnte, am wenigsten ist das Maskiren der Schwierigkeiten zu billigen. So sehr dergleichen Mängel wie die angeführten, des Nutzens eines Commentars verringern, muss doch anerkannt werden, dass manche gelehrte und ansehnliche Bemerkung, namentlich zu dem Hymnus an die Nemesis, einigen Ersatz für die Mängel gibt. Der Text der Hymnen hat namentlich durch die festen Begründung der Verfolge gewonnen. — Was Herr B. im dritten Abschnitt über Metrum, Ueberschriften und Randbemerkungen beibringt, ist gut, auch die Erklärung des räthselhaften ἄνωρ oder ἄνωρ als Abkürzung für ἐρωστία ist zu billigen, nur hätte wenigstens erwähnt werden sollen, dass das dem Circumflex ähnliche Zeichen über dem letzten Buchstaben doch in der Pariser und Neapolitaner Handschrift (Tafel 2) von der Form des Circumflex selbst bedeutend abweicht und wohl als Abkürzung zu betrachten ist.

Die Erörterung über die Verfasser der Hymnen hat Hof. wenig befriedigt. Dass Herr B. in der Annahme: das dritte Gedicht, so die Nemesis, sei einem Dichter des

zweiten Jahrhunderts, Manonides zuschreiben, dem Burette folgt, der zuerst durch glückliche Combinationen diese höchst wahrscheinliche Hypothese aufgestellt hat, wird ihm Niemand vorenge, auch nicht, dass er sich über den Verfasser des zweiten Gedichts nicht mit Bestimmtheit erklärt; bei der Frage aber, in welche Zeit derjenige Dionysius zu setzen sei, dessen Namen das erste Gedicht trägt, ist der Herausgeber wenig kritisch zu Werke gegangen. In mehreren Handschriften finden sich zwischen der metrischen Abhandlung des Bacchus, die Herr B. in seinem zweigebundenen Werke zuerst edirt hat, und der ersten Hymne, folgende, schon von Meibom und Fabricius mitgetheilte Verse:

Τῆς ποσειδῆς ἑστὴ Βασίλειος γίγνηται  
 Τόσσου, τρέσσου, μέλι τι καὶ σαρφασίας  
 Ταύτου σαρφάδιαισιναι γράφου  
 Τον σαρφάσιον βασιλεὺς Κωνσταντίνου  
 Σαρφῶν ἱερῶντι δέλετοι πατρῶντων  
 Τῶν τῶν ἀπῶντων γὰρ σαρφῶν παιδεύματος  
 Ἐργασίας τι καὶ δῶντων πατρῶντων  
 Ταύτου; ποσειδῶν οὐδαμῶς εἰσὶν ἕπονται.

Dass der hier genannte Dionysius von dem Dichter der folgenden Hymne verschieden sei, meint Herr B., mit nicht wohl anzunehmen. Lassen wir dies vorläufig dahingestellt, jedenfalls ist die Beziehung der Verse auf den von Herrn B. edirten Tractat des Bacchus unverkennbar, so dass ein schon demselben eine genauere Erklärung verdienen. Wer ist nun der hier genannte Constantinus? Herr B. sagt: Constantin der Große. Vor ihm sagte dasselbe Fabricius. Müsste man nur nicht fürchten, dass lediglich das Beiwort *σαρφάσιον*; *βασιλεὺς*, das doch bei jedem Kaisers Namen stehen könnte, der Grund der Hypothese wäre! Ref. erscheint die Annahme wenig wahrscheinlich. War Constantia der Große ein Mann, der sich in dergleichen literarischen Bestrebungen gelief, suchte er den Namen so encyclopädischer Bildung, wie die Verse ein unverkennbar schildern? Selbst der Lobredner Bacchus weist nur die Baredenkheit des Kaisers zu preisen; sein Wissen scheint nur christlich-theologisch gewesen zu sein. Müste bei dem ein metrisches Handbuch Grunde gefunden? Und was die Verse selbst. Mag in ihnen auch die Kritik noch etwas zu thun finden, Versen wie:

Τετρα στροφάδι Σαρκίου γυρίων

Τὸ νεοπολιτικὸν ἀπομνημονεῖον

erinnern zu sehr an spätere griechische Jambographen, als dass man bei ihnen an Constantin den Grossen Zeit denken möchte, besonders wenn man z. B. die Jamben des der Zeit nach sehr stehenden Gregor von Nazianz vor Augen hat. Ref. hat, so oft er die Verse gelesen hat, an einen bedeutend späteren Constantin denken müssen, den Constantianus Porphyrogenetas. Bei diesem wißl Allen zu. Die praktisch-systematische Richtung der damaligen Gelehrsamkeit ist bekannt; Sarciius Traktat ist ihr ganz angemessen; die schlechten Verse sind an ihrem Ort; eine ganz überflüssige Hinweisung auf die Polymathie des Kaisers findet sich in einigen Versen, die Lessing in seiner Abhandlung über den Epigramm des Paulus Silentiarius auf die pythischen Bilder hat abdrucken lassen, wenn sie auch nur durch Uebersetzung in ein überaus Gedicht hineingetragen ist.

In eine so späte Zeit den Hymnodichter *Diogenes* zu setzen, wird man wohl Anstand nehmen und doch wohl zu der von Jakobus vertheidigten Hypothese greifen müssen, der in ihm einen von *Sallust* erwähnten Zeitgenossen des *Messomedes* erblickt. Wer ist nun aber der *Diogenes* der Verse? — Kein Dichter, wie Ref. glaubt, wovon ja auch die Worte: τετρα στροφάδι & γυρίων gar keine Andeutung enthalten. Da diese Frage sich gleichermassen auch auf Herrn B.'s zweite Schrift erstreckt, so sei es erlaubt, sie hier schon zu behandeln. Die Ueberschrift des Traktats lautet in den Handschriften: Εἰκοσυχίαι τριῶν μαθητῶν Βαυκίου καὶ γυρίων; eine Neopollitaner Handschrift setzt am Rande hinzu: Διογενίου, wozu die Schrift einen doppelten Namen trägt. Ref. glaubt, mit Recht, die ganze Schrift ist nur eine Bearbeitung eines Werkes des *Bacchius*. Diese machte ein *Diogenes* zu einer Zeit, die sich in dergleichen Stellen findet, zu der des *Constantinus Porphyrogenetas*. Die Verse scheinen, wenn auch nicht in direkter Anrede gehalten, eine Widmung an den Kaiser zu sein. Dass die Schrift gewöhnlich nur unter *Sarciius* Namen geht, darf nicht befremden; es ist den Theoretikern der Musik ergangen, wie denen der Grammatik. — In welchem Verhältnisse nun diese Bearbeitung zu der gleichnamigen Schrift steht, die *Meibom* edirt hat, ist eine Frage, deren Beantwortung hier zu weit führen würde. Eine Uebersetzung aber nicht Ref. auch in dem Traktat bei *Meibom*,

den sind die Fragen und Antworten auch im Anfang geschickt genug angelegt, so dass man versucht sein möchte, die katechetische Form für original zu halten, so geht das doch nicht durch die ganze Schrift; wie denn die pag. 30. Maß. kommenden Antworten, wo auf die einfache direkte Frage erst mit *μὲν οὖν*, ohne alle die Nebenbedeutungen, die *μὲν οὖν* in der Antwort rechtfertigen, und dann mehrmals hinter einander mit *ἂν* geantwortet wird, Ref. zu beweisen schätzen, dass eine zusammenhängende Rede erst später in die Form eines Examinatoriums gebracht ist, und die Spuren des Zusammenhangs nicht durchweg getilgt sind. Eine weitere Erörterung behält Ref. einer andern Gelegenheit vor.

In dem vierten Theile folgt die Bearbeitung der Melodien. Im Betreff des Textes scheint sich Herr E. überwiegend an *Apoll's* Theorie anzuschließen. Die Musiknoten sind aus den besetzten Handschriften zusammengestellt; besondere Schwierigkeiten erregen zwei Zeichen, die der lydischen Scala (der Tonart der Gedichte) nicht angehören, *Ν* und *λ*. Beide behandelt Herr E. durch ausführliche Untersuchung; erstere, wie es Ref. erachteten ist, überwiegend als letzteres. Da bisweilen zwölf Notizen, Zeichen, bisweilen zu wenig sich finden, nach einige grössere Lücken bleiben, musste der Herausgeber bald streichen, bald hinzufügen. Ueber Alles ist Rechenhaftigkeit geübt. Natürlich kann man dergleichen Aenderungen in Zweifel ziehen, aber es wäre unbillig, dies geltend zu machen, da man nichts Evidentes an ihre Stelle setzen kann. Das leichtere Verständniss wegen ist den Melodien eine Harmonik von Dreiklingen untergelegt, die man im Ganzen loben muss, obgleich einzelne Härten sich selbst bei den notwendigen Beschränkungen doch wohl haben vermeiden lassen. Aus derselben Rücksicht hat Herr E., obwohl seiner Ansicht nach die lydische Tonart wie *B* wohl geklungen hat, denselbe die Melodien als *A* wohl behandelt. Die Übertragung ist in 3 übereinanderliegenden Liniensystemen gegeben, die beiden unteren sind der Harmonik, die obere ist der Singstimme im Bassschlüssel gewidmet. Unter der Singstimme steht der Text nach Herrn E.'s deutscher Übertragung, über ihr der griechische Text und über diesem die Notenzeichen der Handschriften. Begründungen einzelner Aenderungen und Ergänzungen füllen die letzten Blätter des Werkes. Ref. giebt diesem Theile der Schrift den Vorrang vor den andern, ja er möchte die

Vermuthung wagen, dass er eigentlich der Kern des Ganzen sei, an den sich die anderen Theile erst allmählich angelehnt haben. Papier und Druck sind sehr zu loben, auch sind Druckfehler selten. Die auf vier Tafeln beigegebenen Facsimiles der Münchener, Pariser und zweier Neapolitaner Handschriften sind sehr gelungen.

Unwillkürlich sind wir schon verban auf das zweite Werk des Herrn B. geführt. Nächstens fand in einem cod. Scaebger, den er bei der Herausgabe seiner „Anotares an-sinae“ benutzte, zwei andere mathematische Schriften, die schon erwähnte Bearbeitung des Bacchus und eine anonyme. Herausgegeben hat er beide nicht; er citirt sie nur hie und da, wie schon vor ihm Eusebius gethan hatte. Franzois Perce hat 1830 in Fötte „Révue mensuelle“ auf den Anonymus aufmerksam gemacht und eine Ausgabe versprochen; er hat nicht Wort gehalten. Beide Schriften giebt uns Herr B. Auch diese Arbeit zerfällt in zwei Theile, zwar philologische und einer mathematischen. Verglichen sind beider der Ausgabe des Anonymus 3 Handschriften, eine zu Neapel, drei in Paris, eine in Rom; zu Bothe gezogen hat noch eine zweite Neapolitanische Handschrift. Hierdurch ist ein nicht geringer kritischer Apparat gewonnen und der Text ziemlich sicher gestellt, wenn auch noch einzelne corrupte Stellen geblieben sind. Eine grosse Menge Stellen hat Herr B. richtig emendirt, was man mit so grösserer Sicherheit kann, als meistens fast gleichlautende Parallelstellen die Kritik erleichtern. Einen falschen Weg hat Herr B. pag. 57. § 56 eingeschlagen. Die Conjectur, die er mit Meinerer Schrift in den Text aufgenommen hat, hat er selbst nicht für ganz sicher; auch dürfte sie wohl Niemand billigen, da die vollkommene Wortstellung, die dadurch entsteht, schwerlich zu halten ist. Das Variiren der Hand-

α;

schriften zwischen βαρβάρων, führt entschieden auf βαρβαρων, βαρβαρων, was auch Herr B. bemerkt zu haben scheint, da sein βαρβαρων, βαρβαρων in der Anmerkung wohl nur ein Druckfehler ist; das rathselhafte οὐρα οὐρα, οὐρα weiss auch Ref. nicht zu emendiren, βαρβαρων ist aber gewiss am wenigsten darin zu suchen. Ausserdem ist εἰσαγωγὴ sicher in εἰσαγωγὴ zu ändern; es erfordert dies der Satz selbst und überdies hat es der hier benutzte Aristoteles. Aufgefallen ist es Ref., dass Herr B. den offenbar sehr durch einander geworlenen, oder richtiger, planlos aneinander gesetzten Text der Handschriften nicht mehr gesucht hat, in seine Bestandtheile zu zerlegen.

Die ersten 11 §§. finden sich fast unverändert wieder gegen das Ende des Traktats, weshalb Herr B. beide Texte Pag. 17 ff. neben einander in zwei Columnen hat drucken lassen; pag. 27 bis 46 folgt §. 12 bis §. 32 der Schrift; was denn kommt, ist aus Aristoteles „*elementa harmonica*“ zu dem Hr. B. zwei Leipziger Handschriften verglichen hat, weshalb hier der *Asopemus* und *Aristoteles* wieder in zwei Spalten neben einander stehen, p. 47–57. (§. 33–50); §. 51–82 sind aus den Handschriften abgedruckt (bis p. 88.) Von da an weicht ein Neapolitaner Manuscript so von den übrigen ab, dass erst ihr Text abgedruckt ist (bis p. 92). Die also folgenden §§. 83 bis 88, sind oben dem Anfange der Schrift parallel gegeben, weshalb man von §. 94 an der Schluss, wie ihn die andern Handschriften haben, folgt (§. 94–104, p. 93–98). Diese Einrichtung des Textes wird man nur billigen können; ebenso ist es anzumerken, dass Herr B. sehr genau den Quellen der Schrift nachgespürt hat. Ueberall lassen sie sich nicht finden, aber man wird ganz der Vermuthung beistimmen, die in der Vorrede aufgestellt ist, dass die ganze Schrift wohl nur aus andern, zum Theil verlorenen Werken zusammengestellt, also recht eigentlich, wie der Titel besagt, ein *eclogarum* ist; nur glaubt Ref., dass diese Untersuchung sich hätte weiter führen lassen. Dass einzelne Sätze sich innerhalb der Schrift selbst wiederholen, bemerkt der Herausgeber. Weiter ist schon Meibom gesagt, der in der Vorrede zu seinem *Maestice* in dem *Asopemus* zwei Fragmente sieht; das erste ist der Anfang, das zweite beginnt §. 13. *Μουσική δευτε α. τ. β.* Er hat gewiss ganz recht gesehen, ob die Handschrift selbst schon in der äusseren Gestalt eine Andeutung dieser Theilung gibt, kann man aus sehen nicht ganz klaren Worten nicht sehen.

Ein dritter Anfang ist sicher in §. 29 zu setzen, wo wieder eine Definition der Musik steht. Auf diesem Wege lässt sich ohne Zweifel mit ziemlicher Sicherheit noch weiter gehen; hätte es Herr B. gethan, würde er es dem Leser noch weit evidentler gezeigt haben, dass er mit Recht jene Worte *Scalger's* auf sich hätte anwenden können: „*miserrimum est auctor, sed potius palloerimus in non scribere*“ denn die *eclogisch-musikalischen* Anmerkungen scheinen Ref. dieses Epitheton zu verdienen. Es macht einen erfreulichen Eindruck, einen Gegenstand, der gewöhnlich so den am meisten problematischen der



Alphabetenkunde geübt zu werden pflegt, und auf dessen Gebiet man oft nur Hypothesen findet, mit Kritik, Gelehrsamkeit, und was besonders zu sehen ist, mit einer Mässigung, die sich nicht vermisst, Alles vorzuberathen und erklären zu wollen, behandelt zu sehen. Die Anmerkungen sind an einzelne Punkte der Schrift angeknüpft, bilden daher natürlich kein vollständiges System, sind aber gewisse aus einem solchen hervorgegangen, und hoffentlich nur Vorläufer weiterer Untersuchungen. Allerdings ist jede Anmerkung klar und an sich verständlich, zumal da das Material meistens mit dem Wortem der Schriftsteller selbst gegeben wird. Dennoch ist die Schrift nicht für den geschickten, der ohne Vorwissen die griechische Musik kennen lernen will, ist aber erst der erste Schritt gethan, so werden die Anmerkungen willkommenes Führer sein, und des reichen Materials wegen, selbst wenn sich einzelne Erklärungen ändern sollten, schätzbare bleiben. Der neueren musikalischen Bildung ist das Werk näher gebracht, theils durch Anwendung der Resultate der Akustik, theils durch ein Nachweisen der Analogien der neueren Musik. Beides wird man billigen, nur hat es Ref. schmerzen wollen, als ob hierweilen durch das Auführen eines Beispiels oder weniger, das überaus häufige Vorkommen einer musikalischen Formel eher verwickelt, als herausgehoben wird. Die gewisse, das öfters Wiederholten einer Note, um seine harmonische Umgebung zu ändern und dadurch in eine andere Tonart überzugehen, wird als nach bei uns noch sehr mit einem herrlichen Beispiele aus Mozart's Requiem belegt, diese Form ist aber in neueren Zeiten so gemeinbräuchlich, dass sie als ständlicher Deckmantel musikalischer Gedankenlosigkeit in jeder Composition mittelaltersiger Compositionen zu finden ist. Seite 24 werden zwei Beispiele des  $\mu\lambda\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$ , d. h. des öfters Angehens desselben Tons auf einer Sylbe, aus Grævan und Pergolesi beigebracht, und dazu bemerkt: „rationem, quam nos quædam et raro admodum admittimus.“ Dieser  $\mu\lambda\lambda\iota\sigma\mu\omicron\varsigma$  ist allerdings in der deutschen Musik nicht häufig, wird aber doch in der neueren italienischen Gesangsweise oft genug angewandt. Dass die rein musikalischen und die kritischen Bemerkungen nicht einandergehalten sind, ist ein geringer Mangel, ein bedeutend grösserer ist das Fehlen eines Index, der bei der Menge der einzeln behandelten Punkte fast unentbehrlich ist. Da der Raum verbietet, auf Einzelnes weiter einzugehen, will

Bef. nur auf diejenigen Punkte aufmerksam machen, die ausführlichste behandelt sind. S. 4—17 über die „*ten-  
siones*“ der alten Tonarten. (Resumat: „*cum octavam,  
quae inter Lydii poryptum hypaton et utram dissonantem  
sive inter Durii hypaton meson et uton dissonantem sita  
est, hodiernis modo inter c et  $\bar{c}$  ubique hic expressam,  
semitate scilicet inter cis et cis reuera congrua.*“)  
17—23, über Pausen und Rhythmen nach den beiden zu-  
kommenden Zeichen; 22—26, über musikalische Figuren;  
28, über die den antiken Solleggien untergelegten Sylben;  
29, über Instrumente; 30—36, über die verschiedenen  
Gattungen der *psalmodi*; 35—45, über die alten Tonarten  
und ihr Verhältnis zu den kirchlichen; 57—71, über die  
Gattungen und Farben der *Metodi*; 72—78, über die  
Consonanzen; 83—86, Uebersetzung der in den Hand-  
schriften erhaltenen Solleggien; 88, „*agoge und gloss*“;  
87, „*gemma und tone*“; 90—92, von der musikalischen  
Mystik. Dies wird hinreichend von der Reichhaltigkeit  
der Anmerkungen zeugen. S. 102—108 folgt am Schluß  
die schon besprochene, am Ende defekte *synonymi* des  
*Socchini*. Das kritische Material liefert zwei Stapo-  
litaner und drei Pariser Handschriften, außerdem ist Ma-  
nuel *Reponis*, der, wie schon Meibom bemerkte, einen  
bedeutenden Theil der Schrift in seine „*Harmonien*“ auf-  
genommen hat, kritisch verglichen. Herrn Dr. Anmer-  
kungen sind nicht unendlich, und mehr kritisches als  
musikalisches Inhalt. Das Ansehen ist auch bei diesem  
Werke zu loben; einzelne Druckfehler haben sich indessen  
eingeschlichen.

Dr. J. H.

„*Stabat mater*“ pour deux Soprani, Tenor et  
Basso, et Choeur à quatre ou cinq voix, dédié  
à son Exc. Mr. Emmanuel Fernandez Varela  
par G. Rossini. Mayence, Anvers & Bruxelles,  
chez les Fils de B. Schott. (Preis des Clavi-  
ersatzes 6 fl., der Solo- und Chorstimmen  
3 fl., der einzelnen Chorstimmen 18 kr.)

Der vorliegende sehr elegant ausgestattete Claviernat-  
zug des vor seiner Herausgabe schon so viel besprochenen

Werkes, reicht natürlich nicht hin, zu einer umfassenden Beurtheilung desselben; eine solche kann daher erst später, nach dem Erscheinen der vollständigen Partitur, folgen, die man, nachdem der Streit wegen des Verlagsrechtes geschlichtet, sehr bald die Presse verlassen wird. Sie wird mit dem ausschließlichen Eigenthumsrechte für Deutschland bei B. Schott's Söhnen in Mainz, für Frankreich bei Trempens in Paris herauskommen.

Das Werk enthält zehn Nummern: 1) Introduction und Chor mit abwechselndem Quartett für Solostimmen, g-moll,  $\frac{3}{8}$ . „Subi mater dolorosa, etc.“ 2) Tenorarie in A-dur,  $\frac{3}{8}$ , Alla. maest. „Cujus unicum genitum, etc.“ 3) Duett für 2 Soprane, E-dur,  $\frac{3}{8}$ , Larga. „Qui est homo qui non derel, etc.“ 4) Bassarie, A-moll, Allegretto maest.,  $\frac{3}{8}$ . „Pro peccatis suis genit, etc.“ 5) Chor und Recitativ für Bass solo, Andante mosso, F-dur,  $\frac{3}{8}$ , ohne Orchester. „Eja mater fans amicta, etc.“ 6) Quartett für 2 Soprane, Tenor und Bass, Allegretto moderato, A-dur,  $\frac{3}{8}$ . „Sancta mater inuol aga, etc.“ 7) Cavatine für Mezzo-Soprano, E-dur,  $\frac{3}{8}$ . „Fac ut partum Christi marium, etc.“ 8) Arie für Soprano Solo mit Chor, And. maest. C-moll,  $\frac{3}{8}$ . „Infirmos et aegros, etc.“ 9) Quartett für 2 Soprane, Tenor und Bass, ohne Begleitung des Orchesters; Andante, G-moll,  $\frac{3}{8}$ . „Quando corpus maritar, etc.“ 10) Fiasco; Chor in G-moll, Allegro,  $\frac{3}{8}$ . „Amen, in scripturis sacra.“

In allen diesen Sätzen, von denen sich allerdings einige nur wenig oder gar nicht von der dramatischen Musik der Bühne unterscheiden, ist die Meisterhand des Componisten in Behandlung der verschiedenen Stimmgruppen, sowohl in den Solopartien als in den Chören, nirgends zu verkennen; überall leuchtet der harmonisch und melodisch gewandte Meister hervor, der noch lange seine Anhänger, und unter diesen auch Verehrer seines „Subi mater“ finden wird.

Von vorzüglicher Wirkung sind die a capella geschriebenen Sätze No 5 und 9; in dem erstgenannten ist stellenweise eine vorzerre Deklamation während, der letzte aber wird sich unstreitig auch Klänge in solche künstliche Musikzirkel verschaffen, in welchen man sich an der Ausführung religiöser Musik zu erfreuen sucht. Nach dem Clavierauszuge zu urtheilen, enthält die Sopran-Arie mit Chor, No 8, vom Orchester mit einer kurzen Figur begleitet, sehr hervortretende Effectstellen. Das Fiasco beginnt nach einer kurzen Einleitung mit einer Doppelfuge,

die weniger künstlich durchgeführt, als hinsichtlich der Eleganz und Uebersetzungshöfe in der Stimmenführung geschieht gearbeitet ist.

Am Ende des Clavierauszuges ist der vollständige Text des lateinischen Hymnus in einer freien deutschen Uebersetzung von M. G. Friedrich beigelegt, der auch unter dem Lateinischen dem Sämann untergelegt ist; der Originaltext wird einem Franciscanermonche, *Jacquesus* (nach *Jacobus de Benedictis* genannt) aus Todi in Oberitalien, (starb 1306) zugeschrieben; deutsche Uebersetzungen desselben finden sich im *Wieland's „Deutschen Mercur vom Febr. 1781,“* ferner in *Schmid's „Anthologie der Deutschen,“* Th. 2. von Klopfsch, und in den „*vermischten Gedichten,“* von *Lessing*, Winterthur 1788. — (Vergl. *Anthologie christl. Gesänge aus der alten und mittleren Zeit, etc.* von *Joh. Jakob Rambach*, Bd. I. Altona und Leipzig, 1817. pag. 348 u. f., wo auch *Wieland's* Uebersetzung abgedruckt ist. —

Als ein Werk desjenigen Componisten, der sich als dramatischer Tonsetzer im XIX. Jahrhundert bis jetzt den ausgetrübtesten Ruf erworben, gewährt dieses „*Stabat mater*“ in seiner bloßen Erscheinung schon Interesse genug, um auch einen Verleger auf die von *Rossini* componirte und im Jahre 1832 bei Paris aufgeführte Messe aufmerksam zu machen, die, so viel bekannt ist, noch nicht durch den Druck veröffentlicht wurde. Um diese Messe vor der Verwechslung mit einem andern Werke des Meisters aus der allernächsten Zeit zu verwahren, kann folgende Bemerkung ihren Platz finden — Weil in den französischen Kirchen die Compositionen des Hymnus „*Stabat Mater*“ nur an wenigen Trauertagen des Jahres vorzugsweise zur Aufführung kommen können, so hat Herr *M. F. Ricci*, um die Composition des *Stabat* von *Rossini* gemeinsamer zu machen, denselben den Text der Messe untergelegt. Ob Herr *Ricci* die Instrumentation des Originals beibehalten hat oder nicht, wird in der „*Belgique Musicale,“* aus welcher diese Notiz entnommen ist, nicht besonders bemerkt; es wird dort nur die Anzeige gemacht, dass die Messe mit Orgel- oder Orchesterbegleitung bei ihm zu haben ist.

S. W. D.

„Gustate et videte“ Pa. XXXIII 9—11. Motets  
quinque vocum. Modus fecit *Orlando de Lan-*  
*cus*, (Sacc. XVI) edendam curavit S. W. Dehn.  
Bresliri, Trautwein & Comp.

Diese für Sopran, Alt, 2 Tenore und Bass von dem  
berühmten Meister des XVI. Jahrhunderts campanische Mo-  
tette wird wegen ihrer Ausführbarkeit eine willkommene  
Gabe für Gesangsvereine sein. Aus einer der Partitur ver-  
gedrucktes Notiz des Herausgebers, welche eine mit dieser  
Motette verknüpfte interessante Legende mittheilt, geht  
hervor, dass nach den bereits im XVI. Jahrhundert wieder-  
holten Auflagen derselben zu schliessen, sie schon zu jener  
Zeit eine grosse Berühmtheit erlangt haben müsse. —  
Der Preis der 15 Seiten in Lexikonformat umfassenden  
sehr hübsch herausgegebenen Partitur, beträgt 10 Sgr.  
Am Schlusse des ersten Theils der Motette muss man *f*  
im vorletzten Takte des ersten Tenors, *g* gelesen werden.

Von derselben Verlagsbuchhandlung ist neuerdings ein litho-  
graphirtes

### **Portrait des Ritters Glück**

herausgegeben. Es ist nach dem Bilde copirt, welches  
Quaroddy nach der im Palais royal befindlichen Büste von  
Bouffon zeichnete, und welches immer als das Schöchteste  
galt, seit langer Zeit aber schon nicht mehr im Handel  
ist. Bei dem hohen Preise späterer französischer und  
deutscher Portraits von Glück, ist das gegenwärtige nicht  
allein als Copie des berühmten Quaroddy'schen Blasses,  
sondern auch wegen seines geringen Preises (auf Schw.  
Vol. 10 sgr., auf chin. Pap. 15 sgr.) sehr zu empfehlen.

*H. A.*

Notre temps. Album 1842. Douze Morceaux pour  
le Piano. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez  
les fils de B. Schott. Preis 6 fl. broschirt.

Die hier ausgewählten Compositionen der bekanntesten  
Pianisten füllen einen mässigen Band von 24 Seiten, und  
bieten Gelegenheit, sich mit dem Neuesten der Zeit von  
Cherub, Chopin, Kalkbrenner, Kozelskain, Thalberg, Kalk-  
brenner, Mendelssohn, Nardini, E. Wolff, de Kowalew, Ge-  
bner und H. Herz, ein ausgezeichnetes Auswermis zu machen.

Einige Piesen verlangen jedoch größere Gewandtheit im Spiel, als man blossen Amateuren an Instrumente hinreichend ist. Die Ausstattung des Werkes ist sehr sparsam.

H. A.

**J. U. Fährli:** Religiöse Gesänge für den gemischten Chor. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von einem seiner Freunde. Auch als zweites Heft zu dessen „Elyah.“ Zürich, bei Orell, Füssli und Comp. 1841. Preis der Partitur: 1 R. 15 kr.; jeder einzelne Stimmes: 12 kr.

Alle diese religiösen Lieder und Gesänge sind im Ganzen sehr gut harmonisirt, selten nur mit einigen eingemischten Deci- und Vierstimmigkeitsausgängen, die jetzt so gewöhnlich geworden sind, dass sie leider kaum mehr für etwas Strenghes gehalten, ja kaum gemacht werden. Das Melodische ist leicht, ansprechend und angemessen, so dass wir sie allen Gesangsvereinen, besonders denen, welche noch nicht zu Schwierigerem greifen können, gewissenhaft empfehlen dürfen. In einigen wenig ausgeführten Gesängen erhält man auch leicht Fugensätze, die sich durch Deutlichkeit und Katschiedenheit eingänglich zu machen weiss. Auch sind diese 9 Weisen im Hinricht auf Erfindung und Haltung verschiedentartig genug. Dazu sind die Texte gut gewählt, so dass der vorstorbene Componist noch im Grabe mit dieser Auswahl seiner Hinterlassenschaft gehet wird.

Die in der Partitur hin und wieder bemerkten Druckfehler sind nicht von Bedeutung; sie fallen in die Augen und ihre Verbesserung nicht Jeder, der irgend einem Gesangsvereine versuchen befühigt ist. — Da wir vorzunetzten Ursache haben, zu werde diese Ausgabe sehr willkommen sein, so wollen wir noch nachsehen, was man im Texte findet: 1) der Gottesacker, Gedicht von F. H. v. Wengenberg. 2) Frühlingslied, gedichtet von F. Springli. 3) Liebe zu Gott und Jesu, von Angelin. 4) Sehnsucht, von Fr. Haag. 5) Jesus im Grabe, von Harder. 6) Das Gebet des Heren, von W. H. Freudentheil. 7) Hymne, von Fr. Strack. 8) „O Ewiger, erbarme dich,“ etc. 9) Communiungsang, von Fr. Strack.

G. W. Fink.

65 ein- und zweistimmige Gesangstücken mit Begleitung des Pianoforte zur Erlernung des sichern Treffens aller für den Sänger nöthigen Intervalle, zunächst für Schulen und Gesangsanstalten componirt von G. Wicht, hochfürstlich Hohenzollernischem Kammermusikus und städtischem Gesangslehrer in Hechingen. 4. Werk. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 2 fl. 24 kr.

Der Herr Kammermusikus Wicht ist uns als tüchtiger Künstler und bewährter Componist hinlänglich bekannt. Innerhalb ist sein Wirken auf Solides gerichtet gewesen, und stets hat er sich neben dem Gefälligen das Höhere der Kunst zur Aufgabe gemacht. Selbst in dem jetzt misslichen Fache der grossen Symphonie hat er sich mit Glück versucht. Für seine Stadt hat er sich noch überdies das grosse Verdienst erworben, mit vielen Mühen und Anstrengungen zuerst eine Privat-Singschule zu gründen, wo sie fehlte. Diese Schule hat er nicht bloß zu erhalten verstanden, trotz mancher obwaltenden Hindernisse, sondern sie ist nach mehreren abgelaufenen Proben sehr einigen Jahren den stählbaren Nutzens wegen in eine öffentliche umgewandelt worden, deren Versucher oder Lehrer er ist. Der Mann bedingt also nicht allein Regsamkeit und Eifer für die gute Sache, sondern hat auch praktische Erfahrung, die hierin hoch anzuschlagen ist. Es spricht also schon viel für das oben genannte Lehrhilfswerk, das wir nun näher zu beschreiben haben, wobei wir auf das Vorwort zu unsern Gesangsübungen Rücklicht zu nehmen haben.

Die Kenntnisse der ersten Nothwendigkeiten, als das Reinsetzen der diatonischen Tonleiter und die verschiedenen Vorsetzungen derselben, ferner die ganze Nothwendigkeit und die Bekanntschaft mit den Tactarten, werden hier vorausgesetzt. Das Letzte mit vollkommenem Recht. Es gehört dies in eine musikalische Grammatik und sollte nicht ausserhalb in jeder Sing- oder Pianoforte- oder Blaz-Schule wiederholt werden. Auch die allerersten Singübungen, so durchaus nothwendig sie auch sind, fehlen mit Recht, wir haben Ueberflusß daran. Wohlgethan ist es dagegen, dass der Verfasser auch nicht zu viel voraussetzt. Sein Lehrplan ist folgender, nämlich im Kurza

gezogen und zuweilen erweitert: „Man mache vorerst (nach jenen Voraussetzungen) die Schüler mit den fünf Versetzungszeichen bekannt.“ Die Musiker trüben sich nicht immer bestimmt aus; sie sollten aber mehr darauf geben, da mancher Nachtheil daraus entstehen kann. Es sind nicht fünf Versetzungszeichen, sondern fünf Töne in der diatonischen Scala, die durch ein Erhöhungs- oder Vertiefungszeichen um einen sogenannten Halbton verändert werden können. Nehmen wir alle Halbtöne bis zur Octave, so erhalten wir die chromatische Tonleiter (die eigentliche Leiter der Töne), die also aus zwölf chromatischen Tönen oder sogenannten halben besteht und im dreizehnten abschließt, als in der Octave der diatonischen Leiter. Auf diese Art ausgedrückt, wäre die Sache klar und veranlasste keine Zweideutigkeiten. „Diese chromatische Tonleiter laßt man mit Beihülfe eines Instruments zugleich singen.“ Dann wird zugleich der Unterschied und von der andern Seite die Gleichheit eines kleinen und grossen Halbtones gefehet, wovon der Verf. sagt: „Ich finde für gut, hier gleich die enharmonische Tonleiter beizulegen und durch diese den Schülern den ganzen Ton in zwei Halbtöne (besser, als halbe Töne) zu zergliedern, nämlich in einen grossen und einen kleinen Halbton.“



„Hier ist von c zu cis der kleine, und von cis zu d der grosse Halbton. So umgekehrt: von d zu des der grosse und von des zu c der kleine Halbton.“ Die Erkenntnis des ganzen sowohl wie des kleinen und grossen Halbtons ist der Schlüssel zur Auflösung aller enharmonischen Intervalle, indem nach diesen Tönen gezählt wird.“ (Es wird im Grunde nicht nach diesen Tönen, sondern vom reinen Grundton aus gezählt. Die Kenntnis der Halbtöne, auch der grossen und kleinen, gehört aber zur Sache, damit man die Noteneinteilung der Intervalle versteht. Und so ist denn wohl der Ausdruck nicht der deutlichste, allein die Folgerung bleibt richtig: man über diesen Unterschied (beisig). „Man erläutere man den Schülern den enharmonischen Ton; dieser besteht aus zwei Klängen (T), die zwar in der Notenschrift, aber nicht im Tone verschieden sind, z. B. cis und des etc. Für den Anfang ist die Lehre gut.



Man würde den Schüler nur verwirren und ihm ohne Noth das Treffen der Töne erschweren, wenn man gleich anfangs den feinen Unterschied erklären wollte, der für den erstarkten Kunstjünger erst nützlich werden kann. — Es folgt die Erklärung des Wortes Intervall, welches die möglichen Fortschritte von einem Tone zum andern bezeichnet.<sup>24</sup> Die Unterscheidungen werden also gleich mit dem genommen (bis zur Octave). Diese Intervalle sollen schriftlich und mündlich geübt werden. Es ist gut, aber diese Übungen sind auf verschiedene Art anzustellen. Diejenige, welche für diejenigen, die eben zu unterrichten sind, die leichteste ist, ist auch jedesmal die beste. Hierin hat jeder Lehrer selbst Verstand zu zeigen und sich nach den Umständen zu richten. — Die Note und Declina werden gelegentlich erklärt. Dies der Lehrplan. Dem liegt der Herausgeber: „Ich hatte mir durch vorliegende Übungen — deren Nützlichkeit ich in allen mir bisher zu Gesicht gekommenen, sonst guten Gesangschulen vermehrt habe — die Aufgabe gestellt, meine Schüler in den Stand zu setzen, alle Intervalle sicher zu treffen, und somit die schwierigsten Stellen im Chorgesange mit Leichtigkeit zu intoniren. Der befriedigende Erfolg in öffentlichen Prüfungen bewährte insofern meine Absicht, als die Schüler jedes ihnen aufgegebenes Intervall sogleich auffanden, und dieses frei, ohne alle Begleitung sicher intonirten, welches mich veranlaßt, vorliegende Übungen durch den Druck zu veröffentlichen, in der Hoffnung, daß diese vielleicht auch andern Gesangsanstalten den glänzigen Erfolg herbeiführen könnten, dessen ich mich erfreut habe, welches von Sachverständigen auch schon mehreremal in öffentlichen Blättern ehrenvoll anerkannt wurde.“

Dass nun alle folgende Übungen wirklich auf jenem Lehrplan gebaut, nicht nach den gewöhnlichen Singübungen gemodelt, sondern eigentümlicher Art sind; daß alle einstimmigen so eingerichtet sind, daß sie von jeder Stimme gesungen werden können, weil sie nur in den Tönen liegen, welche sowohl den meisten Sopran- als Altstimmern erreichbar sind, so daß nur in den zweistimmigen Sätzen auf Sopran und Alt besonders Rücksicht genommen wurde; daß endlich der Erfolg, den die Lehrmethode des Herrn Wicht gehabt hat, in der That zu den wünschenswertheiten und ausgezeichnetesten gerechnet werden muß, dies Alles ist wahr und vollkommen richtig. Es wird also jeder Gesanglehrer Ursache haben, sich auch

diese Studien zum Nutzen seiner Schüler anzuschaffen, um zu sehen, wo und wie er sie zum Vortheil der Kunst verwende. Wir empfehlen daher das gut ausgestattete Heft zu pflanzlicher Beachtung.

G. W. Fink.

### Ueber Aug. Alex. Klengel's Sammlung von Canons und Fugen für das Pianoforte.

(Vergl. Heft 54 dieser Zeitschrift, pag. 50.)

(Aus einem Briefe von Franz Liszt an d. Red.)

— — — In einer Zeit, wo die Charlatanerie auf dem weiten Felde einer edlen Philisterei in der geborgten Marke der Classicität und seitwärts Romantik ihr Wesen oder Erwecken treibt, und nach Ehre dürstend, einen wackelnden Kranz der Unsterblichkeit aus den herabherabhängenden Händen kritischer Bewunderer — wenn auch mit etwas Unbegreiflichkeit — auf ihr Haupt zu drücken sucht, — was kann da dem wehren Musiker und Kennermann wohl angenehmer überraschen, als die plötzliche Erscheinung des Klengel'schen Werkes, dessen Kern echter Classicität aus allen Einzelheiten auf jeder Seite entgegen tritt und sein Recht auf Anerkennung so gründlich postulirt!

Bei näherer Betrachtung dieses Werkes wird es unmöglich, dasselbe und seinen Verfasser von einander zu sondern, und somit lässt sich denn auch nicht bestimmen, wem von beiden die grösste Bewunderung zu zahlen ist. Was gehört doch für eine Energie des Charakters dazu, so ganz im Stillen, ohne aufbrausende Ruhmsehnt und in möglichster Beharrlichkeit, den durch die einzigsten Vorstudien so schwer zu erstigenden Gipfel zu erklimmen, um von diesem aus der freien Aussicht Herr zu werden, das Hinter-, Um- und Vor-aus kritisch-streng zu scheiden, und endlich den Weg mit Sicherheit voranzuziehen, den zurückgelegten und nun gegenwärtigen Ziels — zur Herausgabe des besprochenen Werkes — zu gelangen, gegen 20 Jahre (!) nöthig waren! Welche heroische Ausdauer! welche herkulische Arbeit! — In der That! Klengel hat Unglaubliches geleistet. Er, der Mann und Künstler des vorigen Jahrhunderts, hat den Charakter der Deutschen durch Joh. Seb. Bach in dessen „Clavierbüchern“ *tempore* stereotypirt, aber auch nur in Deutschland

ciast billigenden und fruchtbringenden Schule des Clavierspiels, trenn in sich aufzusuchen, und nun steht er heute mitten im trouble einer jeden Kunstrichtung als Conservator jener Schule da — theils angestimmt, theils beneidet, selten anerkannt, noch seltener richtig gewürdigt. —

Entfernt von allem Prunk moderner Technik, wühlt er, im Gegensatz der Productionen der sogenannten neuen Schule des Clavierspiels, zur Entfaltung seiner Gedanken, die feinste Form canonischer Schreibart, ohne sich selbst durch die leicht erklimmbare Vorliebe für seinen Lehrer und Meister Clementi von seinem Wege abbringen, ohne sich auch nur im Geringsten in seinem wohlüberlegten Plane öffnen zu lassen. *Kriegels Werk*, mit einem Worte, steht da als die höchste Leistung der ätern eigentlichen deutschen Schule des Clavierspiels, die freilich als notwendige Basis selbst der neuesten Schule anzusehen ist, wenn sie gleich mit dieser gar keine Aehnlichkeit hat. Diese letztere ist indessen auch kein Kind der neuesten Zeit, und überhaupt nicht so jung, als man gewöhnlich annimmt. Ein wenig bekannter Mann, aber wie *Kriegel* auch noch ein Künstler des vorigen Jahrhunderts, *Francesco Giuseppe Pedini*, war es, der die von *Clementi* vorgezeichnete Bahn erweiterte, und der Ende diejenige Form und Richtung gab, wodurch sie sich jetzt so wesentlich von ihren Vorfahrern unterscheidet \*). Den sprechendsten Beweis hierfür geben namentlich die von *Pedini* schon theils auf drei, theils auf vier Linien systemen herausgegebenen Studien für das Pianoforte; sie bilden, in Betreff der technischen Behandlung des Instrumentes, nicht nur den pflanzlichen Uebergang vom Alten zum Neuen, sondern

\*) *Francesco Giuseppe Pedini*, geb. 1763 zu Lahnach; Sohn eines Arztes, der ihm verschiedene Arten hinterlassen, mit denen er noch jetzt viele Aehnlichkeiten findet. Im Anfang des 18ten Jahrhunderts war P., nachdem er vorher schon eine Oper in Mailand componirt und zur Aufführung gebracht, eine Zeit lang in Paris, wo er mehrere Claviersisten (im Klavier) heranzog. Nach seiner Rückkunft nach Mailand, erhielt er an dortigen Conservatorien die Anstellung als Professor des Clavierspiels, sein bekanntestes Werk ist eine in verschiedenen Anlagen, zuerst im Jahre 1812 bei Ricordi in Mailand, erschienenen *Francforter-Schule*, die im Conservatorium und in andern Schulen eingeführt wurde. — Von einem Kinde ist hier vorzugsweise die Rede des Titels. *Das 2te* *Artes der Kunst des Instruments di Focosa* (Op. 42) bei Ricordi in Mailand herausgegeben zu sein. B. Red.

nach den von *Palési* neu geschaffenen Grundstein der Letzttern, worin sich die heutigen Virtuosen mit mehr oder weniger Glück versuchen. Ein Name wie *Palési*, muss in der Geschichte des Clavierspiels erhalten werden, und seine oben erwähnten Studien sollten billiger Weise allen Künstlern, Kunstfreunden und Kritikern bekannt sein. — Wie *Krieger* als Endpunkt der ältern, *Palési* als Anfangspunkt und Begründer der neuesten mit aller Gewalt übersprudelnden Schule dreizeht bestehen werden, darüber sprechen wir vielleicht einmal confidentiell nach hundert Jahren. — — —



### *Johann Anton André,*

großherzoglich hessischer Kapellmeister und Graflich hessburgischer Hofkapell, starb am 6. April 4. J. an Gichtsch. Seine rastlose Thätigkeit zur Erhaltung und Beförderung des Guten, seine hohen Leistungen als publicischer und theatralischer Musiker, seine rechtlichen und wohlwollenden Ermahnungen, die er stets durch die That bewährte, sichern ihm ein hiesiges und christliches Andenken. Einen ausführlichen Nekrolog wird das nächste Heft dieser Zeitschrift bringen.

---

### Notiz zur musikalischen Beilage.

*Giuseppe Battista Casali* war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister am S. Giovanni in Lissabon, in welchem Orte er 1782 an dem starb. Er war nach *Steigyl's* Lehre im Contrapunkte; zugleich der Schüler in seinem bekannten *„Canto sur la Message“* die Lehrmethode seines Meisters rühmend anerkennend, so dass dieses, das vielleicht bei *Steigyl* wenig Loos und Anlagu zu dem Anhalten einer stämmigen Schule veranlasste, und das große musikalische Talent des Schülers übernahm, wenig mit ihm gemein gewesen sein. Denn man erzählt, dass er ihm bei seiner Abreise von Rom nach Genua einen Brief zu einem seiner Freunde mitgegeben habe, der unter andern folgende Stelle enthalten haben soll: *„Ciao amico, ti mando un mio scolaro, vero come un arancio, che non sa niente, ma giurava grand' assai e di buon costume, sic.“* Vgl. Fäher *„Bibliographie“* Art. Casali.

---

# Beiträge

111

## Literatur und Geschichte der Tonkunst,

111

Anton Schmid,

Scenar der k. k. Hofbibliothek in Wien.

### Vorwort.

Ich übergebe hier den Freunden der edlen Kunst eine Sammlung von größeren und kleineren Aufsätzen in mannichfaltiger Form und bunter Mischung, so wie das Material dazu, während meiner von Zeit und Umständen bedingten Forschungen, sich mir nach und nach vorgeboten hat.

Was ich hier bietet, sind nicht Worte, sondern Sachen, keine bloßen Abhandlungen über Musik, sondern geschichtliche und literarische Daten und Notizen. Diese werden der Gegenwart meiner Angaben bleiben; denn sie haben den Zweck, nicht allein jede mir vorkommende, noch nicht genug bekannt gewordene, oder noch nicht hinreichend beschriebene Seltenheit in der Literatur der lebenden und ausübenden Tonkunst dem Publikum ausführlich mitzutheilen, und solche biographisch-historische Artikel zu ergänzen oder zu berichtigen, welche noch einer Ergänzung oder Berichtigung bedürfen; sondern auch zu zeigen, welchen

Kritikern und inneren Werth das von auswärtigen Kunstgelehrten noch wenig benutzte musikalische Archiv der k. k. Hofbibliothek in Wien, das seine gegenwärtige Verfassung, das ist: seine Zusammenstellung, bessere Anordnung und namhafte, frey fortgesetzte Vermehrung, dem eülen Eifer, und dem unermüdeten Kräfte des hohen, geistreichen und allverehreten Vorstandes dieser großen kaiserlichen Anstalt verdankt, dormalen zu besigen sich mit Recht rühmend darf.

Aber auch dasjenige mitzutheilen soll nicht vergessen werden, was immer von bemerkenswerthen Gegenständen in Wiens Mauern und anderwärts sich meiner Aufmerksamkeit entgegen bereits dargeboten hat, oder in Zukunft noch darbieten wird.

Den vorzüglichsten Hahn meines Bemühens werde ich in der gemauerten Ueberzeugung setzen, daß meine bescheidene Gabe den wahren Verehrern der Kunst nicht ganz unwillkommen ist, und daß der in derselben enthaltene Stoff von Männern anerkannt und benützt wird, welche den Beruf und das Talent haben, den Baun der Kunst so zu legen und zu pflegen, daß er seiner Vollkommenheit von Tag zu Tag immer herrlicher entgegen tritt.

Wien, im Jannar 1842.

## I.

Ich beginne mit einer Literatur des Specialgebietes aller Concessionen, jedoch nur in ausschließlich-praktischer Beziehung, namentlich mit Specialsammlungen, welche ich entweder in unsere heftreichen Bände, oder in weiteren Bändelweisen Hefen gesendet, mittheilend gesendet und in den Hefen gesandt habe.

Die erste Veranlassung hierzu gab mir der Nachtrag zur Darstellung der weltlichen Literatur des Herrn Carl Ferdinand Weder in Leipzig, welcher in denselben gleichem des ersten Bandes zu einer ähnlichen Sammlung gelegt hat. Ich bin der chronologischen Ordnung gefolgt. — Um der Welt zu zeigen, wie reich die L. L. Bibliothek in Wien auch an dieser Gattung von Werken sei, habe ich jedes in derselben befindliche mit einem \* bezeichnet. Von den übrigen wird die Bibliothek angegeben, in welcher es derselben gefunden habe.

Die sind folgende:

## A. Specialbücher

aus dem 15. Jahrhundert.

\* 1491. „Incipit obsequiale sive benedictionale secundum consuetudinem ecclesie et dyocesis Salisponensis.“  
 Die Erde: „Liber obsequiarum seu benedictionum secundum ordinem et ritum alme ecclesie Salisponensis, industria et impensis Georgij Stuche de Saltzbach. Noruberge impressus sub feliciter Anno Domini MCCCCXCL mense Februarij die duodecima.“ In 4., 16 Bogen, über 128 Blätter. Götzsche Schrift. Deutsche Specialisten auf vier Bände.

\* 1494. „Processionarium ordinis vestrum prelatiarum.“  
 Daraus folgt das Verdienliche des Luc' Antonio Giunta. Die Erde Auxiliante des et dominus iesu christe processionalis libellus secundum ritum ordinis vestrum





\* . . . . „Hymni per totum annum de tempore et  
 seasonis Psalms 3. Versiculi. Ad vespere 7. In libro 8.  
 11. Regum, sunt 84. Versiculi. Ejus Regulae sunt 2. Versiculi  
 sunt 1. Versiculi.“

Diese Ausgabe ist wahrscheinlich eine Faksimile, aus dem  
 ersten Druck des 16. Jahrhunderts. Derselbe Schriftge-  
 nosse mit derselben Vocalisation auf 4 Stimmen, die „Bene-  
 dictus“ ausgenommen, welche auf 3 Stimmen gedruckt sind.

In diesem satzlichen Gesangbuche findet man die älteste  
 Probe: „Cantemus vobis melodiam novam alleluja“ findet.  
 Ich habe sie nur noch in einem gedruckten Werke dieser Art  
 (siehe das Jahr 1516) finden können. Außerdem besteht sie  
 noch in vertheiltem allen namlichen Handschriften.

\* . . . . „Christlich loben des Simonis Kaschig,  
 allen gemeinen Christen weislich.“

„Sie lobet christliche vernunft zu Fuß, In dem  
 hirt auf jr Landtschicht alle, zu singen.“ „Streckt zu  
 Allen durch Egidium Allen.“ Ejus Regulae sunt 2. Versiculi.  
 In libro 8. Das erste Lied hat 4 Strophen mit einer Melodie,  
 das andere hat 3 Strophen, und ist ohne Melodie.

Das erste Lied besteht aus 3 Strophen, deren erste also  
 lautet: „Es rühmet sich, sehr wunderbar, ein Christen sein,  
 so man im Leben, dem glauben ist ergeben. 1. Das nicht  
 man ghar, an fröhlich ghar, die werden gelibt, gelichen  
 nicht, sich selbst zu sich das erge. Es hat Christus das  
 widerstand, gelicht zu sein, der arme man gemacht Lazarus,  
 nach leyden tot, sterbt für und für, noch stehen ihre  
 nichts sonder freude, der hirt nicht zu verlegen, Es nicht  
 im hoch gehalten last, hat einigen noch, empfangt kein lohn,  
 so spricht sich dasch, groß ist die noch, der eruch muß sein in  
 ird und sein, theil gut nicht mit vertheilgen.“

Das zweite Lied (ohne Melodie) im dem hirt auf jr  
 Landtschicht alle, hat zwölf unregelmige Strophen und sagt  
 an: „Ach Gott theil dich erbarmen.“

\* . . . . „Ein Gesangbuch der Widder in Schwanen  
 nach Wespere, die man sonst auf das und nept, Ficharten,

Waldenherg u. a. a. m. Von jenen auf ein neues (jedenfalls vom Sacrament der Reichtum) geachtet und nicht ohne diese neue Ordnung eingeleitet.“ —

Am Ende: „Abdruck zu Nürnberg, durch Johann von Berg von Ulrich Kuhn.“ (Dieser Jahr, vielleicht 1564) in 8. mit Holzschitten.

Das Buch hat 5 Bände, mit 140 nummerierte Blätter und Abschließ 4 Blätter Register, mit ungefähr 180 Seiten. Die Proben sind sehr mit Spermauten auf künstlichem System, sehr mit Figuren versehen.

Das der Ursache von Johann Horn gibt hervor, daß diese Werk, ein von Richard Weiß, aus dem Buchstaben übersetzt, und vom Herausgeber Horn veranlaßt, und verheißener Auftrag ist.

Das welches Jahr sich diese Ausgabe ist, konnte ich bis jetzt nicht mit Sicherheit ermitteln. Obert (in seinem bibliographischen Verzeichnis) gibt Nürnberger Ausgaben von 1564, 1575 und 1583 an; weiter folgende:

- 1) Das: gedruckt zum Jungen Beispiel des Heiligen nach Hirscherer 1531. 8.
- 2) Das: Kaffee aus corrigiert. Um 1539; beide mit Proben.
- 3) Das Ausgabe zu Nürnberg bei Joh. Schützer, 1544, in 8. Nach mit Proben, der vorigen ganz gleich, die auch Baderengel in seinem Werk „das deutsche Wörterbuch“ anführt. —

\* . . . . . „Deutsch finden anst, So man spricht, Gott zu lob, im den Sünden zu sagen pflegt. Abdruck zu Erfurt, durch Martin von Döhlen, zu den Tropen goldenen Kreises, bei Hans Jörgen.“ Am Ende eben ja. (Dieser Ausgabe des Jahres.)

Das Buch hat XCIII. nummerierte Blätter, in 11. 8. und deutschen Spermauten auf 4 mit 5 Seiten.

\* . . . . . „Die geistlich Lied, Von unser heiligen Tauf, darin sein sehr gefasst, Was sie sei, Wer sie gestiftet hat, Was sie nutz u.; durch Dr. Hans Schütz.“

Am Ende: „Abdruck zu Regensburg, durch Hans Rigel.“

(Ohne Angabe des Jahrs.) In Klein 8., vier Blätter. Dieser dem Titel sieht man die Abbildung der heil. Dreifaltigkeit im Hellschneie. Mit einer Melodie. Das Lied hat sieben neunzählige Strophen, und lautet:

„Weiß nicht Gott zum Jordan kam.“

(Vergleiche Wassermagel No 117, Seite 757.)

\* ..... „Ein neues Lied, zu bitten und danken,  
Süße und Hoffnung, Best und ein seliges Leben, gemacht  
durch Jon Eysichen, des Herzog Hans von Sachsen  
verfugt. (Ohne Angabe des Verfassers und Jahrs.) 3  
Blätter in Klein 8. Auf der letzten Seite befindet sich ein  
Hellschnitt, in welchem das Monogramm „F“ mit einer dar-  
über befindlichen Krone sichtbar ist. Mit einer Melodie.

Das Lied hat 3 achtzählige Strophen, deren erster Vers  
lautet:

„Ich will zu dir, Herr Jesu Christ.“

Dieses Lied ist bei dem Jahr 1551 noch einmal  
Erwähnung geschehen.

\* ..... „Stücke Sicker, Geist vom Pfälzen, die  
ein Erbar Rath der Stat Rürnberg, In jren Gleiten und  
Breden auß dem Landt und beyßelben unsem Rindern Erhebung  
hiet selichen 1575 zu Singen und zu Tönen angefaßt haben.  
Gedruckt zu Nürnberg, durch Christoff Garscherl.“ (Ohne  
Angabe des Jahrs), gr. 8., 2 Bogen, oder 16 Blätter.  
Die Melodien in Signalmaten. — Die Ueber, deren steht  
an der Zahl, sind von Martin Luther und G. S. (Schall  
Seyden), nämlich:

- 1) Ein Lied wider die Ergreifung Christi mit dem Anfange:  
„Schall und Herr bey brinnem Wort.“ In drei vier-  
zähligen Strophen von Dr. M. Luther. Mit einer  
Melodie.
- 2) Da pausen: „Versteß und freyen geschicklich.“ Eine  
fünfzählige Strophe ohne Melodie.
- 3) Der XL Pfalm: gesungweis, wie ein Christ in  
Stricklauffen sich trösten soll. G. S., in 3 sechs-  
zähligen Strophen, mit dem Anfange:

„Wer in dem Key der Sündern ist.“

- 4) Der CXXIII. Psalm in 8 sechszehnligen Strophen, anfangend: „Wo Gott der Herr nicht bey uns seil.“  
 5) Der XLVI. Psalm in 6 unregelmäßigen Strophen: „Gut seil die Burg di unser Gott.“  
 6) Der CXX. Psalm in 6 sechszehnligen Strophen: „Laß mich vor Herr ich zu dir.“

\* . . . . . „Wichtige Bücher, deren etliche von einem her in der Kirchen einmüthiglich gebraucht, und etliche zu unser Zeit von erlauchtem frommen Geistes und Gottseligen Herren uns zugewidmet sind, nach erlangung der Jahrs.“ (Diese Angabe des Druckortes und Jahres.) Buch 4., mit Kupfer-Ordnung. Das Buch hat 62 Blätter und Melchior.

\* . . . . . „Ein Teuffelung Jacobini Magdeburgii, damit er dem Herrn danket, befin, hat er ihn auß schwerer Straffheit und Tadel Gott erwidert hat. Exempli operis hujus sum, wie man dem Herrn richtig für alle sündliche und geistliche Sünden und Beschuldungen von Herzen danken soll. Item: Das Gebet Hoff Psalm 90. Eingekürzt gedruckt nach Joannem Magdeburgicum.“

Am Ende: „Gedruckt zu Hamburg, nach Jacobum Tarnen.“ — (ohne Angabe des Jahres), 11 Blätter.

Das hat erst auf die Seiten gebracht sich hat eine Melchior. Das Buch beginnt:

„Ich dankt Gott dem Herrn mein.“

\* . . . . . „Deutsche Hoff und Ordnung Gottesdienst. Wittenberg.“ —

Dann folgt ein Holzschnitt, die heilige Speisung vorstellend, mit Inschriften auf dem neuen Testament. Besondere von Martin Luther.

Am Ende: „Gedruckt im der Oberflächlichen Stadt Weidens durch Wolfgang Meyers.“ (Diese Angabe des Jahres.) In 4., 6 Bogen aber 24 Blätter, mit deutschen Übersetzungen, auf 4 Seiten. (Siehe auch das Jahr 1526.)

\* . . . . . „Der LXXX. Psalm zu sagen und zu beten für die Christliche Kirchen, wider alle Widersprüche und Verfolgung des göttlichen Wortes, in Befehlswort gedruckt nach Gebot Gottes.“ Drei Blätter.

„Zum ein christlich Stüb, in der verfolgung und  
grobige weitung, wider die Gottlosen sprach Christi, und  
sindt waren.“ Drei Strofen.

Diese zwei gesung mögen auch gesungen werden in dem  
Thon: „Mit Jesu Christi wider Herr.“

Reigracht ist noch:

„Als dich zu sagen wider die Zorn sprach Christi zu  
siner heilige Kirchen, den Schick zu Tüchten. Doctor Mar-  
tin Luther.“

Am Ende: Gedrach zu Nürnberg, durch Johann vom  
Berg und Ulrich Keckler.\*

(Ober Angabe des Jahres.) Zwei Strofen mit einer  
Strofe. In 8.

Re 1) In 5 wechselligen Strophen mit einer Strofe, die  
beginnt also: „Gott du bist gerecht und auß.“

Re 2) In 4 wechselligen Strophen mit Strofe, singt an:  
„Herr Gott dein namen ruffen wir an.“

Re 3) Der XLVI Psalm in 6 schwebeligen Strophen,  
ohne Strofe, (im Thon: Nun freut euch), be-  
ginnt: „Gott wider her und gerecht.“

Re 4) In 3 wechselligen Strophen mit einer Strofe, be-  
ginnt: „Erhalt uns Herr bei deinem wort.“

Dann folgt das „Da Pacem“ eine fünffellige Strofe  
ohne Strofe: „Benedict und seien gütiglich.“

Ein Gebet schließt das Buchen.

4

\* 1507. Melopoeia sive Harmonia tetracentena super  
XXII genera carminum Heroicarum, Elegiacorum Lyri-  
corum et ecclesiasticorum hincocorum per Peter Tritemium  
et alias doctos sodalitates Litterariae nostrae musicos  
secundum naturam et tempora syllabarum et pedum com-  
positae et regulatae ducta Chacardi Celtis feliciter im-  
pressas.“

Dann folgen die Carmina. Übersetzt auf der letzten Seite.  
Auf dem vorletzten Blatt liest man: „Impressum Augustae  
Viadellorum ingenio et industria Erhardi Oglin Expens-  
is Joannis Riman alias Jeczona et Oringon.“ Am Schluß

des letzten Blattes: „Impressum anno domini millesimo et VII. agosto.“

In H. Folio, 10 Blätter, mit zwei kleinen Holzschneitten in rosso des ersten und letzten Blattes. Eine ausführliche Beschreibung dieses selten gewordenen Werkes findet man in Kupffers Buchdruckergeschichte der Stadt Augsburg, Band II, Seite 25 und 34; ferner in Denis's Geschichte der Buchdruckerkunst, Seite 558 u. f.

\* 1511. „Postulante noviter impressum: perpalchela carceribus diligentissime exactum MCCCCXLI. die 30. VIII. mensis Maij.“ In gr. Fol.

Das Werk hat 2 nicht, und CCKXV. nummerirte Blätter, ohne das Schlußblatt, welches auch der Kupffers fehlt. Auf diesem Schlußblatt heißt man: „Postulante liber Remondii in Christo patris domini Jacobi de Lactis variisque hinc doctoris ep̄i Calocem. Et domini Joannis Burkardi capelle. S. D. N. Pope. Cereemoniarum magistri olim summo diligentia exactatus. Cum solemnibus votis etiam benedictionibus, nempe de advenitu et de tempore: ac de sanctis nunquam antea sed noviter per Magistrum Joannem molle: alias de nambray expensis Ludovici Martiali impressis feliciter explicit. Anno domini MCCCCXLI. die 30. VIII. mensis Maij. Umandenter Lugduni in vico memoriali vel in vico thomassini sub intersigulo nominis Jona. Registrum hujus libri, a-a, A-N. Ex quibus L. M. et N. sunt quaterus. Cetera omnia sunt litteras.“

Deutsch-gelehrte Schrift mit römischen Characteren. Das Titelblatt ist mit einem Holzschneitte geziert.

\* 1511. „Graduale Petriense.“

Im Folio: „Explicit feliciter auxilium Devote Graduale super integritate castigatum exactatum liberum missallium patriensis Diocesis rubricatum et ordinem ad rectam consuetudinem exactandi ritum: non omnibus ad hoc ipsam perhominibus redactum: in urbe clarissima Vienna Austriae impressis et opera ingeniosissimi chalcographi Joannis Winterberger impressum. Anno est 1511, septimo Idus Junij.“ In gr. Fol., 234 nummerirte Blätter.

Deutsche Schrift, mit trefflichen Specimenen auf vier Seiten. Auch diese Ausgabe ist bereits selten geworden.

\* 1513. „Vigiliae cum vespertis et exequiis mortuorum annexis cantibus curandis et ceteris. In ciuitate pro more substantia.“

Unter diesem Titel befindet sich das Wappen des Bisthofs von Wien. Im Fute heißt man unter dem Jrischen des Druckes:

„Hanc concordationem Vigiliarum maiorum et minorum codicem: annexis cantibus: vespertis: et exequiis defunctorum secundum ritum ecclesie Patruensis impressit Joh. Winterberger. Cuius Viennensis. Emendatore D. Simone de Quercu Brabantino. Vienna tertia kalend: Septembris. Anno dñi. 1513.“ — In fol. Deutsche Schrift aus deutsche Specimenen auf vier Seiten. Dieses Werk ist unter dem Jahr 1513 foliirt, und ein nicht foliirtes Blatt.

\* 1513. „Compendium musicos confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem dicentium: nec non ad introductionem hujus libelli: qui cantiones intitulatur: omnibus diuisis cultui fidelis perutilis et necessarias ut in tabula hic immediate sequenti latius apparet.“

Auf der Schloße des 16ten Blatts ist ein Holzschnitt. Das 17te hat folgende Ueberschrift: „Cantiones. Romani cantus utilissimum compendium: omnia diuisis officis persolacendo concernentia in se includens: clericis omnibus et diuisis cultui fidelis permaxime necessarium.“

Im Fute: „Fina Cantionum Romani: impressi Venetiis per Dominum Locustentium de Civitate Florentinam. Anno millenisimo tertio decimo, die 3 tertia decembris.“ In kl. 8., 120 numerirte Blätter. Deutsche Schriftspecimenen mit römischen Specimenen auf 4 Seiten.

Diese Brosche enthält nicht bloß eine Uebersicht im Erganzungsart, sondern auch eine große Anzahl der vorzüglichen römischen Specimenen.

Vergleiche die Ausgabe von 1550.

\* 1513. „Musica secundum ritum Sanctae Romanae ecclesiae cum cantu nouiter receptatum. In quo quidam

calendarum: Januarii calis: feriis: sanctorum propria: communisque officia: cum competentibus rubricis: nisi in locis insertis: nec non vigiliis aliis votivis officium cum suis indrpositis antiphonis: mortuorumque et sepulture: atque nona in hoc consistunt. Titulari tam in litteris et passulis: atque notis et passulis medica non diligentia ordinatum et impressum, atque quantum potuerim diligenter emendatum. Eya igitur ecclesiarum Reverendi ministri: rectorumque: nec non religiosi diaconi: pro vestrarum ecclesiarum choris: hoc dignum opus in laudem omnipotentis dei: ac eius omnium sanctorum compositum: benigne et letanter suscipite. Quoniam hoc opus habentes: medicorum impressum volumus (Martinioli in cura officio duntaxat excepto) aliis non indigebunt-antiphonaria.<sup>24</sup>

Das sey das Zeichen des Druckers. Im Schönig des CXXXVI. Stücks sey man:

„Explicit Manuale secundum usum Romane ecclesie: magna cum diligentia revisum: et fidei studio emendatum per vñ. Antonium Martini. p. Titular. medicum professorem: ac vñ. fratrem Franciscum de Porris ordinis Impressorum Titulari impense nobilitatis virorum Pauli et Galicij de Porris. Anno dñi. MCCCCXXIIJ. die X. Mensis Decembris.“

Deutscher Schönig mit römischen Characteren auf 4 Zeilen. In gr. 4., 40 nicht, und CLII. selbste Blätter. Die abweichende reihen und schwarzen Druck. Dieser sey selbste Character ist in einem sehr wohl erhaltenen Exemplare in der Wiener Hofbibliothek vorhanden.

Das Zeichen des Druckers  
ist diese Gestalt:





## \* 1514. „Agenda Pataviana.“

Im Jahr: „Impressum in indyta civitate Vienna, per Johannem Wimmerberger 1514.“ — Bei dem Schluß des Druckes; gr. 4., 79 numerirte Blätter. Zweifler Druck mit deutscher Sperrnoten. Unter dem Titelblatt befindet sich ein kleiner Holzschnitt.

\* 1514. „Annotatio omnium conventuum in presenti Agenda, sive Benedictionale secundum observationem ecclesie Pataviana super censuris.“

In 4. — Am Schluß der dritten Seite: „Basilea, typis per industriam viram chalcographis magistrum Jacobum Pflersensem, anno verbi incarnati. — MDXIII. XIII. Kalend. Martij fervente diligentia est excusum.“ —

Auf der vierten Seite: „Agenda sive Benedictionale de actibus ecclesie secundum chartam et observationem ecclesie Pataviana.“ Die Schrift ist sehr ein kirchliches Wappen in Holzschnitt vor. Das Buch ist mit deutscher Sperr ge-  
druckt und hat 2 ritz, mit CIII. numerirte Blätter. Der in dieser kaiserlichen Ausgabe enthaltene Spheralbogen ist auf vierzigsten Seiten mit deutscher runderdruckten Notiz beschriftet.

\* 1516. „Hymni. Psalmi. Versus. et Benedictiones pro parvulis, ecclesiasticis cantantibus municipalis et universis.“ — Auf dem 6ten Blatte: „Fuit Hymnarius unum psalmis scribitur Basileae impressus. Anno. MCCCC. decimo sexto. Mensis Decembris.“ — In N. 8. 11 Seiten aber 79 nicht numerirte Blätter. Zweifler Schriftführer mit deutscher Sperrnoten auf 4 Seiten. Nach in dieser Ausgabe findet man die kleine Sequenz: „Cantemus cuncti melodiam hanc alleluja.“ mit ihrer alten Melodie. (Vergleiche die Ausgabe ohne Jahr.)

\* 1518. „Vigilia et officium martirum in nocte secundum rubricam Romanam. Et consuetudinem Monasterii beate Mariae virginis alias actorem vienne ceterorumque monasteriorum ordinis S. benedicti. Item ordo ad commemorandum infirmam fratrem mortuamque sepulture tradendum. Item precennis in vigilia et in die anniversarii. Et meritorium protestationem. Cum orationibus deusis

et passim secundum Joannem ceteraque legitur occur-  
sura.“ — In 8.

Im Jahr: „Anno 1515 kalendis Octobris, Venetia.  
Ex officina literaria Petri Liechtensteini. Impensis Lae-  
ti Alantio. Bibliopoli Viennensis.“ — Dit jers Holzschnitten  
unt Schriften, nämlich: 1) Ad diem dei genetricem pu-  
blice sua Elegica supplicatio. 2) Ad angeli propriam  
animi et corporis exortatione supplicatio elegiaca.

Die nämlichen Specialisten auf 4 Seiten. Das Buch  
hat 54 Seiten, und ein schön gezeichnetes Titel. Die Schrift  
ist gothisch. —

“ 1523. „Liber sacerdotalis maxime ex libris sacrae  
Romanae ecclesiae et quarundam aliarum ecclesiarum: et ex  
antiquis codicibus apostolicis bibliothecae: et ex jurium  
sanctionibus et ex doctorum ecclesiasticorum scriptis ad  
Reverendarum patrum sacerdotum parochi aliam com-  
mune collectis atque compositis: ac auctoritate Sanctissimus  
D. Demetrii nostri Leonis decimi approbatus. In quo con-  
tinentur et officia omnium sacerdotum: et resolutiones etiam  
debetur ad ea pertinentium: Et omnia alia quae a sa-  
cerdotibus fieri possunt etc.“

Im Schrift: „Impressus fuit hic liber Sacerdotalis  
Venetia, per Melchiorum Sessum et Petrum de Bassano  
Socios: summa cum diligentia et industria. Anno domini  
MCCCCXXIII. XIII. cal. Augusti. Praesente ecclesia  
sancta Dei Sanctissimo patri et domino Adriano VI. pon-  
tificae maximo. Et Illustrissimo Domino Andrea grise  
Venetiarum Serenissimo duci.“

Was selbi bei Jöhren bei Druckes Schrift. Schrift.

In 4., 367 Seiten mit Specialschriften. — Fol. 333  
verso beginnt bei Compendium Maximo, wie folgende in dem  
Concordanz Romanus (Venet. 1518.) enthalten ist; und  
hast die zum 344 Blatt. Druckes Druck.

“ 1526. „Vita et officium ac mos cum cantu Sancti  
Antonii Archiepiscopi Florentini per Reverendum sacrae  
theologiae doctorem celeberrimum Magistrum Vincentium  
de Sancto Gemiliano predicatorum ordinis presacra-  
torum meritoriosum composita.“ —

Darauf folgt das Bildniß des obengenannten Heiligen, Soltau: „Veneris habitator Parisius in ecclesia Regaliberti de pariete Mace dreybois et Nicolai propostii commemoratum in vico sancti Jacobi.“

Einem Bogen über 56 Blätter in groß 8. Deutsche Schrift. Der römische Oberrand auf 4 Seiten, beginnt mit dem 2ten Blatt, und läuft bis zum Ende.

Der eigentliche Name des Verfassers ist Vincent Walnath. — In verso des 2ten Blattes steht ein Brief des Papstes Sixtus VII. an den Verfasser, datirt vom Jahre 1525. Dieser ist ein Brief nicht blos aus dem Jahre 1525, aber wenigstens nicht viel später im Druck erschienen sein.

\* 1525. „Tausend Deutsche Gesangbücher, Gedicht zu Mühlberg nach volgendem durch Fritz Schöfers gedruckt im Jahr MDXXV. Herrschet Martin Luther.“ Dieses ist eine, aus XLIII. Gesängen bestehende, Sammlung in Bezug auf Luthers als Reformator überaus schön gedruckte Bibel ist fünfzehnhundert, und jede Stimme besonders gedruckt. Der Titel, das Register und die vollständigen Luther-Verse sind nur bei diesem Tausend zu finden.

Auf dem letzten Blatte des Atlas liest man:

„Auctore Joanne Walthero.“

Der Titel hat 26 Blätter, der Alt 29, der Text 47, der Fuß 30, und der Vagans 12.

Der Bodensatz liefert eine ausführliche Beschreibung dieser typographischen Schatzkammer, mit Rücksicht auf die Ausstattung.

\* 1525. „Herr von Ordnung einer Christlichen Kirchengemeinde zu Nürnberg im neuen Spiel im Jahre 1525.“

Ein Feder: „Gedruckt zu Nürnberg, durch Hans Orgel, im Jahr MDXXV.“

In N. 4. Deutsche Evangelisten, auf fünfzigem Spalten; nicht minder siehe oben.

Das Werk enthält folgende Gesänge:

- 1) Nun bitten wir den heiligen Geist.
- 2) Herr erbarm dich unser.
- 3) Herr Jesu Christ in der Höhe.

- 4) Ich ist das Heil und Leben sein.
  - 5) Ihre glauben all an einen Gott.
  - 6) Herrlicher, herrlicher, herrlicher Herr Gott schenke.
  - 7) Dank Gottes das du verdienst.
  - 8) Ich will mit Gott gerecht sein.
- Das übrige liest in Weisheit.

\* 1525. „Ordnung des heiligen Ruchens, so man die Weisheit weinet, samt der Taufe zu Insegnung der Weisheit, die sagt die Diner des wort Gottes zu Straßburg, Franckentumb nach göttlicher geschribt geschicket haben, so vrsach ja nachgründer Speitel geschribt. MDXXV.“ —

Dann folgt ein Heiligenschein, den heiligen David verordnet. Unter diesem Heiligenschein liest man: „Benedicite dominum, qui ambulat in vijs eius.“

Die Speitel ist von Johannes Schwan, Bürger zu Straßburg, an alle Kirchherren des heiligen Reiches geschickt.

Die 4 zu den Befehlen gehörigen Specialverordnungen in deutschen Reimen auf 5 Strophen, mit deutscher Ausdrucksfassung und zwei schönen Heiligenscheinbildnissen in recto des ersten, und in verso des zweiten Blattes. — 16 Strophen in 4.

Das Werk enthält Gebete und Befehle; die letzteren sind folgende:

- 1) Ich Gott wie lang vergiffst mich.
- 2) Ich heilige mit schrey ich zu dir.
- 3) Ich heur wie schick mich hat so vil.
- 4) Ich will mit Gott gerecht sein.

(Die Insegnung liegt im nächsten Heft.)

Caractéristiques Casati

Sopra  
 et sa - lu - ra -  
 Alto  
 ti - sa - lu - ra - bi - ni - ni  
 Tenor  
 et sa -  
 Basso  
 et sa -

ni - bus, i - ste est  
 ni - bus, i - ste est  
 ni - bus, i - ste est  
 ni - bus i - ste est

mi - nus ad res - cen - dum,  
 mi - nus ad res - cen - dum, is -  
 mi - nus ad res - cen - dum,  
 mi - nus ad res - cen - dum,

bis Do - mi - nus ad  
 bis Do - mi - nus  
 Do - mi - nus  
 de - dit

dum, ad ves  
 dum, ad ves

dum, ad ves  
 dum, de di

dum, ad ves  
 ad ves

dum, ad ves  
 dum, ad ves

U e b e r

## Loemessungen und Temperatures.

Von

**H. G. Kiesewetter.**

---

**D**ie Mathematik hat von jeher Alles als in ihr Gebiet gehörig in Anspruch genommen, was nur immer Gegenstand der Vergleichung nach Zahlen oder Maassen zu werden geeignet war, oder als geeignet gedacht werden mochte. So also musste über kurz oder lang auch die Musik dahin einbezogen werden, deren Klänge in Höhe und Tiefe eine Verschiedenheit des Abstandes, müßen eine nähere oder fernere Beziehung anzeigen, und eben hierin irgend ein Maass der Vergleichung als möglich zeigen lassen. Es war an und für sich — abgesehen von dem Nutzen und der etwaigen Wichtigkeit der Untersuchung — vielleicht eine ihrer merkwürdigsten Aufgaben, ein Unsichtbares, ein Ersittern der Luft, oder eines klingenden Körpers messen zu wollen, — Klänge, die als solche kein erkennbares Maass der Vergleichung darbieten, und jeder Berechnung zu spotten schienen. Mochte man zwar früh den Unterschied in Höhe und Tiefe als ein Maass von Entfernung erkannt, mochte man sogar die Wiederkehr einer Tonreihe in kloster Verfertigung bei fortgesetztem Aufsteigen der Klänge schon wahrgenommen haben: wo war das Mittel der Vergleichung? — Und doch, auch diese Schranke sollte der menschliche Geist durchbrechen: der weise Pythagoras \*) fand, oder brachte,

---

\*) Nächst um das Jahr 500 vor Christi Geburt.  
Cicero, de Off. (lib. 2.)

von den Weisen irgend eines der älteren Völker übernommen, den Griechen das Maass der Klänge. Mit wie mancherlei Veränderungen eine fabelhafte Tradition die Erzählung von dem Zufall, der die Entdeckung herbeigeführt haben sollte, wiederholt hat; das gefundene erste Verhältniss war 1: 2, als das Maass der Octave; ein Verhältniss, welches noch zunächst durch die Anwendung einer in der Hälfte getheilten gespannten Saite als richtig bewährt haben musste. War einmal dieses Verhältniss gefunden, so war es sehr natürlich, auf demselben Wege zunächst auch die Verhältnisse der mit der Saite und deren Hälfte harmonisirenden Klänge zu suchen; und noch dem Pythagoras wird die Erfindung des Verhältnisses 2: 3, als jenes der Quina, und das von 3: 4, als jenes der Quarta zugeschrieben. Auf diese Zahlen basirte die griechischen Philosophen der folgenden Periode ihr musikalisches System (obgleich nicht ohne Widerspruch des Philosophen Aristoxenus von Tarent, und seiner Anhänger, welche überhaupt alle Ansehnlichkeit der Zahlen auf die Musik bezitteln \*). Für die ersten Töne der

\*) Aristoxenus von Tarent, in dem heutigen Calabrien, ein berühmter Philosoph, Schüler des Aristoteles, lebte zur Zeit Alexanders des Grossen und seiner nächsten Nachfolge um das Jahr 350 vor Chr. Geb. — Er war der Stifter jener Schule von Philosophen, die alle Beziehung der Zahlen auf die Musik negirten, und die man die Harmoniker nannte, im Gegensatz der Canoniker, die den Lehren des Pythagoras anhiengen. — Unsere europäische Literatur, seit Erlösung des Buchstabs, führt nur Canoniker auf, etwa mit Ausnahme des, durch seine zahlreichen und schätzbaren Schriften berühmt gewordenen Wallhegen, welcher sich (in seiner *Philosophie systematis*) selbst Aristoxenus den jüngeren nannte; wess man ebenfalls noch Kalmene einen Kanoniker, welcher in seinem Werke: *Deff organe e della organo della Musica* ein Capitel schrieb. Ob es Nothin was zu entdecken della Harmonie. Der entschiedenste Aristoxenianer aber ist in der neuesten Zeit der als Gröndt berühmte Herr Fr. von Driehing.



Leiter wurden verschiedene, nicht immer eben so befriedigende Ratiosen versucht; erst viel später erfaßt Didymus, oder Ptolemäus der Alexandriner \*) für die Terzen die Ratiosen 4: 5 und 5: 6 — wohl nur als passend, und darum notwendig zur Ergänzung der bis dahin überhebeten Berechnungen.

Und auf diese, von dem gelehrtesten Volk des Alterthums, — von den Griechen — überkommenen Verhältnisse bauen, bei dem Wiederaufleben der Wissenschaften, die Erben griechischer Gelehrtheit, heute das mittelalterliche Europa im Abendlande jenes System, welches im XVI. Jahrhundert von dem Venetianer Zarlino \*\*), auf der Grundlage der griechischen Musik in der Anwendung auf die Praktik seines Zeitalters, zuerst vollständig entwickelt, der Musik als mathematischer Wissenschaft zum Grunde gelegt wird; jenes künstlerische Lehrgebäude, welches nachmals, theils in Folge der Fortschritte der mathematischen Kunst, theils in Folge der Entdeckungen in der Physik, vorzüglich im Fache der Akustik, bedeutend weiter ausgebildet, jenen interessanten Theil der musikalischen Gelehrtheit ausmacht, welchen man unter dem Titel der mathematischen Klanglehre oder der Canonik kennt, die unter dem gelehrten Theil der Musiker von jeher ihre Anhänger und Verehrer gezählt hat.

Gründet die reine Mathematik in ihren Schläusen untrügliche Wahrheiten, so kann dies von der angewandten immer nur unter der Bedingung zugestanden werden, wenn ihre Operationen auf vorzugegangenen,

\*) Claudius Ptolemäus, von Ptolema in Egypten, mit dem Namen der Alexandriner, welcher seine sehr geschätzten Werke in Alexandria, in der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts nach Chr. Gest. — Er soll vorzüglich die Lehren des berühmten Didymus vorgebraucht haben, dessen Schriften nicht auf uns gekommen sind.

\*\*\*) Seine *Lezioni di armonia* erschienen in Venedig im Jahr 1558 bis 1589.

richtig ausgeführten physikalischen Experimenten beruhen. Diese bleiben, als einem möglichen (menschlichen) Irrthume unterworfen, darum nicht minder ein Gegenstand beliebiger Prüfung; und aus diesem Gesichtspunkte kann man es nicht als ein im Voraus tadelnswürdiges Unternehmen bezeichnen, wenn Jemand ihre Grundlagen überhaupt einer näheren Besichtigung unterzieht, ob auch die Gelehrtesten dieselben von jeher als entschieden richtig anzunehmen gewohnt gewesen wären.

Schon lange über die wirkliche Beziehung zwischen den **Zahlen** des Canonikers einerseits, und der in der „Welt der Erscheinungen“ lebenden **Musik** anderseits, in Zweifel befangen, habe ich aus Veranlassung der neuesten Driehberg'schen Schrift \*) darüber nachgedacht: wie man die in der musikalischen Arithmetik zum Grunde gelegten ersten Zahlen — nicht durch ein schwer oder gar nicht auszuführendes Experiment nach dem Gehör — auch nicht nach dem, eben auf jenen Zahlen beruhenden Monochord — überhaupt nicht auf dem Wege eines Rechnungsverfahrens — sondern anschaulich prüfen könnte. Ich vertheil darauf, die für die ersten harmonischen Verhältnisse, welche in den überall als untrüglich geachteten Zahlen ausgedrückt sein sollten, (auf eine, wenn ich nicht irre, noch nirgends versuchte Weise) durch ein geometrisches Verfahren, nämlich nach dem Längenmaße der Saiten, von  $\frac{3}{2}$  für die Quinte, und von  $\frac{4}{3}$  für die Quarte, dann von  $\frac{5}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  für die große und kleine Terts, nämlich zu prüfen, und das Resultat auf solche Weise anschaulich zu zeigen.

\*) „Die griechische Musik auf ihre Grundlagen zurückgeführt. Eine Antikritik etc. von Fried. von Driehberg.“ Berlin 1813, 4. Bei Gelegenheit einer Anzeige dieses wichtigen Werkes, hat der Verfasser das gegenwärtige Aufsehen in der Wiener Musik-Zeitung, Nr. 121, Jahrgang 1811, unweit des (hier ausführlich entwickelten) Versuch einer Prüfung der pythagoräischen Zahlen durch das Längenmaße der Saiten, mitgetheilt.

So stehenden die Tafeln I. bis VI., die der Leser hier beigezeichnet findet: sie stellen einen Resonanzboden vor, auf welchem eine Reihe gleichgespannter Saiten aufgezogen ist, welche, je nach der sie treffenden Reihe verkürzt — nämlich von dem, einem jeden Tons zugewiesenen Ausgangspunkte — klingend gelocht werden müssen. Parallel mit den Linien, welche die Saiten vorstellen, ist eine gleich lange Linie gezogen, welche den Monochord, oder das was den Canonikern sogenannten Normal-Maass zeigt. Der Maassstab ist für alle sechs Tafeln gleich beibehalten.

Ist (so argumentirte ich,) das für die Quinte angenommene Längenmaass mit  $\frac{2}{3}$  wahr, so muss von jedem Punkt einer gespannten Saite ausgehend, diese in drei vollkommen gleiche Theile getheilt, in deren erstem die Canonikur der Quinte in vollkommener Reinheit zum Vorschein kommen. Gilt dies (wie es dann muss) von jedem Punkt einer Saite, so muss die Quinte von der Quinte eben so rein sein, und es kann in der Fortsetzung an einander gereihter Quinten nimmermehr eine Unreinheit eintreten: auch noch die zwölfte Quinte muss mit dem Tons, von welchem man die Reihe (den sogenannten Cyclicus) begonnen hat, auf das allergenaueste übereinstimmen:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.  
*e g d a e h fa cis gis dis b f c*  
*er*

Eben so muss sich die Richtigkeit der Relation 3: 4 in einem Cyclicus von zwölf an einander gereihten Quartan bewähren:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.  
*c f b es as des fa h e a d g c*  
*eb*

Treffe dies nicht auf das genaueste ein, so müsste in der Annahme der Relationen von 3: 3,

und 3: 4, schon ursprünglich ein Irrthum unterlaufen sein.

Ob jense der Fall, sollen unsere vorliegenden Tafeln zeigen:

Tab. I. *Cyclus* durch 12 aufsteigende Quinten, nach dem Längenmaass von 3: 2, hier durch die Octave vermittelt.

Die erste Linie ist als die ganze Saite *c* angenommen. Auf derselben finden wir im  $\frac{2}{3}$  ihre Quinte *g*; diese übertragen wir auf die gleich folgende Linie, und bezeichnen auf dieser den Punkt *g*, von welchem die *g*-Saite beginnt; auf dieser suchen wir, durch deren Theilung in Drittel, ihre Quinte, den Ton *d*. — Um von da mit Leichtigkeit weiter verfahren zu können, (da wir sonst mit fortgesetzt aufsteigenden Quinten sehr bald in die, kaum noch mit den Augen erkennbaren verflungenen Octaven gelangen würden) gehen wir von jenem *d* zu dessen tieferer Octave herab, indem wir das Maass, vom *d* bis zum obern Ende, nach unten herab verdoppeln; denn so haben wir das tiefere *d*. — Von diesem *d* suchen wir, wieder aufsteigend, die folgende (dritte) Quinte *a*; von diesem *a* dessen folgende (vierte) Quinte *e*; dann von diesem *e*, wieder durch Verdoppelung nach unten herab, dessen tiefere Octave *e*. — Und auf gleiche Weise verfahren wir von da weiter, bis wir im *Cyclus* von 12 Quinten (und vermittelnden Octaven) zu dem Ton *c* gelangt sind, mit welchem der *Cyclus* geschlossen ist.

Indem die Octave 1: 2 als das vollkommenste reinste, keiner denkbaren Alteration unterliegende Verhältniss anerkannt ist, so ist das hier beobachtete Verfahren, den Erscheinungen nach, ganz dasselbe, als hätte man sich einer Saite von einer oder mehreren Klaffern Länge bedient, und auf dieser, von je  $\frac{1}{2}$  zu  $\frac{1}{2}$ , die Quinten, ohne Vermittelung irgend eines andern Intervalls, benützt und nach Belieben auch zum Klang gebracht, und das Resultat

ist man sich bei uns, mit Rücksicht auf unsern Maassstab, in der ersten Octave  $c \bar{c}$  in demselben Verhältnis zeigen, als es sich wirklich auf der gedachten Klavierlangen

Seite von  $\frac{2}{3}$  zu  $\frac{3}{2}$  gezeigt haben würde.

Man sieht unsere I. Tafel anschaulich, wie schon von der zweiten Quinte ( $g$  zu  $d$ ) anfangend die Abweichung von der Reinheit bemerklich wird; wie ferner in der Fortschreitung der Quinten kein einziger Ton in der Tonleiter von  $c$  mehr rein ist, indem, von einer Quinte zu der andern, der Ueberschuss in steigender Proportion zunimmt, bis man im Cyclus zu dem Ton  $c$  (hier  $\bar{c}$ ) zurückgeht, welcher, in hohem Grade unrein, obwohl unbrauchbar wäre. In welchem Verhältnis aber schon die im Quintengang erscheinenden einzelnen Töne von jenen Punkten, die ihnen nach dem Monochord zukommen, abweichen, das kann man auf unserer Tafel nach dem Augenmaass selbst schätzen, indem dort, von den erklangten Tönen, zu den gleichnamigen Tönen der nebeneinanderstehenden Musikersaiten, Linien nach der Quere hinüber gezogen sind, wodurch der Ueberschuss, und der Grad der Abweichung von dem Normalpunkte, dem Auge sichtbar wird.

Die Ration 2:3, ist also schon in ihrem Ursprunge unrichtig.

Es soll dies hier allerdings nicht wie etwa eine neue Entdeckung gezeigt werden: die Canonik kennt diese Unrichtigkeit; sie selbst hat den Ueberschuss von zwölf Quinten in der Ziffer 624258: 681461 ausgedrückt; sie nennt diesen Ueberschuss das ditonale oder pythagorische Komma, welches bei der Stimmung der Instrumente durch Vertheilung unter sämtliche Quinten, nämlich mit der Aufopferung eines kleinen Theils ihrer Reinheit, eingebracht werden müsse.

Wie man dem genauer rechnet als nötig, kann und will ich das auf ihrem Wege erklangte Resultat, der Ziffer nach, nicht anfechten. So weit indess die Man-

gelbstigkeit der Werkzeuge, und meine gleichlich nicht zureichende Ausschicklichkeit zu so feinen Messungen, nur eine Vergleichung möglich machte, glaubte ich den Ueberschuss, nach den vorliegenden Tafeln, beiläufig in dem Verhältnisse 21: 22 schätzen zu können, folglich für etwas grösser halten zu dürfen: eine Differenz der Zahlen, auf die ich übrigens keinen Werth lege, indem in der Hauptsache die Absicht erreicht ist: eines immer nicht unbedeutenden Ueberschusses der zwölf Quinten sichtlich darzustellen, und damit auch den in den Rechnungen der Casani nicht Bewanderten von der Unrichtigkeit der Relation 2: 3 unmittelbar zu überzeugen.

Tab. II. Cylus durch absteigende Quinten, nach dem Längenmaass von 2: 3, hier durch die Octave vermittelt.

Das Verfahren ist wesentlich das oben bereits beschriebene. Wir beginnen dies Mal mit dem zwelgestrichten  $\bar{c}$  nach Quinten abwärts, deren je zwei durch die Octave vermittelt sind. Von  $\bar{c}$  machen wir zuerst dessen höhere Octave ( $\bar{c}$ ) durch die Theilung in die Hälfte; drei solche Theile abwärts, geben auf der nächsten Seite die Unterquinte  $\bar{f}$ . — Diese Saite wieder aufwärts in die Hälfte getheilt, gibt das Drittel zur folgenden Unterquinte  $\bar{d}$ , u. s. w. Auch hier zeigt sich endlich im Cylus der bedeutende Ueberschuss, welcher, wie beim Herabsteigen natürlich, unter den Ton  $c$  der ganzen Saite herabreichen musste. Dass der Ueberschuss, an unteren Ende, nicht noch bedeutend grösser ausfällt (was er es sollte, da nach unten bekanntlich die Zwischenräume der Töne sich absteigend erweitern,) lässt sich daraus erklären, dass hier, wo die Hälfte der einen Saite gleich die gereinigtes Drittel zur Ergänzung der folgenden Quinte geliefert haben, das Octaven-Maass prävalirt, und die Divergenzen zum Theil gebessert hat; wo hingegen auf der Tafel I die Quinten durchaus noch mit dem (mehr als verdächtigen) Maass von  $\frac{2}{3}$  haben gesucht werden müssen.

*Tab. III.* Cyclus durch 12 aufsteigende Quarteen, nach dem Saitenlängen von  $\frac{1}{2}$ , hier durch Octaven vermittelt.

Das Verfahren wie oben erklärt: vom tiefen  $c$  aufsteigend, folgen zuerst vier Quarteen unmittelbar, dann abwechselnd deren zwei durch die Octave vermittelt. Am Schluss des Cyclus zeigt sich das merkliche Deficit, und es ist der Beweis der Unrichtigkeit (Mangelhaftigkeit) des pythagorischen Verhältnisses von 8:9 anschaulich hergestellt: Die Quarte ist um ein Bedeutendes zu kurz (zu tief) angenommen, folglich die Quinte 8:9 eben so unrichtig, als jene für die Quarte mit 2:3. — (Auch sie findet in der Canonik die Anerkennung und Bestätigung ihres Mangels.)

*Tab. IV.* Cyclus durch 12 absteigende Quarteen, nach dem Saitenmaass von  $\frac{1}{2}$ , hier durch die Octave vermittelt.

Mit dem zweigestrichenen  $c$  beginnend, folgen erst vier absteigende Quarteen, die übrigen bis zur zwölften, abwechselnd durch die Octaven vermittelt.

Das Resultat ist am Schluss des Cyclus, wie vorher, ein merkliches Deficit, welches sich am untern Ende darstellt. Dass dieses Deficit hier wirklich grösser erscheint, als auf der Tafel III, finde ich wieder durch den (bereits früher bemerktlich gemachten) Umstand zu erklären, dass überhaupt an den untern Enden einer Saite die Töne, wie bekannt, in grösseren Zwischenräumen stehen, als in der Fortsetzung, wo sie sich in dem Maasse näher rücken, wie man auf der Saite höher hinauf gelangt.

*Tab. V.* Cyclus abwechselnder Quarteen und Quinten nach dem Saitenmaass von  $\frac{1}{2}$ , und  $\frac{1}{3}$ .

Auf eine Quarte folgt immer eine Quinte. (Eine Vermittlung durch die Octave war hierbei nicht nöthig.)

Der Cyclus schliesst (wie der Leser nach dem Vorhergehenden vielleicht nicht erwartet) auf das allernächste, mit vollkommener Reinheit, im Tone  $c$ .

Dieses reine Resultat am offenbar unrichtigen

Voraussetzungen, erklärt sich daraus, dass die Quarte mit  $\frac{3}{4}$ , um eben so viel zu klein, als die Quinse mit  $\frac{2}{3}$  zu überschüssig ist, daher sich der Mangel der einen mit dem Ueberschuss der andern ausgleicht.

Taf. XV. Verhältniss der Terzen innerhalb der Octave, nach den Saitenlängen von  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{4}$ .

Bekanntlich soll die Octave 4 kleine Terzen, und 3 grosse Terzen einschliessen.

Die vorliegende Tafel zeigt aber anschaulich, wie weit die Rationen  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{4}$  von der Richtigkeit abweichen; vier kleine Terzen zeigen einen sehr bedeutenden Ueberschuss, drei grosse Terzen einen noch beträchtlichen Abgang. Die Rationen 4: 5 und 5: 6 sind also wo möglich noch mehr als die früheren von der Wahrheit entfernt.

---

Die Rationen 1: 2: 3: 4 waren in ihrem Ursprunge, unter der Hand ihrer ersten Erfinder, eben auch nur das Ergebnis einer mechanischen Messung, einer über einen Resonanzboden frei gespannten Saite, unter welcher ein beweglicher Steg nach Belieben hin- und hergeschoben werden konnte; eine Vorrichtung, die man nachmals das Monochord genannt hat. Dieses Werkzeug war, schon seiner Natur nach, nicht geeignet, sehr delikate Resultate zu geben: jedermann muss einsehen, wie mislich es ist, eine in allen ihren Theilen gleich dichte und gleich dicke Saite zu erhalten, und eben so unmöglich, eine ganz gleiche Ausdehnung in allen ihren Theilen nach den verschiedenen Graden der äusseren Temperatur vorzunehmen. Der Steg selbst, weit entfernt, einen mathematischen Punkt vorzustellen, ist dabei immer ein so grobes Werkzeug, und die Besorgnis der Unrichtigkeit bei beachteter sehr genauer Messung wird überdies durch das nothwendige Niederdrücken der Saite zwischen hinter dem Steg, wodurch der klingende Theil immer etwas überspannt wird, auf eine bedenkliche Weise



gesteigert. Wie dem auch sei, man glaubte in dem Punkt  $\frac{2}{3}$  der Saite die Quinte, in  $\frac{1}{2}$  die Quarte gefunden zu haben: Ihre Unrichtigkeit (nämlich die Unrichtigkeit der Zahlen) ward in der Folge, und vermuthlich früh genug, durch die Rechnung erkannt; aber es war gar so erwünscht, mit so einfachen Zahlen die Rechnung beginnen zu können, vielleicht auch hatten schon die Erfinder, als sie bei ihren Versuchen in die Nähe des rechten und eigentlichen Punktes gelangt waren, die Zahlen 2:3 und 3:4 vorgezogen, indem sie eben in der merkwürdigen Einfachheit gerade dieser Zahlen einen Beweis ganz wunderbarer Uebereinstimmung der Klangverhältnisse mit der, in der Weltordnung überhaupt bemerkbaren Einfachheit, gefunden zu haben glaubten: Gründe genug, dieselben als erste Verhältnisse anzuerkennen, und als solche zu überliefern.

Wenn nun die Rechnungen in der Fortsetzung die gewünschte Uebereinstimmung nicht zeigten, vielmehr so Abweichungen lieferten, welche (in der Wirklichkeit) das Ohr nicht vertragen haben würde, so mussten wohl die Mathematiker, um von den einfachen Rationen nicht zu lassen, auf Mittel sinnen, den Gebrechen, welche sie auf dem Wege der Rechnung fanden (und deren auch auf den musikalischen Instrumenten als wirklich bestehend zu unterstellen vertheidigt waren) durch Eintheilung der angeblichen Uebereinstimmung oder Mängel abzuheben, nämlich dadurch: dass auf eins, das Ohr nicht allzusehr kränkende Weise, einigen Tönen etwas von der höchsten Reinheit entzogen würde. Dieses Verfahren nannten sie die Temperatur, und berechneten in Ziffern, um wie viel der Ton verringert oder gestreckt werden müsse und müsse, um, wenigstens im Ganzen der Tonleiter, der Reinheit auf das möglichste zu genügen.

Es scheint, als ob die Einfachheit der Musik unter den Griechen überhaupt, das Bedürfnis einer solchen immer misslichen Abhilfe noch nicht bemerken liess, das

aber im mittelalterlichen Europa, bei fortschreitender Ausbildung der Musik allmählig fühlbar werden musste, wenn man zumal, wie es gewöhnlich ist, bei der Stimmung der Instrumente nicht das Ohr frei walten liess, sondern sich des Monochords als Mäass zur Bestimmung des Tons bediente. Noch im XVI. Jahrhundert, wo die Claviere und Orgeln zwar schon wie heute, eine vollständige Claviatur von sieben Unter- und fünf Oberstaven hatten, und der zwischen den ganzen Tönen liegende (eigentliche) Halbton, bei noch sparsamer Modulation der Harmonik immer für genügend erkannt wurde, lehrte schon Zarlino eine Temperatur in der Art, dass jenes im Cychlus von 12 Quarten durch die Rechenart ausgeglichene diatonische Komma in die sieben Unterstaven gleichmässig eingetheilt werden sollte.

Und dies war die erste Temperatur.

Als man später, besonders im XVII. Jahrhundert, in der harmonischen Modulation Fortschritte machte, und in der mehr so genannten chromatischen Musik, zumal in der Cantate, im geistlichen und weltlichen Drama, bald auch in der Instrumentalmusik, mit zunehmender Freiheit in früher nicht üblichen Tonleitern schrieb, oder gelegentlich in solche auswich; als endlich jeder Ton der chromatischen Scala erster einer Tonleiter in der weichen und harten Tonart werden konnte, musste notwendig ein Unterschied grosser und kleiner Halbtöne statirt werden. Die Theorie, in crasserer Fortbildung begriffen, lehrte jetzt zwei Halböne unterscheiden. Die beiliegende VII. Tafel zeigt, in einem Esopiele (auf die sogenannten enharmonischen Töne gie und es angewendet) die Entzweiung und Existenz zweier Halbtöne, als in der Theorie begründet. Die Componisten berechneten zumal (immer noch auf der Basis der alten Kommaen) die Tonverhältnisse für siebenzehn (zu temperirende) Töne, aus welchen die Octave als bestehend gedacht und dargestellt werden konnte.

Und dies war die zweite Temperatur.

Sollte die Theorie des grossen und kleinen Halbtons, mit den denselben nach dem Calcul zugewiesenen Grössen-Verhältnissen, je in der Wirklichkeit dargestellt werden, so hätte dies nur auf den Tasten-Instrumenten, Orgeln und Clavieren (und etwa auf der Laute) bewerkstelligt werden können (die andern Instrumente, so wie auch die Sänger, haben sich immer als an ihr Ohr allein angewiesen betrachtet). Nun müsste man aber wohl einsehen, dass eine solche Vervielfältigung der Tasten die Behandlung des Instruments fast unerschöpflich machen, und das grösste Hinderniss jedes Fortschrittes der ausübenden Musik werden müsste. Man müsste es also wohl bei der nun einmal bestehenden Einrichtung der Tasten-Instrumente bewenden, und die Obertasten zugleich für den grösseren, wie für den kleineren Halbton gelten lassen; sie sollten eher zu dem Ende eingestimmt sein, um mit möglichst angenäherter Reinheit, für den einen wie für den andern gelten, und in jeder Tonleiter ohne Unterschied gebraucht werden zu können. Dies veranlasste (ohne Prejudiz für die Theorie selbst) wieder eine besondere, und zwar nach der Zeitordnung die dritte Temperatur, eigens für die Tasten-Instrumente, auf welchen jenes störende Komma unter zwölf Töne getheilt werden sollte.

Diese Temperatur, deren vollständige Regelung dem XVIII. Jahrhundert vorbehalten war, konnte auf zweierlei Art bewerkstelliget (ausgerechnet) werden, entweder es wurde die Octave in 12 vollkommen gleiche Intervalle getheilt, und diese Temperatur, als deren Koryphäe in Deutschland Neupurg angesehen wird, nannte man die gleichhochschwebende, — oder man temperirte nur einige bestimmte Töne mit einer verhältnissmässig bedeutendern Zulage, und liess die übrigen in ihren „natürlichen Verhältnissen,“ und diese Temperatur nennt man die ungleichhochschwebende, auch nach ihrem Autor die Kirnbergerische Temperatur. Diese letztere bewerkstelligt (vorgedacht) gewissen Tauschen und Tonleitern, einen

besonders, deutlich hervortretenden Charakter auszuweisen, während (wie deren Verfechter meinen) bei der gleichschwebenden alle specielle Charakteristik der Tonarten und Tonleitern verwischt werde. Indess haben von jeher beide Temperatur-Methoden ihre Anhänger gefunden. Es scheint mir klar, dass eben die Möglichkeit, die eine Temperatur wie die andere zu ertragen, als ein Beweis hätten gelten können, dass es mit den (immer sehr geringen) Zahlen-Differenzen, um die es sich dabei handelt, keine so gefährliche Sache sein würde, als man nach der Wichtigkeit, welche Physiker und Acustiker darauf legen, fast glauben konnte: hebt die ungleichschwebende Temperatur durch ihr Verfahren ein Paar begünstigte Tonleitern merklich hervor, so kann dies kaum anders, als auf Kosten der übrigen geschehen, die dann ferner an ihrer (vermeintlich) angeborenen Unrichtigkeit laboriren; wäre dagegen die gleichschwebende Theilung der Octave in 12 Intervalle im ganzen Sinne wirklich ausführbar, so ist es klar, dass kaum ein Intervall auf den Punkt treffen würde, welcher — nach dem für dasselbe angenommenen sogenannten „natürlichen Verhältniss,“ oder nach jener bekannten, von den Mathematikern ausgemittelten (auch allgemein gültig geglaubten) auf die Stimmung der Tasten-Instrumente in der Urskala  $C$  ausgerechneten feststehenden Tonleiter — als ihm gebührend angewiesen ist. \*)

Aus allem bisher Gesagten sieht man also: dass alle Tonberechnungen, und alle im Verlauf der Zeiten

\*) Dass es in diesem Sinne keine für alle (12) Tonleiter gleichgeltende feste Tonleiter geben könnte, dass selbst auf einem, mit doppelten Oberkanten (für den kl. und gr. Sexten) gebundenen Clavier nicht alle Tonleitern in ihrer mathematischen Reinheit zu Gehör würden gebracht werden können, sagt ausdrücklich meine Tabl VIII, auf welcher das Luth die Abweichungen der zur Probe gewählten Tonleiter (wie kl g) von der zur Seite gemischten

ausgewählte mehrere (zudem im Einzelnen mit manchen Varianten erweichende) Temperaturen auf jene altbergebrauchten Rationen begründet waren, deren Unrichtigkeit von dem Compositoren selbst, oder durch die Rechenungs-Resultate anerkannt, in unsern Tabellen sichtlich dargestellt, keines weitem Beweises bedarf. Wissenschaftlich war es die Quinte, und die ihr als deren Umkehrung entsprechende Quarte, die alle jene Wirren in die Musik gebracht haben, oder — gebracht haben würden, hätten nicht die Praktiker sich vorläufig von den Zumuthungen der musikalischen Mathematiker frei gemacht. Immer war indess der Irrthum noch ziemlich allgemein verbreitet, dass mehrere an einander gereichte Quinten notwendig, in zunehmender Progression, von der Reinheit abweichen müssten; oder (was dasselbe ist) dass alle Quinten von Natur falsch, nämlich zu hoch seien; Orgelbauer und Orgelcristaller schwaren auf das Monochord und die Temperatur; um die in gleichiger Abhängigkeit zu erhalten, schreckte man sie

*Monochord c* (dem sogenannten diatonisch-chromatisch-rechtharmonischen Monochord) verwenden kann. — Ob irgendwo jemals ein solches Clavier versucht worden, ist mir nicht bekannt: dasjenige, welches im XVI. Jahrhundert Zarlinus, und ungefähr gleichzeitig Nicolo Vicentinus bauen lassen, um die mögliche Anwendung des mathematischen Klangeigenschaften der Griechen auch in der neuen (chromatischen) Musik darzuthun, hatte zu dem eigentlichen Halften (zudem jeder der fünf Hauptstimm) eine zweite Octave, dann von solche zweite zwischen *b*, *c* und *c*, *f* eingetrichelt, welche das Viertelton des chromatischen Klangeigenschaften darstellen sollten; dessen Wichtigkeit jedoch durch Vicentinus Geständnis, dass man statt jener Viertelton-Taste noch Behalten eines zweiten der andere (Halbtontaste) brauchen könne, eben dieses Baus verließet. (Nicolo Vicentinus, *Fantasia Stampa, rubrica alla moderna praticata Roma 1555*, bk. III., Cap. LII., della pratica non. pag. 47. vana. — Zarlinus, *Inst. Arsm. Secunda Parte*, Cap. 47.)

mit dem Wolf, (Orgelwolf) \*) an den diese guten Leute so fest glauben, dass sie meinten, selbst der Natur widerstreben zu können, die, aus physischen Gründen, jeder nicht völlig reinen Quinte, durch merkliche widrige Stimm im Klange, so lange widersteht, bis diese mit dem erreichten Punkte der Reinheit von selbst aufhören, und der Stimmer endlich doch nachtraglos gewirungen war, während er sich überredete, seinen Zweck durch die Temperatur erreicht zu haben.

Die Quinte — wir meinen nicht die canonische, sondern die Gehör-Quinte, ist von Geburt aus rein, ohne Makel, und zeigt sich als solche, wo, und wie oft sie erscheinen will; sie ist — selbst der Octave — dasjenige harmonische Intervall, welches das Gehör am genauesten, so wie am liebsten, in der harmonischen Verbindung oder Beziehung der Töne auf einander wahrnimmt. Sie kann daher, in ihrer dynamischen Reinheit empfinden, auch in der Aneinander-Reihung mehrerer folgender, so wenig im Auf- als im Absteigen, jemals von dem richtigen Geistespunkte abweichen \*\*). Mit Recht, je notwendiger Weise, hat man die Quinte (selbst der Octave) als das beschränkteste Mittel zur Stimmung der

\*) Man sehe dieses Wort in den musikalischen Wörterbüchern, wo man den alten und den jungen Wolf beschreiben sollte kann.

\*\*.) Schwierlich wird es irgendwo jemandem noch einfallen, den Stimmern der Orgel oder des Claviers, mit einer auf- oder absteigenden Reihe von Quinten irgendwas zu thun. Dabei könnte höchst leicht, durch eine Selbstbeziehung des Stimmern, einmal eine schlechte Quinte unterlaufen, die, wie gering der Fehler auch sein möchte, sich bald in der Fortsetzung durch Mistime zeigen würde. Demum sehen wir unsere Clavier-Stimmer allezeit eben nach einer Octavenreihe, in der Mitte des Instruments, am kürzesten Cyclus abwechselnder Quinten und Octaven zusammenzu-, und dann auf- und abwärts nur noch mal Octaven vorzuehen. Zu ihrer Reue trauen diese braven Leute nicht von einer vergeblichen Temperatur; die Reuelei macht sich so von selbst.

einzelnen Instrumente, und zum Ueberinstimmen der zahlreichen Instrumente grosser Orchester anerkannt. Man sehe, ob die gegläubte Divergenz der Quinten sich in der Stimmung der Sogea-Instrumente factlich beibringt: betrachtet man die Alt-Violen, und deren Fortsetzung nach der Höhe — die Violins — als Ein Instrument, so hat man folgende Quinten vor sich:  $e\ g$ ,  $g\ \bar{a}$ ,  $\bar{a}\ \bar{a}$ ,  $\bar{a}\ \bar{c}$ , wie merklich müsste, nach unserer I. Tafel, schon der Ton der zweiten Quinta  $\bar{a}$ , wie viel mehr die folgenden Quinten  $\bar{a}$  denn  $\bar{c}$ , sich von der Reinheit entfernen! und wirklich, dessen würde doch der enthusiastischste Vorfürer der mathematischen Bechnung unsere Violaspieler gewiss nicht zollen! Auch zweifle man nicht, dass, können noch eine Halbgeige, dann eine Dudes- und Sologeige, und das Sackgeiglein der Tanzmeister hinzu, die nächsten Quinten  $\bar{a}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{c}$ ,  $\bar{c}$ ,  $\bar{g}$  u. s. w., ein eben so reines Verhältniss zum ersten Ton  $e$  zeigen würden.

Sehr richtig hat die musikalische Rechenkunst die Quinte als dasjenige Intervall bezeichnet, welches durch die ganze Leiter hindurch richtig gestellt, (nach ihrer Meinung durch die Temperatur erklaucht) allen übrigen Intervallen dergestalt als Regulator dient, dass diese von selbst, unmittelbar und zugleich, auf den Punkt ihrer (mit Rücksicht auf vollkommenen Temperaturzug nach irgend möglichem) Reinheit zu stehen kommen; es würde nämlich die nach der Ratio 3: 4 für mangelhaft erklaute Quarte, als Umkehrung der Quinte, sich mit dem Uebersteigen dieser letzteren vergleichen, und die Terzen endlich, nach der ursprünglichen Angabe  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$ , müssten innerhalb der Octave den Platz finden, in welchem sie, trotz ihrer angeborenen Unrichtigkeit, irgendwo für die Harmonie brauchbar werden \*).

\*) Die Terzen der Natur-Tonleiter  $e$  ( $g$  und  $c$ ) findet man indem man nur noch mit den schlechten Ratios 3: 4 und 4: 3 vergleicht.

So stimmen nun allerdings auch wir unsere Tasten-Instrumente nach Quinten, aber nicht nach solchen, welche in  $\frac{2}{3}$  einer Saite ausgezeigt sein sollen, sondern mit reinen (Gehör-) Quinten, in deren Umkehrung, und vermittelt durch die reine Octave, auch die Quartan (dieses bei uns zwar schon ursprünglich rein), und in dessen nothwendiger Folge selbst die Terzen, so wie alle noch übrigen Intervalle, im wahren Verhältnisse sich von selbst richtig stellen.

Der Halbton unserer Claviere ist daher keineswegs, wie man uns überreden mochte, ein temperirtes, der etwa zwischen einem vermissten grösseren und kleineren das Mittel hielte, und nur nothdürftig für alle Tonleitern geeignet wäre: er ist jener wahre und einzige Mittel-Ton, den die Natur in der, nothwendig nur aus zwölf Intervallen bestehenden Octaveiter anzeigt, den auch alle andern Instrumente dafür anerkennen, und der für alle denkbaren Modulationen in der Musik, es sei in Melodie oder Harmonie, vollkommen ausreicht, ja keinen andern neben sich duldet. Mit Recht haben unsere Lehrbücher für Elementar-Unterricht der praktischen Musik, jenen Unterschied grosser und kleiner Halbton, den der Schüler doch nicht begriffen, jedenfalls als ein nöthiges, für ihn bedeutungsloses Einschickel in der nächsten Lektion unbedenklich wieder vergessen dürfen, von Langem aufgegeben \*): nur zeigt man ihm die zweifache Bedeutung des Halbtons in den verschiedenen Tonleitern, wo dieser — je nachdem es das schon längst sehr wohl geordnete System der praktischen Musik noth-

\*) Unter unserm andernhalb Sechsb haben Handschriften solcher Elementar-Lehrbücher, die ich daraus in einer musikalischen Bibliothek angesehen, habe ich den angeblichen grossen und kleinen Halbton nur noch in A. B. Marx: Kunst des Gesanges, Berlin 1838, S. 88, u. 8. erwähnt gefunden, ohne daß, das daraus praktische Folgerungen gezogen wurden wären.



wendig mit sich bringt — einmal als der mit  $g$  erhöhte, ein andermal als der mit  $b$  verminderte gedacht, und in der Notirung geschrieben werden muss, ohne darum (als Ton) einer Veränderung zu unterliegen. Ein grösserer oder kleinerer Halbton scheint nicht, nämlich nicht als ein in der Tonleiter selbst begründeter Ton. Wenn der Sänger, oder der, nach der Beschaffenheit seines Instruments einer besonders feinen melodischen Modulation fähige Künstler — wie etwa der Violinist oder der Violoncellist — je zufallen, seinem Gefühle und gebildeten Geschmack zurechtfolgend, einen Ton um ein wenig höher greift (wie besonders einen zufälligen Leitton) oder etwas weniger unter dem Punkt — (wie etwa bei einer kleinen Terz oder kleinen Sexte in einer besonders pathetischen Stelle;) so sind dies bloss zufällige Schattirungen, welche eben nur beweisen, dass das Ohr so kleine Abweichungen, in der dominirenden Stimmreihe, nicht ungenau vernimmt, und es lohnt nicht der Mühe, darum von einem grossen und kleinen Halbton auch nur noch zu sprechen \*). — Auch haben alle Versuche, die in der Zeit, wo eine solche Idee noch galt, zur Darstellung der Differenzen gemacht worden sind, sich durchaus als nutzlos erwiesen, und die von den Theoretikern versprochene grössere Kraft oder Lieblichkeit der Harmonie war eine leere Einbildung. Das geübte Ohr hört ungenau scharf; es leidet gegen den Einklang oder die Omne, oder gegen den jeweil herrschenden Grundton, besonders in den eigentlich symphonischen Tönen, auch die kleinsten Differenzen heraus, aber nicht als Intervall, sondern als falsche Intonation; und dieser Zärtlichkeit des Ohres \*\*) verdanken wir un-

\*) Nicht selten haben einige ältere Lehrer solche bloss durch die Methode zufällig entstandene Töne ebenfalls systematisch genannt.

\*\*) *Le grand-oreil de l'oreille*, sagt ein neuerer höherer akademischer Künstler.

sere guten Sänger und Instrumentalisten. Wenn jene winzigen Differenzen gegen solche Intervalle fallen, die man nicht, wie im Einklang oder in der Octave, ganz scharf bearbeiten kann, so fallen sie in der Harmonie mit dem Normalton unschädlich zusammen: man denke an Vicentini's Geständnis über sein Arcicembalo, das chromatisch-chromatische Clavier — (oben in der Anmerkung S. 131); abgleich es sich dort um einen Viertelton handelt, indem die Differenz zwischen dem verminderten grossen und kleinen Halbton der Theoretiker (gewöhnlich) als ein Neuntelton, das Mittel zwischen beiden also gar als  $\frac{1}{18}$  Ton geschätzt wird, um welchen  $\frac{1}{18}$  der stärkere (angeblich temperirte) Halbton für den grösseren zu klein, und für den kleineren zu gross sein würde \*)!

Wie und woher es kommt, dass bei der Stimmung im Cyclus durch reine Quinten und Octaven, also bei einer anscheinend gleichschwebenden Theilung der ganzen Octave in zwölf Töne, dennoch, selbst auf den Tasten-Instrumenten, ungeachtet auch der Verschiedenheiten des Stimmungstons, manche Tonleitern sich durch einen ihnen eigenthümlichen Charakter dem geübten Ohre des Kenners bemerklich machen, dies gehört vielleicht in die Reihe besonderer Erscheinungen in der Natur, deren es manche der Weisheit als „groffenhart“ anrechnen muss, ohne deren Grund zu erklären.

Sollte derselbe noch die Physik (und warum wolte man an der Möglichkeit zweifeln?) durch ein glückliches Experiment den nothwendigen Punkt der Quinte auf der gespannten Saite finden, und dessen Verhältnis — die

\*) Von neuem Lehren ist es nach A. E. MARK, (s. u. S. 2. 47.) der die Differenz des gr. und kl. Halbtons auf  $\frac{1}{9}$  des ganzen Tonintervalls schätz. Genau ist jedoch die Schätzung nicht, doch mag es der Wahrheit nah genug kommen, und ist dem Verstande handlicher, als es ein sonst komplexer Bruch sein würde.

sogenannte Ration — mit der höchsten Genauigkeit bestimmen können, so wird die Zahl, auch zwölfmal an sich selbst addirt, keinen Ueberschuss anzeigen lassen; es wird kein Komma mehr geben, das in der Octave-Leiter, durch Untertheilung in die einzelnen Töne darzulegen eingebracht werden musste; daher auch keine Temperatur und keine Temperatur-Berechnung mehr; keinen grossen und kleinen ganzen Ton ( $\frac{9}{8}$  und  $\frac{5}{4}$ ), keinen grossen und kleinen Halbton ( $\frac{3}{4}$  und  $\frac{2}{3}$  Ton); keine Dieme, Schisma, Dischisma, grossen und kleinen Limes, und wie alle diese starrreichten Dinge sonst noch heissen, die alle aus der falschen Ration 2:3 haben hervorgehen müssen. Die Rationen der übrigen Töne in der Leiter werden aus der gefundenen wahren Ration der Quinte sich durch neue Rechnung vollkommen richtig ergeben; und mit dieser Rechnung wird das Geschick des Arithmetikers für immer geschlossen sein: Die Canonik wird mit der labradigen, durch Natur-Nothwendigkeit sanctionirten Musik des Praktikers im vollen Einklang stehen; und wer vermöchte zu weisagen, welche bis jetzt nicht gekante Geheimnisse die Acustik, auf eine richtigere Basis gegründet, noch zu entdecken berufen sein könnte? — Hier eine würdige Aufgabe für die Akademiker!

E. G. Kienzetter.

## Rezeensionen und Anzeigen.

Die Lehren von der Harmonik und Melodie der griechischen Musik, in ihren Grundzügen dargestellt von Dr. T. F. Trinkler, Professor am Königl. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Posen. Posen 1842, bei W. Decker & Comp., in 4., stark 61 Seiten.

Bearbeitet von Friedrich von Drischberg.

Auch ohne Titel würde man die vorliegende Abhandlung an den vielen ausgeschriebenen griechischen und lateinischen Textstellen, als das Werk eines Gelehrten für Gelehrte erkennen; denn diese Art der Beweisführung ist nun einmal unseren Gelehrten eigenhämlich, und gewährt ihnen zwei grosse Vortheile — es sieht gelehrt aus, und sie brauchen die ausgeschriebenen Stellen nicht zu verstehen. Freilich glauben diese Herren alles zu verstehen, wofür in einer Sprache geschrieben ist, deren Worte sie unvollständig gelernt haben, obgleich sie denselben Gegenstand in ihrer Muttersprache nicht zu verstehen vermögen. Man gebe ihnen ein Werk über die neuere Harmonik und Compositionslehre, und es wird ihnen durchaus unverständlich sein, auch werden sie es nicht wagen, ein Urtheil darüber auszusprechen; doch über die Harmonik und Melodie der Griechen zu schreiben und zu urtheilen, tragen sie kein Bedenken. Daher kommt es denn auch, dass ihre vorgetriebene Kenntniss der griechischen Musik eine Afterkenntniss ist, indem sie sich eine eigene griechische Musik geschaffen haben, die mit der wahren nicht das geringste gemein hat. In wie weit dies nun auf Herrn Trinkler anzuwenden ist, wird sich zeigen, wenn wir uns seinem Werke einige Auszüge geben, und sie prüfen. Dass darin vornehmlich meine Ansichten bestritten werden, ist das Nebensache.

„Auch Drischberg hat in seinem Wörterbuche im „Art. „Spontisches Gedächtnis“ eine Erklärung versucht, ist aber so willkürlich dabei zu Werke gegangen, dass er in dieser spontischen Tonleiter

„zwei Melodienler wiederholten vermachte. Er sagt, dass Olympus sich eines Tetrachords mit drei Saiten bedient haben sollte, sei ganz ungerath; es müsse also vier gehabt haben, und überstatte nun, um den Ton, welchen Olympus überspreng, (τραπέζιστρα τὴν ἕξαστον) nachzulesen zu können, „τραπέζιστρα durch „veranschaulichen.“ Dann fängt er, wie Burette, seine Tonleiter mit dem höchsten Ton an, und macht für die Lücken *g, des* und im zweiten Tetrachord statt *g, as* ein, dazwischen *d* und *e* kein Ton weiter liegt. Die Scala heißt also: *f, g, des, as, h, as, g*. Dann legt er auf einmal das achtstimmige System zum Grunde, steigt in der Scala aufwärts, stellt *d* wieder her, vertauscht aber *e* mit *as*, löst das obere Tetrachord wie es ist, und die Melodienleiter *e, d, as, f, g, as, h, e* ist fertig. Dennoch meint Drieberg, stimme dies Resultat mit den Forderungen des Textes; genau beschränkt, stimmt insofern in der That nichts. Die wahre spondiäische Tonleiter ist: *e, as, f, g, gis, e.*“

Wie es scheint, glaubt Herr Triakler, es mache einen Unterschied, ob eine Klangleiter abwärts oder aufwärts genommen wird; um ihn daher zufrieden zu stellen, wollen wir diesmal alles von der Tiefe zur Höhe betrachten. Meine aus den Nachrichten des Plutarch entwickelte spondiäische oder alt-eharmonische Klangleiter ist also aufsteigend: *g, as, h, e, des, e, f.*



Diese Klangleiter bildet das siebenstimmige Grundsystem, welches aus zwei verbundenen Tetrachorden besteht, das untere Tetrachord ist *g, as, h, e*, das obere *e, des, e, f*. Die Grenzklänge der Tetrachorde, nämlich *g, e, f* nennen die Griechen *τῆτα*, in der neuern Musik heißen sie die Klänge der Tonic, Dominante und Unterdominante; die zwischenliegenden Klänge: *as, h*, und *des, e*, nennen sie bewegliche, und davon wieder *as* und *des* Geschlechtsklänge, weil durch sie das Geschlecht festgesetzt wird. Nun meint Herr Triakler, diese Klangleiter sei willkürlich, und stimme keineswegs mit der von Plutarch beschriebenen überein. Doch Herr Triakler irrt sich.

Plutarch gibt fünf Merkmale der spondiäischen Klangleiter des Olympus an, die, wenn sie sich in der obigen

Klangleiter auffinden lassen, ihre Echtheit unserer Zweifel setzen müssen. Er berichtet: 1) es folgen darin zwei grosse Terzen auf einander; 2) die spondiäische Intervallenfolge sei der tonalisch-chromatischen ähnlich; 3) man könne die spondiäische Klangleiter auch für eine Art diatonischer Klangleiter halten; 4) es befinde sich in jedem Tetrachord ein übergrosses Intervall, welches Spondiasmos heisse; 5) der Spondiasmos bewirke, dass in jedem Tetrachord das unterste Intervall zu klein sei, man habe daher in der Folge diese zu kleinen Intervalle um einen Viertelton vergrössert, und dadurch die Spondiasmos um eben so viel verkleinert.

Diese Merkmale finden sich ausserordentlich in der obigen Klangleiter. 1) Die beiden auf einander folgenden grossen Terzen sind  $ae - c$ , und  $c - e$ . 2) Die Fortschreibung ist in beiden Tetrachorden gleich, im untern Tetrachord geschieht sie durch einen halben Ton  $g - ae$ , durch ein Intervall von der Grösse der kleinsten Terz  $ae - k$ , und nochmals durch einen halben Ton  $k - c$ , so dass also jedes Tetrachord aus zwei halben Tönen, und der kleinsten Terz besteht, und dieselbe Intervallenfolge hat auch die chromatische Klangleiter. Um dies noch deutlicher einzusehen, ist zu wissen nöthig, dass die Griechen drei Quartengattungen machten; fangen wir etwa von  $k$  aufwärtssteigend an, so ist die erste chromatische Quartengattung  $k, c, cis, e$ , die zweite  $c, cis, e, f$ , die dritte  $cis, e, f, fa$ . Hiervon sieht man, dass die Fortschreibung der zweiten Quartengattung genau die der obigen spondiäischen Tetrachorde ist, nämlich durch einen halben Ton, eine kleine Terz und einen halben Ton. 3) Dass die obige spondiäische Klangleiter Aehnlichkeit mit der diatonischen hat, ist nicht zu verkennen. 4) Dem übergrossen Spondiasmos bilden offenbar die Intervalle  $ae - k$ , und  $ae - c$ , welche auch in der neuen Musik übermässige heissen. 5) Das unterste Intervall jedes Tetrachords ist in der obigen Klangleiter ein halber Ton  $g - ae$ ; wird nun  $ae$  von einem Viertelton erhöht, so entsteht aus dem halben Ton ein Dreiviertelton, und aus dem übergrossen Spondiasmos  $ae - k$ , ein Fünftelviertelton.



Dies stimmt auch genau mit den Nachrichten beim Aristides (p. 28.) und Bockelios (p. 9.) überein,

indem beide des Dreiviertelton Eklysis, und des Fünftelton Eklysis nennen.

Es wird mir sehr vorgegt, dass ich das Wort „vertauschen“ gebraucht habe, und auf diese Art in jedem Tetrachord zwei, drei, vier Klänge erhalte. Aber schon darin, dass Plutarch die spondiäische Klangleiter der diatonischen und chromatischen ähnlich findet, liegt der Beweis, dass jedes Tetrachord derselben vier Klänge gehabt haben müsse; noch auffällender aber ist, dass Olympus gerade die beiden Geschlechtsklänge ausgeschlossen haben soll, da doch ohne diese Klänge jede Klangleiter geschlechtslos ist. Olympus übersprang also allerdings die diatonischen Geschlechtsklänge *a* und *e*, nahm aber dafür die spondiäischen Geschlechtsklänge *as* und *es*, und das ist doch ein Vertauschen. Herr Trinkler setzt nun seinen musikalischen Kenntnissen die Krone auf, indem er uns die wahre spondiäische Klangleiter von eigener Erfindung mittheilt — sie besteht aus zwei unveränderten Tetrachorden mit drei Klängen, unter der Firma: *c, cis, f, g, gis, c*.



Wir wollen die Vortrefflichkeit dieser Klangleiter nicht bestreiten, sondern nur den Wunsch aussprechen, Herr Trinkler möge doch die oben aufgeführten fünf Merkmale der Echtheit darauf anwenden, oder wenn ihm das bedenklich scheint, sie auf dem Pianoforte ausführen, um wenigstens ihre Wirkung mit den Ohren zu begreifen, da er es versteht, das mit dem Geiste zu thun.

Die Angabe, dass ich das siebenstimmige Grundsystem verlassen, und dafür das achtsimmige angenommen habe, ist gegründet; eben so auch, dass ich im untern Tetrachord dasselben *d* statt *des*, und *es* statt *e* setzte, und hierdurch unsere Mollklangleiter *c, d, es, f, g, as, h, c* erhalte. Allein Herr Trinkler hat übersehen, dass mich hierzu eine andere Stelle im Plutarch (p. 1187.) berechnigte, weil daraus nicht allein hervorgeht, dass die Klangleiter des Olympus später verändert wurde, sondern in dieser Stelle auch angegeben wird, worin die Veränderung bestand. Ohne Zweifel wurde diese Abänderung der olympischen Klangleiter wegen ihrer beständigen Fortschreitung durch halbe Töne und übergroße Spondiastimmen veranlasst,

vielleicht auch nicht, weil das Tetrachord  $e, des, e, f$  zur Mehrstimmigkeit unbrauchbar ist.

„Die Nachrichten über den unvermischten Gebrauch „des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes „in den Gesängen sind ganz unabweisbar, und nicht „etwa nur bei den Musikschriststellern vorhanden, „sondern sie wiederholen sich überall, wo nur der „Musik Erwähnung geschieht. Ueberdies wird jedem „der drei Geschlechter ein besonderer ethischer Cha- „rakter beigelegt, der doch schwerlich hätte hervortreten „können, wenn dieselben nicht durch die Composition „ganzes Tausende consequent festgehalten wären. „Nichtsenkewitzger sind Frieberg und Marx der „Meinung, dass die Griechen sich des chromatischen „und enharmonischen Geschlechtes niemals unvermischt „bedient, sondern dasselbe nur in der Vermischung „mit dem diatonischen gebraucht hätten.“

Dass die Griechen die Vermischung der Geschlechter kannten, bezeugt Euklides, wenn er (p. 10) sagt: vermischt sei eine Klangfolge ( $\mu\text{ί}\sigma\text{τ}\text{ο}\varsigma$ ), die Klänge aus zweien oder allen drei Geschlechtern enthält. Dasselbe bezeugt Ptolemäus, wenn er (l. 2. c. 15) sagt: Hies das diatonische Geschlecht werde unvermischt ausgeübt, die andern Geschlechter dagegen würden immer mit dem diatonischen vermischt vorgezogen. Auch gibt er eine Tabelle der Geschlechtervermischungen. Endlich führt Aristides (p. 29) die Vermischung ( $\rho\text{ο}\text{ί}\text{ζ}\text{η}\varsigma$ ) als einen wesentlichen Theil der Melopöie, d. h. der praktischen Anwendung der Theile der Harmonik, mit auf. Diese Beweise dürfen nun wohl nicht zu widerlegen sein; doch wäre immer noch anzunehmen, dass vielleicht die Griechen, außer den vermischten Klangfolgen, auch noch unvermischte praktisch angewendet haben. Eine vermischte-chromatische oder enharmonische Klangfolge praktisch anzuwenden, setzt ich aber: sie einem Musikstücke zum Grunde legen. Enharmonische Klänge haben wir nicht; aber mit dem chromatischen Geschlechte, in der Fortschreibung von zwei halben Tönen und der Terz, ließe sich auf dem Flautofort leicht ein Versuch machen. Wir bitten Hrn. Trinkler, dies zu thun, und ein Musikstück in dieser Lehre anzuführen; er wird dann ergnütheten müssen, sie etwas missfälligeres gehört zu haben. Man kann sich denken, wie weit ein Musikstück im unvermischt-enharmonischen gefungen haben muss. Wenn uns demnach Hr. Trinkler



nach noch so heilig versichert, die Griechen hätten ihre chromatischen und enharmonischen Gesänge in unvermischten Klangleitern ausgeführt, so wollen wir doch lieber glauben, er irrt sich, als dass wir den Griechen einen so günstigen Mangel an musikalischem Gehör und Schönsinn zutrauen.

Was nun die Geschlechtsvermischung selbst betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, dass es zwei Arten derselben geben kann, nachdem wir nämlich in die diatonische Klangleiter entweder leiterferne oder leiternähe Klänge einmischen. In der neuen Musik ist nur die erstere Geschlechtsvermischung im Gebrauch; sie geschieht, wenn wir z. B. in die diatonische Klangleiter *c, d, e, f, g, a, b, c*, von den chromatischen Klängen *cis, dis, fis, gis, ais* einen oder mehrere als durchgehend darin versetzen. Die zweite Art der Geschlechtsvermischung ist dagegen nur mit Klängen möglich, die um einen Viertelton, Drittelton u. s. w. höher oder tiefer liegen, als die der diatonischen Klangleiter. Wir haben im vorigen Abschnitt die Klangfolge *g, fa, a, c* kennen gelernt; hierin findet eine Geschlechtsvermischung der zweiten Art statt, indem diese Klangleiter hater leiternähe Klänge enthält, und zwar sind *g, a, c*, diatonische Klänge, *fa* aber ein eingemischter leiternäher enharmonischer Klang.

„Nach der Darstellung der griechischen Musik-  
 „schriftsteller, scheint eine Tonart von der andern  
 „nur dadurch verschieden gewesen zu sein, dass man  
 „mit Beibehaltung einer in allen Tonarten gleichen  
 „Tonfortschreitung, jeder nur einen verschiedenen  
 „Anfangston zum Grunde legte, so dass also nur eine  
 „Transposition stattfand; wiewohl es nun nicht  
 „erkärflich ist, wie die Griechen, wenn sie nur eine  
 „Tonart hatten, und alle übrigen nur Transpositionen  
 „jener auf andern Anfangstönen waren, den verschie-  
 „denen Tonarten eine verschiedene ethische Cha-  
 „rakter und sehr verschiedene Wirkungen auf die  
 „Zuhörer beilegen konnten. Alle älteren Musiker der  
 „neuern Zeit haben die dionische Tonleiter mit dem  
 „Tone *d* begonnen, und sie unserer *d* moll-Tonleiter  
 „gleich gemacht; Driehberg dagegen nimmt die do-  
 „nische Tonart unserer *c* dur-Tonart entsprechend  
 „an. Es wird aber bei dieser willkürlichen Behaup-  
 „tung von unerwiesenen Voraussetzungen ausgegangen.“

Dass die Griechen ihre Instrumente nach Quinten und Quartan stimmten, und eine solche Stimmung der neuern Stimmung nach Quinten und Octaven ganz gleich ist, und dasselbe Resultat gibt, hat noch Niemand bezweifelt. Da nun die Griechen, wie aus dem Aristoxenus (p. 56. seq.) unzweifelbar hervorgeht, ebenfalls Instrumente mit dreizehn Saiten in jeder Octave hatten, so muss die Stimmung solcher Instrumente der neuern Panofortien ganz gleich gewesen sein. Die gleiche Stimmung zweier Instrumente erzeugt aber die Nothwendigkeit, dass auch auf beiden die Klangfolgen und Intervallengrößen gleich sind, und die Gleichheit der Klangfolgen und Intervallengrößen setzt wieder die Gleichheit der darauf ausgeführten Tonarten außer Zweifel. Die Griechen können also keine andern Tonarten gehabt haben, als die unsrigen. Ob nun die Griechen unsere Tonart *C* die dorische, unsere Tonart *D* die phrygische, u. s. w., nannten, wie ich bewiesen zu haben glaube, ist jetzt nur noch eine Streiffrage von geringer Bedeutung. Wenn aber die ältern Musiker der neuern Zeit die dorische Tonart mit *d* bezeugen, so liegen dieser Annahme die beiden folgenden Ursachen zum Grunde: 1) Sie wussten nicht, dass die Griechen zwei Grundklangleiter (Diagrammen) hatten, die der Instrumente, und die des Gesanges; 2) sie hielten die Tonart, worin wir den Proslambanomenon mit *A* bezeichnen, für die hypodorische, und setzten nun den Proslambanomenon der dorischen Tonart eine Quarte höher, nämlich auf *d*. Allein der Proslambanomenon fällt in jeder Tonart auf die Dominante, und also ist auch *d* als Proslambanomenon eine Dominante. Wir bezeichnen aber unsere Tonarten nach der Tonic, folglich kann *d* auf keine Weise der Grundklang der dorischen Tonart sein. Nach meiner Darstellung ist *A* der Proslambanomenon nicht der hypodorische, sondern der dorische Tonart in der Klangleiter der Instrumente, und das nach Aristides (p. 35) einen Ton tiefer liegende *G*, die Note hypochloron oder die Dominante derselben Tonart in der Klangleiter des Gesanges, welche Klangleiter auch die der neuern Musik ist.

Herrn Trinkler ist es unbegreiflich, dass, da die griechischen Tonarten sich doch nur als Transpositionen, d. h. durch ihre höhern oder tiefern Lage, von einander unterscheiden, der ethische Charakter derselben so sehr verschieden habe sein können. Das ist allerdings unbegreiflich, und Herr Trinkler würde sich noch mehr gewundert

haben, wenn es ihm bekannt gewesen wäre, dass es sich damit in der neuern Musik genau eben so verhält; denn auch andere Tonarten können sämtlich als Transpositionen, etwa als Oktavklingeltern, dargestellt werden, ohne dadurch ihren eigenthümlichen Charakter einzubüssen. Der geistreiche Klesowetter sagt daher sehr treffend: „dies gehört vielleicht in die Reihe besonderer Erfindungen in der Natur, deren so manche der Weisheit als „geoffenbart“ anzusehen muss, ohne deren Grund zu erklären.“

Wenn nun meine Behauptung wahr ist, dass die griechischen Tonarten des unrigen vollkommen gleich waren, so müssen sie es auch hinsichtlich ihres Charakters sein. Vornehmlich legen die Griechen ihren fünf Stammtonarten, der dorischen, jastischen, phrygischen, lydischen und lydischen, besondere Charakterverschiedenheit bei; diese fünf Stammtonarten sind nun nach meiner Angabe C-dur, Cis-dur, D-dur, Es-dur und E-dur. Hiernach würden wir also mit den Griechen sagen können: C-dur ist feierlich und prächtig, Cis-dur rauh und knorren, D-dur erhaben und hirschtend, Es-dur gross und pomphaft, E-dur schwermüthig und klugend. Ich glaube, wir können dies wirklich sagen, und es wäre denn zugleich dargethan, dass ich den griechischen Tonarten ihre richtige Stellen in der neuern Musik angewiesen habe.

„Wie Driehberg in den griechischen Musikern „andere Harmonislehre dargestellt finden kann, begreift „man, wenn man seine Erklärungen der Modul- „tionsfiguren nach Euklides mit dem Texte ver- „gleicht. Die *δυναμι* fasst er auf als jede nur mögliche „stufen- und sprunghweise Fortschreitung im Gesange; „*ἴσσι* können nach seiner Meinung auch mit Ueber- „springung anderer an einander gereihete Töne sein, „weil in einer Melodie die Töne nicht schon einander „zu liegen brauchen. Die Erklärung der *ἁρμονία* bei „Aristi den übersetzt er durch Vereinigung verschiedener „Intervalle zu einem Ton, das *ἁρμονία* zu einem anti- „phonischen Intervall, System, Accord. Die *Ποσειδών* „ist ihm nach Euklides das mehrmalige Anschlagen „eines antiphonischen Intervalles, Systems, Accords, „weil Euklides sagt, *ἁρμονία* könne auch ein Inter- „vall bedeuten. Ebenso erklärt er die *ἁρμονία* für das „Anhalten eines Accords. Aber wenn man auf diese „Weise den griechischen Text übersetzt und erklärt, „so kann man den Griechen Alles aufbürden.“

Die Agoge, Ploke, Pettain und Tane sind Theile der Melopöie. Nach Herrn Trinklens Meinung besteht die Agoge darin, dass wir steigend und fallend die Klänge anschlagen, wie sie in der Klangleiter neben einander liegen, z. B. die Fortschreitung  $e, d, c, f, g, a, b, c$ ; die Ploke dagegen soll sein, wenn wir Klänge auf einander folgen lassen, die in der Klangleiter nicht neben einander liegen, z. B. die Fortschreitung  $e, c, g, c$ . Man sagt aber Euklides (p. 16.) nahefolgend sei ein System, wenn es aus Klängen bestehe, die in der Klangleiter neben einander liegen, z. B.  $e, d, c, f, g, a, b, c$ ; zerstreut sei dagegen ein System, wenn die Klänge desselben in der Klangleiter nicht neben einander liegen, z. B.  $e, c, g, c$ . Diesen Systemunterschied muss Herr Trinkler wohl übersehen haben, weil es ihm sonst klar geworden sein würde, dass Eukliden dieselbe Sache zweimal lehrt, und sie das eine Mal Agoge und Ploke, das andere Mal nahefolgende und zerstreute System nennt; eben so würde es ihm auch unmerklich erschienen sein, wie ein Systemunterschied ein Haupttheil der Melopöie sein kann, und die Griechen von allen diesen Unterschieden der Systeme gerade nur den: ob nahefolgend oder zerstreut, hierzu wählen konnten. Es dürfen die Agoge und Ploke doch wohl etwas Anderes als Modulationsfiguren sein.

Die Pettain, meint Herr Trinkler, bestehe darin, dass dieselbe Taste mehrere Male hinter einander angeschlagen werde. Zu dieser Annahme hat er sich wohl durch die Erklärung des Euklides: Pettain sei das mehrmalige Anschlagen desselben Tones, verleiten lassen. Als Sprachkennner hätte man aber doch wohl einfallen können, dass  $\nu\acute{o}\tau\omicron\varsigma$  fast niemals statt  $\phi\acute{\iota}\beta\omicron\upsilon\tau\omicron\varsigma$  gebraucht wird, und das mehrmalige Anschlagen eines einzelnen Klanges von den Griechen  $\nu\acute{o}\tau\omicron\varsigma$  genannt wird. Ferner hätte er sich erinnern sollen, dass die Griechen nur dann den Anschlag einzelner Klänge als zur Harmonie gehörend betrachten, wenn diese Klänge in Hinsicht auf Höhe und Tiefe verschieden sind. Das mehrmalige Anschlagen eines und desselben Klanges ist folglich gar kein Gegenstand der Harmonie, sondern allein nur des Rhythmus. Da nun aber doch derjenige Gebrauch der Klänge, welcher Pettain heisst, der Harmonie angehört, so müssen die Griechen das mehrmalige Anschlagen eines Intervalls oder Accordes darunter verstanden haben — einen andern Ausweg weiss ich nicht. Mit der Töne hat es dieselbe Bewandnis.

Herr Trinkler schließt sein Werk mit der Zusammenfassung an die Leser; sie sollten sich die griechische Musik als übermäßig einfach vorstellen, verachtend auf den Anspruch, eine Kunst genannt zu werden; und ich schliesse meine Beurtheilung mit dem Wunsche: Herr Trinkler möge die oben verführten Ansichten eines Barthe, Burney, Forkel, denen er zugehen ist, einer strengen Prüfung unterwerfen. Dann würden sich vielleicht unsere Behaupten einander nähern, und ich mit derselben Aufrichtigkeit leben können, wie ich jetzt habe leiden müssen.

*Fr. von Driberg.*

**Der Liedersaal.** Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor. I. Heft. Partitur (mit den einzeln abgedruckten Stimmen.) Zürich, bei Hans Georg Nägeli. In Quart. Ladenpreis der Partitur: 8 Gr., Subscriptionspreis: 5 Gr.

Diese Sammlung enthält 22, theils neuere, theils ältere Liedercompositionen. Unter ihnen finden sich mehrere recht werthvolle Gaben aus dem Nachlasse unseres geschätzten H. G. Nägeli; ferner einzelne, nicht minder dankenswerthe Proben von dessen Sohn Hermann, dem Herausgeber des Liedersaals. Auch die älteren Liedercompositionen sind nicht gut ausgeblit und in sofern wiederum neu, als sie aus verstorbenen Sätzen bestehen, die ursprünglich einzeln waren. Dieselben sind aus den Gesangwerken eines J. F. Reichardt, J. A. F. Schulz, Zelter, Knecht, Rolfe, F. A. Hoffmeister u. a. entlehnt.

Was wir an der Bearbeitung dieser älteren Compositionen nicht durchweg gefallen kann, sind die allzuvielen (und meistens ganz unnötigen) Veränderungen in den einzelnen Melodien; so sind z. B. die schönen Melodien zu No 2 und 15 (von Zelter und F. A. Hoffmeister) rein verdorben. Um einer günstigeren Harmonie willen muss man nicht gleich die schöne Melodie aufgeben, nicht für eine bessere oder günstiger harmonische Wendung eine schlechtere melodische setzen. Unwillkürlich wird man bei dergleichen Eigenmächtigkeiten an die oft und bitter getadelten Bestrebungen eines Hamler, Mathison etc. erinnert, welche mit ihrer perfischen Scheere die ganze

Dichterwelt Deutschlands meistern zu müssen wüßten. Und hat Ihnen jemals Einer unserer Dichter Dank gesagt für ihr Zustatten? Mögen sich unsere Musiker an diesem heiligen Müssern ein Beispiel nehmen, um nicht ein ähnliches Uebel in der musikalischen Literatur wuchern zu lassen.

Im Interesse seiner Sammlung, welcher man der Sache wegen guten Fortgang wünschen kann, erlaube ich mir, Herrn Niggli's Aufmerksamkeit noch auf folgende Punkte zu lenken:

1) Wäre es nicht besser, wenn er häufig bei seinen eignen (und auch in der Harmonisirung der fremden) Compositionen, die gebrochenen Accorde etwas weniger, als es jetzt geschieht ist, in Anwendung bräuche? Die Schweizer scheinen überhaupt für dergleichen eine große Vorliebe zu haben. Durch das auf dem schweizerischen Boden heimische Jodeln und durch Echo's im Volkgesang, die sich natürlich nur in gebrochenen Accorden gut und deutlich vernehmen lassen, ist ihr Gehör mehr als zu viel für das hohle Accordenwesen, welches — (wie aus unserem Volkgesange leicht zu erweisen wäre — bei uns Norddeutschen nur wenig Anklang findet) empfänglich gemacht worden. Zu häufig in der Melodie angebrachte gebrochene Accorde stören den eigentlichen Fluss derselben, der durch stufenweise Fortschreitungen und durch sanftere Intervallensprünge, falls beide gehörig mit einander abwechseln, am meisten hervorgehoben wird.

2) Möchte ich wünschen, dass Herr Niggli mit dem Arrangiren einstimmiger Lieder zu vierstimmigen, nicht zu weit ginge; denn nicht jedes beliebige einstimmige Lied ist für die vierstimmige Bearbeitung qualifizirt. Nro 11 z. B. möchte ich, seiner ursprünglichen Bestimmung gemäß, lieber ein-, als vierstimmig hören; oder, um ein auffallenderes Beispiel zu wählen, würde Hr. N. das Gebet aus Weber's Freischütz: „Lass, lass, fromme Weise!“ etc. so, wie es z. B. in der bekannten Liedersammlung seines Landmanns Greith, vierstimmig gesetzt steht, wohl noch erträglich finden?

3) Halte ich es nicht für rathsam, Lieder, zu welchen bereits gute, leicht singliche Melodien existiren, nochmals neu zu componiren. (Man vergl. Nro 17 und 18.) Ein solches Unternehmen ist auch gewöhnlich nur von dem ungünstigsten Erfolg begleitet, und kommen dergleichen Compositionen stets — *post factum*. Nur das Becker'sche

Reichthum mit seinen tausend und abermals tausend Melodien könnte hören wie bis jetzt überhört Amantien stammern.

4) Wünsche ich, dass der Herausgeber häufiger nur solche Gedichte in seine Sammlung aufnehme, die auch wirklich poetischen Werth haben. Ein Gedicht, wie das unter No 3, ist nun einmal nichts mehr und nichts weniger, als die schönste — gereimte Prosa. Bieten uns ja doch die Gedichte eines v. Schenkendorf, Arnalt, Hoffmann von Fallersleben, Körner, Fröhlich, Spitz, Rückert, Fink, Uhland, Eichendorff, Krumpholtz, Novallis etc. noch immer des Stoffes genug zu neuen Compositionen, um aus der Wüste von abgelebten Liedern eines L. C. Wagner und dergl. Dichter süßig zu entschlagen! — Um hier nur einer der neuesten und wichtigsten Gedicht-Sammlungen zu gedenken, erlaube ich mir, auf die vorzügliche und von Dr. H. Klotke herausgegebene „Geistliche Dichterei aus deutschen Dichtern von Novallis bis auf die Gegenwart, Berlin, 1841, 8.“ hinzuweisen. Welch ein heiliger, frischer und gesunder Geist strömt aus diesem herrlichen Hohen neuester Zeit! Gewiss, sie verdienen wohl, dass sie in die Hände recht vieler solcher Musiker landen, deren Talent sich in Melodien zeigt, welche, an sich eitel gehalten, auch allgemein und selbst im Volke leicht Eingang finden und mit Wohlgefallen behalten werden.

5) Endlich bleibt zu wünschen, dass sich Herr N. bei der Fortsetzung seiner Sammlung, immer mehr und mehr alles Gesuchte und Grünschöne in der Harmonik und im Rhythmus enthalte. Der eigentliche Volksgesang verschmäht Alles, was in diesen Bereich gehört. In No 3 z. B. steht die Takte 5 und 10 offenbar im Widerspruch mit der sonst so einfachen Haltung der ganzen Composition. Ähnliches findet sich in No 4, Takt 7 und 8 etc. Ebenso wären in No 5, Takt 2, die Auslassung der Terz auf dem schwarzen Taktstiel leicht zu vermeiden gewesen. (Dass in No 21 eine und dieselbe Stelle dreimal in C-, statt in F-dur steht, Takt 21 bis 24, wird wohl nur als ein arger Druckfehler anzusehen sein.) Auch in drei sonst recht hübschen Lieder No 17, hätte Takt 6 und 7 die Harmonik leicht vereinfacht und verbessert werden können. Einige Druckfehler und auch hier und dort eingeschlichene Verwirrungen gegen den reinen Satz, dürfen bei der ältesten Auflage leicht auszumitteln sein.

Schließlich bleibt noch zu erinnern übrig, dass sich dieser Liederband hauptsächlich für den Gebrauch in kleineren gesellschaftlichen Zirkeln und Singvereinen, sowie auch in Gymnasien und höheren Bürgerschulen etc. eignet; freilich müssen abdann die Schulen auf die Lieder vom „Weine“ u. s. w. Verzicht leisten.

Druck und Papier sind so, wie man es von der achtbaren Verlagshandlung Högse gewohnt ist.

5.

**Méthode complète de Chant, ou Analyse raisonnée des principes, d'après lesquels on doit diriger les études pour développer la voix, la rendre légère et pour former le goût; avec exemples démonstratifs, exercices et vocalises gradués par L. Lablache.**

**Vollständige Gesangschule, oder gründliche Erläuterung der Grundsätze, nach welchen man die Studien zur Entwicklung und Ausbildung der Stimme und zur Verfeinerung des Geschmacks zu leiten hat; nebst erklärenden Beispielen, fortschreitenden Uebungen und Vokalisen. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 6 fl. 36 kr.**

Oben in eine ausführliche anatomische Zergliederung und Schilderung der Stimmorgane einragend, beginnt Hr. Lablache, der sowohl durch die unvergleichliche Kraft seines Organs, durch seinen feurigen, acrobatischen Vortrag, als durch vielseitige musikalische Kenntnisse an berühmte Sänger, mit vorzüglichem Regeln und Vorschriften über Gesangstudium und Sängerbildung im Allgemeinen, über Mundstellung, Athembalen, und gibt dann zweckmäßige Beispiele und Uebungen, um die verschiedenen Register zu verbinden; Regeln über die Art, eine musikalische Phrase deutlich zu zergliedern; über ausdrucksvollen Vortrag, Colorit, d. h. Licht und Schatten, welche man dem Tongesamle geben muss u. s. w., nebst Vorschlägen zur praktischen Anwendung aller dieser Principien.

Alle Gesangsveränderungen sind zweckmäßig und ausführlich abgehandelt, so wie seine trefflichen Bemerkungen



über Gesangswerk, Melodie-Auswahlrichtung, musikalischen Aesthet, über Recitativ, Aussprache und endlich seine Nachschläge für Erhaltung der Stimme, Jedem, der sich mit Gesang beschäftigt und es zu etwas darin bringen will, höchst nützlich sein werden.

C. W.

NR. Seite 52, Zeile 4, lese man statt veränderte Text, veränderte Text.

Anmerkung: Kürze und Wissenschaften sind von Gemüths oder gebildeten Völkern, und deshalb ist die des alten Sprachen entlehnte und allen Gebildeten verständliche Terminologie besserer Uebersetzungen, ungegenständlichen öcklingenden Zusammenstellungen deutscher Sprachbringer vorzuziehen; sie helfen jedoch, was den deutschen Text einiger Werke betrifft, namentlich in Lablache's Methode, nicht so oft auf irren Wegen zu liegen, wie: «Von der Art zu phrasieren, dem, zu modificieren, zu wählen, zu correspondieren, zu regulieren, zu kritisieren» u. s. m. So wie wir uns auch an die «Kometen» «Thema» und besonders die «Syncope» (statt der allgemein bekannten Synkope) nicht wiederholt gewöhnen wollen, jedoch, so handelt sich hier ja nicht um Meisterwerke deutscher Prosa; — sondern freie Uebersetzungen können, was Styl angeht, schöner sein, freies aber sind die besten und folglich schätzenswerthsten.

Ich kann nicht mehr, vielmehr noch zu bemerken, dass man in den meisten oft sehr schätzbaren Werken dieser Art bei dem Artikel Aussprache Deutschland und deutsche Sänger gar aus dem Auge verliert, nur geradezu das französische Text von Stimmist, die fehlende Aussprache französischer Sänger und Sängert trägt, und was der deutschen auch nicht eine Sylbe enthält. Hier ist die Frage etwas zu weit getrieben, und ohne die nöthigen Beachtungen lässt die Aussprache des Italienischen oder Französischen zu vermessen, könnte man recht gut auch etwas von den Verhältnissen gegen die reine deutsche Aussprache sagen, und manchen mangelhaften italienischen Sänger spätere Fächer ersparen.

C. W. G.

25 Exercices pour voix de Basse avec acc. de Piano, par L. Lablache. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez B. Schott. Pr. 2 fl. 24 kr.

Diese 25 Uebungsstücke, ein herrlicher Fund für Bassisten, sind, wie man es von Herrn Lablache mit Recht nicht anders erwarten kann, dem Bassen, was wir in dieser Hinsicht besitzen (und das Gute ist gar rar) könn-

zur Seite zu stellen. Sie enthalten alles, was der Stimme Entwicklung und Geschmeidigkeit geben kann, und ausserdem noch treffliche Bemerkungen über Athemböden, richtige Betonung oder Accent, über alle Verzierungsweisen, Mordens, Vorschnelligs, Triller, wie dieselben gewöhnlich geschrieben werden, und darüber die Art, sie geschmackvoll vorzutragen.

**12** *Vocalises, pour voix de Basse avec acc. de Piano par L. Lablache. Mayenne chez les mêmes. (Fr. 2 fl.)*

Eben genannten 25 Uebungsbüchlein reihen sich dies zwölf Vocalisen an, und bilden mit jenen von Berdagni, welchen sie als Einleitung dienen, und den Uebungen von Paté, einen vollständigen Course der Vocalisation, wenn man die in Herrn Lablache's Methode gegebenen Vorschriften gewissenhaft befolgen will.

Die ersten acht sind einfach, die vier letzten schwieriger, alle aber sehr schön, und werden deshalb, und ihrer Nützlichkeit wegen, allen Bassisten ein sehr willkommenes Werk sein. Stich und Papier sind, wie bei den 25 Uebungen, äusserst rein und schön.

NB In der Uebersicht dieser Titel lese man statt § 4, § 5.

C. W.

**Deux Etudes spéciales pour voix de Soprano, avec acc. de Piano, par J. Geroldy. Mayenne, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott.**

Die Erscheinung eines Kunstwerkes, welches neu in jeder Hinsicht ist, neu in seinem Begriff, in seiner Form, und so reich an innerem Gehalt, wie die zwölf speziellen Studien von Herrn Geroldy, kann Jedem nur mit inniger Freude erfüllen.

Sein Highfal (der die ersten Vocalisen bekannt gemacht hat) und Crescendo (der hierauf in Frankreich das Beispiel gegeben) sind eine Menge Vocalisen an's Tageslicht gekommen (höder!), aber ohne die Kunst zu fördern; ein Gemengel von Läufen, Verzerrungen jeder Art, und wovon die meisten ihrer Incohärenz, ihrer Trockenheit, und

ihren Mangel einer systematisch-stufenweisen Fortschreibung wegen für Schüler nur abschreckend und nutzlos sind.

Herr Gerahly hat einen rein-analytischen Weg eingeschlagen, und in dieser Hinsicht sich auf das Grundprincip der grossen Schule Garcia's \*) (von der er ausgegangen) gestützt.

Die Idee dieser Studien ist durchaus neu. Was Cramer, Meschales, Bertini, Kalkbrenner mit so vielem Talent für Clavierstudien gethan haben, hat Herr Gerahly für die Stimme zu unternehmen versucht. Ein solches Unternehmen war mit ausserordentlichen Schwierigkeiten verbunden, allein Gerahly's seltenes Talent, seine reiche intellectuelle Kraft, haben ihn jense überwinden lassen.

Ganz neue Formen in der Anordnung und Gruppierung seiner Läufe, neue glückliche Modulationen, harmonische Fülle, geben diesen Studien einen unendlichen Reiz, und bezeugen tiefes Wissen und schöpferische Einbildungskraft.

Herr Gerahly ist uns als ausgezeichnete Sänger und Gesangslehrer längst bekannt; seine herrlichen Studien beweisen auch, dass er Componist ist.

C. Wink.

---

\*) Das bedeutende Werk, wovon bei B. Schott's Söhnen in Mainz, Antwerpen und Brüssel der erste Theil erschienen ist, wird in diesem der nächsten Heft der «Globe» nach Vollendung vollständig als möglich besprochen werden.

B. Sch.

## B e i t r ä g e

J E T

### Literatur und Geschichte der Tonkunst,

v o n

Anton Schmid,

Scriptor der k. k. Hofkammer in Wien.

(B e c k e n u n g)

\* 1526. „Drucke Wess und Ordnung Wessis Kunst. Wittenberg.“ Mit einer schönen Handverzierang, in deren untern Theile von Pirische sichtbar sind. 24 Blätter in 4. mit deutschen Characteren.

Am Ende: „Schradt zu Wittenberg R. D. MCCC.“ Unter dieser Jahreszahl liest man: „Serrator. G. ij. halt nach dem deutschen punctat ist außgelassen die stad. Dar nach folget die Gesellen mit den segen.“

Von diesem Werke gibt es noch eine andere Quart-Folge aus diesem Jahre von 20 Blättern. Der Druck ist kleiner und die Handverzierang des obigen Theils hat einen ansehnlicheren Character. Am Schluß ist die Jahreszahl angegeben.

❧ M . D . XXVI. ❧

Vergleiche damit die Ausgabe ohne Angabe des Jahres.

\* 1533. „Moesias Prudentiae et in Virgillum magna ex parte usque usque, et per Nicolaum Febeum typographum expressae, Lipsiae M . D . XXXIII. Mense April.“

Zu S. vier Bögen oder 28 Blätter. Hierfür. Per Lucam Hordisch, und Sebastian. Forster. Das Buch mit

hat 26 lateinische Gesänge, wovon nur zwei weltlichen Inhalts sind. Die Stimmen setzen sich unter einander, theils einander gegenüber.

\* 1534. „Wie kurzer Begriff von Inhaft der ganzen Bibel, in drei Theil zu sagen geschick durch Jacobus Hieron. M. D. XXXIII.“

In Kl. 6. Auf der Rechten dieses Blattes: Ein Epitome von kurze Summe der Bücher des alten Testaments wie die Verfaß verzeichnet weiß zu sagen geschick.“

Dann folgt die Metrie im Possibilis auf vier Zeilen, in zwei Zeilen. Demnach: „Du magst auch sagen, wie diese Theil:

1. Ich laß so weiß ich sagen ein schön tagwerk.
2. Ich ging ein weiß spazieren, spazieren.
3. Ich sang ein schön ein lappen, hört ein wesen.
4. Kein einer sprach warb mir gehern, die mir.
5. Die Welt ist uns verfallen.
6. Aber was die weiß von der Schicksal zu weiß.“

„Wird die Bibel nach einander durch diese 132 beschreiben.“

„Jacobus Hieron auf dem Dorf Gernershausen, zwischen dem wesen der Danks mit dem Botschaft in dem ganz die heißt das (Hoch) gelingen singet also am 15ten.“

Dann folgen die, mit dem einzelnen Buchstaben dieses Buches bezeichneten 132 Strophen zu 9 Zeilen, mit ihren verschiedenen alphabetischen Anordnungen auf 52 Blättern. Unter der letzten Strophe liest man:

„Gute der Welt ist.“

Auf dem 26. Blatte:

„Ein schön lappchen von kurzer außzug des Psalms, mit zweien ganzen Psalmen, in der hier verzeichneten Metrik zu sagen geschick.“

Dann folgt die Metrie im Possibilis, wie oben, auf drei vierzeiligen Zeilen; dann: „Wann fand auch sagen, wie diese nachfolgende Theil:

1. Welt da bey Gott kein wesen von.
2. Ich da mein Trost von Jurecht.

3. Ich amir hoch, bin ganz verliert.“

„Werd die Geseß nach einandre, durch dich fünffig Buch-  
staben.“

„Wol allen bruen, die auß Gott den Herren je vertrauen  
haben.“

Dann folgt die Sonett: „Josephus Werlein zu dem Sejer.“  
(Auf 5 Seiten). Verser:

„An Epitome von Luther außzug des ganzen Psalms,  
geschicklich auß dreyen Psalmen ein geist gemacht.“

Dann folgen die 50 achtsylligen Strophen, deren jede vom  
abigen Satz: „Wol allen bruen u.“ einen Buchstaben zur  
Ueberschriß haben; alles auf 11 Blättern.

„Der ander Psalm. Quere Erbauung: genies“ — in 8  
achtsylligen Strophen ohne Ueberschriß; eben so: „Der 93.  
Psalm, bey den Schickern der 94. Daus“ viderimus dominum“  
in 14 achtsylligen Strophen, alles auf bey Blättern. Geb-  
lich: „Der inhalt des Newen Testaments sing in vier  
wey.“ Dann folgt die Petrus im Louerdschiffel auf yod  
füßsigen Psalen. Darunter:

„Dre als die Petrus:“

1. Was wilt er hoch, den wunder nach?

2. Ungut hegt ich nit von dir.

3. Nach willen brä.“

„Werd die Geseß des Newen Testaments nach einandre  
durch diese Buchstaben:“

„Vnus Deus vnus vnus conditor Dei et hominum  
homo christus Iesus.“

Dieser Satz, mit seinen neuhebraeischen Ueberschrißun-  
gen oder Ueberschriß hat 45 achtsyllige Strophen, und ist die letzte  
mit dem Buchstaben C des Wortes Christus überschrieben.  
Alles auf 9 Blättern.

Das ganze Buchlein besteht aus 6 Büchern oder 48 nicht  
paginirten Blättern.

Der Drucker ist auf dem Buche zwar nicht angegeben,  
aber wahrscheinlich der Stadt Zürich, da Abdruck in dieser  
Hochstadt zu Jäckirs Buchdruck-Verstehen nach einer solchen  
Werkgabe ersehnet, die den Titel führt: „Bibel oder fünffig

gibt sich gesaugtweß in drei Büchern auf Luther zugesetzt verfaßt und gewollt durch Herrn Jacobus Merula. Zürich. 1551, bei Christophel Freyhauser." In B. Buch Dr. Madernagel'st ist hier Ausgabe.

\* 1537. „Ein New Beschräblich Beyßliche Vber, vor alle gantz Christen nach erweisung Christlicher Kirchen. Ordnung und Gebrauch der Beyßlichen Vber, so in diesem Königreich begrieffen seint, sambt zu ein ende dieß Königlich Befehl zu Trüppig, durch Nicolaus Wetsch. 1537.“

In N. B. 70 nummerirt und 7 nicht nummerirt Blätter. Die Synodalactica hat ein Synodalacta begrieffert, mit Nachdruck der letzten von Sebastianus Bausch übersetzten Probe: „Nur künftliche stent bei werret. „Ave prandara uaria uella),“ welche mit bestigen Synodalacta auf vierhundert Synode gedruckt verfahren.

Das Buch ist von dem Consistor und Secretär der Michael Vich, Doctor und Prediger der Sibyllische zu Hall dem Hrn. Caspar Duerhamer im 1537. Stadt Hall Kolonialisten gedruckt. Aus eben dieser Zeitgebung geht hervor, daß einige Kolonialisten der in diesem Buche enthaltenen Vber vom germanen Caspar Duerhamer herrühren, andere wieder von Johann Hoffmann, dann herrühren Wetzschel, aus von Wolfgang Spring, Legation der Gabriel-Freyhölzer zu Wien und Regensburg erfinden werden sind. Die Zahl der Blätter ist 47.

Man vergleiche Herrn Madernagel'st ausführliche Beschreibung dieses Buches, Seite 745 in dessen vorterrückten Werk: „Das deutsche Kirchenbuch.“ —

Diesem vorigen Bucher diese hiermit zur Nachsicht, daß die Diner Festlichkeiten auch ein und zwei sehr wichtiger Exemplar dieses Buches seinen germanen Bucher best.

\* 1536. „Agenda, das ist, Kirchen-Ordnung, wie sich die Pfarrherren und Seelsorge in dem Kirchen und Dörfern halten sollen, für die Diner der Kirchen in Herzog Österreich zu Sachsen D. G. B. Fürstenthum gedruckt. Gedruckt zu Trüppig, durch Nicolaus Wetsch. M. D. XI.“

In 4. LXIII. nummerierte und ein nicht nummeriertes Stück. Beides haben folgende Sätze:

1. Das Kyrie dieses. 2. Regales Melodien, mit einem Exempel: „So spricht Herr David an die Gerichten.“ 3. Die andere Kyrie. 4. Die Kyrie des Evangelium, mit einem Exempel. 5. Die andere Kyrie. 6. Die Präsesionen für verstorbenen Festtag des Herrn. 7. Die Worte des Abendmahls: „Nacht Herr Jesus Christ in der Nacht.“ 8. Ein andere Kyrie. 9. Das Vater unser mit dem Reim. 10. Die Worte des Abendmahls (nach einem). 11. „Christ, du Kind Gottes.“ (Beyträge die Ausgaben der Jahre 1548 und 1553.)

\* 1540. „Teuer. Conventus novi, Trium vocum, Ecclesiarum usq. in Prussia provincie accomodati Joanne Kugelmann, Tubicino Symphoniarum auctore. Fried. Schlegel, mit Dreyen Stimmen, Den Kirchen von Schulen zu sing., nemblich in Preussen durch Johanne Kugelmann Gesang. Item Fünff Stuck, mit Acht, Sechs, fünf und Vier Stimmen sing. gesung. Gedruckt zu Regensburg, durch Christen Krieger.“

Im Jahr mit dem Jhrten des Dreydes: „Augustae Vindelicarum, Melchior Kriegerlein Buchhalter. An. XL.“ In gr. Quartato. 8 Bogen oder 32 Blätter. Das Buch hat 39 Nummern, wovon die Mehrzahl deutsche Gesänge sind. No 29 ist eine dreistimmige Welt von einem unbekanntem. Die Komponisten der Gesänge werden nicht dem Herausgeber nach genannt: Hans Selzer, Thomas Stölger, Jörg Pfandemüller, und Valentin Schnellinger. Signatur A bis H.

„Alas et Vagus“ haben des Titel: „Fünff Stimmen von geistliche Vierter Mit Acht, Sechs, fünf und Vier Stimmen, Gedruckt von Regier. Nach dem die Preussischen Trium mit einer Spießel, Hapsigrod der Ursach und Inhabill dieser Landt. Vier hat, ein wunderbarlicher, nächste Bericht, von weiß und lob der Russl.“

Im Jahr: In Regensburg, Landt Selzer Kriegerlein. — Signatur aa bis an.



Der Band hat 40 Blätter. Die Worte (von jeßi nach 106 der Aufs.) — ist von Georg Erdlich (Lautau.)

Die übrigen Stimmen haben folgende Titel:

„Dianthus. Trium vocum cantus Prussiae.“ (ein.)

Signature: a bis g. — Am Ende, wie beim Tenor. 56 Blätter.

„Laurus. Trium vocum cantus Prussiae.“

Am Ende, wie beim Tenor. — Signature AA. bis HH. 64. Blätter

Auf der rechten Seite des letzten Blattes befindet sich ein Holzschnitt, auf welchem, in einer Parallelogramme, ein Vogel vorgestellt wird, über dem sich ein Band schlängelt, welches folgende Aufschrift hat: „Sol. federis.“

Wachsmagd führt dieses Werk Seite 753. Nr. 109. an.

\* 1542. Die nach folgenden Vier neuere Händel, von Jo. dei rustico Gesang über Sider, wider den Nachzügigen Schwind und veränder der Ueßlichen Nete, den Längsten gepander im vier gehörlichen jezt, möglich zu sein von zu sagen, Demapper Christenzeit zu Erbauung, Warnung, Erhaltung, nach Beförderung, zusammen gebracht und Aufgangen.“ (Nun folgt ein Holzschnitt.) M. D. XXXII. — Am Ende „Gedruckt zu Ruyberg, bey Heinrich Stoyper 3e 4. 10 Blätter mit vier Blättern.

Die Sider sind folgende:

1. In Singen sehr gut wichtiglich.
2. Sehr herrlich Sing, für vier ich sag. 100 Blätter.
3. Wohl auf jr rechten Christen. 100 Blätter.
4. O großer Gott und herrlicher Ring.

Auf dem 5. Blatt findet sich noch ein Holzschnitt.

\* 1542. „Gloria in excelsis Deo. All'o. Psalterium chorale secundum consuetudinem Sacrosanctae Ecclesiae Romanae. Nouiter impressum atque castigatius correctum: Cum eam Hymnario tota: et integro defunctorum officio: nec non et hymnis evangelii Gabrielis: et Antiphonis Beatae Virginis canonice: cum eorum versibus post completionem modulandis. 1542. Venetijs, ad signum Agnus Dei †. Apud Petrum Lichtenstein Agrippinensem. Gradella et

Antiphonaria in hoc forma characteribus jam definitis.<sup>11</sup> — 170 nummerirte Blätter. Derselbe Schriff mit römischen Überschriften auf vier Seiten.

1543. „Über Poudibialis secundum ritum et usum Sanctae Romanae Ecclesiae.“

Von Ende: „Venedig, apud Haeredes Laurentii Junii Florentini. Anno 1543. mense Majo.“

In gr. Folio. Registrum hujus operis. † a bis z. z.

Ⓐ, Z. Seite H bis G. Omnes sunt quadratae praeter † X a ternariae.

Im Anfang befindet sich die Tabelle alphabetica. Das Titelblatt fehlt. Dem Register zufolge hat das Buch 25 Bogen zu 4 Blättern, ausgenommen die Bogen †, X und a, welche je sechs Blätter haben. Mit römischen Überschriften. Das Buch befindet sich in der Bibliothek des Fürsten zu den Schotten in Wien.

\* 1544. „Ein gantz Verzeichniß kurtz dem Psalter, Gantz dreyen, Herren der Louß nach Nachtmal, mit andern mit der Christlichen Kirchen Gebet mit Gesang. Nach der Gesangs-Ordnung, Psalmen, u. s. m. Durch Christoffel von Loringiam von Rothe, aus villem Druck gesambtbracht. Anno 1544. Gedruckt zu Brunschwig am Rhen, bey Erhardo Jacob.“

In 8. 40 nummerirte Blätter. — Auf dem Blatte 23 v. bis 28 r. findet man folgende Gesänge mit Choral-Vertheilung in Figurensetzern:

„Herr Gott dich loben wir.“

„Nun singet Psalmen.“

„Gebetzeit zu Welt der Herr.“

\* 1545. „Zwey Christliche Gesänge von Christen, so man hat zur Eber, von der Gemeine Gottes singt, auff Psalmen außgedruckt durch Dr. Johann Spengenberg. Wittenberg.“ — Von Ende: „Gedruckt zu Wittenberg, durch Georgen Neben. 1545.“

In 8. Octavo. 14 Bögen, oder 8 nicht, und 103 kleine Blätter. Mit 10 Einleitungen in Holzschneitten und 12 Vertheilungen

ten. Das Buch ist durch Hänger von Magister Samuel Salentin Drantz gedruckt.

(Vergleiche die Ausgabe von 1550.)

\* 1546. „Mensch-Büchlein für die Pfarrerlein auß dem Saech. Durch Simon Dietrich. Gedruckt zu Frankfurt auß Wapen, durch Hermann Käfferlichen. M. D. XLVI.“

Das Buch. Folien II bis III, und noch zwei Blätter, also 28 Folien und zwei Blätter.

Auf der letzten Seite des letzten Blattes steht das Zeichen des Druckers.

Folgende Gesänge haben Relation:

1. „Unser Herr Jesus in der Nacht“ Prosa mit Choral auf vier Stimmen.

2. „Wie Jesus Christus unser Herr.“ Lied mit acht geschicklichen Strophen, mit Motete auf fünf Stimmen; und

3. Die deutsche Strophe. Das Choral auf 5 Stimmen.

\* 1546. „Ein new Lied auff die vöhung der Saangrößen. Gleich, Wöher den langgehabten gewest noch freud der Mutigenen Papisten, Im Jahr, lobt Gott jr frommen Gheisten.“

„Ein antwort. Der LXXIX. Psalm: Deus tuorum gentium. Anno M · D · XLVI.“

In Klein Deuten. 7 Blätter.

Das 1. Buch, aus 18 achtzeiligen Strophen bestehend, hat seine Relation, und sagt mit dem Verse an: „Wie auß jr lieben Gheisten.“ —

Das 2te, mit einer Relation versehen, hat 11. neunzeilige Strophen und beginnt also:

„Gott Gott in deinem Thron.“

\* 1547. „Missa de charo, amobus Ecclesiasticis honoris diuinae aquae nectarinae in choro psallentibus apprime necessarium. In quo praeter litanias omnia sunt cum laeda posita. Cum Hymnis et Antiphonis ad Laudes, ad Benedictus, et ad Magnificat concerta musicali accommodata. Accesserunt praeterca Officia Sanctorum ad SS. P. N. Nostre Clementis VIII. ordinata. Cum Calendaris Gregoriano. Venetis, apud Iuntas. 1547.“

In II. Italia. 222 Blätter mit vierziggen Choralnoten.

\* 1547. „*Prædiciones Ciquante de David Roy et Prophete, Traductes en vers françois par Clement Marot, et mis en musique par Lays Bourgeois à quatre parties, à voix de contrapointes égal consonnante au verbe. Tousjours mord enris. Imprimez à Lyon, chez Godefroy et Marcellin Beringes, à la rue mercière à Passaigun de la Foy. MD. XLVII.*“

2 Bände. Superius und Tenor in dem einen, Altus und Bassus in dem andern Theile. In H. Courcourt.

Dieses von André Chevenard vom Komponisten gründlich Werth enthält 49 Psalmen, das Cantique de Simeon, das Credo in Deum, das Patet nostro, und vier Decem precepta D. — Jeder Bändchen enthält 56 Blätter.

\* 1548. „*Agenda, das ist, Kirchenordnung, wie sich die Pfarrherren mit den Seeligen in dem Capitel und Dinsten halten sollen, für die Dinst der Kirchen in Herzog Aug. Fürstlichen zu Sachsen G. G. G. Fürstenthumb gestellt. M. D. XLVIII.*“

Am Ende: „*Verordt zu Frankfurt an der Ober durch Nicolaum Metroh.*“

Dies und Beende haben 8, die Beende selbst 64 mit kleineren Zahlen bezeichnete Blätter; dazu folgt noch ein Blatt, worauf in rechte die „*Beßließ,*“ in verso das Register sich befindet. — In 4. —

Vom Blatte XL. bis LX. laßt auf vierköpfigen Systemen der jetz: Ordnung und Form der Gesänge, zum Theil der Communies, „*Witte auf die Texte und gewisse Gesänge*“ gehörige Sponsionen in heuffen rautenförmigen Noten. (Vergleiche die Ausgaben der Jahre 1540 und 1555.)

\* 1548. „*Agenda sine Obsequiis secundum Rubricam Ecclesiae Metropolitanae Guesoniensis.*“

Unter diesem Titel ist das ursprüngliche Manuskript im Handschritte.

Am Ende: „*Craecoviae impressum per Hieronymum Scharf-Imbergum Civem et Bibliopolum ibidem. Anno domini. M. D. XLIX.*“ — In 4. CXLIII nummerirte Blätter, und zwei nicht nummerirte. Druck mit heuffen Buchstaben und einem solchen Sponsnoten auf vierköpfigen Zeilen.

\* 1550. „*Hymni ecclesiastici dactylicis, sannaie festiuitibus ab Ecclesia solenniter cantari soliti, Annotationibus pijs explanati. Autore M. Johanne Spangenbergia. Recens. à Germanice sermone Latine redditi, Per Reinardum Larichium Hadamarum. Franco. apud Chr. Egnolphum.*“

Im Ende des Buches „1550.“ — In fl. 8. 7 Blättern und 3 Blättern. Mit Holzschnitt-Vignetten. Text Lateinisch und Deutsch. Die Metriken in Figurenform. Die Gesänge sind dieselben, wie bei der Ausgabe von 1545, nur daß man dort den deutschen Text allein findet.

\* 1550. „*Responsoria, quae antequam in veteri Ecclesia de Tempore, Festis et Sannaie cantari solent. Adiectis etiam quibusdam alijs communibus musicis, ut in Index omnia censere licet.*“ — Man folgt bei Zeigern des Druckers; setzen: „*Norimbergae, apud Jo. Petreianum. Anno M. D. L.*“ In gr. 8. 152 unversehrte Blätter, mit Herbieß 4 Blätter Index. Durchaus deutsche Epicalorien auf vier Stimmen.

Die deutschen Titel erschienen auch Ausgaben:

1. *Norimbergae, M. D. LXXII. apud Valent. Neuberum. in 8*

2. *Stendeburgi. 1580. 8.*

\* 1550. „*Cantiones. Ad eorum instructionem: qui cantum ad chorum pertinentem: breuiter et quam facillime discere concupiscunt: et non clericis modo sed omnibus etiam diuinae cultui deditis perquam utilis, et necessaria. In quo facillime modus est additus ad discendum cantum: ac tenor palmarum: ut sequens tabula indicabit. Nouissima castigata, cui etiam addito sunt Latinae. Venetiis. M. D. L.*“

Im Ende: „*Explicit cantiones ad commendam nouitiorum clericorum factas: nouissime impressae et diligentissime reuiseae. In officina heredes Leonstantij Junij. Venetiis. Anno Salutis. 1550. Mensis Ianuariae.*“

In groß 8. 94te und, und 104 unversehrte Blätter. Deutsche Schrift mit verschiedenen Epicalorien, auf vier Stimmen. (Vergleiche die Ausgabe von J. 1543.)

\* 1550. „Christliche Ringelreue aus der heiligen Schrift. Der 12. Theil. 1550.“

Von Ende: „Vertraut zu Magdeburg, durch Hans Meißner.“

In Kl. 8. Der Bögen, aber 26 Blätter, mit Signaturnummern auf fünf Seiten.

Der Titel hat von Ulrich Wegl, D. Carl Luther, Hermann Sulpius, und Jakob Rißler zu Nürnberg. Die meisten aber hat von Wegl, welcher auch am Schluß der Vorrede unterzeichnet ist. Die Zahl dieser Gedichte ist 17. Nicht alle haben Verselein.

\* 1551. „Ein Gedicht Buch, von auferstehung Der tothen und dem neuen Leben, aus dem 15. Capitel der ersten Epistel Sant Pauli an die Corinthier. Sampt einem Gebet.“

Auf der Vorrede des vorletzten Blatts heißt man: „Vertraut in der heyllichen (sic) Stadt Ulmbach auß dem gheilig durch Thome Stricker, 1551.“ — In Kl. 8. 8 Blätter, mit einer Vorrede. Auf dem letzten Blatte befindet sich ein Gebetswort.

Das Buch hat 22 vierzeilige Strophen, deren erster Vers also lautet:

„Sant Paulus Die Corinthier.“

\* 1552. „Die schone Christliche Reue vnd Danksagung zu Jesu Christo unserm Herrn, für die erlösung des menschlichen geschlechtes, mit sampt einem Beten: das ist mit einem gemainen Gebet, für allerley anlagen der ganzen Christenheit, dem gemainen Volk in der Creutzwege, vnd in aller widerwertigkeit möglich zu singen, aber zu lesen. 1552.“

„Vertraut zu Wien, durch die Wirt Maria in Sant Anton Hof.“ — Mit einer Vorrede. 11 Blätter. Die Zeichnung auf dem zweiten Blatte lautet: „Christophorus Schmeßer, Schulmeister vnd Wiltunger zum böhemischen Reich, welcher den Christlichen leut gantz vnd sit in Christo Jesu unserm Herrn vnd Heyland ic.“

Dieser Schmeßer ist wahrscheinlich der Verfasser des Buchs.

Die erste Straffe des Gesangs, welcher beyen 145 zu vier Zeilen ist, ist folgende:

„Nun gib vns guth zu singen,  
 Drey Jesu Christ,  
 Drey Jesu Christ zu singen,  
 Drey vns lieber Drey Jesu Christ.“

Dies hier hat wiederholen solt die erste und dritte Zeile jeder Straffe.

\* 1552. „Buchensetzung: Wie es mit Hochlichem Feit, erhebung der Sacrament, Celebration der Diner bei Euan- gelij, ordenlichen Ceremonia, in den Kirchen, Visitacion, Conuocacion, vnd Schulen, Im Bergschuch zu Weichselburg ic. gehalten wird. Wunzberg, gedruckt bey Hans Hoff. 1552.“

In N. 4. 126 nummerirte Blätter. Die Blätter 81 bis 86; ferner die Blätter 95 bis 104, enthalten Specimina.

\* 1553. „Der Psalter, In einer Gesangsweise gedruckt, bey Hans Durrachum Waldis. Mit einer Psalmes besondern Erklärung vnd kurzen Summarien. In Frankfurt, bei Chr. Eygenst.“

Das Ende: „Gedruckt zu Frankfurt am Meyn, bei Christian Eygenst Anno M. D. Lij. Im Mayen.“

In gr. 8. Nicht nicht nummerirte Blätter, Zehnthel und Register, 271 nummerirte Blätter Gesangs. Die Psalmen sind in Hymenmetrum gedruckt. Die Zahl der Psalmen ist 155.

Der Herausgeber hat das Buch seinen Brüdern gewidmet. Bedenckung ist der dasselbe Seite 777, No 162 an.

\* 1553. „Proemodia, hoc est, Cantica sacra veteris Ecclesiae selecta. Quae ordinae, et Melodijae per totius anni curriculum cantari solent in templis de Deo, et de Filio eius Jesu Christo, de regno ipsius, doctrinae, vite, Passionis, Resurrectionis, et Ascensionis, et de Spiritu Sancto Item de Sanctis, et eorum in Christum fide et orate. Jam primam ad Ecclesiarum, et scholarum usum diligentem collecta et breuibus ac paje Scholijae illustrata per Leonardum Lessium Lanchburgensem. Cum Praefatione“

Philippi Melancthonis. Northbergae, apud Gabrielem Hayn, Joh. Petri Generum. M. D. LIII.<sup>24</sup>

In II. Heft, 4 Blätter, CCCLVII. Seiten und noch zwei Blätter Index. Deutsche Uebersetzung auf fünf Seiten. Latein. Schrift.

Wer von diesem Werke noch mehrere Aufgaben kennen lernen will, der habe sie in Bider's Nachfrage zu lesen. Die Darstellung der musikalischen Literatur, wo sie besprochen ist.

\* 1554. „XX Salmo di David, tradotti in rima vulgarè Italiana, secondo la verità del testo Hebraeo, col cantico di Simeone, e i dieci Comandamenti de la Legge: ogni cosa Italiana col canto etc. (Genova). Appresso Gio. Crispino. Nel LIII.“

In II. B. Neft Blätter und 80 Seiten. Die Psalmen sind durch Figurenlisten bezeichnet. Das Buch ist schon gewarnt, wenigstens in Deutschland.

\* 1554. „Die Christliche Abstraktion, vom Leben und ampt Jesu Christi des Leuffers, für Christliche, jüdtige Jungfrauen. R. D. 1554.“

Die röm. Heiligthume auf der rechten, und einer Fabel die auf der linken Seite des ersten Blattes. 6 Blätter in II. B.

Der Verfasser dieses Buchs ist Nicolaus Hermann. Es hat 44 vierzeilige Strophen, und beginnt, wie folgt: „Kump her jr höchsten Ehrentheile.“

\* 1554. „Cantiones Evangelicas ad ultimas Harmonias, quae in Ecclesiis Boeniciae per totius anni circulum canuntur, accommodatas praecipue Christi beneficiis breviter complectentes. Auctore M. Venceslao Nicolais, Vobiscano, Reipublicae Sacerdotis Naturis. Vitebergae, excudebat Haerodes Georgii Rhavi. 1554.“

In B. 16 Seiten. Melodien in Figurenlisten. Die in diesem Werk enthaltenen Gesänge, an Zahl 80, sind sämtlich in lateinischer Sprache.

Es ist dem Herrn Joh. Bernschum à Medicina gewidmet. Der Druckung geht ein Schreiben Melancthon's an den Leser voran.



\* 1555 „Agenda. Das ist, Kirchenordnung, wie sich die Pfarrherren und Bedienter in jren Kirchen, und Diensten halten sollen, für die Diner der Kirchen in Herzog Christen zu Sachsen H. B. S. Höchstensam gestiftet. Nach dem geoffert mit rülchen Gebeten der Superintendenten u. Oberrath zu Erißig, durch Herzog Christ. W. D. LV.“

In N. 4. Seiten II und III, oder 78 Blätter. Folgende Gesänge haben Melodien:

1. „Sprich diesen.“ 2. Regulae Melodiar. 3. „So spricht Paulus an die Corinthier.“ 4. „Es ist erlöset uns die heilige Gabe.“ 5. Die Melodie des Evangelium, sammt Epiphani. 6. Die ander Melodie. 7. Der Psalmen auf verführtes Schlags. 8. „Herr Herr Jesu Christ, in der nacht.“ 9. Ein ander Melodie der wort der Abendmahl. 10. Das Vater unser zu der Nacht. 11. „Herr Herr Jesu Christ in der nacht“ (noch einmal). 12. „Christe, zu dem Gott.“

(Vergleiche die bereits angeführten Ausgaben der Jahre 1546 und 1548.)

\* 1555 „Ein arbeitsiger gesang werder Christlicher Kirchen, deren Namen, die sechs Gesänge Diesel anzeigen, Zum Heiligen weis Gottes, nach christlichen besetzung der Christenheit, vermaßen verfaßt.“

„Quicquid est virtutis equam parat in laudem dei.“  
 „Nur was loben hat von Gott,  
 Das Lobung von dem Gott sei.“

„1555.“

„L. Kap.“

Dieser Ausgabe des Druckers und des Druckers.

4 Blätter mit einer Melodie in gr 4. Das Buch hat 30 Strophen, deren erste also lautet:

„Gott wort ist wahr von Menschen lahr, Der Gott nicht mag beschre, So da auch gar als fast geseh, Des Christ ein werck Man, Wels Christ nicht hat gerricht, Mit sinem wort zum loben, Dem helfft auch hin wercken geseh.“

Am Schluß: „Nur was, mit dem D. lieber Herr, Sendern beim Namen gib die Ehr.“

Das von vielen Buchhaltern aller Stämme angeben ich folgende Namen: „Geyger Zeit“ und: „Kriegzeit Bienenzeit.“

\* 1555. Die Form, aber gelichen Vokalfang, wie man die in der Geygerzeit erden durch ganz Zeit singt. Die haben nicht verheißet, durch Reunhardum Responsum. Anno M . D . LV.“

Das Ende: „Geyger zu Nürnberg durch Geyg Zeit.“  
Zu H. B.

Ein dem „Herrn Frederico Schöner, Bischof von Bistum Solothurn“ von Johann von Bistum geschriebenes Buch. Es hat 5 Blätter oder 30 nicht nummerierte Blätter. Die Melodie hat mit Figurenlinien auf 5 Linien beschriftet. Die Zeit der Geyger ist 37.

\* 1556. „Das Vater Unser sehr aufgeführt, und in Geygerzeit gebracht.“

(Diese Ausgabe des Deuders.) — „1556.“ Zu H. Drei Blätter mit einer Melodie.

\* 1556. „Die Geyger Zeit. Gedruckt in G. Zeit. Gedruckt, durch H. von Bistum, Gedrucker. M. D. LVI.“ 3 Blätter in H. B. mit einer Melodie. Das Lied hat neun vierstimmige Stimmen und beginnt:

„Gott Vater, Herr, heiliger Geist.“

Die Schluß des Liedes lautet man die Buchhaltern: „J . M . P .“ (Joh. Mathias Prediger.)

\* 1557. „Kirchenordnung Zucht und Vermeidung, deren in sehr aufgeführte Kirchenordnung sehr geliche. Welche auch in unsern Kirchenbuch als in allen Kirchen zu sein ist sehr geliche gebracht und gebracht werden sollen. Durch Jung und alt, der rechten rechte Zeit, so Geyger Zeit geschicklich sind, geschicklich, und alle schicklich unternehmung, sehr verstand und verstand verstanden bleibe. Anno M. D. LVII.“

Die päpstliche Kirchenordnung, weis sehr Geygerzeit eines Anfangs bildet, hat am Ende:

„Geyger zu Nürnberg, durch Johann von Berg und Ulrich Reuber,“ — und ist von demselben Jahre, und am demselben Ort.

Orbiade-Jolle, 129 nummerirte, aus 2 nicht nummerirte Blätter, nebst dem heiligen Wappem im Holzschnitt. Das Werk ist dem Inhalte nach mit der Verlagsart Ausgabe von 1570 fast ganz dasselbe; nur das mittlere Wappem ist von einem andern Künstler gehalten.

Das Buch enthält 86 deutsche und 64 lateinische Orbiade-Wachernagel nicht so unter N. 165 seiner Literatur an.

\*1557. „Christliche Heder. Die vier neuen Werke D. Mart. Luth. Hebung D. Bl. 2. — Vier selbster Weiser ist Heder schön. Sieh dich sie, was von sie recht richtig. Wo Gott sie beriet (wie noch und sie von Du will der Kauf sie mit noch und wert. Nürnberg.“

Im Titel: „Vertracht zu Nürnberg, durch Gabriel Heyn. 1557.“ — In 8. 25 Blagen.

Die Blätter sind durchaus mit Wachernageln und vielen Holzschnittarbeiten versehen, die Wachsen aber durch Figurenreden bezeichnen, mit Nachahmung der Dreyköpfig-Orbiade am Schluß, welche, wie auf sonstige, mit deutschen Übersetzungen auf 5 Blättern gegeben sind. Die Zahl der Heder ist 88. — Der Wachernagel kennt diese Ausgabe mit auf Nürnberg.

\* 1557. „Wachsen nach christliche Heder, welche von frommen Christen gemacht und zusammen gehalten sind. Wisse unter übersehen, gelehret und gelehret. Nürnberg.“

Im Titel: „Vertracht zu Nürnberg, durch Gabriel Heyn. 1557.“ — In 8. 18 Blagen, durchaus mit Wachernageln und Holzschnitten, wie in der vorhergehenden Sammlung, versehen. Die Wachsen sind mit Figurenreden bezeichnen. Das Werkchen enthält 70 Heder.

\* 1557 — 1567. „Christliche Heder aus Psalmen, der alten Propheten recht und verghewiger Christlicher Richten, so vor und nach der Prügelt auch bey der heiligen Communion, was sonst in dem Haus Gottes, zum theil in und vor den Psalmen, noch zu geschickter Zeiten, durch ganz Jar, ordentlich weiß schön gesungen werden. Aus neuen gelehren Wachsen, und Orbiade geschickter Scherren. Die vorhergehenden gar Psalmen untersehungen Gott zu lob und ehre,

Nach zu erkennung und erkölung seiner heiligen allgemeinen christlichen Kirche, wußt heiligste und christliche zusammen gebracht nach Jesum Christum von Dinstag, Thun-  
becher zu Substanz u."

Im Jahr: „Gedruckt zu Substanz, nach dem Jahr 1657."

Die erste Seite, 12 Blätter Titel und Vorrede, 355  
römisch seitliche Blätter Text und 13 Blätter Register und  
Anhang.

„Das unter dem Titel Gedruckt steht von der allchristlich-  
stem Jungfrauen Maria der verehrten Mutter Gottes,  
Nach von den Aposteln, Propheten, und anderer heiligen  
Heiligen, mit verstandenen zu können, und später Zeit  
zu wissen, notwendigen verstandenen, aus heiliger Ge-  
heißt, und heiligen Schriften, von zu dem und seiner ge-  
liebten Mutter, nach allen heiligen Worten zu dem, mit  
heiligsten heiligsten heilig zusammengebracht durch Jesum  
Christum von Dinstag, Thunbecher zu Substanz u."

Im Jahr: „Gedruckt zu Substanz, nach dem Jahr 1657."

Der Titel und die Vorrede haben 9 nicht beschriftete,  
der Text 73 mit römischen Seiten beschriftete, der Anhang  
und das Register wieder 8 nicht beschriftete Blätter.

Das Werk hat Buchverzierungen und Abbildungen. Eine  
ausführliche Beschreibung davon findet man auch bei Wadernagel.  
Im Jahr 1654 haben Erbe Theile, (nicht nur  
der erste, wie Herr Wadernagel will) eine zweite ver-  
besserte und vermehrte Ausgabe erforscht. Siehe unten unten.

\* 1650. „Sacrorum iuxta S. Romanae Ecclesiae, et  
aliarum Ecclesiarum, ex apostolicis bibliothecis, ac sen-  
torum patrum veterum sanctionibus, et ecclesiasticorum  
doctorum scriptis ad optatum commodum quartumque  
asserendum collectam, et cum summa diligentia castigatam,  
ac sanctorum Pontificum auctoritate multoties approbatam.  
In quo continentur Officia omnium sacramentorum: et re-  
solutiones omnium dubiorum ad ea pertinentium: et omnia  
alia, quae a sacerdotibus fieri possunt, quoque sint publica  
et utilia, ex indice collige. Adhuc nihil exheretico ad

agendum de festis, tempore adhaecum, quadragesimas, tempore paschali, et de mensis septembri, nec non infra annum, secundum ecclesiam Romanam. Caneentes etiam omnes excommunicationes additi sunt: cum brevi Illorum et absoluta declaratione ex sacris doctoribus collecta: Lamentationes Hieremias prophetae in hebdomada sancta ab uno vel duobus decantandas. Interrogatorium brevis super decem praecipuis decalogi, et declarationem rubricarum generalium, et ad ieiunandum pascha, et alia festa mobilia: quae in aliis hactenus impressis minus reperiantur.“

Der Gesang: „Venezite, apud Joannem Variatum, et socios. 1560.“

In 4., 350 Blätter. Das ganz Buch ist mit Buchstaben der letzten acht Blätter, wie bester Typen gedruckt. Die Überschriften haben schöne Formen. Auf den Blättern 312 bis 322 ist das, in dem Buche getrost gedruckte Cantorio Romano enthaltene Compendium nostrum zu finden.

\* 1561. „Ein neues Christlich Lied, Davonk Deutschland hat zur Hilfe vermannt, Christlich gemacht durch Johann Walter. Gedruckt zu Wittenberg, durch Georgen Frommen Buchen. 1561.“

In 4., sechs Blätter. Der Gesang hat 26 silbenzählige Strophen und beginnt:

„Nach auß, nach auß, du Deutschheit laut.“

Die Stimmen, welche die erste Strophe unterlegt ist, stehen untereinander, und einander gegenüber.

\* 1561. „Ein christlich Lob des Herrn Jesu Christi an die unbeschnitten und ungläubig welt, her süßlich und süßig zu singen.“

„Das Buch unser herz außgelegt, was in gesunglich gedruckt, durch D. W. Buch.“

„Ein ander christlich Lob, zu vinsen und glücken, Hete mit besetzung. W. D. LXL.“

In 8., acht Blätter. Das erste Buch Buch ist vierstimmig; das andere einstimmig, das dritte aber ohne Striche.

178 Gedichte zur Literatur und Geschichte der Tonkunst.

Das erste Ged. hat 24 schätzvolle Strophen und fängt an: „Dennoch sey mir allein man halt.“ —

Das zweite hat 9 schätzvolle Strophen und beginnt: „Denn oder im Hunsrück.“

Das dritte hat 5 schätzvolle Strophen mit dem Anfangswort: „Ich muß zu dir Herr Jesu Christ.“

Darunter steht man: „Gedenke zu Nürnberg, auch das Gedenke.“

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Heft.)

---

## N e k r o l o g.

Johann Anton André, geboren am 4. October 1778 zu Offenbach, starb daselbst als Generalmajorlich Besessener Kapellmeister und Kärzlich Leinwandmacher Hofrath, am 4. April 1842. Sein Vater, Johann André — bekannt durch seine bedeutende Musikalienhandlung, und beehrt als Compontist verschiedener Opern und kleinerer Compositionen, unter welchen letztern die Melodie des allgemein gesungenen Rheinverwaidlers „Bährlied mit Leuch“ von Claudius, als Vortitel ihrer Stelle einnimmt — bemerkte sehr bald das Talent des Sohnes, ließ ihn daher frühzeitig zum eifrigen Studium an, so dass der Knabe von elf Jahren bereits durch seine Fertigkeit im Fortwärtigen Bewandlung erregte. Gegen Ende der sechziger Jahre suchte sich André in Mannheim unter des dortigen Kapellmeisters Friedr. Lehmann, als Violinspieler einzustellen, und als solcher trat er auch eine Zeit lang in das dortige Orchester. In seinem sechszehnten Jahre war er wieder in seiner Vaterstadt, wo er sich mit der Orgelbaukunst und Direction des Kirchenbau für den Theatendirector Rosenau beschäftigte. Bis zu dieser Zeit war ihm eine eigentliche schulgerechte und gründliche Ausbildung in der höhern Composition nicht zu Theil geworden; sein glückliches Naturtal und seine Beilust, die er sich namentlich durch das Eifrige Studium der Partituren von Meisterwerken angeeignet hatte, hatten ihn dorthin gehalten. Um das ihm Fehlende zu erlangen, um seinen Schülern weiter zu geben, und endlich, um Intelligenz und Kritik wissenschaftlich zu heben, ging er 1798 wieder nach Mannheim zurück, wo er von 1798—24 unter Tallmair'scher Leitung glücklich studirte und alle seine Wünsche im Bezug auf die Wissenschaft der Kunst vollkommen befriedigte. Theils um seiner eifrigeren Richtung zu folgen, theils um später auch im Lebhafte zu arbeiten, besuchte er 1796 die Universität Jena und studirte dort Rosenau's. Nach zweijährigen Universitätsjahren suchte er verschiedene Reisen, küßte er den bedeutendsten Ort Deutschlands Erkennntnissen mit den vorzüglichsten Gelehrten und Künstlern an, und kam gegen das Ende des vorwärtigen Jahres wieder nach Offenbach zurück, wo er nach dem Tode seines Vaters dessen Musikhandlung übernahm. Bei seinem lebhaften

Interesse für Wissenschaft und Kunst überhaupt, war ihm auf einer spätern Reise Sansfelders Bekanntschaft so anregend, dass er diesem, dessen Erläuterung der Lithographie auch im ersten Künsteig und im Mangel an Unterstützung nicht nur Heftig konnte leisten, auch's Thätigkeit mit der größten Ungeschäftigkeit unterstützte. Dadurch wurden in dieser Erläuterung die grössten Fortschritte gemacht, und André war es, der sie nicht nur in Deutschland verbreitete, sondern auch nach Frankreich und England brachte.

Nach einem kurzen Aufenthalt in England, von wo er im Sommer 1799 zurückkehrte, widmete er seine ganze Thätigkeit der möglichsten Ausbreitung seiner Musiklehre. Bereits im Jahr 1799 hatte er in Wien von der Wittve Mozart's dessen musikalischen Nachlass gekauft, welcher ihm in den Hand sollte, den bekanntsten thematischen Catalog der Werke Mozart's nach dessen Original-Handschrift, mit einer selbstredenden Vorrede, als einen höchst wichtigen Beitrag zu Mozart's Biographie, herauszugeben. Seine thematischen Catalog der in seinem Besitze vorhandenen Original-Handschriften Mozart's (von 280 Nummern) liess er im vorigen Jahre veröffentlichen.

Als Composer hat André leider nicht so bekannt, als er es verdient, dennoch kann er sowohl in der näheren Compositionsgattung, im Liede, als auch in der complicirtesten, wo die ausgebreitetste Wissenschaft als Fundament der Fantasie unabhängigen Erforderniss ist, zum Meister dienen. Und wohl auch bei dem gewöhnlichen, akademischen und Übersetzungswissenschaftlichen Wissen der heutigen Zeit, bildet der vorläusliche Mann unter den Besten der Nation immer noch sehr vielen Jüngern und Anhängern, die sich durch solches Gendrucke klar in hoher Ausbildung herausgewachsen sogenannten modernen Schule, des Gele und Balde der vergangenen Zeit nicht so leicht wegremoviren lassen.

Von André's Fruchtbarkheit und Thätigkeit als Composer gibt das Verzeichniss des besten Beweise, welches er 1822 dem ersten Bande seines „Lehrbuchs der Tonsetzkunst“ beifügte.

Als Theoretiker und als Lehrer der Theorie erwirkte sich André ein grosses Verdienst, theils durch seine selbstlichen Unterricht, theils durch seine Schüler. Unter seinen zahlreichen Schülern sind Männer von Bedeutung, die seinen Unterricht nicht nur nicht gering schätzen können, sondern auch die Vortrefflichkeit desselben in ihrem Compositionen bewiesen haben. Von seinen Schülern ist leider bis jetzt noch nicht Alles hervorgekommen, was er zur Herausgabe vorbereitet hatte. Er hatte den Plan, in einer Reihe von 6 Bänden ein encyclopädisches Werk herauszugeben. Der erste Theil dieses Werkes — die umfassende Harmonik —



ersehen bereits 1833 und hätte unstreifig eine allgemeinere Aufnahme gefunden, wenn der Verfasser nicht durch Einführung einer Menge verschiedener Zeichen (wofür er eine Abkürzung für die Benennung der verschiedenen Akkorde beifolgte) das Lesen und das Verstehen des Textes ungemein erschwert hätte. Eine bei weitem ergiebigere Quelle für das Studium der Tonrechenkunst besteht aber im zweiten Theil des Werkes, dessen erste Abtheilung die Lehre des einfachen und doppelten Contrapunkts und dessen Anwendung beim zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Satze enthält; die zweite handelt von der Lehre des Canon's. Diese beiden Abtheilungen, in welchen der Verfasser die vortheilhaftesten Lehren mit der größten Klarheit vorträgt, und durch solche Beispiele erläutert, wie man sie früher nur aus den besten Schulen zu erhalten gewohnt war, wird jetzt die dritte Abtheilung: Lehre von der Fuge folgen. Die letzte wird unstreifig die allgemeinste Aufnahme finden, weil man mit Recht voraussetzen darf, dass sie mit eben der Sorgfalt, Umsicht und Kritik geschrieben ist, wie die vorhergehende Abtheilung: Über die Lehre der Nachahmung und des Canon's. Ubrigens steht sogar zu erwarten, dass die übrigen zur Herausgabe vorbereiteten Abtheilungen des ganzen Werkes — die drei letzten Bände — wenn auch nicht gleich, doch später dem musikalischen Publikum nicht verschalten bleiben, da zwei Bände des Verfassers sich der Musik gewidmet haben, welche die Herausgabe dieser drei Bände gewiss als eine heilige Pflicht gegen sein Vater und Lehrer ansehen.

Schließlich ist André noch als Kritiker zu erwähnen. Bei seiner umfassenden Bildung und bei seiner Intelligenz — Indizes wissenschaftliche Colloquenzen des Kritikers — hatte er vor manchen andern ebenfalls scharfsinnigen und intelligenten Kritikern den Vorzug, dass er sich bei seiner Ehrlichkeit das Grinste in allen seinen Beurtheilungen nicht objektiv zu halten wusste. Dazu kommt noch, heiliglich erwiesend, dass er sich ebenfalls wiederholend mit Faith and Thai mühte, so als er merkte, dass Aufmerksamkeit am rechten Platz sei.

Die Güte seiner Charaktere wird ihm bei allen Dingen, die nicht unglücklich Gelegenheiten hatten, von seinen wissenschaftlichen Forschungen und Resultaten Nutzen zu ziehen, ein überredes Andenken erhalten.

## Rezeptionen und Anzeigen.

Der musikalische Lehrjunker, oder Betrachtung der Schrift:  
 „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.“  
 „Zur Begründung „unpopulärer Vorurtheile“ und  
 zur Achtung gegen die „heilige Anläge der Jugend.“  
 Allen Kennern und Freunden der Tonkunst gewidmet  
 von G. W. Fink. Leipzig 1812, in 8., bei Meyer  
 und Wigand.

(Anzeige von S. W. Dreis.)

Wie der vorstehende Titel zu erwarten, beschäftigt sich dieses  
 Büchlein (128 S.) mit der Prüfung der genannten, bereits von  
 einer andern Seite her stark angegriffenen musikalischen Schrift des  
 Herrn Prof. Dr. A. B. Marx, ungefähr aber, und hauptsächlich mit  
 der Art und Weise, in welcher Hr. M. seine eigene Compositionslehre  
 als die einzig haltbare und vor allen andern herausgestellten stellt.

In Folge des von Herrn M. gewählten Tones seiner Bruchstücke,  
 „die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit,“ musste  
 jeder Leser derselben auf einen ganz andern Inhalt und auf ein  
 ganz anderes Resultat schließen, als Hr. M. darstellt. Wer sollte  
 nicht vermuthen, dass der Verf. einer so heiklen Schrift mit  
 gründlicher Gleichsamkeit unter Ausübung festgesetzter Data 1) den  
 Standpunkt der von ihm sogenannten „alten Musiklehre“ historisch  
 entwickelt und feststellt, 2) wo möglich ein wahres Bild seiner  
 eignen Zeit zeichne, und endlich 3) gezeigt und mit unumkehr-  
 baren Gründen bewiesen hätte, in wie weit die „alte Musiklehre“  
 oder dergleichen, was er unter diesem Ausdruck verstanden wissen  
 will, mit unserer Zeit notwendig im Streit begriffen sein  
 muss? Wenn nämlich dieser Streit nur ein eingebildeter oder ein  
 aus irgend welchen Nebengründen bei dem Hrn. hervorgegangener,  
 nicht aber aus aus den vorliegenden Verhältnissen notwendig her-  
 vorgegangener ist, so lohnt es sich nicht, darüber ein Wort zu  
 verlieren, und viel weniger noch, eine ganze Bruchstücke zusammen  
 zu schreiben: — Von allem dem aber, was man zu der Schrift des  
 Hrn. M. dem Titel nach zu erwarten hat, ist in derselben gar nicht  
 die Rede. Herr M. hat es nicht einmal für nöthig, einen Begriff  
 von dem zu geben, was er als „alte Musiklehre“ bezeichnet. Selbst  
 er aber hat als ganz allgemein bekannt voraus, so darf er sich  
 auch nicht scheuen, dass unsere Zeit allen seinen Lesern eben so bekannt  
 sei, inwiefern, dass diese den „Streit“ eben so klar vor Augen haben,  
 als er ihn zu sehen meint, und dass also eine Bruchstücke ganz über-  
 flüssig wäre, wenn er nicht hinter dem seltsamen Titel etwas  
 ganz Andern auszukramen hätte.

Welche Gründe von H. M. gehabt haben kann, gar keinen Zu-  
 sammenhang zwischen Titel und Inhalt seiner Schrift zu berücksich-  
 tigen, versteht der Leser ganz anderswohin hinüber, als wenn  
 der Titel ihn zu etwas verpflichtet — das soll hier zu keiner wei-  
 teren Unternehmung dienen, weil es nicht der Mühe lohnt. Es ist  
 nicht dessen ein anderer Gegenstand zu schreiben, sondern die Frage:  
 was hat denn Hr. M. mit seiner ganzen Bruchstücke eigentlich ge-  
 lü-

aus? Was ist auch der Punkt, auf welchem Herr Dr. Fink sich aufstellt, und der den Inhalt seiner Gegenschrift ausmacht?

In seiner Einleitung, welche er an alle seine gelehrten Zeitgenossen richtet, lautet Hr. F. sich dahin:

„Es gehört zur Lebensfrage einer guten gemessenen Musik: bei der die alte Musiklehre (welche denn!) wirklich so schlecht, dass unsere Zeit (!) aus ihr nicht mehr zu lernen hat? dass sie im offenkundigen Sinne mit ihr und ihren Verbindungen nicht bei uns zu sein, oder vielmehr nur als überflüssig korrespondenzfähiger Anhangempfehlung derselben (!) wirklich so unvereinbarlich erhalten zu einer Compositionshilfslehre, dass sie sich auch nur mit dem allgeringsten Rechte über unsere theils entstehenden, theils in und nach der alten Lehrart gebildeten und noch lebenden Tugendkinder aussetzen dürften? Ist die neu gebotene Lebensmethode im Offenkundigen eine neue, oder ist sie ihren Hauptbestand nach nur eine Uebersetzung alter dessen, was einst eine so gut und noch besser, aber wie es sich gebührt, in einschüchtern Principien, gelehrt worden war? Also Ja oder Nein! — Merkt das ist die Frage.“

Hierauf geht Hr. Dr. Fink in einzelnen Abschnitten der Schrift des Hrn. M. durch, und beginnt mit seiner „Betrachtung des Vorworts.“ In welcher er an einige durch den Druck bekannt gewordene und gegen Hr. M. gemachte Anklagen erhebt, auch einige Stellen auszugewiesener Stellen mittheilt, ohne jedoch sich auf den offenkundigen Irrthum, — auf die in der musikalischen Welt bekannte Willkür zu den „Ablehnern des deutschen National-Vorworts für Musik und ihre Wissenschaft“ — zu beziehen. Herr M. verleiht nämlich zu dem Vorworte zu seiner Beschränkung, dass das letzte „spezielles Beweggrund zu seiner Schrift gegen die alte Musiklehre getrieben haben, und darauf erwidert Hr. Dr. Fink, dass Hr. M., wenn doch einmal von Feindschaft die Rede sei, vor allem Dingen erst die Musik hätte haben sollen, wenn vor aller Welt angegriffene Feindschaft zu vertheidigen, um sich und seinem angeblichen Elter für die Sache, Credit zu verschaffen. — Nicht dergleichen konnte Herr M. freilich erwarten, und er wird jetzt gegen die Willkür dass Man, da der angegriffene „Stich der alten Musiklehre mit unserer Zeit überflüssig“ nicht ist, und ihm nun an notwendigen Dingen Zeit und Raum übrig bleibt.

Beim Durchgange der einzelnen Abschnitte der M'schen Beschränkung, verwendet Hr. Dr. Fink am längsten bei der „Betrachtung des (von Hr. M. besprochenen) der Compositionshilfslehre“ abgegrenzten Umfangs und bei der folgenden „Betrachtung der (von Hrn. M. angegriffenen) nächsten Folgen der Mangelhaftigkeit der Lehre.“ Allerdings hat er in hier auch herrschende Gelegenheit zu Bemerkungen und Zusatzerörterungen. So führt z. B. Hr. M. gegen jede selbständige Harmonielehre (Betrachtung: hauptsächlich gegen die von ihm hervorgehobene, Berlin, 1848), gegen welche der größte Theil seiner Beschränkung gerichtet ist — weiter unten kommt ich auf diesen Gegenstand zurück). Dieser weist er: „die Lehre von der Melodie“ (soll hierauf) „Vokal- und Instrumentalweise und hat jetzt noch weniger bedürftig“ so dass also hier noch mehr als Alles fehlen muss, dass konst. er auch: „Reiche habe nicht am rechten Platz (nämlich nach der Harmonielehre) von der Formlehre getrieben,“ u. s. w., als könnte man es die Zusammenstellung der Form

gehen, bevor das Material aus Form vorhanden ist, und die man gelernt hat, es gelänge es machen und zu verbessern. — Auf alle diese und ähnliche Behauptungen wird dem H. N. der gehörige Bescheid ertheilt, und endlich wird er, der so unendlich gegen die Harmonielehre eifert, auf die ungrammatikalischen Stellen seiner Compositionen verwiesen. Zu solchen gehört nun doch wohl auch folgender:



aus dem „Choral- und Orgelbuche des Hrn. N., in dessen Vortrage es unter andern heißt: wenn man gekniffte Zeit hatet auch kniffige Gabe.“ — Sollte demg. diese Sorte kniffiger Gabe gemeint sein?

Welcherseits werden einige Aeußerungen des Hrn. N. über die kleinen Folgen unserer ungeliebten Musikausbildung betrachtet. „Woher kommt es, fragt nämlich Hr. N., dass in unsern Tagen (wie schon mehrfach) die Deutsche Oper von den unsern staunenswerthen und transcendirenden Meistern überstanden und verdrängt worden? — Das kommt, (heißt es) weil unsere Kritiker selbst noch nicht das Wesen der Oper, der Gesangsweise überhaupt, einschließlich der Musik, Klavier und Publicum aufgeföhrt hat.“ Hierauf lässt sich aber einfacher antworten: das kommt, weil gar viele deutsche Opern auf die Bühne gekommen sind, in denen weder Künstler noch Publicum, wie in den Hrn. N. Opern, tragikomisches Andenken, irgendwas Geschmack finden. — Auch hier wird Herr N. gütlich entschuldigt.

Nachdem Hr. Dr. Fork die wirklich kernschmerzverfürgende Geduld gezeigt hat, auch einige Abschnitte aus der Besprechung des Hrn. N. durchgegangen und zu würdigen, führt ihn eine Anmerkung des Gegners auf den Wunsch zu wissen: ob es Thörichte seien, dass — der Hr. Prof. Dr. Herz seinen vortrefflich dankwürdigen Lehrstuhl, — (im Universal-Lexikon der Tonkunst) des mit R. v. unterzeichnet sei, selbst geschrieben haben soll? — Dieser Wunsch zu befreidigen, wird Herrn Herz, wie man wohl annehmen darf, heutzutage werden, da es wenig und diese von ihm abhängt und im wenigen Zeiten geziehen kann. Unter den Widersprüchen des Hrn. N. wird hauptsächlich hervorgehoben, dass er in seinem Lehrplan endlich doch ein notwendiges Stückchen der Harmonielehre (zu welchem er den Aussichten Gottfr. Wenzel's sehr bald ist) bringt, und also selber eben das Sie sich verlangt, was er früher zu Andern, die denselbe bestimmten und vollständigere mittheilten, mit unendlich heissen Redensarten that!

Endlich kommt auch die alte Lehre zur Sprache, und da heißt es denn: „Herr Herz muss aber nicht die alte Lehre, sondern die — die alte Harmonielehre, — gegen welche er so eifrig gewesen ist, dass er, wahrscheinlich nur die von Arpeggio und Verweise, an herkommt, was den oben angeführte Beispiel zeigt. — Bei dieser Gelegenheit werden auch Stellen angeführt, die Hr. N. im Hür für zwar eine Lehrmethode, gegen auch herkommt, indem

er sich zugleich für den neuesten Hypotheseusien der alten Hämorrhoiden erklärt. Dann nennt Hr. Dr. Fink: „Sie hat denn S. W. Dehn nicht nur die alte Hämorrhoiden, sondern zugleich sich selbst zu vertheidigen.“ — Nicht so! So lange meine Hämorrhoiden, (weg man sie die alte nennen, oder wie man sonst will) nicht abköthlich angegriffen wird, so lange nicht vollständige Beweise nach Gelehrten, hier oder dort in meinem Buche oder Uebersetzt in der Anlage und Ausführung des Geistes, durch verhältnißliche Ansicht verleiht werden zu sein, etwas davorhin Uebeltunens und Falschen aufgestellt zu haben — so lange will ich weder gegen H. Matt noch gegen irgend einen Andern die Feder zu. Es ist gar leicht hinzusetzen, dass Dieser oder Jener sich garst habe; aber, ist es mit dem bloßen Aussprüche, und ohne hinreichend aufgestellten, nicht durch objektive Anschauung begründeten Beweise begründet? Ist damit der Irrthum bewiesen? Wo es auf Wissenschaft ankommt, macht es doch genau nicht aus, ob es mit höchstwahrscheinlichen Flakeln, oder mit stählernen Bälgenarten, von dem Irrthum eines Andern Mies zu sprechen. Ich habe, in der Vorrede zu meinem Buche, die zur Kritik Berufenen um eine strenge Prüfung desselben gebeten, und habe erklärt; dass mir jede mit ungelungenen Gründen unterstützte Erwiderung, wenn sie meiner bisherigen Ansicht noch ganz widerspricht, willkommen sein würde, dass ich jede gründliche Belehrung dankbar annehme, — der gelehrte Leser entschuldige, dass ich ihn von mir spreche — denn es ist mir bei jeder weder öffentlich noch privat irgend etwas angetragen, was mich von dem mir ungenügenden Irrthume überzeuge. Wenn Böhmen bei einem Leber gebildet, und mag seinem Irrthum Schaden mitbringen geben, ohne dass ich selbst ihm den Weg bereite. Wenn es sich bei schätzbare Prüfung als falsch, dumm sagt, wo und wo ich garst habe, oder, was und wie ich Menschen oder das Ganze erkennen oder richtig machen kann, dann werde ich zum Besten der Wissenschaft mit allen Kräfte entgegen und ihm, was mir irgendwas von Gedeihen der Sache zu thun ist. Angestrebt aber, die auf Veränderung und ständliches Meinungsverhalten einzelner Lehrstühle und Beispiele sich gründet, welche ich um herübernehmen, so es auch, dass es von Professoren oder Doctoren der Musik angebracht sind.

Was nun noch Hr. Dr. Fink Anforderung betrifft, mich selbst gegen Hrn. Matt zu vertheidigen, so meine ich dass, dass dies sich gar nicht notwendig sei, — Persönliche Angriffe auf dem Gebiete der Wissenschaft! — wahrlich führen auf! Was sich dann verhalten lässt, mag sehen, wie es damit fertig wird; dergleichen ist von dem Beweise von jeder für verachtlich erklärt worden. Was darauf antwortet, drückt keine Sach, und muss nicht wissen, was er mit der Zeit Beweise anfangen kann, — Ganz anders stelle ich mich aber der Sache, und darüber ausdrücklich verpflichtet habe ich mich zur Vertheidigung, wenn gegen mich solche Sachen vorliegen, wie es Jener der ganzen musikalischen Welt bekannten Abtheilung zu den Jahrbüchern der deutschen National-Verein für Musik enthalten sind. Ich erkläre bereit, dass ich, so lange diese Stellen und Ales, wie dass in Verbindung nicht, (wenn auch die Geschichte der Biographie des Hrn. Prof. Dr. A. B. Marx im Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst geblüht) nicht auf geübten Wege in's Reine gebracht und, wie es sich heraus, bestrahlt und, nicht

weder von Hrn. Martz, noch von seinen Freunde und ihre Schreiberei beklammern werde. —

Insoll ich aber die alllinge Zeit und Masse gewinne, werde ich versuchen, in möglichster Kürze den Bildungsgang der Theorie der Tonkunst historisch zu entwickeln und ihren gegenwärtigen Zustand darzustellen. Gestrebt wird sich dann ergeben, dass die sogenannte und einzig die gültig geprüfte Lehre Lehrmethode weiter nicht ist, als ein verunglückter Versuch, die Lehrgänge mit Fug und Recht als vermittelte Darlegung abgehandelter Zweige der ganzen Theorie der Tonkunst, auf eine ungehörige Art unter einander zu verbinden und Alles von, und unter Hauptkammer durch einander zu verlesen, was es sondern, hier und überhörtlich anzustellen, wodurch nicht das Werk eines Einzeligen war.

Als Referent bleibt mir nun noch übrig, dem gelehrten Leser mit dem von Hrn. Dr. Fink in seiner Schrift gewissenen Bescheid bekannt zu machen.

Zur vollständigen Wirkung der Mücken Beschränkung sieht sich unser Hr. Verf. genöthigt, einen Blick in die Compositorenlehre des Gegners zu thun; dass geht er zur Beantwortung der Frage: „Was hat Hr. Martz mit seiner methodischen Compositorenlehre zum Nutzen der Kunst oder Wissenschaft gethan?“ dieses Leitfadens durch, und meldet uns die verschiedensten Dinge. Unter andern, dass Herr M. verstanden lehren will, ohne vorhergegangene Erläuterung oder das geübteste Können.“ Dazu nimmt er die Darstellungen „aus dem wenigen Tonen schon unabhingige Tonhöhen gebildet werden können.“ Insof sie in allerer Teile, weist nach, dass daraus Melodien gebildet werden können, so verschiedene, dass in einer Octave 48,000 liegen — bildet aus richtig zusammengefügten Sätzen die verschiedensten Art, wo die Verabfolgung in Octaven am nächsten liegt, für mannichfaltige Wirkung geeignet, aber doch nur ein „Zwischenstadium“ bildend. Dazu wird „das überflüssig“ die Ton und der ganze Harmonien „entwepfen“ — gleich darauf die „wilde harmonische Masse“ „nächst der Dominant-Septimenaccord wieder „entwepfen“ u. s. w. Der dreizehnte Satz wird mancherlei übergegangen, und vom veränderten geschrieben, wo Herr M. — man denke! — „Auflösung der allingigen Harmonien“ bringt. Da kommt denn die alte *Repte d'Auten* von Newman zum Vorschein, mit der schon Lepler seiner Zeit ein experimentirte, aber bereits verschollene Wunder wieder hervorrief, — überhörtte Fortsetzungen werden erwähnt, u. s. w. und endlich erklärt H. M.: „die Aufgabe wird hier zu sehen, dass der Künftling einzuweisen sich mag der Harmonie widmen muss.“ Ferner: „Bei der Accordlehre kann nicht zugleich auf Melodie, Rhythmus, Construction, Harmonie, Stimmführung — gleichmäßig geachtet werden.“ Da haben wir's! Herr M. verlangt aber von dem Harmonisirenden Andern, was er selbst als unzulässig anseht, sieht hier wie auch im Contrapunkte Das schief an Andern, was er selbst und noch viel schlimmer that.“ „Er wird nicht sehen, von der mannichfachen Verabfolgung seiner Compositorenlehre und von der heillosen Schlechtigkeit der ganzen Doctrin vor ihm zu sehen.“

Hier das Resultat der Gegenchrift des Hrn. Dr. Fink, hier der Grund, aus welchem Herr M. über den Fehrl der alten Musiklehre mit unserer Zeit geschrieben. —

S. W. D.



THE NEW YORK  
PUBLIC LIBRARY  
ASTOR, LENOX AND  
TILDEN FOUNDATION



## Recensionen und Anzeigen.

*Ästhetik der Tonkunst.* Von Dr. Ferd. Haend.  
Erster Theil. 1837. S. X u. 416 in 8. Zweiter Theil. 1841. S. IV u. 630. Leipzig und Jena, bei Carl Hochhausen.

*Angewandt von G. W. Fink.*

Bisher war die Ästhetik der Tonkunst fast völlig vernachlässigt worden. Das Wenige, was in allgemeinen Lehrbüchern der Art auf die Musik angewandt worden war, blieb unzureichend und schwankend auch für solche Mütter, die sich für das Studium solcher philosophischen Werke interessirten; den Musikern selbst übte es gar nicht, weil ihnen die meist völlig abstrakte Sprache der Philosophen so gut als unverständlich war, wenn sie auch von dergleichen Schriften Noth gemacht werden können, was kaum bei der Mehrzahl voraussetzen ist. Es wäre wohl auch zu viel verlangt, wenn Musikern zugeordnet werden sollte, philosophische Schulen und ihre Systeme zu studiren; die Meisten sind nicht dafür geschaffen. Es muss ihnen näher gelegt werden, wenn sie sich davon angezogen fühlen sollen. Das ist nun hier geschehen, und zwar das erste Mal. Der Verf. hat sich die Ehre erworben, die erste Ästhetik der Tonkunst veröffentlicht zu haben. Das Werk, dessen zweiter Theil erst vor Kurzem erschien, hat demnach eine doppelte Wichtigkeit für alle gebildete Musiker und Musikfreunde. Von bloß ergötzlicher Unterhaltung kann und soll hier freilich nicht die Rede sein, sondern von einem höherem Nachdenken über den gesammten Inhalt unserer Kunst. Der Verf. selbst macht darauf Anspruch, und mit vollem Rechte, da er sein Werk als Lehrbuch angesehen wissen will. Die Besprechung des Buches kann sich also durchaus kein anderes Ziel stellen, wenn sie dem Gegenstande selbst nicht Unrecht thun und etwas mehr als allgemeine, daher auch meist ganz unnütze Phrasen geben will; ja sie muss um so lieber nur ein Ziel vor Augen behalten, da nicht das ganze Werk in allen seinen Gegenständen, sondern nur ein

Uebers. des XXI (344. 44)

Thell desselben besprochen werden kann. Wenn wir nun mit Uebergang alles dessen, was dem Musikgebildeten am leichtesten verständlich, also auch am unterhaltendsten ist, gerade gefessentlich die Kapitel auswickeln und in einem möglichst guten Zusammenhang bringen, die auf Tonkunst angewendet, am wenigsten klar von Andern beleuchtet und doch am verständlichsten für eine bestimmte Kategorie wichtig sein dürfte; wenn wir also den allgemeinen Hauptpunkt der Betrachtungen, welche schließlichen bezüglich genau erfasst sein wollen, uns hier ausschließlich zuwenden, will wir damit am Meisten zu nützen denken, so kann es uns natürlich auch nicht um Unterhaltung, sondern es muss uns um möglichst erleichterte Anregung des Nachdenkens zu thun sein, was noch deshalb nöthiger wird, weil manche Gedanken nur kurz angedeutet, nicht von allen Seiten ausgeführt werden kann. Um so eifriger wünsche ich mir diesmal recht viele Überlegende und ganz bedenkende Leser.

Die Einleitung. Das erste Buch handelt vom Wesen der Musik und zwar zunächst von der Musik der Natur überhaupt, als vom Ton, vom Rhythmus, von der Musik der Natur außer der menschlichen Sphäre; dann von der Musik des Menschen, als Produkt seiner Selbstthätigkeit des Geistes, als unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens, als Produkt der Geistigkeit oder der Tonalität der Seelenkräfte; Melodie, Harmonie, dreien Spiel in Tonbildern, Modifikation des Ausdrucks, Unterordnung unter die Idee der Schönheit (S. 1—146).

Davon nur übersichtlich den Gedankengang des geordneten Verf. und mit ganz kurzen Bemerkungen. Die Einleitung berührt außerdem die Schwierigkeit und Mühseligkeit der Verhandlung über Musik und ihre Werke, weil Begriffe allein nicht freuen, und das Wesen der Musik nicht einmal in ästhetisch formalen Begriffen ganz geklärt werden kann, das Gemüthliche hingegen von Jedem nach seiner besondern Weise mitgeteilt wird, so dass man sich darauf als auf ein Allgemeines nicht berufen kann. Dagegen sagen unklare Gedanken und phantastische Unbestimmtheiten auch nichts, (um so weniger, je ausgesprochenlicher sie in lauten Worten sprechen). Gehörte Musik muss rasch vorüber, wird nicht festgehalten, und gelesen ersetzt das Hören nicht (doch!). Dennoch muss Kunst wie Religion erfasst werden. Dies ist nur unter zwei Bedingungen zu erreichen: 1) man die Letztes,

Richtbarkeithabens, über den Begriff Hinzureichendes angegeben werden (was darum noch kein Gefühlswissen ist); 2) ist eine ruhige Theilnahme an Befestigung der Grundansicht notwendig, d. h., man muss über das Wesen der Musik sich verständigt haben, wenn nicht gelähmt werden soll. Es ist nicht hier von gehörter und von componirter Musik, als einer aus dem Innern hervorgetretenen, zu sprechen (was getrennt, aber auch wieder zusammengefasst werden). „Die antike Behandlung der Musik wird da, wo es auf systematische Grundlage und Anleitung der Kunstregeln ankömmt, durch den Mangel an Vorarbeiten erschwert.“ Zu lange blieb Musik nur Sache des Gemüths und der Verheerung, ohne von den Aristokraten gebührend gewürdigt zu werden, was die Theorie selbst unzureichend machte. Es folgen geschichtliche Betrachtungen von Plato bis in die neueste Zeit in Kurze. Stets beachtet jedoch das Wissenschaftliche seinen Einfluss auf das Leben und die Kunstbildung, wenn es sich auch nicht überall genau nachweisen lassen sollte. Die Differenzen sind nicht gering, aber „unter Vielen sind Alle einig, und es bedarf nur der Vermüdigung, weil auch da, wo die Meinungen sich trennen, meistens das Wahre nur schwach steht, aber doch vorhanden ist.“ Hat nun die allgemeine Aesthetik (Lehre vom Schönen) das Wesen des Schönen und der Formen desselben theoretisch zu bestimmen, die durch das Schöne bekräftigten Seelenvermögen zu bezeichnen, und die Beziehungen aufzustellen, in denen das Schöne zu dem Leben steht, und schreitet sie im zweiten, angewandten Theile zu den Gesetzen der schönen Darstellung in der Kunst fort, so behandelt eine spezielle Aesthetik dies Alles in Rücksicht einer besondern Kunstspähre. Es wird also hier erklärt, was das in den Tönen erscheinende Wohlgefällige und Heile sei, als auch wie der mathematische Künstler seinen Werken einen aesthetischen Gehalt verleihe.

Das erste Buch betrachtet also zuerst die Musik im weitern Sinne des Wortes, so dass sie der gesammten Natur und allem geistig belebten Dasein angehört, „selbst mit Inbegriff der sie durchdringenden Schöpfung“. „Diese Naturmusik bildet die Grundlage alles Folgenden und hat die volle Bedeutung der Erzeugung eines geistigen, auf vielfältigen Stufen wirkenden Lebens aufzufassen“. Die ganze Darstellung ist gegen Hegel, sich mehr an ihre Betrachtung haltend.

Leben ist Bewegung, die ein Bewegendes voraussetzt. Was im Raume und in der Zeit in die Erscheinung tritt, gibt Kunde von einem Innern, was wir Geist nennen, welcher gestaltend wirkt im Raume, tonend, indem er die Zeit anschaulich werden lässt. Das Letzte macht das Tonleben der Natur aus, wenn auch dem menschlichen Ohr nicht immer vernachbar, doch eine Offenbarung des innern göttigen Lebens, welches alles Dasein durchdringt und der Geist der Natur selbst ist. Jedes Einzelne steht in stetem Wechselverhältnis zum Andern; die Einwirkungen, die es erleidet und ertheilt, heissen Empfindungen (Raum und Zeit durchdringen sich gleichfalls gegenseitig). Lust, Klang, Ton und Rhythmus sind Produkte der Natur, gebunden an ein Gesetz innerer Nothwendigkeit. Die unangeführte Erörterung übergeben wir, nur an die von Wittk. Opelt (in seiner Schrift: Ueber die Natur der Musik etc. Plauen und Leipzig, beim Verf. und bei Hermann und Langbein, 1831) erhaltene Erfahrung erinnernd, dass der metrische Rhythmus, wenn sehr wechselndes Füsse so schnell folgen, dass sie nicht mehr gerührt werden können, sondern in einem Zeitmomente für das Ohr zusammen fließen, den Ton bilden, woraus sich ergibt, dass beide aus einem und demselben Grundgesetze der Natur hervorgehen. — Da wir aber in das Lebenswesen anderer Naturen, als die menschliche, nicht tief genug eindringen, so bleibt uns das Tonleben der andern Geschöpfe geheimnissvoll und oft unvernachbar. Je mehr Gebundenheit an die physischen Gesetze und je weniger Selbstthätigkeit dabei, desto größer ist der Abstand vom Menschlichen. Selbst die Singvögel können daher nur etwas dem Tone Ähnliches geben, weil Freiheit der Wahl fehlt. Und so ist denn die eigentliche Musik nur eine Schöpfung der Menschen (und mit geläufiger Selbstständigkeit begabter Wesen). Von der Musik der Menschen handelt nur das zweite Kapitel, S. 47—146.

Hier ist also freie Selbstthätigkeit das Hauptcharakteristische, in welcher sich das Geistliche des innern Lebens ausdrückt in Verbindung aller Sehevermögen zur Hervorbringung eines Kunstschönen. Hierbei werden manche geschichtliche Ereignisse aufgegriffen und namentlich der Tonkunst gedacht. In diesen Anschauungen weichen wir vom Verf. in Verschiedenem ab, was jedoch keiner andern Angabe bedarf, da die ganze Anlagehalt der Geschichte der Tonkunst anheimgibt, die hier nicht

genau verfolgt werden konnte, eben so wenig, als einzeln bekannte oder bekannt geglaubte Erscheinungen Beweisen-  
den haben können. Dazu aber unser ganzes Tonsystem, so intensiv die Combination noch ist, der Perfectibilität unterworfen bleibt, wie alles Menschliche eine Ausnahme, ist gewiss, so gewiss, als die gesamte ionische Ordnung ein Ergebnis schaffender Selbstthätigkeit des reflectirenden Geistes ist. Nicht minder bemühet sich dieser Geist in Feststellung rhythmischer Verhältnisse, deren geschichtliche Andeutungen hier nur wenig erörtern können, da sie den Gegenstand nur zu berühren, nicht durchzuführen im Stande sind. — Als ein Drittes für den eigenständlichen Charakter geistiger Selbstständigkeit in der Musik nennt der gelehrte Verf. die Erfindung und Anwendung der Instrumente, was noch kurzer berührt wird und mit Recht. — Mit ungleich grösserer Sorgsamkeit und Genauigkeit wird nun der Satz erörtert: Das Wesen der Musik der Menschen thut sich zweitens kund als unmittelbare Darstellung des Gemüthlichen. Welche Wichtigkeit der Verf. selbst der festen Einsicht in die Bedeutung dieses Satzes zuschreibt, kann nicht besser als mit seinen eigenen Einführungsworten gesagt werden: „Wir haben diesen Gesichtspunkt als einen entscheidenden scharf und vollständig aufzuweisen, weil die hier gewonnenen Resultate die gesamte Grundansicht von der Musik begründen, und wir für die Regeln der musikalischen Kunst eine feste Basis gewinnen und selbst den Gehalt der Musik durch Besättigung heterogener Anforderungen hitern und sichern stellen. Von hier aus wird es uns möglich, das Geheim der Musik genauer abzugrenzen, und sie selbst vor jeder Verunstaltung durch ungeordnete Doppeltigkeit des Sinnesreizes, unter welcher das Geistige schwand, zu schützen, und jeden falschen Anspruch des Verstandes, welchem hier nur untergeordnete, wenn auch gültige Rechte zukommen, abzuschneiden.“ — Es wird von Nutzen sein, wenn wir den Gedankengang des Verf. übersichtlich zu machen und zugleich in Kürze zu verdeutlichen suchen.

Der Mensch schafft Musik nicht aus blindem Triebe, nicht einmal aus Empfindung, die der Sinnenwelt angehört, sondern aus Gefühl, das weder Vorstellung noch Urtheil ist, obgleich eine Gefühlsreflexion anerkannt wird, auch eine gewisse Verwandtschaft mit der bloss auf Aussenreize gerichteten Empfindung nicht in Abrede gestellt wird.

Gefühl heißt der Verf. das Vermögen, mit welchem der Mensch unmittelbar ohne Begriffe im Innern des geistigen Daseins erfasst, und indem das Aeußere zu einem Innern, das Fremde zum Eigenen wird, unmittelbar das Gegebene geistig lebt. Wir fühlen also das Einwirkende als unsern eignen geistigen Zustand, das Gegebene, und von diesem selbst das Sündliche, in seiner geistigen Bedeutbarkeit. Das Gefühl ist dem Verf. das contemplative Leben des Geistes in sich, und wie alles Geistesliche einer Idee untergeordnet und von ihr beherrscht wird, so steht das Gefühl unter der Idee des Schönen, gegenüber der Idee des Wahren und Guten, denen die Gebote des Verstandes und der Bestrebung oder des Willens zufallen. (Was aber einer Idee untergeordnet ist, ist auch dem Denken untergeordnet. Ohne Gedanken kein Geist, und ohne Gefühl des Gedankens kein Leben. Daraus sieht uns auch das Schöne dem Wahren und Guten nicht gegenüber, sondern sie sind stets überall verschmolzen, gehen in einander über, umarmen sich wie die drei Grenzen und verlassen sich nicht. Nur die Herrschaft dieser drei wechelt. Daraus ist auch das Wahre und das Gute Gegenstand des ästhetischen Gefühls, das am Ende doch ein unbewusstes Denken ist, das entweder noch nicht bis zum Bewusstsein gefördert ist, oder es voraussetzt und sein Leben darauf gründet, ohne sich im Augenblicke der Gebude des Denkens klar bewusst zu sein. Im Fortgang wird auch die Vereinigung des Gefühls mit der Neigung oder dem Begehren, das Geisse will, und selbst mit dem Gedanken zugegeben, doch so, dass es einen Gegensatz bildet, den wir nicht als solchen, sondern nur als eine eben währende Unterordnung festhalten. So wir können gar kein Gefühl im Sinne des Verfassers als möglich setzen, denn nicht als Denken vorausgegangen wäre, weil wir Geist ohne Gedanken mindestens für keinen noch gewordenen Menschengeist zu halten vermögen. Schließt er noch wie ein ungehöriges Kleid in der Wiege der Sinnlichkeit, so ist er ein noch im Keime verhüllter, ein werdender, aber noch kein geworden, wahrhaft einander Geist, kann noch nicht fühlen, sondern bloß, sinnlich angeregt, empfinden. Sein dunkles Empfinden regt Unterscheidungen oder Abzugen auf, die in die Welt der Gedanken führen, die ihn zum geistigen Leben, und somit auch zum Gefühl des Geistigen erheben, wo ihm das Wahre und Gute als geistig schön erscheinen müssen. Al-

los Sinnliche dagegen, was nach der Ton an sich ist, giebt ein bloßes Empfinden. Hat sich dies aber den Geist auch gemacht und ins Bewusstsein erhoben, d. i. ihm Begriffe, Schlüsse und verständigen Zusammenhang der Ordnung und des Rechts finden lassen, so ist nicht nur sein sinnliches Empfinden mit geistigem Gefühl versehen, sondern es ist ihm auch irgend ein Reich der Wahrheit und des erkannten Guten erschlossen, das im Wohlgefallen an seiner Harmonie ein reines geistiges Gefühl am Wahren und Guten hervorruft, so mit dem sinnlich Schönen verschmilzt etc. Da aber die Klarheit der Erkenntnisse, das jede Stufe des Menschlichen ihren Horizont hat, an welchem die Sonne untergeht, über welchem sie nicht zu dringen vermag, so sicher der Geist auch ist, dass dieser Horizont nur seine Begrenzung, nicht das Ende aller Dinge sein kann, so blüht in dieser Dämmerung wie im Sonnenschein das Hellhaniel der Ahaung auf, das über allem schon bewussten Leben ein neues sichtet, das in Schwermuth nach Höherem und im Vertrauen auf den waltenden Geist der Natur mehrerlich aus durchbraucht, ein sehnsüchtiges Gefühl dunkler Ahaung und glühiger Hoffnung, das uns unansprechlich ist, nicht weil es unansprechlich ist an sich, sondern weil wir auch zu klein sind, um es in Worte und Begriffe zu fassen. Und so fort. Dies ist meine Ansicht von der Sache, die ich in ihrer leichten Andeutung still dem Bedenken jedes Einzelnen überlasse) — Vielleicht scheint auch nur der Herr Verf. jedes Gefühl für unansprechlich oder aus dem Unansprechlichen hervorgegangen zu erklären. Mir träumt das Gefühl, das nicht aus dem Bewusstgewordenen der Seele hervorgeht, zu oft und zu viel falche, leere Träume, als dass sie ein Zeugnis wahrhaftigen Lebens sein sollten. — Auch glaube ich, dass Lust oder Unlust sich nie vom Gefühl trennen lassen, selbst vom Gefühl der Wahrheit nicht. Mir ist der Gedanke männlich und das Gefühl weiblich oder kindlich geistig. Wo aber nicht ein Sein vorausgeht, kann ein erschontes Werden nicht folgen. Wie aus Wurzel, Stamm und Zweig nur im Verainde Blüthen treiben, so blüht mir das Gemüth aus dem ganzen Menschenthum auf, von welchem das Hirn nur ein Theil ist. — Allein ich streite hierin mit Niemand, sondern gebe, was mein ist, zum Bedenken.

Nach seiner von der untern abweichenden Gefühlslehre bestimmt aus der geistigen Verf. die Sphäre und Grenzen

der Musik so: „Sie stellt Gefühle, aber nicht objectives Gegenstände der Gefühle dar, und behauptet durchaus ihren subjectiven Charakter.“ Darin sind wir einig, auch in der Durchführung, mit Ausnahme des der Musik vor allen andern Künsten zugesprochenen Reichthums, weil wir allen Künsten ihre Eigenthümlichkeit lassen, und keinen Rangstreit unter den geistbegabtesten Künsten wünschenswerth oder recht finden.

Die Gesetze, welche die Natur dem Gefühl geschrieben, sind auch der Musik in sofern gegeben, als die Darstellung dem darstellenden Inhalt entsprechen soll und entspricht. Jedes Gefühl hat seinen besondern Ton und Rhythmus, ein jeder Begriff sein besonderes Wort. Die unendliche Nachführung der Gefühle durch alle Stufen sind schon philosophisch schwer zu bezeichnen, um so schwerer wird eine theoretische Semiotik der Musik sein. Nur das Allgemeine kann nachgewiesen werden, das Besondere bleibt der Natur überlassen. Von den Leidenschaften können aber diejenigen überhaupt nicht zu musikalischer Darstellung kommen, die an besondere Reflexionen gebunden sind, wie Gitz, Ehracht etc.“ — Die ungenügende Tonbestimmtheit der Gefühle existirt nur für den Verstand, indem demselben nicht möglich ist, das Besondere des Begriffs mitzuordnen, und die Merkmale als logisch zu behandeln. Dadurch erscheint ihm, was in sich seine eigenthümliche Bestimmtheit trägt, als unbestimmt, und er erkennt ein Unausprechliches der Gefühle. Und so steht die Bestimmtheit der Gefühle in einem umgekehrten Verhältnisse zu der Begreiflichkeit (das ist es eben!). Dies war der Grund, nach welchem man der Musik die Darstellung bestimmter Gefühle abtugelte, und Hoffmann ihr nur eine unausprechliche Schwarmut zusprach. (Das ist freilich zu wenig. Dennoch wird in Tönen allein mit Bestimmtheit kaum etwas mehr dargestellt, als Lust und Schmerz, Saftes und Wildes, Sehnsucht und Verlangen, Ernsten und Kockischen, und dies Alles in eigenthümlichen Gaden der Leidenschaftlichkeit, und allein der Gegenstand, der das Gefühl erregte, „auf welchen es gerichtet ist“, ist unbestimmter, lässt also in seiner Allgemeinheit die mannigfaltigsten Deutungen zu, was jedoch der Musik mehr nutzt als schadet, und als am Allermeisten in ihrer besonders Unbestimmtheit, die sich Jeder nach Gefallen und Bedürfnisse deutet, zugänglich und ausprechend macht, weil die Hauptbedeutung des allgemein



Menschlichen lebhaft und doch spielend und zwanglos befriedigt werden.) „In dem Rhythmus prägt sich das Wesen des Gefühls nicht minder (oder vielmehr noch ungleich stärker) als im Melodischen aus (ohne jedoch etwas Bestimmteres zu bezeichnen, als das Allgemeine der Erhebung und Senkung, des Wachstums und der Abnahme, des Wechsels im Zusammenhang oder im Zerrißenen). „Zugleich ist Alles in der Musik Gegenwart (daher auch vergehend, vorübergehend, bis es wieder in die Gegenwart gestellt wird). Doch nicht allein die Welt des Endlichen und Sinnlichen ist dem Gefühl anheimgelassen; das extemporative Seelenleben berührt und erfasst auch eine höhere Welt. Es giebt ein Idealgefühl, welches einem höheren Gehirne als dem der Begriffe (F) entspringt ist, und es vermag der Mensch mit einer Welt in unmittelbarer (F) Berührung zu treten, welche der Sinn nicht erreicht; denn er denkt das Ewige und Unendliche in Ideen, und fühlt es als sein Leben im Leben.“ (Allein das Unendliche und Ueber sinnliche ist nicht Sache der Musik, sondern es wird vom denkenden Geiste zuerst als Gefühlswürdigstes in die Welt der Töne übergetragen. Die Ideen des Ewigen, der Gottheit, der Wahrheit etc. muss vorher gedacht, und als Lebenswürdig in das Gefühl hineingelegt worden sein, bevor die Schausache des Vortragens den Bezug auf ein Unvergängliches und Ueber sinnliches in Worten vorübergehender und sinnlicher Töne zu finden vermag. Die Bedeutung der Töne entsteht nicht durch das Klagen, sondern durch Resultate glücklicher Gedanken, die dem Gefühle als Inhalt übergeben worden sind. Der Lebensreiz der Gegenwart, der in den Tönen und durch sie uns erregt, spielt im Wunsche nach dem Höchsten, nach dem Unendlichen, welcher dem Gedanken folgt und von ihm geschaffen worden ist, in das Zeitliche hinein und ermöglicht uns um so mehr, je heller das Leben unbestimmter Sinnest sich ergrüßen und doch zugleich die Höhe geläuterter Gedanken sich unschmerzhaft fehlt. Diese Beziehungen auf Nichtsinnliche müssen aber selbstthätig der zeitgeborenen Musik vom Gedanken zuvor gegeben worden sein. Auch hat die Musik nicht die Kraft, uns irgend eine Beziehung auf etwas Bestimmtes oder auf eine Idee klar, noch weniger klarer zu machen, sondern vielmehr lebendiger oder traumartiger, weil eine erhabene Idee der Hoffnung in nervenregter Lust eines überhöhten Bewegungsspielen gleichsam an die Gegenwart gefesselt zu sein oder

doch in ihr zu schwimmen und mit Himmelsbuckel und zu trinken und zu beseligen scheint. Denn der Mensch liebt es, mitten im Beglehen unschuldiger Sündlichkeit den Schranken des Zeitlichen sich entsucht zu wissen und im Gefühl als Seligkeit zu umarmen, was ihm der Gedanke selbst als Hoffnung der Zukunft hingestellt hatte etc.) Dennoch ist die Musik nicht leeres Formspiel (leben und hauptsächlich darum nicht, weil die Seele sich in diesen Formen stellt und ihren Gehalt mannigfaltigster Art in sie hineinbringt, wie in ein reines und edles Gefäß. Oder sie ist ein Thun, der Alle erquickt und den jeden Empfangende in sein eigenes Wesen umwandelt und sogar umwandeln soll). „Zum Irrthum aber schreift man ab, sobald die Nachfrage nach Inhalt nur auf den Gedanken gerichtet wird. (Also keine Erziehungsmusik! Man kann ein solches Tonmischungs-Gemisch nur geben, wenn ein allgemein bekanntes Gefühl oder eine allgemein beliebte Novelle zum Grunde gelegt wird, wie z. B. im Sommerabendstücken). Als Darstellung des Gemüthlichen kann die Musik nicht das Ruhige und Starre aufnehmen, denn sie besteht in einer Reihe von Bewegungen, die allen Hindernis und Störende aus der Seele wegspielen.“ u. s. f.

Die meisten unserer bisherigen Einwendungen über die wichtigsten Gegenstände kamen daher, dass sich der gelehrte Verf. zu lange bei der Beschäftigung des Wesens der Musik als einer doch nur untergeordneten Darstellung des Gefühls und ihres subjectiven Charakters aufgehalten habe, was gewiss in einer neuen Bearbeitung gedrängter und den ersten geringeren Standpunkt beziehender behandelt werden dürfte, zum Vortheil des Ganzen und der Beschaffenheit der Komponisten, die in solcher Region nur ungern so lange verweilen. Jetzt erst, (S. 93) wo die Musik als Produkt der Geistigkeit und der Totalität der Seelenkräfte angesehen wird, sagt der Verf. selbst, dass ihm Alles noch nicht befriedige, weil es sich leicht ins Ordnunglose und Unbestimmte verlieren und der Zusammenhang unserer geistigen Existenz mit der objectiven Welt vernichtet werden würde. Das Letzte ist die früher fehlende Hauptsache, die zwar in der bisherigen Besprechung fehlen musste, aber nicht so lange hätte fehlen sollen. Jetzt nun behauptet der Verf. selbst: „Das ganze Wesen der Seele muss in Anspruch genommen werden. Wir können und wollen nicht bloss Gefühlswesen einseitiger Art sein, die gesammte geistige Kraft tritt zugleich in Thätig-

keit, wo der musikhörnde Mensch das Gebiet der Kunst berührt. Da hört und fühlt er nicht bloß, sondern er denkt nach und schert Ideen an und schafft Bilder der Phantasie.“ — Jetzt erst nehmen auch Einbildungskraft, Verstand und Vermaß Antheil; jetzt erst „wird der Charakter der Musik durch dieses Zusammenwirken zu einem unversallen und sie selbst zur Kunst.“ — „Dieser geistige Charakter der Musik im Inbegriff aller Seelenkräfte wird kund 1) in Melodie und Harmonie; 2) im freien Spiel mit musikalischen Bildern; 3) in Modifizirung des Ausdrucks; 4) in der Unterordnung unter die Idee der Schönheit.“

Von diesen 4 Punkten, die das ganze Wesen der Musik in allen seinen Elementen erörtern, kann freilich nur das am schönsten Besprechende, daher das Wichtigste für musikalische Gedankfreunde ausgewählt werden, ohne dass die Uebersicht der Folge der Verhandlungen unberücksichtigt bleibt. — Nach verschiedenen Erklärungen dessen, was Melodie heißt, sagt der Verl.: „Eine Tonreihe, in welcher sich das Gefühl anschaulich, d. h. in bestimmten Formen klar und rein ausdrückt, nennen wir Melodie. Sie ist also die successive Verbindung von Tönen in einer ästhetischen, d. i. musikalischen Form.“ Diese Form liegt in dem tonischen wie in dem rhythmischen Verhältnissen. Sie muss in klarer Auffassung dem Gefühle entsprechen und es im Hörer wieder erwecken. Das geschieht durch Mannigfaltigkeit in der Einheit, durch organische Bildung im innern Zusammenhang. — Der klügere Verstand schafft die Harmonie, als Ordnung und Zusammenstimmung gleichzeitiger Töne, die denselben Zweck haben und selbst in den verschiedensten, parallel gegen einander laufenden Melodien die Einheit festhalten. Das Uebrige dieser Unterabtheilung übergehen wir hier. „Strebt nun der Mensch, sein Inneres darstellend, ein musikalisches Werk zu schaffen, so spielt die Phantasie wirklich mit Tonbildern für den Ausdruck der Gefühle, in welchen sich der Charakter der Geistigkeit ausdrückt, ergötzend, wenn sie den Hörer in ein gleichzeitiges Spiel seiner Seelenkräfte versetzen. Dadurch erledigt sich die ästhetische Nachfrage, was Musik bedeute. Ihr Wesen ist allerdings Spiel, aber nicht ein leeres, nicht ein solches, das im Hohen Simurgeln den Inhalt verliert, der geistreich sein muss. — Das Dynamische der Töne, das Wachsen und Senken der Kraft gibt die Modifizirung des Aus-

drucks. Es wirkt hier als Doppeltes: die musikalische Accentuirung und Artikulation, dann das Anschwellen und Verfließen des Tones. Diese Tonbesetzung führt von selbst zu der Unterordnung unter die Idee der Schönheit, worin sich alles vorher Betrachtete vereint und zum Liebgewann des Idealen erhebt.

Zweites Buch. Von der Schönheit der Musik. S. 147 — 383.

Im ersten Kapitel: Allgemeine Bestimmung des musikalisch Schönen. So zweckmäßig es ist, die weitläufigen Streitigkeiten der Philosophen über das Wesen der Schönheit hier als anderwärts Durchgeführtes zu übergehen und nur das von der allgemeinen Aesthetik näher Begründete als Ausgangspunkt und Resultat an die Spitze zu stellen, ebenso zweckmäßig ist es doch auch wieder, um der Besorgnis einiger Zweifel willen, eine Grundansicht voranzuführen zu lassen. Bedenken wir den Gedankengang des Herrn Vorf. Was dem Sinne wohlgefällt und ihn befriedigt, ist ihm schön und macht das Angenehme aus. Was dem Geiste gefällt und ihn befriedigt, und zwar die Geisteskräfte harmonisch betheiligt und frei über das Endliche erhebt, ist ihm schön; so selbst das Denken und Thun (eine schöne That). Im strengeren Sinne aber wohnt dem Schönen innerhalb der Sphäre des Anschaulichen oder in der Form unmittelbarer Erhebung, welche Form für das Geistige nur eine freie sein kann, insofern es um sein selbst willen da ist und keinen fremden Zweck dient. Darauf hin können wir feststellen. Schön ist das im Anschaulichen sich durch freie Form darstellende, nicht durch Begriffe, sondern durch das Gefühl unmittelbar zu erfassende Geistige oder Ideale. Dann aber wird hierbei das Anschauliche vorgezogen, und es kann leicht für das Schöne selbst genommen werden. Das Wesentliche ist die freie geistige Form (nicht jede), im Gegensatz einer notwendigen, unter welcher das Nützliche und Gute einem Zweck dient (Alles nach Fries, welcher vermittelnd zwischen Kant und Jacobi trat). In der Musik steht Sinnliches und Geistiges in genauer Verbindung. Es darf also in ihr das dem Ohr Wohlgefällige eben so wenig fehlen, als der Ausdruck eines innern Seelenlebens. Der Ton muss darum notwendig rein sein, damit er den Sinn nicht verleihe (Nur kann die Distinanz nicht als ein an sich Unangenehmes aufgefasst werden). Muss die schöne Form schließlich eine freie sein, so

schließt sich das Gebiet des Schönen, wo die Form aufhört frei zu sein. (Nur geben wir nicht zu, dass der Choral nur im harmonischen Hinsicht schön sei, weil sich in der gleichförmig rhythmischen Bewegung nirgend freies Leben kundthut?). Allein das Freie ist nicht das Gesessene, und nicht durch Verletzung der Regel gelangen wir zu ihm. Die freie Form muss auch eine harmonische sein, was Einheit und Einklang der Theile voraussetzt. Es muss Alles zusammen gehören und ein übereinstimmendes Ganze bilden, das hervortritt und Leben athmet; also kein leerer, ungeistiger Klangklang. Endlich soll sich das Besetzte in seiner Reinheit und Würde bis zum Idealen steigern. — Wie aber nicht der materielle Stoff, so kann auch nicht dessen Form selbst enthalten, was das Wohlgefallen schafft. Es ist die Einklangung des Gehörten mit der Natur, was in der Musik gefällt, ergötzt und beseligt, und was die Ahnung eines Unendlichen, aber uns Verwandten erweckt. Es stärkt und erhöht unser Dasein und führt über die Bedrängungen der Gegenwart und des Beschränkenden Sinnes. „Gefällt das Ganze erst nach der Beurtheilung, so gefällt das Schöne vor derselben.“ (Ist aber das Gemüth, dessen Produkt die Musik mindestens ist, sowie die Tonkunst des Gesanges, nur in den Befähigungen und einzelnen Kräften ein angeborenes, durch den Gebrauch und die Verbindung dieser Kräfte in jedem Menschen erst zu gewordenes, was legend eine Stufe der Bildung darlegt, so hat sich auch das Urtheil mit der Empfindung und dem Gefühl stets schon im Voraus vereinigt. Die erlangten Einsichten verändern sogar seine Empfindung, wie vielmehr sein Gefühl. Beides zusammen bildet erst das Gemüth. Und so kann das Schöne, d. i. das als schön Wirkende, auch nicht ohne Urtheil sein, das, aus dem Verstande und der Vernunft hervorgegangen, dem Gemüth gar nicht fehlen kann, da es nichts weiter als eine liebende Verbindung des Gefühls und des Verstandes ist. Nur gilt im Gemüthe irgend einem Dinge nicht eine neue, mühsam erst denkende und wägende Beurtheilung, sondern die Ergebnisse früherer Urtheile, die in Einklang mit der Empfindung gebracht worden sind, wirken schnell und wie unbewusst hervor. Daher kommt es auch, dass Einer dies, der Andere jenes schön findet, oft sogar ein solches, das nicht schön ist, sondern nur auf einer niederen Stufe schön, die über schlechtem mit der Gemüthsbildung des Geniesenden überwindet. Im

ähnlichen Falle gefällt auch sehr oft das Gute vor der Beurtheilung, d. h. vor einer erst noch anzustellenden, sondern auch selber schon angestellten bei ähnlichen Fällen. Wollen wir aber sowohl im Genuße des Guten als des Schönen Erhebung unser selbst auf eine höhere Stufe des gemüthlichen und geistigen Lebens, so erlangt sich dies nur durch tieferen Bedenken, durch neue und eindringendere Beurtheilung zum Wachsen der Totalität unseres Geistes etc.) — „In der Schönheit sollen wir Sinnlichkeit und Vernunft vereint und für den Frieden dieser und einer höhern Welt versöhnt sehen (Hebt nicht dieser Satz jenes auf? denn wo Vernunft ist, muss auch Urtheil sein); wie aber dies geschieht, bleibt unserer Erkenntniss ein unansprechliches Geheimnis (das glaube ich auch nicht. Und einiger Erklärung liegt schon in dem vorher Gesagten)“ — Ueber den wichtigen Begriff des Ideals haben wir gleichfalls unsere eigene Meinung, auf welche wir nur zuweilen andeutend Rücksicht nehmen können, wenn wir die sehr zu beachtenden Hauptideen der Schrift unsers Lesers zum weiteren Bedenken und zur Erleichterung des Studiums dieser Aesthetik vorführen.

„Ideal der Schönheit (unterschieden von dem Ideal Schönen) kann nur die Schönheit der Idee der Vernunft sein. Sie enthält das Unbedingte und Absolute, welchem kein Gegenstand (der Erscheinung) der Erfahrung ganz entsprechen kann, und welches in Keinem ganz aufgeht; ein inneres Urtheil, sie ganz unansprechlich, wenn es auch als Regulativ bei jeder Beurtheilung echter Gegenstände obwaltet und der schaffenden Thätigkeit des Geistes verschweht. Ein objectives Ideal oder ein bestimmter Gegenstand der zu verwirklichenden Idee kann nicht unverständlich in uns liegen; dazu wird Anschaulichkeit erfordert, welche die Einbildungskraft erst verleiht. Das Bild, an welchem die absolute Idee offenbar werde, schafft die Phantasie, und es entspricht derselben unter der Bedingung individueller Existenz. Nach ihm beurtheilen wir die Werke der Natur und der Kunst; ihm entsprechen mehr oder weniger die Dinge der Wirklichkeit. Daher dürfen wir graduelle Verhältnisse der Ideale zugestehen und unterscheiden: 1) Ideal absoluter Schönheit als unansprechliches Eigenthum der Vernunft; 2) Ideal im Gegenstand, als höchste Vollendung im Anschaulichen; 3) Grad, in welchem sich das Besondere zur Vollendung aufstufte.“ — Dies gilt auch für Musik, was Krug verneinte; in dem

Toukünstler lebt das Ideal des stehenden Menschen, welchem gleichfalls ein Normalideal gegeben ist, nach welchem er aufsteht. Dennoch tritt bei der Toukunst die zuerst erwähnte subjective Beziehung vollständig hervor. Darum haben wir mancherlei Zeiten- Völker- und Individuen-Ideale; dürfen daher von einem alterthümlichen und modernen, von einem griechischen und deutschen Ideale sprechen" u. s. f. (Also hat jeder Mensch sein eigenes Ideal nach dem Maaße der Bildung der Totalität seines Wesens; jede Zeit und jedes Volk hat es auf keine andere Weise, immer dem Standpunkte seiner Zeit und Volkseigenständigkeit nach. Folglich sind Norm und Grad nie ganz gleich, ja sie können völlig auseinandergehen. Immer aber ist das Ideal das höchste Höchste, was nach dieser Richtung erst für den, der es hat, erreicht werden soll. Und so kann denn das absolute Ideal wohl verständlich gesetzt, als ein notwendiges angenommen, aber schlechthin von dem Gefühle nicht erfasst, sogar nicht einmal als Eigenthum der Vernunft, immer der höchsten oder der Vernunft in Gott, gesetzt werden. So muss denn das Leben selbst sogar im Idealen unruhig bleiben, so lange Richtungen und Kräfte verschieden sind. Dann der Wechsel der Dinge, der auch die Richtungen und Erreichnisse erfasst und somit die Ideale selbst verändert. Was bleibt also? Erhebung des Lebens an heiligen Ringen nach immer höherer Vollendung. —)

Zweites Kapitel. Von den Elementen und Arten des Schönen in musikalischer Kunst. S. 159 — 163.

In jeder Art des Schönen sind drei Elemente: Freie Form, lebendige Fülle und ideale Beziehung. Ohne sie kann kein schönes Werk vorhanden sein. Das Anschauliche das Bildes wird dabei vorausgesetzt; es muss also dem Aussen und Innern Sinn erfassbar sein. Es steht dem Logischen gegenüber, das im Reichen der Begriffe beruht, wie das Aesthetische in Einheit der Formen der Einbildungskraft. Allein das Anschauliche wird nur schön, wenn Freiheit der Form und Belebung des Inhalts dazu kommt. Das notwendig Anschauliche der Form liegt in der Melodie, die durch Fülle nicht unklar werden soll, wodurch das Anschauliche verworren erscheint. Leichtes Erfassbarkeit des Ganzen ist Vorzug. In formaler Schönheit brast das Grundgesetz Harmonie, in charakteristischer Schönheit Ausdruck, in idealer heist es Identität.

Ragt eine dieser Gesetze in einem Kunstwerke vor, so benennen wir es darnach. In höchster Vollendung eines Kunstwerkes durchdringen sich alle drei. Es ist aber kein dieser drei getrennt an die Spitze zu stellen, wenn nicht Alles einseitig werden soll. Die Theorie klassischer Formen ist ebenso irrtümlich, wie klassischer Charakteristiker oder Idealisten der neuesten Zeit. — In den einzelnen Besprechungen dieser drei wiederholt sich Manches. Im Formalen herrscht die Regelmäßigkeit vor (also Verstand, der dennoch doch auch zur Kunst gehört, nicht bloß unmittelbares Gefühl, das wohl auch Vernunft heissen sollte, weil ihm die Freiheit zugesprochen wird, die doch nach dem Früheren nicht mit Gesetzmäßigkeit verwechselt werden darf), „welche rationalen Verhältnisse, die zur Basis dienen, in irrationale sich umwandeln müssen, wodurch die bestimmten und strengen Formen des Regelmäßigen gleichsam gelöst und der Nothwendigkeit entrissen werden.“ (Das geben wir nicht zu. Das notwendige Gesetzmäßige muss bleiben, schon um der Klarheit und Fasslichkeit willen, als der feste Grund, warum die Gestalt erwächst, in deren Gestaltung Freiheit der Vernunft, also einer höheren Gesetzmäßigkeit, hinein spielt. Die Beine können nicht an die Stelle der Arme, und die Nase nicht an den Hinterkopf gesetzt werden, wenn nicht ein Manstrum geschaffen werden soll, u. s. l. Kurz die Verhältnisse müssen sich nicht in irrationale umwandeln, sondern es muss noch mehr als klassischer Verstand, es muss die ganze Seele dabei thätig sein, folglich der Verstand mit. Nicht der gekrümmte Verf. dies auch später zu, so ist dies doch um so mehr ein Beweis, dass jener Satz falsch im Ausdrucke ist und zu manchem Zweideutigen verleitet.) Vortrefflich dagegen ist, was S. 171 ausgesprochen wird: „Weit entfernt sich von aller Regel las zu sagen, besitzen die formale Schöneren derselben nur die freiesende und bewegende Kraft. Wo dagegen eine kühne Entlasserung eintritt und die Phantasie kein Gesetz anerkennt, da verliert diese sich ins Unbestimmte und Unklare, und kann sogar als krank erscheinen. Dem Geiste ist Vieles zu willigen, nur dürfen die Gebilde nicht Nebelgestalten sein oder des festen Bodens ermangeln; (auch dies ist am Orte schön, auch dies darf sein, und doch nicht regellos, denn alles Geistige ist sich selbst Gesetz und Freiheit zugleich); im Gegenheil fällt dem Geiste die unabweisbare Forderung zu, so nach Bewältigung der Regel



frei zu schaffen, dass diese nicht untergeht<sup>9</sup> (sondern vielmehr veredelt oder bereichert werde). Dringt sich die Regel mit Anspruch vor und stößt auf die Obermacht des Verstandes, so ergibt sich Stiefes, Pedantisches; verliert sich das Ganze in Unbestimmtheit, mangelt Proportion und Einheit, so schweben Schattenbilder vorüber, die nimmer schön bleiben können und die Seele unbedrückt lassen.“ — Ganz richtig heisst es ferner: „In dem Melodischen wird formale Schönheit offenbar, in so fern es nicht die eigentliche Melodie bildet, sondern auch die modulirte Folge der Harmonien bestimmt und den Rhythmus gesteuert; in diesen drei Regionen ist die Bewegung dann innerhalb der proportionirten Enstimmung eine freie (oder vielmehr eine mit höhern Gesetzen verbundene und damit geistreich spielende) und spricht darin göttiges Leben aus.“ Bei der Verhandlung über Harmonie als Nichtstimmigkeit war das Aesthetische schärfer hervorzutreten und mit dem Rhythmischen in Uebereinstimmung zu bringen gewesen.“ Das Positive bleibt dem Verstande und muss vor dem freien Schaffen in Ordnung gebracht und erfasst worden sein, wenn die Ordnung nicht aufgehoben werden soll, ohne welche keine Schönheit sein kann, kein freies, sondern nur ein willkürliches Spiel getrieben werden kann. — In den Figuren will der Verf., dass man sich mehr an die Natur (wohl des Charakters) als an die Künstlichkeit halte. Dies und Alles Uebrige wird gute Gedanken bringen, muss jedoch im Werke selbst nachgesehen werden, wenn wir das Ganze in einer Anzeige vor Augen behalten wollen. Nur noch hier: Das Regelständige muss dem Zwange entrissen sein (das ist nur möglich, wenn man die Regel genau kennt, dem Zwange sich folgern gelüßt hat. Dann lernt man über ihn herrschen und er muss uns dienen, wie die Bewegungser).

Die charakteristische Schönheit (von S. 189) bringt die notwendige Grundlage des formalen Elements zur volleren Höhe und macht es bedeutsam durch den Ausdruck des eigenenthümlich Besondern in Verbindung mit dem Allgemeinen. Es ist die Unterwerfung des Wirklichen und Nothwendigen unter die Macht der Freiheit, was das Gemüth des Menschen erfrest und die Ahnung einer geistigen Freiheit erweckt. (Wo aber Wahrheit gilt, kann der Verstand eine nicht zu untergeordnete Rolle spielen, und das bedeutsam Geistige kann nur im Durch-

dringung aller Seelenkräfte erweckt werden, was scharf hervorgehoben werden muss). Das charakteristische Element walzet hier entscheidend. Man darf es also nicht mit dem Versuche objectiver Zeichnung oder der Tonmalerei verwechseln, die nur Nachahmung ist; ferner ist nicht das rein Individuelle für das Charakteristische, das Denkbare nicht für das Anschauliche zu nehmen (d. h. man darf im Ausdruck bestimmter Empfindungen nicht zu weit gehen, weil weder das Persönliche noch die verständige Betrachtung in der Musik dargestellt werden kann, sondern das eigenschönliche Gefühl, was nicht leicht in Worten ausgedrückt werden kann). Dieses Charakteristische prägt sich aus 1) durch die Töne und deren Intervalle, 2) durch die Gestaltung der Harmonien, 3) in den Tonarten, 4) in dem Rhythmus (also grade durch dieselben Mittel, wodurch sich das Formelle ausprägt, nur in verschiedener Berücksichtigung, deren letzter Grund ein Geheimnis bleibt, so lange wir den Zusammenhang einer geistigen und körperlichen Welt nicht ganz durchschauen. Ganz ist es aber auch nicht nöthig; wir hätten und wüßten sonst gar nichts. Wir sind auch hierin schon weiter gekommen und schritten gewiss noch bestimmter vorwärts, wenn wir das noch Ungewisse nicht so oft unter dem Begriffe versetzen und in jenem nicht so viel denken wollten. Das Phantasieren hilft hier nicht, sondern es schadet. Vor der Hand reden wir vom Charakteristischen der Intervalle, der Tonarten, der Harmonien und selbst des Rhythmus viel zu viel und stellen als ungenau hin, was es noch nicht ist und was, soll es vorwärts gehen, nach unserer vollen Ueberzeugung ganz anders gefasst werden muss. Die Sache selbst ist überaus wichtig und der reiflichsten Ueberlegung werth. Wir verweisen daher auf den Verf., der Vielen zu bedenken giebt, nicht ohne glückliche Beschränkungen und Erweiterungen philosophirt und manchen Treffliche theils in Anregung bringt, theils erortert, so über Tiefe und hohe Töne, über Intervalle, besondern Accent und besonders über die Pause etc.)

Ideale Schönheit (S. 371). Dieser ideale Anschau debet dem Formell und charakteristisch Schönen, welches letztes die Wirklichkeit des innern Lebens trifft, also schon viel bedeutet, den Stempel einer Unendlichkeit auf, bald einer annähernd hohen, bald einer höchsten. Sie ist die Verkörperung endlicher Natur in eine unendliche. Diese

sollte sogar dem einfachsten Liede nicht fehlen. Sie erhebt in die Sphäre des Allgemeinen und versucht die hohe Bedeutung der Ideen nachthuend in Bilder zu fassen, die einer symbolischen Darstellung anheim fallen. Z. B. Beethoven's C moll Symphonie etc. Nur verwechseln man es nicht mit dem Edlen und Erhabenen und dehe es nicht auf allen Originelle aus, das oft nur ein Stipendat ist. Das Ideale ist auch nicht Verschönerung der Natur, sondern es reicht über die Wirklichkeit hinaus. Von dem ist auch zu unterscheiden, was wir Ideal der Kunst nennen, was auf Zeiten und Völker hinweist, als ein antikes, romantisches und modernes; es gehört dies der Normalidee der Schönheit und dem Gesetz der Kunst an.

Drittes Kapitel. Von den besondern Arten oder Formen des Schönen in musikalischer Kunst. S. 384 — 416.

Bisher waren die Elemente des Schönen betrachtet worden in formeller, charakteristischer und idealer Beziehung, welche in ihrer Verbindung das möglich vollkommenste Schöne geben. Weil nun diese drei Elemente in verschiedenen Grade sich vereinigen und wirken, auch der auffassende Geist auf eine eigenthümliche Weise sich betheiltigt, so ergeben sich noch besondern Arten des Schönen, oder es zeigen sich am Schönen eine Menge Eigenschaften, welche wir von der Schönheit nicht zu trennen vermögen, noch auch als ein darselben Beigegebenes betrachten dürfen. „Bald hat man sie als Begriffe und Eigenschaften, welche dem Schönen verwandt seien, behandelt, und dennoch das Princip dieser Verwandtschaft unbedeutend verstanden; bald wurde das Anmuthige, das Große, das Erhabene dem Schönen beigeordnet, als wären sie selbst gewisserlich verschieden“ etc. Alle diese mannigfachen Arten und Darstellungsweisen können aber nur als Entwicklungen des menschlichen Geistes betrachtet werden, denn sie sind in der Art und Weise begründet, wie der Mensch die Welt und ihre Erscheinungen auffasst; sie sind sich daher weder in den verschiedenen Menschen noch Zeiten gleich und können nicht als streng abgeschlossenen angesehen werden. „Um diese Formen und Darstellungsweisen des Schönen zu überschauen und zu erkennen, werden wir sie unter zwei Klassen, von denen die eine den Gegensatz und die Beziehung zwischen Natur und Geist (Realem und Idealem) begründet, die andere auf den Lebensansichten, welche der Mensch von Freiheit und Natur gewinnt, beruht.

In der ersten Klasse wird anmuthige Schönheit und hohe Schönheit unterschieden. Die Anmuth, welche relaxend wirkt, gewinnt ihre Vollendung in der Grazie; die hohe Schönheit, welche ruhet, in dem Erhabenen. Beide Unterabtheilungen haben einen weiten Umfang, machen nähere Bestimmungen nöthig, weshalb denn auch spezielle Formen genannt werden. Das Anmuthige umfasst das Naisse, Zierliche, Knosliche, Saufte, Geachtetee; — das hohe Schöne umfasst das Sentimentale, Grosses, Edle, Prächtige, Pathetische, Wunderbare, Furchtbare und Schreckliche, das Erhabene.

Die zweite Klasse bespricht das Schöne im Tragischen und im Komischen, mit Rücksicht auf das Freudige, Heitere und Lächerliche, sowie auf das Traurige, was vor dem Tragischen besetzt wird.

In diesen Beschauungen, die in keiner Aesthetik fehlen können, wird man viel Belehrung und treffliche Bemerkungen finden. Dabei bringen die Gegenstände selbst ein dem Musiker an sich weit Ausserordentliches und hehreres Fassliches, als Alles, was wir bisher zu besprechen uns nur Aufgabe machten, was ihn aber grade darum nur desto nöthiger wird, wenn anders das Denken über musikalische Kunst nicht für nutzlos und unbedeutend gehalten wird, was wir nicht glauben mögen, so gut wir auch wissen, wie sehr die Individualität mancher Kunstfänger dahin neigt, sobald die Gegenstände in das Abstrakte sich stellen. Aus diesem Grunde haben wir uns auch nicht in Besprechungen der im Werke angeführten Musikkritikungen verwickeln wollen, in jedem Musiker die Beurtheilung derselben ungleich hehrer fällt, als die Aufnahme des Ganges der Werthbetrachtungen in philosophischer Hinsicht. Diese muss Vielen Anfangs schwer fallen, des Ungewohnten wegen. Hat man sich aber nur mit geduldiger Ausdauer und ehrlichem Fleiße an ein solches Bedenken gewöhnt, so wird der notwendig daraus hervorgehende Nutzen sogar bald genug eine Neigung für solche unser dringende Beschäftigungen hervorgerufen, die über die Kunstleistungen selbst ein ganz anderes Licht wirft, das hundertfach andere, kleinliche Nebenansichten verdrängt. Ja dies wird schon geschehen, wenn man sich nur erst in unsere kurze Anzahl hingeparkt hat, die unter Andern auch zu besserer und leichterer Erfassung des zu besprechenden Werkes dienen soll.

Der zweite Theil wird noch aussehender sein, als der

erste. Dies liegt nicht nur in der durch den ersten Theil für Viele gewonnenen, höheren Befähigung des Verständnisses, sondern auch hauptsächlich in dem Gegenstande selbst und deren Behandlung, die von des Verfa's Liebe zur Kunst das rühmlichste Zeugnis ablegt und uns zu vielfachem Danke verpflichtet. Schon die trockne Inhaltsanzeige wird die Aufmerksamkeit wissenschaftlicher Leser für das Werk in Anspruch nehmen. Man erhält:

Drittes Buch. Erste Abtheilung. Von der musikalischen Kunst. 1. Cap. Von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältnis zu andern Künsten. 2. Cap. Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht. 3. Cap. Das Verhältnis der musikalischen Kunst zur Natur, und die Metrisirung. 4. Cap. Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks. 5. Cap. Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks thätig werden (Genie, Phantasie; Geschmack; Regsamkeit; Kunstverstand). 6. Cap. Vom Stil, von der Manier und der Schreikart. 7. Cap. Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vocalwerk. 8. Cap. Von der Kritik musikalischer Werke.

Das dritte Buches zweite Abtheilung. Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung. 1. Cap. Die Gesetze der Erfindung (Originalität; Bedeutsamkeit; objective Deutlichkeit; Beachtung der Grenzen und Bedingung der Kunstform). 2. Cap. Die Gesetze der Construction (Vollständigkeit; Einheit; Klarheit; Ebenmaß). 3. Cap. Gesetze der Ausführung (Correctheit; Wahrheit; Haltung; Leichtigkeit; Behbung).

Viertes Buch. Von den besonders Kunstformen. 1. Cap. Allgemeine Bestimmung der Kunstformen. 2. Cap. Werke der Instrumentalmusik (Phantasie; Capriccio; Studie; Lieder ohne Worte; Rondo; Sottano; Fugt; Präludium; Ouverture; Musik für Theater [Scherzo, Menuett, Gigue, Polonaise]; Marsch; Variation; Suite; Divertimento; Sonate; Concert; Symphonie). 3. Cap. Werke der Vocalmusik (der Clor; kirchliche Musik; der Text; das Recitativ; Fuge; Choral; Motette, Psalm; Hymne; kirchliche Ritualgesänge; Messe; Requiem; — Lied [Ode, Volklied, Ballade, Arie]; Canate; Oratorien; Oper [Operetta, Melodrama].

Da ich aber die wichtigsten und anziehendsten Verhandlungen des zweiten Theils bis zum 8. Cap. des dritten Buches in meinem letzten Jahrgang der Leipziger allge-

meinen musikalischen Zeitung ausführlich gesprochen habe, habe ich es für angemessener, die geehrten Leser, die dafür zu interessieren sich geneigt fühlen sollten, dahin zu verweisen (1841, S. 1049 und ff.), und dafür hier noch einige Andeut, was dort unbeschiet gelassen werden mußte, hinzuzufügen. Es ist sehr unmöglich, dass ein so reichhaltiges Werk in allen seinen Hauptpunkten durchgesehen werden kann, wenn nicht aus der Beurtheilung ein Buch werden soll. Von der musikalischen Kritik haben wir Lust, einmal einen besondern Aufsatz zu liefern mit Rücksicht auf die Zeitverhältnisse. Nehmen wir daher den Untersuchend der Vocal- und Instrumentalmusik, und zum Beschluss die Gesetze der Erfindung.

Der Unterschied beider Musikarten wäre in der Verbindung der Töne und Worte, oder in der Differenz der Tonkunst und der Poesie zu suchen, wenn die neuere Kunstphilosophie nicht im Ecklingen der Instrumente die reine, ungetrübte Musik (die abstracte), dagegen in den natürlichen Klängen der Menschensstimme ein getrübes, gemischtes und über bestimmtes Verhältniss zu jener Ideen anerkannt hätte. Allerdings ist die Instrumentalmusik das Produkt menschlicher Reflexion, eine Erfindung für Befriedigung geistiger Bedürfnisse: allein das Instrument tritt nur an die Stelle der menschlichen Stimme, die in ihrer Abhängigkeit von der Natur nicht zu Allem anreicht, und diese immer nur zur Aussprache menschlicher Gefühle, zwar in freierer, aber auch mittelbarer Darstellung, während die Stimme die Innigkeit unmittelbar erfasst und Leben durch Leben malt. An und für sich sind die Töne nicht abstract, auch die Instrumente stehen nicht ausser Beziehung auf einen besonders niederen Inhalt, und ihre Besetzung kann immer nur eine untergeordnete sein. Die Instrumentalmusik hat sich die Unmittelbarkeit und Innigkeit des Gesanges zum Vorbilde zu nehmen, und dieser die grössere Unbedingtheit und Freiheit der Instrumente, welche sich hinten massen, nicht in ein leeres Spiel zu versinken, das nur zum Ohe, nicht in die Seele dringt. — Durch die Verbindung mit dem Worte wird der Gesang individualter, aber auch bestimmter als die allgemeine, daher auch unklare Instrumentalmusik, welche extensiver, jene intensiver hat, sie schwebt im Aether gleichsam über dem Leben, während der Gesang aus ihm hervorgegangen in dasselbe tief eindringt,

sie ist gründerreicher, phantasiefreier, weil die Mitwirkung des Verstandes in ihr nicht kommt. Nur in sofern kann sie als die reinste Musik bezeichnet werden. — (Instrumente waren schon in der frühesten Zeit zur Entwicklung der Tonverhältnisse thätig, machten sich als weite Schallträger, Tonförderer etc. wichtig, galten auch schon im Alterthume nicht selten zu Virtuosenkünsten: allein erst im 17. Jahrhunderte erhab sie sich zur allgemeinen Anerkennung und ihre Triumphe zählten noch kein Jahrhundert). Sie ist vom Geschmacke der Zeit weit abhängiger, weil die Normsaläden des Schönen in ihr vorherrscht, die sich verändert. — Wo der Instrumentalmusik der weitauswärtige Ausdruck mangelt, fehlt ihr das Wesentliche, was der Gesang leichter in sich trägt, gefördert vom Worte. Dagegen ist der Umfang des Gebietes in der Instrumentalmusik grösser an Kraft, Fülle, Klangfarbe und lebendiger Beweglichkeit rhythmischer Verhältnisse. Daraus ist sie freier, vermag in ihrer höchsten Erhebung idealer zu gestalten in symbolischer Bedeutsamkeit, die aber eine tiefer dringende Erkenntnis voraussetzt (und dadurch höchst unbestimmt bleibt, leicht veränderlich und in Wonne verkend). Hier muss die Tondichtung ganz vorzüglich Natur darstellen und Ideen und Anschauungen in Formen kleiden, welche geistiges Leben abbilden, was den künftigen Tönen erst zu vertheilen ist. — Beim Gesange darf nicht der Begriff des Wortes und die abstracte Bestimmtheit des Gedankens überwiegen, sondern allen Herrschende muss als ein inneres Leben hervortreten. — Vereinigen sich beide, Instrumental- und Gesangsmusik, wird eine Unterordnung zur unerlässlichen Bedingung. Dem Gesange soll stets die Instrumentation als Begleitung dienen, freilich nicht als zufällige Zuthat oder unwesentlicher Schmuck, sondern dass der Gesang Grundlage bleibt, deren Wesentliches durch die Instrumente anschaulicher, charakteristischer und reicher gemacht wird. Was der Gesang individuell fasst, zieht die Begleitung an Allgemeinens. Nur kein Ueberstehen. — Die Reihe der Erfindungen kann als für eine abgeschlossene angesehen werden, wenn uns auch das Vorzugliche schon vorliegt. Es versucht sich, dass der Character der Instrumente beachtet werden muss. Der Ton muss besetzt werden können. Wo aber Alles auf Überwindung technischer Schwierigkeiten berechnet wird, ist die Kunst Gefahr verloren zu geben. — Auch in der Instrumentalmusik gilt

zu keine Aufstellung eines Unendlichen ohne besondere Beziehung auf die endliche Welt. — Im Kirchlichen darf das Herz durch zu freies Instrumentale am Wenigsten von der ruhigen Betrachtung oder von dem Antheil an der Sache abgezogen werden.

Ueber die Kunstgesetze kommt sich der gekürzte Verf. im Allgemeinen so: „Bezieht ein musikalisches Kunstwerk nicht in einer zufälligen Zusammenreihung von Tönen, sondern als ein organisches nach Gesetzen des Gehörs geschaffenes Ganze, und tritt in ihm ein getreues Abbild des inneren Seelenlebens unter das der Idee der Schönheit entsprechende Gesetz, so ist seine Existenz an eine Gesetzmäßigkeit gebunden, welche sich in Beziehung auf die Kunstübung als Regel aussprechen laßt.“ Diese Regeln sind nicht willkürlich, sind aus der im Fortschritte der Kunstentwicklung gewonnenen Erkenntnis nach und nach entstanden. Selbst die Freiheit des Genies bildet nach dem, was dem Geist ursprünglich regelt, wenn auch noch nicht als Theorem ausgesprochen. Der Farnes sind freilich unabhänge, aber alle einigen sich in einem Geiste der Ordnung und Harmonie. Der Genialität allein vertrauen, ist gefährlich, und das Gefühl schützt nicht vor Einseitigkeit. Es gibt ein Regulativ erkennbarer Gesetzmäßigkeit. Diese Gesetze greifen in einander, so dass, was die Erfindung regelt, auch bei der Ausführung noch fortwirkt. Das Vollendet erreicht die Erfüllung aller Gesetze. — „Die Erfindung selbst kann nicht durch Lehre mitgetheilt werden, denn sie ist Schöpfung aus freier Kraft. Wie und zu welchem Ziele der mit Erfindungskraft ausgerüstete Künstler streben soll, dies kann auf Lehrstufen zurückgeführt werden. Erfindung ist Wahl und Aufstellung des Stoffes oder Inhalts (der Idee). Sie betrifft das Ganze, den Organismus desselben; klare und bestimmte Auffassung des Grundgedankens in der Verbindung mit Nebengedanken, wozu die Auffindung der notwendigen Mittel zur Darstellung kommt. Sie wird ungeschickt ohne Fleiss. Die äussere Voraussetzung bedingt zwar die Erfindung, ändert aber ihr Wesen nicht an und hebt es noch weniger auf. Bei allem vorgeschrittenen Laufe darf die Freiheit des Genies nicht gefährdet werden. Die Quelle ist des Künstlers Gemüthslage, eigene oder angelegene, (die letzte vorzuziehen, was ich hier nur andeuten kann. Aber alle Seelenkräfte vereinigt mit besonders lebendiger Phantasie erfinden. In dem Musiker heben sich alle auf Ton-



gefühlt geworfen). Die Erfindung, wie alle Conception, wirkt in Momenten (Aber die Kraft dazu ist auch und auch im Verborgenen gewachsen). Mühsames Suchen und absichtliches Forschen wird meist nur schaden (nämlich für den Moment des Schaffens, sonst nicht), ein blosses Zusammenkleben einzelner aufgearbeiteter Theile gibt kein Kunstwerk. (Es gilt auch hier die eben ausgesprochene Bemerkung. Die Kraft zum Schaffen sammelt sich von Tropfen zu Tropfen im lebendigen Wesen). Keine Erfindung besteht ohne Originalität, wodurch etwas selbstständig steht. Nur einmal existirt das wahre Kunstwerk (wie viel wäre allein über diesen kurzen Satz zu sagen, was tief ins Wesen der Kunst und noch tiefer der Künstler greifen müßte!). Dabei steht das Kriterium der Originalität nicht entgegen; es gelte sonst kein Originalgute, das sich in Frische und eigenständiger Gestaltung zeigt, welche dem herbeigezogenen Fremden entgegensteht. Dabei bleibt Hauptbedingung, den Charakter im Ganzen zu erfassen, nicht zersäckselt. Die ganze Art des Berechnens oder Sichausprechens hat bei aller Belohnung dasselbe Gefühl in Andern, etwas Eigenständliches, Selbstständiges (das um so tiefer ergötzt, je reiner die allgemeine Wahrheit zugleich getroffen ist). — Eine Tonprobe, die schon gebraucht ist, macht noch keine Nachahmung. Gleichzeitigkeit im Ausdruck gleicher Gefühle (wie oft finden sich gleichstimmende Melodien und Harmonien dazu), anderwärts zusammenes und benutztes Material (so C. M. v. Weber sehr oft, Mozarts Thema der Ovarrore zur Zauberflöte), eine angemessene Manier, aber nicht ohne Selbstständigkeit, sollen der Originalität keinen Eintrag thun. (Der ein stumm ich nicht. Jedes wahrhaft Originelle ist ein in eigener Kraft organisch hervorgewachsenes, was es auch bleibt, selbst wenn mit Fleiss einmal ein fremder Gedanke zum Thema genommen worden ist, oder gewisse Tonreihenarten im Laufe eines Ganzen am rechten Orte eine Floskel bringen, die oft grade durch die Stellung einen geistreichen Sinn erhält, den sie im alltäglichen Gebrauche nicht hat etc.) Der Verf. findet selbst: „Eine fremde Manier anzunehmen bringt immer Gefahr.“ Es wird Affectirtes. Hingegen eigene Lieblingsgeräusche oder Wendungen, auch öfter gebraucht, schaden selten. „Nur wer auf dem Kreis seiner Thätigkeit ohne Fortschritt beschränkt wird, unterliegt der Nothwendigkeit einer Erquickung. Die Originalität der Erfindung beruht in der Musik auf der

Schöpferkraft der Phantasie, durch welche das innere Gefühlleben Bildlichkeit erhält und zur anschaulichen Gestalt wird.“ Dies soll rein und unmittelbar sein, nicht eine durch Reflexion übertragene fremde Regel darin sichtbar werden, die dem Gesann durch unvermeidliche Einschränkung des Verstandes wirkt. Nicht Wenige, (ja gradehin Viele, und unter diesen sogar zeitgeltende Männer) componiren nur mit reflectirendem Verstande und erstreben ein äusseres Ziel, welches in ihrem Innern Hegeu sollte; sie greifen nach Mitteln aus fremder Hand „und begnügen sich bei eigener Armuth mit dem Nothbehalf der Nachahmung“. (Das letzte, was mit dem Anführungszeichen versehen wurde, ist nicht immer so, und bei dem Gelobten ist es nicht eigentliche Armuth der zum Componiren erforderlichen Kräfte, sondern oft ein Mangelzustand, der weder reich noch arm heißen kann, der aber wie Reichthum aussieht und dafür gelten soll; oder es ist vernachlässigte Bildung aller ihrer, von Natur recht schönen Anlagen, oder nur einer und der andern, so dass kein wahres Gesann für die Kunst lebendig werden kann, wohl aber ein abschätziges Verlangen etc. Oft lernt ein gut gebildeter Verstand und eine erfahrene Weltkenntnis das Erborgte und Fremde so zusammenzustellen, dass es der Freiheit ganz nahe steht, auch die Leidenschaft und überspannte Erregung gut trifft, nur nicht die Innigkeit, was dem Wohlgefallen der Hörer nicht sehr entgegen ist, da vielen selber die Innigkeit fehlt etc.) „Dies aber darf nicht auf eine Lösung von aller Regel führen, welche nicht selten als Originalität bezeichnet wird“ (die Erkenntheit der Regelrechten muss vor dem Schaffen gewonnen worden sein). „Der Spott, mit welchem Componisten neuerer Zeit die festgestellten Regeln als veraltete Dogmen verwerfen, verleiht ihnen keinen nachsichtigen Glauben, weil keine Kunst ohne Regeln sein kann, und kein vernünftiges (!) Publikum des Geschmacklosen (Vorzurrs) sich anfringen lässt. Das Jagen nach Auffallendem in tollkühnen Fortschreitungen, wie sehr ihnen auch ein mediocrer Beifall zu Hülfe komme, erstrebt keinen Gewinn für den Geist, geschweige für das Gemüth: Die unverrückbaren Gesetze der Harmonie müssen erfüllt werden, und wir darf das Streben nach Eigenthümlichkeit vergessen machen, dass Wahrheit und Schönheit die Grundbedingungen der Kunst sind.“ — Der gebietende Zeitgeschmack führt nicht selten eine Beschränkung herbei, welcher der

schwächere Geist (jeder, der sich selbst meint) unterliegt. Aber die Warnung vor Nachahmung kommt auch in (scheinbar) Collision mit der Erziehung zu einem sorgsamem Studium anerkannter Meisterwerke. Im Vertrautsein mit dem, was geleistet ist, wächst Einsicht und Kraft; man gewinnt Klarheit der Grundsätze in verschiedenen Verfahrensarten. Hat man diese gewonnen, so schaffe man nach seiner Individualität (gebe, in sich selbst festgeworden, ohne Nebenabsicht, nur in Liebe für das Beste eben das, was der Geist gibt auszusprechen. Dann kann gar keine Collision aufstehen und bleibt Allen im Rechte des Genusses und der Freiheit, die nur von der Selbstsacht roh auseinander gerissen werden).

Der Verf. fordert noch Bedeutsamkeit (oder Inhalt) der musikalischen Erfindung, allein ästhetische, nicht begriffliche; in dieser erwacht ihm das Wohlgefallen unmittelbar aus der Form eines in's Sinnliche aufgenommnen Geistigen und dem in Schönsheit freien Spiel der Lebensbewegung. Dieser ästhetische Inhalt muss geliegt und wahr sein (das heißt mir nichts Anderes, als der Tonsetzer muss verständig und vernünftig eben so gut gebildet sein, wie jeder Andere in seiner Kunst und für dieselbe. Er kann sonst nicht geistreich sein; das lebende Princip im Innern kann ohne jene Bildung nicht klar, nicht lebendig sein. Fehlt ihm die Wahrheit, so kann er auch keine geben.) Das Bedeutsame muss mit dem Zauber der Schönsheit zusammen werden. Deshalb darf man nicht eitellichlich auf Bedeutsames ausgehen, was leicht in Klischee ausartet, oder in's Gemeine fällt, wenn Popularität erreicht werden soll. (Die Wahrheit ist freilich keine logische, aber sie muss vorgehen, wie die Verstandsbildung selbst.) Die Bedeutsamkeit wird als eine weltliche, charakteristische und symbolische unterschieden und dem Allen sehr anziehend durchgeführt. Endlich: „Entsteht die Frage, auf welchem Wege und durch welche Mittel die Bedeutsamkeit von dem Künstler erreicht werde, so weist die Compositionslehre die Formen des Ausdrucks in reichster Zahl, wenn auch nie erschöpfend, nach, und gewährt so den Apparat für die Verarbeitung. Wie aber in diese Formen Geist und Wahrheit des innern Lebens treten, welche Ideen der Erfindung des Genusses zum Grunde gelegt werde, dies lässt theoretisch sich nicht vorzeichnen.“ (Für den einzelnen Fall, und zwar jeder eben vorzunehmenden Dichtung: Nein! Sie

das Allgemeinere der geistigen Befähigung dazu, wenn die Natur anders die Anlage nicht versagt. Ja! Schwierig wäre ein solches Untersuchen wohl, aber unmöglich kann es darum nicht sein, weil jede Gediegenheit und Weisheit ihr allgemeines Gesetz hat und haben muss, und weil auch das Gefühl bildungs- und veredlungsfähig ist, je nachdem die übrigen Geisteskräfte ihr Licht in dasselbe hineinbringen oder nicht. Die Totalität des Geistes im Bande mit der Sinnlichkeit, die gleichfalls nicht geteilt ist, gibt die schönsten Kunstwerke. Geschickt dies aber, wie es Herr Marx in seiner sogenannten Compositionslehre, die gradum das Erlernen lehren möchte, angreift, wo alles Gesetz in den Hintergrund gestellt, oft sogar für nichtig und leer erklärt wird, wo jeder Ernst in Oberflächlichkeit verflüchtigt, sogar die äußerliche Form nur matt, trocken und kleinlich hingestellt wird, so können nur mechanische Manieristen ganz einseitiger Art entstehen, die, in den Nebel geführt durch lockende Phrasen selbsthochlicher Klänge, des hellen Tages und des festen Bodens verlustig gehen. Schein und Geist sind zwei verschiedene Dinge. Der Lehrer gebührt Klarheit in Erhellung des Geisteslichen, aber keine Mengelei. Abriechung, wie eines Compositionsregels, ist keine Lehre. Wo aber die Lehre selbst in einer schon lockern Zeit locker wird, wie weit soll dann das Lockere gehen! Der trockene Weg sicherer Erörterung selbst besserer Art wäre dennoch glücklicher.

Wo auf solche und ähnliche Art des Erlernens gelehrt werden soll, wird ein kleinlicher Kraus getrieben, wie auf dem Jahrmärkte zu Pfandbräuereien, mit hölzernen Trampeln, Kindertrampeln und Kuchlerhören, die wohl zum Spaß, aber nicht zum Ernst dienen. Dass hingegen eine Anwehnung, wie die Erlindung in jedem mit guten Anlagen versehenen Menschen gefördert und verklärt werden könnte, möglich ist, beweist schon der Verf., ob er gleich einen solchen Versuch für unthunlich erklärt. Denkende Manier werden von des Mannes vielseitigen Bedenken ungleich größtem Nutzen ziehen, als sie aus einem mechanischen Treiben schöpfen, das die Erndeten kaum mit frischem Quellwasser, sondern nur mit verdünnter Mohensaft lekt, der wie Opium in dem Schwachen wirkt. Man kann mit tausend Phrasen nichts und mit wenigen Worten viel sagen, und zwar in der Rede wie in der Musik. Das zeigen uns zu häufigsten unsere Bewer-

compositionen, deren leeren Kern nach die didaktische Schenk und kein Pomp der Vergoldung schmückt, noch weniger mehrheit macht). — Mit Recht fordert der Verf. vom Kunstwerke objective Deutlichkeit, die nicht allein in der Anordnung der Construction, sondern schon durchgreifend in der Erläuterung ihre Kraft aussern muss. Die Anschaulichkeit des Textbildes ist die erste, wenn auch nicht höchste Bedingung. Die Idee muss vollständig und in deutlicher Gestalt ausgesprochen sein. Beigegebene Ergänzungen und Erklärung sind Rathhelfer, welche die ursprüngliche Anschaulichkeit nicht ersetzen (Es ist, als ob unter einem gemalten Vogel steht: das soll ein Hahn sein).

Hier wollen wir schließen, so gern wir auch noch weiter den wichtigsten Gegenständen und Auseinandersetzungen folgten, die hier zur Sprache kommen. Ein Werk dieser Art kann am Wenigsten in allen seinen Theilen vorgeführt werden: es reicht hin, Gang und Reichthum der Betrachtungen dargestellt und die Art und Weise der Behandlung gezeigt zu haben, um durch eine stützliche Skizze auf das Werk selbst aufmerksam zu machen, das dankenden Musikern und Musikfreunden überaus willkommen, belehrend und erregend sein wird. Mehr als oberflächliche Bildung gebietet freilich dazu, wenn man sich gleich von vorn herein dabei wachig und heimisch fühlen soll. Allein das Streben, dahin zu gelangen, bewirkt schon angehobene Kraft dafür, und ein erster Anfang wird mit soviel Gewinn sich lohnen, dass die zufällige Schreibfertigkeit und die Ueberwindung dererthen ein Heil zur Fortsetzung des Bedenkens sein wird, der in der Erfahrung zunehmender Erleuchtung immer mehr wachsen muss. Man sieht, dass die Gegenstände an sich des gemessenen Bedenkens werth sind und dass Ihre Erfassung Licht bringt und zwar so, dass einem Jeden inneres Licht dadurch entsteht wird. Das Letzte ist die Hauptsache. Wir halten nicht allein die Art der Beschaung und Darlegung des gelehrten Verfassers, die Licht und Wärme verbindet, für sehr zuträglich und gelungen, in noch höherem Grade im zweiten Bande, vielleicht wohl der dritte Manthes enthält, was wir für eine Aesthetik nicht für notwendig suchten, sondern wir gestehen dem Werke jene echt menschliche Tüchtigkeit zu, die ein Vortrag bedeutender Art geworden ist, um so mehr, je weniger sie ein solcher sein sollte. Der Verf. hat sein Werk aus Liebe zur Sache mit Umsicht, Besonnenheit, Fleiss

und Kifer in schäner, wohlthuend warmer und gehobener Sprache geschrieben, die oft durch kleine Andeutungen, durch Nebengedanken halb unterdrückter Art, mit dem Ergötzen die Deutlichkeit der herrschenden Ideenklärung vermischt; er giebt anziehend und belehrend seine Überzeugung, ohne dass jene betrübende oder doch abgeneigt machende Selbstsücht des Uebermuthes, der immer ein Zeichen innerer Schwäche, keineswegen der Stärke ist, und auch nur leicht entgegenklingt: „Sicht, ich bin es, der auch diese Wohlthat erwirkt, die auch schwerlich ein Anderer erwirken wird, wie ich?“ Das kommt daher, weil er ein Mann ist, und ein guter. Darin ist auch keine Spur in seinem reich belehrenden Werke, die auch nur entfernt das Verlangen andeutet: Jetzt schwört auf des Meisters Worte! Es sind immer kleine Meister, auf die man schwören soll. Er will die Wahrheit und das Leben. Man kann sie brauchen, jetzt besonders. Man gewinne sie, ein Jeder in sich selbst. Und darum grüß ich den Verf. mit Dank und Liebe, wünschend, dass man sein Werk bedenke zur Förderung seiner selbst und der Sache.

G. M. Fink.

*J. Crüger.*



Stadt, Ach, spricht sie wie  
hat.



hat mei mei - ner hat er ganz ver - ges - sen

*Scheit.*



Gott, mein Her - ze de - ses  
Noth,



Christ, All - her gut Mei - nes ist.

*Dementius.*



Noth, Ach, spricht sie wie hat mein  
Noth.



Gott er hat er ganz ver - ges - sen.

*Ps. 4*

*Crüger.*



Nach die le - be - di - gen Gott



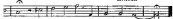
weil Dich dein Ant - litz mag er - le - ben.

## Erzähler.



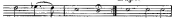
„In im Namen des zu deinem Va - ter schrei - en

## Schrift

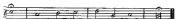


te - nei, die für den Tod recht kräf - tig sei - \_\_\_\_\_?

## Erzähler.



Zorn \_\_\_\_\_ tre - ten, dass er ge -  
- lais den lä - ge, \_\_\_\_\_



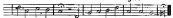
Sünd und noch viel grö - ßer Pla - - ge

## Schrift



f, enthaltungsreich den Herrn am Haß, und wider seine Ge - schen - \_\_\_\_\_

## Erzähler.



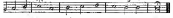
als einen waf - ren Tod ent - gegen al - ler Angst und Noth - \_\_\_\_\_

## Schrift



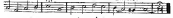
gel lobt die sehr, so nennt den him - mel - lichen Herr - \_\_\_\_\_

## Erzähler.



er er - laubt dem an - bet'n nach chr'is - te des - sen Son - \_\_\_\_\_

## Schrift



so meinen Gott, so lang' ich leb' bei in den Tod - \_\_\_\_\_



# Erinnerung an Johann Crüger.

(Als einer Nebenbeleg)

---

Johann Crüger wurde im Jahre 1608 geboren. Das Dörfchen Gross-kreuz bei Guben ist sein Geburtsort; er starb im Jahre 1682 als Cantor an der Nikolaikirche zu Berlin. In dieser amtlichen Stellung (seit 1632) gab er die Chorbücher heraus, welche seinen Namen unsterblich machen. Zu nennen sind besonders die drei verschiedenen, in die Stimmen gesetzten, Bearbeitungen des Gesangbuchs vom Jahre 1640, 1649 und 1657 nebst einer Bearbeitung des Lehwasser'schen Psalmenwerks vom Jahre 1658.

Ich entnehme diese Notizen der Langbecker'schen Biographie, (Berlin, 1836. 4.) in welcher auch Nachrichten über den Bildungsgang Crüger's enthalten sind, auf welche ich hiermit hinweise. Die musikal. theoretischen Schriften Crüger's: die *Synopsis musicae*, 1634, und die *Præcepta musicae practicae figuratae*, 1675, nämlich die *Quæstiones musicae practicae*, 1680, sind lateinisch geschrieben; (das zweite dieser Werke gab der Verfasser indessen später (1680) deutsch heraus, unter dem Titel: *Rechter Weg zur Klugheit*.) kenne ich nicht aus eigener Ansicht; es wäre wichtig zu wissen, welcher Richtung sich der Autor hier näher anschliesst \*).

Auch von den Chorbüchern habe ich ausser dem, was Langbecker mitgetheilt hat, nur die Bearbeitung vom Jahre 1657 nebst dem Psalmenwerk vom Jahre 1658 vor Augen gehabt und zwar mit Ausnahme der Altstimme,

---

\*) Einige dieser Schriften befinden sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

welche ich mir jedoch aus der *Praxis pietatis musicae*, 1630, ed. 24 in 4to., und aus dem Berliner Gesangbuch 1700 einigermaßen herstellen konnte.

Was die harmonische Behandlung des Choralbuchs anbelangt, so schließt sich J. Crüger unverkennbar der Seiteweise J. Hermann Schellin an.

Schon dieser eine Umstand bezeichnet die Wichtigkeit des Crüger'schen Choralbuchs hinlänglich. Der Autor schließt sich in der Behandlung des Choralbuchs noch der früheren Weise an, die sich in der Singschule hervorgebildet hatte und auf Gossang berechnet war; von der Zurückwirkung des Orgelspiels auf den Choraleinsatz ist im Crüger'schen Choralbüchern noch nichts wahrzunehmen.

Indem aber J. Crüger sich der Art J. Hermann Schellin's näher anschließt, macht sich noch ein anderer Umstand bemerklich; Schellin hat offenbar die Bearbeitungen des Calvinus und Bodenschatz vor sich gehabt, von welchen beiden der letztere wieder eine durchgehende Parallele mit dem erstern bietet. So haben wir es bei diesem Manne mit einem Kreise von Bearbeitungen zu thun, worin sie sich gegenseitig commentiren. In der Hauptmasse liegen aus der Regel noch zur Umarbeitungen vor, und aus diesem verhältnismäßigen Forthalten an einem vorliegenden Stück entspringt eine Mannigfaltigkeit von Formen, die zum Theil nicht mehr eigentlich in der schon bemerklich modernern Weise des spätern Meisters liegt, sondern bald Herübernahme, bald einzelne Nachahmung ist. Diese Benutzung aus Platz hat dem Fortgange der Entwicklung ein schönes Maas, eine wohlthätende Milde gegeben, ja sie hat ein System von Fruchtelungen hervorgebracht, welches in der Geschichte des protestantischen Choralbuchs von grosser Bedeutung ist.

Unter den genannten vier Choralbüchern von Calvinus, Bodenschatz, Schellin und Crüger zeichnet sich ein jedes durch seine besondern Vorzüge aus; das Crüger'sche besonders durch seine wohlüberachtete Zweckmäßigkeit für den Kirchengebrauch. J. Crüger zeigt sich im grössten

Stücke, wie im kleinsten, als derselben, als einem Cantor nämlich, der dem Künstler zu etwas zu gute hielt, was man heuſtbe an allen übrigen Meistern in diesem Fache rügen und mit schlagenden Beispielen belegen kann.

Es hat keiner, so wie Crüger, Modulation und Stimmenführung in nachdrücklicherem Gleichgewicht gehalten und auf die Massen eines tüchtigen Singschores so verhältnismäßig berechnet. Daher seine tüchtigen, doch durchgreifenden Hänge, daher die überaus bewundernswürdige, starke, mittelliche Haltung des Tenors, welche ganz vornehmlich dem Crüger'schen Choral seinen eigenständlichen, gestuhten, kräftigen Charakter, seine Gravität und kirchliche Würde verleiht.

Außer diesen inneren Vorzügen im Satz des Meisters, haben die Crüger'schen Choralbücher noch eine besondere Wichtigkeit in dem Reichthum ihres Inhaltes. Es erstreckt nämlich in ihnen vorzugsweise die zweite Hauptmasse unsrer lutherischen Gesangbücher, — das Lied J. Hermann's, P. Gerhard's, J. Frank's, J. Blücher's, das Predigerlied — welches sich von dem früheren Bekanntheitslied des reformatorischen Zeitalters so scharf unterscheidet, wie nicht minder von dem spätern ascetischen Liede der pietistischen Richtung, insofern diese nicht lediglich einem abgelebten Kreise angehört, sondern vielmehr eine Epoche des religiösen Lebens und der religiösen Bildung unsrer protestantischen Kirchen bezeichnet; daher ihre Produktion in einem Gesangbuch unsrer Ekklesiasten in keinem Fall übergangen werden kann.

Mit der bezeichneten neuen Liedermasse erscheint nun in den Crüger'schen Choralbüchern auch ein Schatz neuer Melodien, mehr oder weniger Crüger's eigene Work.

Mit diesen Liedern verbreitete sich eine ganze Summe Crüger'scher Originalmelodien über ganz Deutschland: die vielgebrachte und vielgedruckte *Praxis pietatis melica*, eine Sammlung geistlicher Lieder, von dem Buchhändler Hango, Crüger's Freunde, veranstaltet, später mannichfaltig

vermehr, ist als das Mittel dieser Verbesserung zu bezeichnen.

Offenbar ist es das Lied und dessen Verbesserung in der genannten Sammlung gewesen, was den trefflichen Melodien die Sätze gegeben hat. Denn die nicht minder künstliche Auswahl von Melodien aus dem Gesangbuch der böhmischen Brüder im Chorabuch J. Crüger's, hat nicht dieselbe Wirkung gehabt, und warum sind wohl auch schon früher so viele treffliche Singweisen in den ältern Straßburger Gesangbüchern beinahe ganz und gar verschollen? Oder warum sind gerade diejenigen Psalmen der reformirten Kirche in allgemeinen Gebrauch gekommen, für die es eben ein treffliches Lied J. Neander's oder eine nach F. A. Lampe gab? Warum haben wir unter den im Volk und in der Kirche wirklich lebenden Gesängen von Johann Hermann Schein nur eine einzige Originalmelodie zu nennen?

Crüger's Compositionen gehören also vorzugsweise zu dem Liede seiner Zeit, wenn er gleich hin und wieder auch einem Hymnus der ältern Kirche unarbeitete; mit diesem Liede sind sie deutscher Volksgang geworden.

Die Zusammenstellung der Crüger'schen Compositionen, wie sie Langbecker beabsichtigte und in einer ersten Abtheilung herausgab, hat also einen besondern Werth; sie behält ihn auch ferner, und ihre Vollendung bleibt noch wünschenswerth, wenn eine neue Ausgabe des vollständigen Crüger'schen Choralbuchs veranstaltet werden sollte. Man muß zu Herrn Langbecker überlassen, ob er bloß die mit Crüger's Namen in legend einer Quelle benutzten Singweisen, oder lieber überhaupt alle, für welche die Crüger'schen Gesangbücher die erste Quelle sind, zusammenstellen will; ich würde zu dem letztern rathen. J. Crüger nämlich hat sich nicht in jeder Bearbeitung genannt; ja, er hat sich selbst für manche Weise gar nicht genannt, die ihm doch von den Zeitgenossen zugeeignet wird. — Ferner wäre die Zusammenstellung der

Varianten in den verschiedenen Crüger'schen Choralbüchern, sowohl in Ansehung der Melodie, als des rhythmischen Schrittmasses eine Aufgabe für den Herausgeber. Endlich auch, wenn eine harmonische Bearbeitung zugegeben werden soll, fragt es sich, aus welcher Quelle? ob man rüthlich findet, aus der *Praxis pietatis melior*, ed. 24 in 4., 1690, zu suppliren, oder gar nur mit einem nachgearbeiteten Satz eines heutigen Künstlers sich zu begnügen, obgleich zur Herstellung eines solchen fast überall Analogien nachzuweisen sind.

In keinem Fall darf die Originalität der Melodie zu sehr hervorgehoben, oder auf das autographische I. C. beschränkt, oder selbst nur in einem zu engen Sinne aufgefaßt werden; denn es ist namentlich das Eigenthumsrecht des Autors an seinen Compositionen in nicht wenigen Fällen und in nicht geringem Maasse zu beschränken.

Einmal nämlich hat J. Crüger eine Menge von älteren Choralätzen den schönen neuen Liedern seiner Zeitgenossen mit einer geringen Veränderung untergelegt (einige hat er nur vereinfacht, andere zwar leicht, aber mit gramma-, sicherem und allem Takt geändert; den einen und den andern zusammengezogen oder erweitert, nach Aussage des Verses. Dann hat er aber allerdings auch viele Melodien neu componirt; aber es haben ihm nachweislich ältere Muster vorgelegen. Endlich hat der Autor eine Reihe von Lieblingemotiven, die er immer wieder in neuen Wendungen aufführt, und so sind ebenfalls neue Choräle entstanden.

Dies hat sich mir als verlässiges, sicheres Resultat ergeben, obgleich ich ihn nur gelegentlich und nicht in allen seinen Quellen controlirt habe. Ganz unmöglich irr ich mich: es sind mehrere Dutzend Stücke von dem in den Crüger'schen Choralbüchern neu erscheinenden Melodien, zu denen ich schon jetzt originale schreiben könnte. Um den Leser für eine Behauptung, welche neu ist, und für die ich ihn hier keinen ausführlichen Beweis vorlegen kann, wenigstens einigermaßen zu interessieren, will ich

nur den einen Fall, wenn Crüger den schönen neuen Liedern seiner Zeitgenossen ältere Choralstücke mit nur geringer Veränderung unterlegte, an einigen wenigen Beispielen ansehnlich machte, indem ich die Nothenstücke hinzufüge.

Zu dem schönen Liede Joh. Hermanns, („Zion klagt mit Angst und Schmerzen“) hat Crüger eben nicht minder schönen Choralwitz gefügt. (S. Langbecker S. 68.) Dieser Choralwitz ist aber offenbar identisch mit der Composition J. H. Schein's zu dem letztern eigenen Liede: („Seligkeit, Friede, Freud und Ruh.“) Die Aenderungen der Melodie, welche Crüger vorgenommen hat, beziehen sich lediglich auf den Unterschied des Metrums. Diese eine Melodie des Hermannschen Lieder von Joh. Crüger verhält sich also so abhängig, oder vielleicht noch abhängiger von der genannten Schein'schen Composition, als die andre weniger bekannte Composition des Demestius (bei G. Vopellus) von dem 48. Psalme der reformirten Kirche: „Wie nach einer Wasserquelle,“ „Freu' dich sehr, o meine Seele!“

Ebenso augenscheinlich und gleichfalls von einer Composition Schein's ist der Crüger'sche Choralwitz zu Helmholt's Liede („Du Friedensfürst Herr Jesu Christ,“ S. Langbecker S. 81) übertragen, und gehört ursprünglich zu dem Schein'schen Gedichte: „Ist denn Dir's bitter Tod.“

Ganz verlohrt aber macht den unbedingten Forscher der folgende gar curiosa Fall.

J. H. Schein hat in seinem Gesangbuch erster Ausgabe, 1627, gerade fünf fünfstimmige Choralsätze: Lied, Composition, Melodie, Alles von dem Autor eigener Erfindung. Dhaströdig bietet sich uns in diesem fünf Stücken die edelste, geistvollste Blüthe der Choralcomposition J. H. Schein's. Es sind Klagenreigen, mit denen er seine eignen Lieben, Weib und Kind, zur Bestattung fährt, oder vielmehr hinauszu zu dem englischen Herrscharen geleitet. Ein einziges herrliches Monument, was schwerlich von einem andern übertroffen wird. Diese fünf Lieder heißen:

„Bei frühlich meine Seele,“ „Seligkeit, Fried, Freud' und Ruh',“ „So fahr' ich hin mit Freuden,“ „Ist denn gar'n bittern Tod,“ endlich: „Ich will still und geduldig sein.“

G. Vopelius hat diese Stücke nicht aufgenommen; nur der Charaktersatz zum letzten dieser Lieder ist einem andern („Gott herrschet und hält bei uns Haus,“) untergelegt. Sonderbarer Weise bezeichnet er ihn in der gewöhnlich dem Componisten gewidmeten Ueberschrift als „*incerti auctoris*.“

J. Crüger hat zwei dieser Melodien aufgenommen, wie wir schon erwähnen, auffallender Weise nicht auch die noch von G. Vopelius mitgetheilte, da er doch das ursprüngliche Lied J. H. Schein's („Ich will still und geduldig sein“) aufnahm. Vielmehr hat er eine neue Melodie gegeben, jedenfalls, weil ihm der alte Satz in irgend einem Sinn unbefriedigend oder minder befriedigend erschien, als die von ihm selbst jenem Text untergelegte Composition.

Man sollte glauben, diese neue Melodie (S. Langbecker S. 33) werde von J. Crüger sicherlich selbst gemacht haben. Zu meiner grossen Verwunderung aber bemerkte ich einmal gelegentlich, dass der Componist die zwei Hauptstücke seiner Melodie, den „Aufgesang“ und den „Abgesang“ aus zwei Schütz'schen Psalmen (18. und 2.) entlehnte. Besonders in Ansehung des zweiten Stückes kann man nicht irren, da die zweite Zeile desselben eine Imitation der ersten ist und in der Anknüpfung ihre besondere Wendung hat, an der Crüger anfänglich anders und die er später dennoch wieder herstellte.

Ganz ebenso hat es J. Crüger nun mit noch mehreren Charaktersätzen J. H. Schein's gemacht; ich ziehe aber vor, hier zwei andere zu bezeichnen, die von Heinr. Schütz entlehnt sind, weil man bei einer tiefer gerichteten Untersuchung wohl gleich an Schöpe oder Albert denkt, aber nicht so leicht an Schütz, oder zumal an Schütz, auch wohl daran, dass gerade durch Crüger mehrere, dessen beiden angehörige Originalmelodien eine weitere Verbreitung,

das wenigstens im weiteren Kreise verbreitete Mittheilung gefunden haben könnten.

Der zu Schein's Lied („O Mensch, willst du vor Gott bestehen“) von Langbecker S. 52 mitgetheilte Choralatz J. Crügers, im Psalm 146 im Schütz'schen Psalmenwerk, so wie besonders der zu Schlimm's Lied („Hier lag' ich armer Würmlein“) so trefflich passende (S. Langbecker S. 45) sich in Schütz's Psalm 146 wiederfindet.

Diese fünf Beispiele werden genügen, den Leser, der für diese Dinge einen Sinn hat, aufmerksam zu machen. Ich bemerke nur noch ausdrücklich, dass ich nicht dem Herrn Langbecker einen Vorwurf machen zu dürfen glaube, wenn ihm die Abhängigkeit dieser und anderer Crüger'scher Compositionen, wie es scheint, entgangen ist, indem ich mich sehr wohl erinnere, wie ganz zufällig ich selbst auf die erste Spur gerathen bin. Aber das darf mir dieser Fall mit Recht beweisen, was gewonnen werden kann, wenn ein der Untersuchung bedürftiger Stoff möglichst vielen Augen vorgelegt wird.

Ferner wird die von mir angefochtene Auteurschaft Crüger's weder mich, noch sonst Jemand verletzen, das große Verdienst dieses Mannes geringer ausschlagen, als vorher. Um nochmals zusammenzufassen, was ich oben über seine Leistungen beigebracht habe, so sind seine Choralbücher als eine fernere Excursion des protestantischen Kirchengesanges zu betrachten. Mit der grössten Besonnenheit, mit dem feinsten Sinn für das Kirchen-schickliche hat er ausgeschieden, aufgenommen, geändert und gebessert. In keinem andern Choralbuch lassen sich die rhythmischen und harmonischen Grundlinien, von welchen sich der Componist leiten liess, seltener nachweisen, nicht sowohl, weil wir seine theoretischen Werke besitzen, aus denen wir die Compositionsregeln des Autors entnehmen können, sondern, weil sie im Choralwerke selbst consequenter und regelmässiger, als sonst irgendwo angewandt erscheinen. Zu der, wie es scheint, in den einzelnen Ausgaben mehr oder minder stinischen Anordnung der



rhythmischen Schematismus, tritt eine ebenso einfache, aber starke, auf die rhythmischen Accente, auf die Hebungen und Senkungen der Melodie, sehr richtig berechnete Modulation und eine einfache, aber kräftige, für starke Chormassen schickliche Stimmenführung. Verbindet man mit allen diesen Vorzügen noch die Rücksicht auf die Periode unseres protestantischen Kirchengesanges, der ganz vorzüglich J. Crüger ihr musikalisches Licht und Leben verliehen hat, so scheint sein Choralbuch noch heute das bedeutendste Manuscript eines guten Kirchenchoralbuchs zu ergeben, welches vor allen andern in einer kritischen Ausgabe mitgetheilt und hierdurch in aller Kunstverständigen Hände gebracht werden sollte.

Der Herausgeber wurde freilich mit nicht geringen Schwierigkeiten zu kämpfen und zum Theil sehr ausföhrliche Forschungen zu machen haben. Die Grundlage dieser Forschungen musste jedenfalls eine Uebersicht des Crüger'schen Gesangbuches bilden, um nur erst in der Liedermasse Alt und Neu gehörig zu scheiden und namentlich nachzuweisen, wie vollständig das ältere sächsische Kirchengesangbuch der lutherischen Kirche, sich bei Crüger befindet und wie viel späterer erscheinende Stücke, namentlich aus der böhmischen und französischen Choralmasse, von ihm neu aufgenommen worden sind. Für den Eltern Melodienstock wäre sodann die Frage auszumachen, ob sie sich näher der Singweise in den sächsischen Kirchen anschließen, oder eine eigene märkische darstellen und aus M. Prætorius oder B. Gesius mit Parallelstücken zu belegen sein möchten.

Für die neue Melodien-Masse aber würde jedenfalls die Quelle zu vergleichen sein, aus welcher Crüger möglicherweise das Lied kennen lernte und aufsetzen konnte. Ist hier schon die Melodie gegeben, so hat sie Crüger nicht leicht und nicht ohne Grund verworfen; häufig aber hat er sie geändert, ohne sich immer zu nennen. Ferner aber ist jede musikalische Quelle, deren sich Crüger nachweislich bedient hat, auch im Allgemeinen durchzugehen,

indem er Melodien von besonders thätigen Motiven nach dem entlehnt hat, wenn sie bei entsprechendem Ausdruck doch für ein überreichendes Metrum ungebraucht und in Betreff der Cadenzen neu angeordnet werden mussten. In diesem Falle nennt er sich meistens.

Der Herausgeber würde wohlthun, wenn er zunächst das besonders einfach gehaltene und consequent befolgte System der Modulation und ganz besonders der rhythmischen Disposition im Crüger'schen Choralsatz dem Leser in einer Uebersicht vor Augen stellt. Der rhythmische Schematismus des ältern Choralsatzes überhaupt, (denn von einem solchen ist zu sprechen) bildet ein noch fast ganz unbekanntes Feld, über welches vielleicht demächst die Untersuchungen des Herrn G. von Winterfeld Licht verbreiten werden. Bei Crüger ist jener Schematismus durchaus zu berücksichtigen, weil er es augenscheinlich die Modulation dieses Composisten bedingt.

In Beziehung auf Modulation möchte es der Mühe nicht unwerth sein, die *Francis pietatis melos* 1690, ed. 24 in 4., und besonders das vierstimmige Gesangbuch, 1700, in denjenigen Stücken, welche Änderungen erfahren haben, im Vergleich zu sehen. Das letztere verhält sich zu den Crüger'schen Choralsbüchern, etwa wie die Ausgabe des Vopelius zu dem ursprünglichen Schell'schen Gesangbuch, nur war der Herausgeber lange kein so tüchtiger Musiker, als es G. Vopelius jedenfalls gewesen ist. Hier und dort, bei Vopelius und im genannten Gesangbuche vom Jahre 1700, sind nämlich eine grosse Menge in den Kirchengebrauch nicht eingegangener Stücke herausgeworfen, und mehr oder weniger neu aufgenommen worden; hin und wieder ein Stück ausgetauscht, und alles dieses ergiebt über das verschiedene Bedürfniss im Fortzuge der Zeit nicht geringe Aufschlüsse, welche der Mittheilung wohl werth sind.

Denn wenn man einmal die drei Choralsbücher Crüger's aus den Jahren 1649, 1649 und 1657 in Eins zusammenzuschauen will, kann es ohnehin nicht geschehen, ohne

mehrmal ein Stück in zwei Bearbeitungen vorzuliegen, überall aber des Verhältnisses der verschiedenen Ausgaben in einem kritischen Commentar nachzuweisen.

Schließlich bemerke ich noch, dass die 1640'ige Bearbeitung, so wie die oft erwähnte *Praxis pietatis musicae*, auf der Bibliothek der Nicolaikirche, das Crüger'sche Gesangbuch 1657 mit dem Psalmenwerk 1658, so wie das Berliner Gesangbuch von 1701 auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, die fehlende Altstimme zum Crüger'schen Gesangbuch 1657 aber angeblich auf einer Frentas'schen Bibliothek zu finden sind, wenn sie nicht auch Hr. Langhecker besitzt. Ob aber das Gesangbuch von 1640 irgendwo und irgend wie vollständig zusammengebracht werden kann, ist mir unbekannt; ich habe nur von einzelnen Stimmen gehört, die dieser oder jener Privatmann besitzt. Das Berliner Gesangbuch von 1658, welches nicht in die Stimmen gesetzt, aber für das erste Vorwissen mancher Melodien wichtig ist, befindet sich zu Wernigerode in der Gräfl. Stollberg'schen Bibliothek.

Dr. F—s.

## Recensionen und Anzeigen.

---

**Sainte Cécile, Romance avec accompagnement de Piano et de Violoncelle ou Violon ou Alto obligé, composée par Auguste Pauseron.** Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

Unter diesem Titel haben drei bekannte Pariser Künstler, Franchomme (Violoncellist), Habeneck (Violonspicker) und Urban (Bratschist) mit Herrn Auguste Pauseron ein modern brillantes Musikstück hervorgegeben, welches, wenn die Schwierigkeiten der Ausführung glücklich überwunden werden, in allen Sätzen Eingang finden wird. Vornehmlich ist neben der Singstimme das Accompagnement der Streichinstrumente hervorgehoben und, wie sich von den genannten Künstlern erwarten läßt, für jedes Instrument mit grosser Geschicklichkeit geschrieben.

Eine italische Komposition, aber für die Ausführung weniger schwierig, und, weil sowohl in der Hauptpartie als in der Begleitung mehr auf eine getragene Cantilena gesehen ist, sehr dankbar, ist folgende:

**Elle, mélodie pour voix de Soprano avec accompagnement de Piano et Violoncelle ou Cor par F. Burgmüller.** Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 45 kr.

Beiden Compositionen ist ausser dem französischen Originaltexte auch eine deutsche Uebersetzung untergelegt.

**Trio pour Piano, Violon et Violoncelle; composé par Henri Esser.** Op. 6. Pr. 4 fl. 48 kr. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott.

Der bereits durch mehrere Compositionen sehr vortheilhaft bekannte Verfasser beweis durch das vorliegende

grössere Werk, dass er eine gründliche Schule durchgemacht hat; denn durchweg steht Erfindung und Ausführung desselben in wohlverehnten Verhältnisse zu einander. Je seltener es in der heutigen Zeit ist, sich an die Composition eines gearbeiteten Trios oder Quartetts zu machen, um so erfreulicher ist es, dass diese Gattung doch noch immer ihre Verehrer findet und dass es also den Componisten noch an Aufmunterung zu weiteren Arbeiten dieser Art nicht fehlen wird. Betrachtet man Herrn Esser's Composition als seine erste in dieser Gattung, so darf man ihm mit vollem Rechte Glück wünschen zu einer im Allgemeinen sehr gelungenen Leistung, und, wenn gleich die Ausführung der einzelnen Partien an und für sich, wie auch des Ensembles bereits sehr tüchtige Spieler voraussetzt, so wird es doch nicht an solchen fehlen, die vielleicht gar übersteigt von den Mode-Artikeln unserer Zeit, mit Vergnügen zur Ausführung desselben schreiten und ihre Mühe belohnt finden werden.

Auch der gestorten Verlagskandlung muss man es Dank wissen, dass sie durch die Herausgabe dieses Trios für die Freunde der eigentlichen Kammermusik gesorgt hat, denen dasselbe bestens zu empfehlen ist. — Stich und Papier sind wie alle Verlagsartikel der Herren R. Schott's Sobas sauber und elegant; die Piano-Fortentastatur enthält zugleich die Partitur.

**Preis-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle** von J. C. Louis Wolf. Mannheim, bei Karl Ferd. Höckel. Pr. 3 fl. 36 kr. oder 2 Rthlr.

Die Musikvereine zu Heidelberg, Mannheim und Speyer haben sich bekandlich schon durch mehrere Preisaufgaben Verdienste um die Musik erworben. Wir rechnen dieses Trio zu den besten Ergebnissen, welche uns durch ihre Anregung geworden sind. Das Werk verdient Beachtung und führt den jungen, bescheidenen Mann sehr ehrenvoll in die Musikwelt ein. Zuförderst hat der Componist sein Heli nicht in einer nachlässigen Zahl von Verzeichnungen gesucht, die jetzt Mode geworden zu sein scheinen; er hat sich mit Ö wohl begnügt und damit, nach dem Vorbilde vieler früheren Tonsetzer, etwas recht Gutes erreicht. Dafür hat er sich jedoch, um sich nicht zu entfern von den Neuzern zu stellen, dadurch schuldig

gehalten, dass er gleich mit *All. agitato*, und zwar  $\frac{3}{4}$ , ansetzt und somit zuerst im Rhythmus und verschleiert im Harmonischen, wie es jetzt sein muss, vorwärts strebt. Dies Alles ist aber lange nicht so best, wild und starkschattig unter einander geschoben, als es der neuesten Manier eigen ist, vielmehr ist es klar und licht im Vergleiche mit Andern, denn dass der Satz dadurch etwas verliert, noch viel weniger trivial wird, Er wäre kein junger Mann, wenn er sich der starken Modulationen, der chromatischen Fortschritte, der kleinen Septimen im Kadenzakkorde u. dgl., was an der Ordnung ist, enthalten hätte. Auch die Einmischung des D dur, die viel gebrauchte und wirksame, fehlt nicht; aber es hält Alles Ordnung; es ist Fluss und Ziel da, kein wüstes Etwas noch irgend etwas Halakreckerisches. Man wird sehr gut damit fertig und wird Freude daran haben. Das Scherzo, *All. con moto*, was man *troppo presto*,  $\frac{3}{4}$ , D moll, bricht man wohl schärfer ins neu Gelände, wie das in der be- liebten Art der Scherzi kaum anders sein kann, allein auch dies vergleichungsweise noch ganzmäßig genug, sowohl kühnlich als harmonisch. Der Satz ist sehr wirksam. Das Trio, das sich in der Regel durch freundlichen Charakter auszeichnen soll, greift D dur, modifizirt aber doch zuviel, als dass es sich in seiner beabsichtigten Freundlichkeit sicher hervorzuheben könnte. Wäre die Erfindung mehr in die Melodie gelegt worden, so würde das Absteckende vom Hauptstuce gewiss einschlaglicher erreicht werden sein. Die Erfindung leichter, angenehmer eingehender, namentlich flüssiger Melodien ist in der Regel die schwächste Seite unserer jungen Komponisten, auf deren Bemerkung sie allerdings mehr Rücksicht nehmen sollten, als sie es gewöhnlich thun. Das Trio macht daher geringeren Eindruck, als der Hauptstuce. — Das Andante *con moto*, A dur, wieder im  $\frac{3}{4}$  Takte, spricht dagegen unglaublich schöner an, was gar nicht zu verwundern ist. Das Wohlklangs liegt hier ganz besonders in eigenthümlicher Erfindung, die stets durchgreift, sobald sie Haltung hat, welche ihr hier nicht abgesprochen werden kann. Es wäre freilich auch Alles verloren gewesen, wenn dem Satze diese Grundeigenschaften mangelten, die noch dem leicht zu bewahren waren, da es die Erfindung nur mit einem kurzen Thema zu thun hatte, worauf Variationen gebaut werden sollten. Je öfter Variationen gemacht werden sind, um so mehr vertrauen auch sie ihre besondere

Gabe, eine gewisse Unschicklichkeit-Geschicklichkeit, die nicht Jedem, selbst unter den in andern Fächern ausgezeichneten Komponisten, verlihen ist. Der junge Mann hat seine vier Variationen, die letzte, wie gewöhnlich, erweitert, so ansprechend und schön auf einander gebaut, dass diese Nummer gewiss überall die freundliche Zustimmung der Hörer erhalten wird, sobald sie nur gut vorgelesen werden, was stets vorausgesetzt werden muss, wenn etwas wirken soll. Da der Komponist nichts Uebernatürlichen verlangt hat, so wird es auch jetzt schwerlich an gutem Vortrage derselben fehlen. — Der Schlussatz, *Molto vivace*,  $\frac{3}{8}$ , ist der schönste unter allen. Nicht allein die Arbeit ist gut, sondern auch die Erfindung und Haltung sind besonders zu rühmen. Es herrscht nicht bloß Geschick und Bewusstsein vor, zwei Vorträge, die in keinem guten Kunstwerke entbehrt werden können, sondern auch jene Frische, ohne welche die Erfindung erodirt. Hat auch der Grundton und der Haupttrieb des Ganzen, was wir schon anderwärts ausgesprochen, etwas, was an Oudow's Manier erinnert, so ist doch keine Versteifung und keine eigentliche, noch weniger eine absichtliche Nachahmung darin zu finden: im Gegentheil geht Alles so kräftig und gesund, so lebensvoll und in sich selbst klar von einem Rhythmus zum andern, alle so bestimmt, sicher und abgerundet voll und schön vorhanden, dass das Ganze dennoch in gleichmüthiger Ruhe und Selbstständigkeit steht, denen das Wohlgefallen von selbst folgt. Und so ist denn das Tris leicht zu empfehlen, vor Allem künstlichen Zirkeln, und dem jungen Manne zu dieser Prelegierung doppeltes Glück zu wünschen. — Gehen wir endlich zu seinem Namensverwandten über, der seit einiger Zeit sehr viel veröffentlicht hat, was ihm bereits einen guten Ruf begründet hat:

### *Edouard Wolff*

- 1) *Vingt-quatre Etudes en forme de préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour le piano.* Ouvr. 80. Liv. 1 et 2. Preis jedes Heftes: 2 fl. 48 Kr.
- 2) *Diversiement pour le piano sur Oberon de C. M. de Weber etc.* Ouvr. 82. Pr. 1 fl.

- 3) Divertissement sur les Martyres de G. Donizetti. Oeuv. 34. Pr. 1 fl.
- 4) Reminiscence de l'Opéra: Zanetta de D. F. E. Auber. Impromptu. Oeuv. 36. Pr. 1 fl. 12 Kr.
- 5) Quatre Mazurkas pour le Piano. Sans Livraison. Oeuv. 38. Pr. 1 fl. 30 Kr.
- 6) Grand Allegro de Concert pour le Piano seul. Oeuv. 39. Pr. 2 fl. 48 Kr.
- 7) Trois Fantaisies brillantes et non difficiles sur Gail. Tait de G. Rossini. Oeuv. 47. N. 1. N. 2 et N. 3. Pr. jedes Heften: 1 fl. 12 Kr.

So reich die Musikwelt auch an Studien für das Pianofortespiel wesentlich geworden ist, so dürfen wir doch sagen, dass wir bei Weitem die allerbesten Werke der Art kennen, die bestehenden ohne Ausnahme. Jetzt noch neue Schulen zu errichten und allen Forderungen an solche Leistungen zu genügen, ist keine leichte Aufgabe geworden. Vor Allem sind zweierlei Gattungen solcher Studien zu unterscheiden: die erste Art nimmt vorzüglichste Rücksicht auf eigentliche Fingerbildung und ist für die häuslichen Übungsstunden berechnet und etwa noch für die Zustimmung der Kenner, so dass der Bildungsgewinn aber an sich, weniger des Wohlgefallens am Tonstuck selbst; die andere Art wackelt zugleich mit jenem Vortheil eine angenehme Unterhaltung auch für gemischte Hörer zu verbinden. Diese letzte Art, die wir Salon-Studen genannt haben, ist hier weit weniger berücksichtigt, als die erste.

Oftener ist der Verf. selbst ein tüchtiger Klavierspieler und höchst wahrscheinlich Lehrer des Pianofortespiels. Er kennt genau, was dazu gehört. Zur Erreichung seines Hauptzwecks versucht er die rechten Mittel im Allgemeinen zu wählen, kennt die dafür verwendeten Figuren und weist sie geschickt in eine neue Form zu bringen und zwar stets in eine solche, die dem Spieler natürlich ist. Dabei ist den jetzt besonders Geltende, wie z. B. das herrschende Staccatospiel, das sich freilich für ein ganzes Tonstück nicht schön ausnehmen kann, sondern seine gute Wirkung mehr der Verbindung mit dem Legato verdankt, gebührend bedacht. Die meisten dieser Studien haben irgend eine der Übung werthe Figur zum Grunde



gelegt und führen sie gehörig durch. Das innere Wesen dieser Studienläufe ist so entschieden in Chopin's Weise, dass man nicht selten unwillkürlich an ihn erinnert wird, ob man gleich nicht sagen kann, dass etwas nachweislich von Chopin Entlehntes darin vorkäme. Dabei herrschen schnelle Tempi vor.

Bei solcher Eudamie ist also schlechthin weit mehr auf Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit als auf reiche Erfindung zu sehen, welche letztere zwar hier keineswegs leer ausgeht, so dass auch selbst manche dieser *Tonstücke* als ansprechende Erzeugnisse Eindruck auf germanische Hörer machen werden: nur dass auf diese keine besondere Rücksicht genommen wird, sondern hauptsächlich auf den Vortheil des Studirenden. Dieser Vortheil wird aber sicher damit erreicht; es versteht sich nicht ohne Mühe, die von der Virtuosität nun einmal nicht genommen werden kann. Ueberflüssig würde es sein, von der Beschaffenheit der einzelnen Nummern viel zu reden, was wir nicht vermöchten, da wir sie alle hören; was würde es aber helfen, wenn wir z. B. sagen wollten, No. 8 ist ein hübsches Lied ohne Worte; No 5 k in *Clementi*, mit einem schönen ausdrucksvollen Saate; No 7 für *staccato* in Akkorden und Oktaven; kurz: Alle diese Uebungen sind nützlich und zwar für schon gute Spieler, welche auf sie sehen mögen.

Ueber Alles, was den Namen *Divertissements*, *Reminiscences*, *Impromptus*, *Fantasies* und dergl. führt, ist, nach so vielen Besprechungen solcher Musikunterhaltungen, nicht viel mehr zu sagen, was der Kunst und dem nachwärts stehenden Kunstjünger Vortheil bringen könnte. Das Ziel solcher Gaben ist dem Kunstfreunde eben so bekannt, als der Weg, der dahin führt. Damit wollen wir aber keineswegs ausgesprochen haben, dass diese und ähnliche Leistungen überflüssig, unnütz oder wohl gar schädlich wären, wie Einige der Ueberspannten, die entweder dem Leben selbst nicht kennen oder es, unweh in und gegen sich selbst, der Berücksichtigung unworth ergeben, gethan haben: im Gegentheil erkennen wir die Nothwendigkeit solcher Erzeugnisse für egyptischen Zeitvertrieb gern und willig an; sind auch gewiss, dass die Erfahrung spricht für uns, dass sowohl ein tüchtiger Komponist als ein tüchtiger Spieler sich auch hierin betheiligen, ja sogar auszeichnen können. Nicht nur wird man Alles, was auf geschickte Weise setzen zu sich nicht bedien-

warthen Zweck erreicht, gut zu nennen und es zu verwenden haben, sondern man wird auch im Gebrauche selbst bald sich überzeugen, dass es kein Fach im weiten Reiche der Kunst und der Wissenschaft gibt, welches nicht ein besonderes Talent und eine eigenthümliche Fertigkeit im Anspruche schme, deren glückliche Pflege sogar den höhern Künstlergenüssen bedeutenden Vortheil bringt. So ist es auch mit den Unterhaltungen aller Art, folglich auch mit den musikalischen. Reichlich angemessene Erholungen hat Jeder nöthig. Angemessen sind aber solche, die mit der Bildungstufe dorer, die sich erholen wollen, übereinstimmen, die ihn von irgend einer Seite wirklich unterhalten, ohne ihn anzustringen. Wird dabei nicht gehandelt, so ist, besonders in der Musik, Alles gut, was einem Theil der Menschen wahrhaftes, d. h. nicht scheinbares Vergnügen gewährt. Unschuldiger aber kann keine Unterhaltung sein, als die mit und durch Musik bewerkstelligt wird. Es ist daher ein schöner, sehr thörichter Ernst, welcher um seiner wüthen Einselblichkeit und aufgedunsenen Perselblichkeit willen auch Andern ihr Divertissement verhalten und das Lebensgefühl eines Jeden in sich hinein achärten möchte, wie Satirn seine Kinder. Weil man nun aber doch keinem Menschen sagen kann, womit er sich unterhalten lassen soll, es wäre denn, man könnte seine Individualität genau, so ist auch freilich über alle Divertissements nicht im Besondern, sondern nur Andeutungsweise im Allgemeinen zu sprechen, damit sich Jeder wale, was für diese oder jene Lage eben recht ist.

Op. 22 wird von den obengenannten Erholungsspielen altherlich vielen sehr willkommen sein, theils um der beliebten und gut gewählten Originalmelodien willen, theils wegen der Art ihrer Behandlung, die mit der beliebten Thalberg'schen Umspieldungs- und Verzierungsweise völlig übereinstimmt. Man mag sich daher diese Nummer am Wenigsten angeben lassen. — In den übrigen hat sich der Komponist zwar allerdings nach der herrschenden Geschmackrichtung, die unsere musikalischen Zirkel genommen haben, gehalten und Alles so glanzend und bunz gemacht, als man es wünscht: allein die ganze Erbauungsverflechtung ist gemischer, keiner besondern Art, sondern den Wäsen mehrerer geltenden Unterhaltungsgenres angehörnd, und zwar der klingenden, hasserlich brillanten und in die Sinne fallenden. So verhält es sich mit Op. 24, 26 und 27. Alle diese Nummern sind für den Salon,

und der Verfasser hat gezeigt, dass er auch in dieser Richtung, ähnlich brillanten Manier recht wohl zu Hause ist. Wer also nicht selten in allerlei Gesellschaften vorzuspielen hat oder sich ihnen gefällig machen will, mag sich denn Werken nicht entgehen lassen. Ist der Vortragende jedoch noch nicht vollendeter Meister, deren es am Ende nur wenige gibt, so wird er, ausser der ihm nothwendigen grösseren Mannigfaltigkeit in der Wahl für seine Unterhaltung, auch noch den nicht zu vernachlässigenden Vortheil jener Fingerfertigkeitbildung davon haben, die jetzt sogar geübtere Dilettanten sich kaum entgehen lassen dürfen, wenn sie etwas gelten wollen. Und dazu empfehlen wir diese Nummern allen mit der ersten Schule fertig gewordenen Pianisten, besonders den Dilettanten.

Ganz anders verhält es sich mit den Mazurken, Op. 38. Sie sind für einen besondern abgeschlossenen Liebhaber-Kreis, der jedoch nicht zu klein ist, als dass ihm dieser Umstand hemmend entgegen treten könnte. Denn seit Chopin Mazurken geschrieben hat, zeichnen haben sich diese polnischen Nationaltänze ein solches Bürgerrecht in der Musikwelt erworben, dass Viele glauben, sich auch in der Composition derselben versuchen zu müssen. Wir sehen, dass es die fünfte Sammlung solcher Tänze ist, die der Verfasser liefert. Und in der That, sie sind Chopin'sch genug, mag man nun auf die Rhythmisirung oder auf modulatorische Harmonienverläufe sehen. Am Besten gefällt uns No 1 und No 4 dieser Tänze; der dritte hat etwas eigen wunderliches, und der zweite ist um doch etwas hyperbolisch kurz. Doch darauf kommt nichts an: für Freunde der Chopin'schen Weise sind sie gewiss, und somit haben sie ihr entschiedenes Publikum, mit welchem wir selbst uns von Zeit zu Zeit sehr gern erheben. Ueberdies lässt sich aus solchen und ähnlichen Compositionen durch pikanter Vortrag etwas machen. Dazu werden sie den Spielern manche Gelegenheit bieten. Wie viel aber jetzt auf Pflanzereien ankommt, weiss Jeder, der etwas weiss.

Das solideste und geschmackvollste nicht bloz in Hinsicht auf eine besondere Richtung, (es wäre denn die Chopin'sche) sondern im Allgemeinen ist unter allen diesen Sammlern vorzugswelse das ganze Concert-Allegro. Es wird Jedem ratzagen, der es zu spielen versteht, und wird auch wohl Alle ohne Unterschied lebhaft ergötzen, wenn sie nur die allgemein nothwendige und in den Aller-

meisten vorhandenen Empfänglichkeit für schöne Musikbildungen in sich tragen. Und so machen wir denn auf diese Nummer, Op. 38, ganz vorzüglich aufmerksam, und empfehlen sie zu allgemeiner Beachtung.

C. W. Fink.

### A n z e i g e.

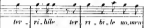
Es eben hat ein Werk von der größten Bedeutung für die Geschichte der Musik, die France verlassen. „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt von B. G. Kleinwächter, begleitet mit einem Vorworte von dem Freiherrn von Hammer-Purgstall.“ Das nächste Heft dieser Zeitschrift wird eine ausführliche Anzeige davon bringen, um die Wichtigkeit des Werkes darzutun, und das seltene Verdienst des gelehrten Herrn Verfassers an würdigen.

### Notiz zur musikalischen Beilage.

Der Name Pergolesi ist durch das viel besprochene und verschiedenlich von andern Musikern bearbeitete „Stabat mater“ dieses Compansisten gegenwärtig noch eines der bekanntesten in der musikalischen Welt. Ausser wenigen durch den Druck veröffentlichten Werken des Pergolesi und einer seinen bereits ganz verfallenen Opern, sind die hier und dort in öffentlichen aufbewahrten musikalischen Manuscripte derselben, wohl nur sehr sparsam in die Hände seiner Verehrer gelangt. Aus diesem Grunde wird der hier beigefügte Satz hoffentlich von mancher Seite willkommen gehalten werden.

Pergolesi

Soprano I



ter - ri - bile ter - ri - bi - le no - sta

Soprano II



et ter - ri - bile no - sta

Alto.



et ter - ri - bile no - sta

Tenore.




et ter - ri - bile no - sta

Basso.



Organo.



6




6 6 6 6 6 6

Musical score for the first system, consisting of seven staves. The top staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The second staff is a vocal line with lyrics "ni - ni sur Do". The third staff is a vocal line with lyrics "ni - ni sur ni - ni". The fourth staff is a vocal line with lyrics "ni - ni sur ni - ni sur Do". The fifth staff is a vocal line with lyrics "ni - ni sur Do". The sixth and seventh staves are piano accompaniment. The bottom of the system has a bass line with notes G, A, B, C.

Musical score for the second system, consisting of seven staves. The top staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The third staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The fourth staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The fifth staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The sixth staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The seventh staff is a vocal line with lyrics "ni - ni". The bottom of the system has a bass line with notes G, A, B, C.

# Beiträge

181

## Literatur und Geschichte der Tonkunst,

208

Anton Schmid,

Scriptor der R. R. Hofbibliothek in Wien.

---

(Z e i t s c h r i f t.)

\* 1561. Was dem mit Illustrirtem Folgtürmein nicht  
vergebenen Titelblatt des man eben:

„Piscatē etwal Bahoksch.“

(Besänge zum Lobe Gottes.)

Inmittē des Titelblattes steht folgender außerselbstiger  
Zitel:

„Pjost Dabowoj Ewangelickō, Opit monu pichledentō,  
spawentō, a akromschōnō y takō mōschē w Nowē akōrent,  
z hrouta a zākladu Pjostu Swatjch. Kozō a k drowal.  
mōschō gōlōschō wōlōschō Bōho, w Tragōtj Mahōstowen  
Take kōpōmacy a k akōschē y kōpōstowoj w prawōm  
křesťanskōm Nabōhōmōwōj wasedō Werojch, mōlajejch y  
Nārod y Jazyk Čestj. Lita Pōsch, 1561.“

(In deutjch: Besänge Gōngelickē Besänge, akō-  
rentō von manū herchgrōschē, wōschōrent, akō wōschōrent: so  
mit akōschē wōlōschē des Wōspōschē der hrōlīgōn Schřiften akōschē  
manū akōschē. Zur Ehre und zum Lobe des akōschōnō,  
akōschōnō und akōschōnō Bōhō, in der hrōlīgōn Trōngelōgōn.  
Nāch der Ehre, zum Ehre und Ehre in der hrōlīgōn  
akōschōnō Kōlōgōn für akōschē gōlōschē, wōschō hō  
akōschōnō Nātion und Ehre Nōschō. Im Jāhor der Ehre 1561.)  
In Wien Bōschō.

Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich ein illustriertes Poljshain-Wappen, wahrscheinlich des Herrn Lwow, Grafen von Gurka u. dgl., welchem diese Ausgabe von dem der Jurisdiction unterstehenden Herausgeber und Verleger Alexander Augusdecky gewidmet ist. Diese Jurisdiction fällt bei gewissem Blau. Das dritte und vierte enthält die Vorrede an den ansehnlichen Herrn, mit folgender Unterfertigung:

„Bratšj Staršj, Zakona Krystowa, Koordk nikolšj had' z onyha, had' zowadwina, Pikharty, zch Waldenskyni gromagi.“

(Das heißt: „Die Brüder des Bundes Christi, welche von einigen, sei es aus Jerusa, sei es aus Beth, Pitharten oder Waldenjer genannt werden.)

In dem des letzten Blattes heißt man die Ordnung der Gesang-Überseßungen in drei Abschnitten. Es veranbündet sich ein von König David mit der Kirche im Hofen des Winklers vorstellender, gewaltiger Poljshain. Dem beginnt der mystische Text von drei Alphabeten, das Alphabet zu 22 Buchstaben, der Beginn zu 6 Silbema, von den die letzten sechs das Verzeichniß über alle Gesänge dieses reichhaltigen Kaneyonal enthalten. Der letzte Theil ist ein Blatt, auf dessen rechter Seite Johann Duff's Bittensicht sichtbar, auf der Reverso aber Folgendes zu lesen ist:

„Leta od Narodnj Syna Božjho, Tisycyho Pšimého Svedeného Pravnjho: Dna Sedmého Měsya Čerwna: Wytisněn a dakaněn gort tento Kaneyonal od Alexandra Augusdeckého, a wolkam pšimostj, y a nikladem: w Sazmotalěch na Zanka go' milosni Pšim, Pšim Lakáca Hreblu z Gurky, Weywoďy Lanšjubo, Sazosty Baského etc. Napřed koni a čwrtě namé goliného wědného Boha Otce, y Gena Krysta Syna go', y Duchu Swatého: A tak k něwé Trojice Swaté w gednoš Bolstostj, a gednoho Boha w Trojicy: Tě k sláwbě a Kapatlownej wawchšim wěrnym milogjefim Nřrod y Jazyk Českj.“

(Das ist: „Im Jahr der Geburt des Sohnes, Firmament des Himmels und Christi, am sechsten des Mo-



am Juni wurde dieses Gesangbuch gedruckt und vertheilt von Alexander Magrjedy, mit großem Fleiß und Fleißaufmerksamkeit, zu Szamosuly im Schloß seiner Onkels des Herrn Herrn Lucas Grafen von Werba, Beywobes von Szabolc, Starosten von Turc u. Jureß zur Wirt und zum Vahr des allmächtigen, einigsten und ewigen Gottes des Vaters, Jesu Christi seines Sohnes, und des heiligen Geistes: so wie auch zum Ruhm der heiligen Dreifaltigkeit in der göttlichen Einheit, und des ewigen Gottes in der Dreifaltigkeit: dann zum Dienst und Trost für alle Menschen, welche die köstliche Religion und Sprache lieben.)

Das Buch ist schön gedruckt und mit köstlichen Initialen und Bildern gezieret.

Die durch das ganze Werk laufenden Anmerkungen sind größtentheils dem lateinischen Stils entlehnt, und mit deutschen Epical- (nur wenige mit Figuren-) Noten auf 5 Linien gedruckt.

Es enthält 736 Gesänge. Es ist bemerck, wie aus dem vorstehenden Schluß zu erhellen, in der preussischen Provinz Posen, auf dem Schloß Szamos (Hilflich Szamosuly) an das Licht gedruckt worden.

Sungmann (in seiner Historia literaria Oboi. Prag, 1825. Seite 170 — 171.) gibt noch verschiedene Ausgaben dieses lateinischen Gesangbuchs in köstlicher Sprache aus den Jahren 1541, 1564, 1572, 1576, 1577, 1581, 1584, 1598, 1615 und 1618 an.

\* 1562. „Eine heilige Vermahnung zur Reue, mit einer neuen Vermahnung von den großen Strafen, mit welchen Gott die Sünder und Ungehörigen bestrafen. In ein Gesang verfaßt nach Joseph Die von Dresden, Gesellschaft und Kapellmeister.

Dann folgt ein Gebet, und endlich: „Missa 1562.“ In 4. 4 Strophen, mit einer Anrede in Figurennoten. Das Gedicht hat 16 siebenfüßige Strophen und beginnt: „Gott hat uns Gott verhoben etc.“

\* 1564. „Psalm aus Cantica ex sacris literis in Ecclesia cantari solito, cum Hymnis et Collectis, seu

Orationibus piis, in usum Ecclesiarum et Institutuum Scholasticorum. Vitebergae excusa in Officina Laurentij Schwesck Eisenfeldensis. Anno 1564. Cum Privilegio Caesaris Maiestatis ad annos XV." 101 Blatt, und davon 2 Läden. Der Schriftcharakter dieses Werkes ist größtentheils der deutsche; die Übersetzungen auf 5 Seiten haben die deutsche Form. — Der in diesem Werke befindliche Nachsatz von Hans Brasauer stellt die Schöpfung Gottes im Paradies vor.

\* 1565. „Psalterium Davidis juxta translationem veterem, sicuti tapera emendatum et doctentiam, et accuratius distinctum juxta Hebraicum Veritatem, additis etiam singularum Psalmorum breuibus Argumentis.“

Dann folgt ein Nachsatz, den derselbe David beschrieb. Schwert, Speer, Krone und Harz singen zu seinem Ehren. Im Distichus der Stadt Jerusalem. Wien: „1565. Cum Privilegio Caesaris Maiestatis ad annos XV.“

Das zweite Blatt stellt in rosso den römisch-deutschen Kaiser Maximilian II., welchem das Buch gewidmet ist, in ganz Figur vor. In rosso befindet sich das Kaiserliche Wappen. In gr. Folio. 8 Blätter, und 213 unarriete Blätter, überdies noch 3 Blätter Läden.

Der Schriftcharakter dieses Werkes ist größtentheils lateinisch; die Übersetzungen auf 5 Seiten haben die deutsche Form.

\* 1565. „Graduale ad consuetudinem sacrosanctae Romanae Ecclesiae: reuicissime post annos alios Impressiones: tam in texto quam in cantu, diligentissime emendatum, atque correctum. In quo etiam plura reformata sunt et addita: quae in prioribus impressionibus quam maxime desiderabantur. Venetiis, Joanne Valiceo et socijs excudentibus. M. D. LXV.“

In gr. Folio. Mit deutscher Schrift und römischen Characteren auf vierstimmigen System. 172 Blätter.

Am Ende: „Graduale sacrosanctae Romanae Ecclesiae: Noviter post annos alios Impressiones: quam diligentissime correctum: feliciter explicit. Anno Domini 1565.“

Venetia. Apud Joannem Variatum et socios. In officina ad signam Sirenis“

\*1506. „Buchauslegung, verfertigt die Druckstempel des Speyerischen Bistums sehr gefast, und ausgelegt hat: ist von einem Durchlöcher, gedruckt, mit der St. Rel. Kreuze, in unterschiedlicher Druks gedruckt. Anno Domini. 1506.“

In ga. 4. mit dem köstl. Hagen in verso, (Jeden hat Graf von Kaiser Maximilian II. jugendlich ist) und dem Witzel des D. Johann Hagen auf dem Seiten Blatt. Ohne Angabe des Druckortes. 8 nicht, und 291 nummerierte Blätter. Diese reichhaltige Sammlung der böhmischen Drucker enthält 343 Gesänge.

Der Vorrede dieses Buches gedruckt, mit Initialen gezeichnet, mit Ornament und Figuren-Ornament auf fünf Seiten verschiedenen Gesangbuches der böhmischen Drucker sind die Namen: Michael Thom und Johannes Geletzky unterzeichnet.

Das Titelblatt selbst ist ein schön gezeichnet.

Einleitung des Buches:

„Sprachliche Wörter, deren etliche von ältere ist, in der Sprache unterschiedlich gebrachte, und etliche ja neuer Zeit, von christlichen, frommen Christen und Gelehrten Worten aus gedruckt hat, nach Ordnung der Zeiten.“

Es enthält hundert Blätter, welchen Zacher's Einleitung und noch drei Blätter folgen. Das Buchchen ist in derselben Druks (wie in nicht ohne Angabe des Druckortes) gedruckt, und eben so elegant ausgelegt.

Die Blätter sind reichlich mit Figuren gezeichnet Eine ausführliche Beschreibung dieser Ausgabe findet man in Rieker's Nachrichten n. Th. 4, Seite 243 und ff.

\* 1507. „Les Prouesses mis en Rime françoise par Clement Marot, et Théodore Bèze.“

In 8. Dieß, ein schön gedrucktes Figurenwerk verschiedenen Platten bilden den Anfang eben die Dogen de — Kk der bekannten „Bible etc. De l'Imprimerie de François Estienne. 1756.

\* 1567. Les CL. Psaumes de David. Mis en rime François par Clément Marot, et Théodore de Bèze. Avec la prose en marge, comme elle est en l'Ébrie, et une Oraison à la fin d'un chacun Psaume par M. Augustin Marlorat. A Paris, par Pierre Huetel. 1567."

In H. S. 26 Bögen, Kupfng 6 Bögen. Dem Werke werden gibt ein: Calendar historial et laire von 8 Blättern. Demselben folgt: La maniere d'interroger les enfans qu'on veut recevoir à la Cène de nostre Seigneur Jesu Christ javant autres Exercices, Gebeten und einem Catechismus von 48 Blättern. Das Werkchen ist schön gedruckt, versehen bis mit Marginalnoten auf 5 Seiten beyde Seiten Seiten.

\* 1567. „Compendium Conciliorum Ecclesiasticorum, continens præcipua Responsoria, Verba, Antiphonas, Hymnos, Introitus, Sequentias, ac novissima alia præclarissima Ecclesie Catholice ritibus, quæ in ea quotannis ad dei laudem decantantur, non tam Scholis Catholicis, et ijs qui sacris initiis ardenter cupiunt, quàm quibuslibet etiam Ecclesiasticis personis, ut sacerdotibus, Parochis, omnibusque Laicis contra Ecclesiasticum perditionem cupisibus apprèsi esse fontem. Editum per M. Joannem Holtzmanium, Compensem, Augustæ Vindelicorum in Ecclesia Cathedrali Scholæ rectorem et ordinandorum examinatorum. Cum gratia et privilegio Cæsareæ Majestatis ad quinquagesimam. M. D. LXXVII.“ — In gr. 8.

Die Gebt: Augustæ Vindelicarum extendet Mathias Francus. — 16 rief, und 220 nummerirte Blätter. Demselbe Übersetzung auf 5 Seiten. Das Werk enthält 228 Gesänge, unter welchen sich viele Hymnen und Sequenzen befinden. Es ist dem Herrn Wolfgang Adam Baum zu Köln, Generalen der Kathedrale zu Magdeburg und dem Herrn D. Mauritius, seinen Verfaßer gedruckt.

\* 1568. „Dye Psaumen des Konicklycken Propheten Davids, ende ander Lofsanghen, wt den Fransoyischen dicht ghemackt door Clement Marot ende Theo-

deus de Deo, in Niederländische sprachen overgheleedt, door Petrus Dathenus, Ende door den selven wederom overien ende verbeterd. Mergaders den Christeliken Catholicken, Cerimonien ende Ghedonen. Heydelbergh, M. D. LXXVIII.\*

Im Jahr: „Gedruckt in Heydelberghe by Michael Chiracq. Anno M. D. LXXVIII.“ In 12.

20 Blätter. Der abgerundete Umfang hat 6 Blätter und 5 Blätter. Die Illustrationen sind mit schönen Figurenzeichnungen auf 5 Seiten gemacht.

\* 1569. „Kirchen-Ordnung, Aus dem Wittenbergischen, und allen andern den besten Ordnungbüchern, so sich an dem Jahr und wider aufgezogen, colligirt und gesammelt, In dem feiner, richtig und gute Ordnung gebracht, und auff dem Buch, und nach den besten exemplaren corrigirt und verbessert. Hauptsächlich des Pfarrherrn, Schulmeisters und Cantors, so sich in jenen Kirchen in der Christlichen Nahrungbüchern Geschehen befinden, und bey denselben den Göttern anhängen, regiren, und versehen müssen, zu Dienst und zum besten. M. D. LXXIX. Im Jahr. Kaiser. Majestät Herrschafft auff VI Jahr, in Kaiserlich Sprach und Form nicht nachgetradum, bequemet. Gedruckt zu Frankfurt am Main bey Joann. Wolffm.“ — In 8. Folio, mit vierzehn Blättern. 4 Bände, und 353 nummerierte Blätter, und noch überdies deren 6 Blätter. Die Illustrationen sind mit Figurenzeichnungen besetzt. Das Werk ist dem Bürgermeister und Rathe der Stadt Frankfurt vom Buchdrucker gewidmet. Die Zahl der Blätter ist 312. Die angeführten Verfassere sind folgende:

H. Luther, Erasmus Alber, Mich. Beys, Thomas Blaurer, Joh. Zwald, Joh. Englisch, Symphorianus Pollio, Nicolaus Maurus, M. N., Joh. Wachter, Nic. German, Christoph. Helius, Ambrosius Blaurer, Mattheus Greuter, Paulus Speratus, Schalk Heiden, Peter Dietrich, Ludwig Döpler, Andreas Schöpper, Joh. Wagheburg, Wolfg. Dackstein, Wolfg.

Wöfel, Burkhard Walbis, Adam Weisner, Rudolph Walther, Ludwig Weyer, Joh. Schwaibinger, Erhard Zegenwall, Heinrich Wegmann, Leo Zuh, Joh. Zuber, Joh. Agricola, Johann Zund, Conrad Zuberi, Joachim Zuerlin, Jacob Zacher, Lazarus Zengler, Johann Ziegel, Joh. Zeller, F. A. Z., Wolfgang Zepke, und Paulus Zetz.

\* 1570. Kirchengerung Teutsch von Barchinß, davon in Anteburger und Hochstrudinger gründlicher Kirchenordnung erldung geschick. Welche auch in bey den Fürstenthumben also in allen Kirchen und Schulen nach Ordnung zu sein zu sein ordentlich gehalten und gehalten werden sollen. Dardt Jung von N. der ersten ersten Theil, so Wohlthätiger Schrift genest sich, geschrieben und alle höchliche anerkennung, wissenshaft, und verifikation vermelden siehe. M. D. LXX.

Am Ende: „Gedruckt zu Nürnberg durch Dietrich Schöner.“

In oct. Folia. CXIX numerate Blätter und 4 nicht numerate Blätter, mit dem bairischen Wappem auf dem letzten Blatte in Holzschneide von Virgiliae Solia. Derselbe Überset- und Signatortext auf 5 Seiten, mit Ausstattung des Magnificat, welches am Schluß des Werkes vierstimmig in allen 48 Kirchenkantaten zu haben ist. Das Buch enthält 87 deutsche und 78 lateinische Gesänge.

Vergleiche damit die Ausgabe von 1557.

\* 1571. Psalterium Antwerpiae. Ex Officina Christophori Plantini, Regii Prototypographi. M. D. LXXI.

In 8c. Folia. Die Psalmen sind hier Einsender haben 12 Blätter, das Psalterium aber CCCCXCL Seiten. Darauf folgen:

„Hymni totius anni.“ Von CCLXXXIII Seiten; enthält: Tabula Pneumatica, Tenorum seu Modorum Canticas, quibus singuli quique Psalmi cantantur in Ecclesia.“ 5 Blätter. Christenthum deutsch-germanischer Schriftstaster mit lateinischen Übersetzungen auf 4 Seiten. Das Werk ist wie alle Plantiner Ausgaben, schön gedruckt.

Das am Rande mit dem Wappen verzielter Cartabellir gegen die Entblätterung soll die zum Ueberzuge verwendete Pflanze, im Innern einer Rinde vor dem Strome ver.

\* 1572. „Die Pflanze Dardis, In Teutsche Beschreibung, nach Franckreich verfahren und selber art, mit Hebräischem Titel gebracht von Meliaco. Comen dem Babilonischen Text: auch iglicher Pflanze dergem Inhalt und gehalten. S. Mit Hebräischer Majestät freyheit auf geben vom. 1572.“ — In 8.

Im Ende: „Vertraget in der Kurfürstlichen bei Heidelberg bei Michael Schenck, den 9. Junijmonath. 1572.“ —

3 Blätter, auf deren letztem ein lateinischer Gedicht auf Paulus Meliaco's Scholius, Francus, und in verso die lateinische Meliaco zu lesen ist.

Das Buch hat 21½ Bogen. Die Blätter bestehen aus Pergamenten. Der Text besteht mit lateinischer und deutscher Schrift.

\* 1574. „Processionale secundum ritum Ecclesiae et ordinis Praemonstratensis.“

Beit dem Zeichen des Dendrolog: „Parisius, apud Viduanum Jacobi Keruer, via Jacobana, sub signo Unicornis. M. D. LXXIII.“

In gr. 8. 8 B. und 296 zusammen Blätter. Die Specialnoten sind durchaus römischer Form.

\* 1574. „Pflanze des Königl. Prophyeten Dardis, In Teutsche ritum verständig und deutlich gebracht, nach Franckreich verfahren, und selber art, mit verzeichner ausgeh einer jenen Pflanze Inhalt, vamb folgenden daruff anhängigen Gebett. Durch den Ehrenreichen Hochgerichten Herrn Ambrosium Schwaffer, der Rechte Doctores und ständlicher Durchlauchtigkeit in Teutschen Kayse. Nach Gantz ritige schone gebett wider die sticht der Christenheit, von neuen Pflanzarten. Heidelberg, M. D. LXXIII.“

In 12.

Im Ende: „Gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Heidelberg, durch Johannem Meier, in Verlegung Kayserl. Camerac.“

12 Blätter, D CCH Seiten, und noch 3 Blätter, ein Gebet enthalten. Die Seiten sind Figurenstein.

\* 1574. „Proceda quaedam B. Mariæ, et Hymni festivitatum præsentiarum, sicut cantantur in Ecclesia Metropolitana Bizantiæ. Lugduni, apud Gulielmum Rouilliam. 1574.“ — In N. S. 33 Blätter. Der Gesangsbuch dieses Jahres enthält ist mit Figurenstein auf 4 Seiten besetzt. Der Rest der Seiten ist 63.

\* 1573 — 1574. „Antiphonarum, juxta Breviarium roman. restitutum, Pars Hyemalis. Antverpiæ ex Officina Christoph. Plantin, Regii Prototypographi. M. D. LXXIII.“

In gr. Folio. 2 Blätter. Das „Proprium de Tempore“ hat 676 Seiten, das „Proprium Sanctorum“ 32 numerirte Blätter. „M. D. LXXII.“ Das „Comune Sanctorum. M. D. LXXIII.“ hat CLXXXVII Seiten. Der Druck ist treffliche Schrift, die Charaktere haben die römische Form.

Oben so ist gedruckt:

„Pars Aestiva.“ — Dieser Theil hat nur 2 Blätter, das „Comune Sanctorum“ 663 Seiten, „M. D. LXXII.“ Das Proprium Sanctorum aber läuft vom Blatt 93 bis inclus. 228.

\* 1575. „Soli Deo honor et gloria. Amen. Psalterium chorale, una cum Hymnicis toto: Secundum morem et consuetudinem Sacramentis Ecclesie Romane: Dispositum per hebdomadam juxta ordinem novi Breviarj, et decreto Sacramenti Concilij Tridentini restituti, Et Pij Quinti Pontificis Maximi jussa editi: Summa sane primam cura emendatum et excusum. Adde integerrime Cantu omnium Antiphonarum et Responsoriorum breviarum: qui per Annum de Tempore dicuntur: et Hymnorum etiam qui communiter in Ecclesia decantari solent. Antiphonis quoque Beatae Virginis post Completorium celebrantur modulanda Cum integro Defunctorum officio: Antiphonis et Responsoriis eorum similiter integerrime notata. 1575. Venetiis, ex Officina Petri Liechtenstein: Latine: Ludovicus Lapis, Patrij Agrippinensis.“



In gr. Folia. 140 numerirte Blätter. Deutsche Schrift mit römischen Characteren auf 4 Seiten.

\* 1580. „Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Integrum et completum, tam de Temporibus quam de Sanctis. Juxta ritum Missalis novi, et Decretis Sacrosancti Concilij Tridentini restituti, Et Pii Quinti Pontificis Maximi Jussu editi: Nunc primam accuratissime impressam, summaque diligentia tam in textu, quam in Cantu emendatam. Cum Kyriell modulatione omnes continente, quibus in ipam, Hymno Angelico ac Symbolo decantando Romana videtur Ecclesia. 1580. Venetiis, Ex Officina Petri Liechtenstein: Ludovic. Lucidus Lapis: Patricij Agrippinensis.“

In gr. Folia. Deutsche Schrift mit römischen Characteren auf 4 Seiten. 260 Blätter.

\* 1582. „Die Psalmen Davids in allerley Kunst geängreimert durch Casparum Viembergiam Pastorem zu Ruffordt, und Gensolden S. Sebardi besetzt. Gedruckt zu Köln, durch Hermann Colasium und die Erben Durnold. Im Jar M. D. LXXXII.“

In K. 8. Mit Randverzierungen. 24 Blätter Titel und Verzeich. 745 Seiten Text und 1 Blatt Errata. Sämmtliche psalmische Verse haben Reichen in schön gedruckten Signaturen. Das Register lauft von der Seite 602 bis 608. Alles Uebrige von Seite 609 an bis zur Ende ist ein: „Kurzer Bericht von dem ganzen Christlichen Catholischen Religion.“ in Fragen und Antworten.

Das Werk ist Johann Wilhelm Herzogen zu Sächsischen und Biegen zugehörig.

\*1583. „Heures de nostre Dame, à l'usage de Rome, selon la Reformation de nostre S. Père Pape Pie V. Pour la congregation Royale des Penitens de l'Annoyation de nostre Dame. A Paris chez Janet Meuzier, Imprimeur du Roi. 1583.“ — In gr. 4.

Am Schluß dieses Buchs steht man mit einer neuen Seitenzählung und Signatur: „Les Psalmes et Cantiques qu'on chante en la chapelle de la Congregation à certains jours.“ Am Ende: A Paris, de l'imprimerie d'Adrien le

Boy et Robert Ballard, 1588." — 36 Seiten. Das Buchlein hat schon gedruckt überdie auf vier Seiten mit Figurenzeichnungen seiner Zeit, namentlich mit Breves und Sonnetten. Der Titel enthält: Melanchon, Symon, Platon, Aristoteles, Commentariorum, de Oratore; Dies itaq; sub hoc „Te Deum.“

\* 1584. „Katholisch Gesangbuch welche geistliche Bücher von Helms, der alten Speyerischen recht, von weltlicheren Speyerischen Kirchen, so vor und nach der Predigt, auch bei der h. Communion, und sonst in dem Hause Gottes, zum Theil auch in und vor den Häusern, noch zu gemeinlichen Zeiten, nach jeder Jahr, ordentliches Buch, nach Katholischer Kirchen Weisheit, mögen sehr gelassen werden. Das Göttliche Wort von G. geistliche Lehren (mit vorstehenden schon weiterverfungen von auslegung der Cerimonien) Gott zu lob und Ehr, auch zu erlangung und erhaltung allgemeiner Christlicher Kirchen, sollte sich nicht vermindern zu kommenbedacht, Kiermalis verordnet, geschriben und gedruckt. Durch den Ehrenwürdigen Herrn Johan. Peisenstein, von Ethern Fürstbischof zu Babilin u.“

Am Ende: „Cum Grada et Privilegio. Gedruckt zu Babilin, durch Augustin Grunert, In der Hauptstadt des Fürstbisthums Dier Bischof. Durch Michael Weisbrod. 1584.“

20 Blätter Jargonungen und Verortern. Auf dem 13. Blatte befindet sich ein lateinischer Text, und auf dem ersten Blatte des Buches - Textes wieder ein deutscher. Der Text selbst hat 350 nummerirte Blätter, und davon noch drei, nicht nummerirte für das Register, auf dessen letzte Seite Peisenstein's Widmung im Deutschlande zu sehen ist. Derselbe folgt bei Rathen: „Protestatio contra haereticos“ in 10 Blättern. Der Text ist mit Randverzierungen umgeben, und mit vielen handschriftl. Figuren ausgeschmückt. Die Spornelieder sind mit Figuren versehen beschriftet.

„Das Buch: Christl. Geistlicher Katholischer Gebetbuch, von der allerbeyligsten Jungfrauen Maria, der Kaiserlichen

Wunder Gottes, Rath von den Aposteln, Martyrern und andern heiligen Heiligen, mit vorgerathen gar schönen, und sehrer zeit zu weihen nothwendigen unterweisungen, Nach heiliger Schrift und verfallenen Schriften, Gott zu lob und seiner geliebten Mutter, nach allen heiligen Gottes zu ehren, mit schuldichstem Catholischen Sittz zusammen bracht, auff new übersehen, geschribt und gezeichnet. Durch den Ehrwürdigen Herrn Johan. Peisereritter (n. wie oben).

Im Jahr: (wie oben). In gr. 8. 8 Blätter. Die Zurechnung ist an den Bischöf von Prag gericht. Der Text, welcher wieder mit einem besondern Titel beginnt, hat 238 nummerirte Blätter, 2 Blätter Nachschrift an den Leser, und 1 Blatt, welches ein lateinisches Gebeth Gregorii Papae auf diese Buch enthält. Die Illustration ist in der Form des ersten Theils gedruckt.

Der erste Theil hat 275, und der zweite 121 Gesänge.

\* 1586. „Gebet- und Psalmenbuch auß die fremdsche Beth durch ganze Jar, im der Kirchen, auch bei Processionen, Oratio, Sing und Messen nachlich zu gebrauchen. Nach den alten approbirten Recepten der Christlichen Kirchen zu geben in diese Ordnung gebracht. Jedem Lehrgang und Psalmen ist sein geschickliche Melodie mit nicht ungerathet worden. Gedruckt zu Würtzen, bey Adam Berg. 1586.“

In gr. 8. 8 nicht nummerirte, 109 nummerirte und nach 2 unbeschrante Blätter. Die Illustration ist mit Figuren versehen gedruckt. Die Zahl der Gesänge ist 54.

\* 1587. *Cantus Ecclesiarum Officii Majoris Hebdomadae. Juxta ritum Capellae Sanctissimi Domini nostri Papae ac Basilicenses Vaticanae collectus, et emendatus, a Joanne Guidotto Bononiensi, ejusdem Basilicae perpetuo clerico Beneficiario nunc primum in lucem editus. Romae, ex typographia Jacobi Torserii. 1587.*

In groß Folio. 4 Blätter und 147 Seiten. Mit römischen Characteren auf vierlingem Systeme.

Im Jahr: Romae, ex aedibus Alexandri Gardani, et Franciscus Costantini Socij. 1587.

244 *Wichtige zur Literatur und Geschichte der Tonkunst.*

\* 1587. „Officium, et Missa Sanctissimae Trinitatis. Nunc deus a Fratre Ludovico Balbio Veneto, ac in sacro Dial Antonio (sic) Templo Patris, Musicae accedens. Ad cantum omnino concinno redacta: Hinc duae Antiphonae Sextae Dominicae post Epiphoniam, Super adjatae sunt. Venetis, apud Angelam Gardanum. 1587.“

In gr. Folio. 12 numerirte Blätter. Deutsche Schrift mit römischen Choralnoten auf 4 Zeilen.

\* 1587. „Graduale, et Antiphonarum omnium dierum festorum ordinis minorum juxta ritum Missalis et Brevarij Nostri. Per Ludovicum Balbium Venetum. Ex Ordine Minorum Con: Magistri capellae S. Antonij de Padua. Superioribus impetratum. Cum Privilegio Venetis, apud Angelam Gardanum. 1587.“

In gr. Folio. 30 numerirte Blätter. Römische Choralnoten mit deutscher Schrift.

\* 1588. Catholisch Gesangbüchlein, bei dem Reichthum, auch selteneſten Reizen des Japans, von den Herrschaften oder Fürstenthümern zu gebrauchen. Der Jugend von allen Liebhabern Catholischer Religion zu gütlich dieſe Ordnung zusammen gebracht. In Leyppzig. Truchſ Hans Paur. 1588.“

In kl. 8. (in Bucher-Geſtalt). 3 Theil, mit 129 mit Zahlen bezeichnet, und noch 3 Blätter Register.

Die Choralmelodien ſind mit Figurennoten gegeben, und, wie der Text, ſehr gezeichnet.

Das Buchlein enthält 66 Gesänge.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Heft.)

# Intelligenz - Blatt

zur

## CÄCILIA.

1842.

N. 51.

---

Insertionen in der Intelligenz-Blätter zur Cäcilia werden mit 4 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Zeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen über die folgenden Zeilen nur mit 3 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 Ngr.

---

### Die Honorare der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“

bestehend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jährlich nach dem Schluss eines jeden Heftes berechnet wird.

**H. Schott's Söhne,**  
Gesetzl. Hess. Hof-Musikhandlung.

**Kunst - Anzeige.**

### Louis van Beethoven's Brustbild.

In weiblicher Größe, nach dem Leben im Jahre 1807 in Nürnberg bei Wm. von Professor A. von Krieger gezeichnet und in dessen Atelier lithographirt von Theodor von, ist es eben dem vorerwähnten Dicht bei uns in Commission erschienen und auf Bestellung des Exemplar (Imperial Folio) für 1 $\frac{1}{2}$  Thaler Preis, durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen, bei denen auch ausführlichere Anzeigen über diese höchst kostbare aller bisher erschienenen Abbildungen Beethoven's zu erhalten sind.

Berlin, im Januar 1842.

**Frankfurt & Comp.**

**Neue Erscheinungen**  
in der  
**Groschütz'schlich Groszichem Hof-Musikhandlung**  
von **R. Schott's Söhnen in Mainz.**

**Stabat Mater**

von  
**G. Rossini.**

Partitur  
Ochtoerstimmes  
Chorwerkzeug 2. 4.  
Solo- und Chorstimmen 2. 2.  
Kleine Chamberen 18 kr.

Die einzelnen Nummern dieses Werkes sind folgende:

|         | Clarinet - Auszug.  | R. kr. |
|---------|---|--------|
| Nra. 1. | Introduction, Chor, Anfang. <i>Stabat mater.</i> (Solemnus<br>Anfang.)  | 1 3    |
| 2.      | <i>Arie für Tenor.</i> <i>Cujus animam.</i> (Um so schön.)  | — 27   |
| 3.      | <i>Duett für zwei Soprane.</i> <i>Quasi est homo.</i> (Wer ver-<br>mag es.)   | — 34   |
| 4.      | <i>Arie für Bass.</i> <i>Pro peccatis nostris gemit.</i> (Katholik<br>hat er ausgezungen.)  | — 36   |
| 5.      | Chor und Recitativ ohne Begleitung. <i>Stabat mater</i> aus<br>anfang. (Da der Liebe reichte Quelle.)                                 | — 39   |
| 6.      | Quartett für zwei Soprane, Tenor und Bass. <i>Sancus<br/>mater uter agna.</i> (Was der Heilige ertragen.)                             | 1 3    |
| 7.      | Chorwerk für 2. Soprane. <i>Pax ut pariter Christi uter-<br/>tum.</i> (Lass mich der weise Kreuz nachtragen.)                         | — 37   |
| 8.      | <i>Arie für 1. Soprane mit Chor.</i> <i>Inferentibus et accensum.</i><br>(Lied in um der Liebe Flammen.)                              | — 34   |
| 9.      | Quartett für zwei Soprane, Tenor und Bass, ohne Be-<br>gleitung. <i>Quasi corpus marmoreum.</i> (Wird der Leib<br>zum Tod zum Stein.) | — 37   |
| 10.     | <i>Finale.</i> — Chor, solenn. <i>Amen, in compitibus sta-<br/>cula.</i> (Amen, das Heilmittel des Himmels in Egypten.)               | 1 21   |

# Garcia's Schule

oder

## die Kunst des Gesanges.

In allen ihren Theilen vollständig abgehandelt

von

**Manuel Garcia, Sals.**

In Deutsche Uebersetzung

von

**C. F. Wied,**

Präceptor am Königl.ichen Musik-Institute zu Paris.

**Erster Theil. 8. 7. 1840.**

### Inhalts - Verzeichniß.

Vorrede. — Bericht der Academie der Wissenschaften über M. Garcia's Abhandlung. — Beschreibung der Stimmwerkzeuge.

#### Erstes Kapitel.

Allgemeine Bemerkungen — Aufgaben des Schülers. — Ueberraus, Voreingebungkeiten, Ausdrucksrichtungen. — Vorsichtsmassregeln. — Bemerkungen über die Art, wie man studiren soll.

#### Zweites Kapitel.

Klasseneinteilung geübter Stimmen. — Altstimme (Contralto), Mischstimme (Soprano Soprano), — Diskant, oder hoher Sopran. — Bassstimme — Tenor. — Höchstes Mischstimmens (Soprano contr). — Tabellarische Uebersicht der Klasseneinteilung geübter Stimmen.

#### Drittes Kapitel.

Klanggröße, Stimmstellung. — Helles Klanggefüge. — Dunkles Klanggefüge.

#### Viertes Kapitel.

Altenhalten.

#### Fünftes Kapitel.

Stimmweite und möglichst schöner Ton. — Handstellung. — Ausschlag der Stimmgabel. — Allgemeine Tabelle für Stimmweite.

#### Sechstes Kapitel.

Veränderung der Register.

#### Siebentes Kapitel.

Von der Vocalisation. — Tragen der Stimme (Pochen des Abtons). — Gehörige Vocalisation. — Gebundene Vocalisation. — Merkliche Vocalisation. — Allgemeine Vocalisation. — Uebungen

für Fortissima. — Übungen für Sexten, Läufe, Restnoten. — Gruppen von zwei Noten. — Gruppen von drei Noten. — Gruppen von vier Noten. — Gruppen von sechs Noten. — Gruppen von acht Noten. — Gruppen von zwölf Noten. — Gruppen von sechzehn Noten. — Gruppen von achtundzwanzig Noten. — Verschiedene andere Notengruppen. — Haltpunkte. — Bewegungen, Accente, — Biegungen. — Melismen. Sexten und Läufe chromatischer Art. — Befreiung der Stimme. Anhalten des Tons während der ganzen Dauer des Athems. — Tonrichten, Tonwechseln. — Gelegene Kru- oder Filistruen mit Bewegungen. — Wiederholung desselben Tons (Mordellmarat). — Übungen für Tonrichten. — Übungen für wiederholte, gleichsam geklammerte Noten. — Übungen für wiederholte Noten, gebundene Vokalnoten. Verschliffe und kleine Versatznoten. — Doppelschlag (prosecco), Mordant. — Triller. — Klarer Triller. — Triller in dreierlei Fortschreitungsart. — Sprunghauer Triller. — Chromatische Tonleiter im Triller. — Geschlossener Triller. — Mordanttriller. — Doppelttriller. — Wechsel, langauer Triller. — Fehler des Trillers. — Übungen vollständiger Triller. — Übungen des Mordanttrillers. — Übungen chromatischer Triller. — Vorbereitung und Schluss des freien Trillers. — Übungen für ungestrichelt klanges Anschlagen. — Klaren Noten. — Übungen über des grossen Naumenord. — Reaperturen des über Gollfolligen Georgan. — Anweisung zum Selbsterkennen und Compariren der Gesangsübungen.

Der grosse Nutzen, welchen diese Werk gewährt, kann demselben ohne allgemeinere Ansicht als Lehrbuch für den Gesang verschaffen und selbigen beständig empfehlen.

## Vollständige Sammlung der Studien für das Pianoforte

von

H. Bertini.

Neue, allein vollständige Ausgabe.

Mit dem Porträt des Verfassers geziert.

In zwei Serien.

|        | Erste Serie, enthaltend:   | R. kr. |
|--------|--|--------|
| Nr. 1. | 12 leichte Stücke mit nachfolgendem Vorspiel,<br>2 Hefen                     | — 45   |
| „ 2.   | 15 Elementarübungen für kleine Hände, op. 100                                | 1 10   |
| „ 3.   | 25 Studien mit Fingerwerk, op. 29, 1e Ed.                                    | 2 21   |
| „ 4.   | 25 Studien „ „ „ op. 29, 2e Ed.  | 2 24   |
| „ 5.   | 7 Studien nach bekannten Motiven, op. 94                                     | — 54   |
| „ 6.   | 24 Studien mit 4 Händen, op. 27, 1e Ed.                                      | 2 24   |
| „ 7.   | Uebungsschule des Pianofortspielers, op. 64<br>(in 2 Abtheil. à R. 4 24 kr.) | 4 20   |



| Supplement zur ersten Serie- |  | R. Kr. |
|------------------------------|--|--------|
| Nov. 2a.                     | 25 Studien mit Fingerring, op. 124, 2r. 2d.                              | 5 24   |
| „ 6a.                        | 25 Studien mit 4 Händen, op. 125, 2r. 2d.<br>(in 2 Abth. à 1. 2. 65 Kr.) | 7 12   |

Zweite Serie, enthaltend:

|         |  |       |
|---------|--|-------|
| Nov. 8. | 25 charakteristische Studien, op. 66<br>(in 3 Abth. à 1. 2.)                   | 5 24  |
| „ 9.    | 25 Capricen als Studien, op. 74<br>(in 3 Hefen à 1. 1. 12 Kr.)                 | 7 12  |
| „ 10.   | 25 Künstler-Studien, op. 129<br>(in 2 Abth. à 1. 6, in 3 Hefen à 1. 2. 65 Kr.) | 10 40 |

Die erste Serie in einem Bande R. 14. 24 Kr. Die zweite Serie in einem Bande R. 21. 36 Kr.

Das Supplement zur ersten Serie R. 10. 12 Kr.

**Anmerkung des Autors**

zu den Studien op. 124.

Dieser neue Band Studien ist besonders zum Uebergang von dem leichteren Studium op. 22 zu dem schwereren op. 66 bestimmt. Es ist sehr wichtig, die Reihenfolge der verschiedenen Hände Studien, welche meine ganze Sammlung bilden, genau anzuhalten.

Ich lade daher alle Musikliebhaber ein, diese fortgesetzte Reihenfolge zu befolgen, damit die Einheit, welche ich beabsichtigt war, meine Arbeit zu geben, am unvollkommenen Fortschreiten zu vermeiden, nicht beeinträchtigt werde.

**Vollständige Pianoforte-Schule**

von

H. B e r t i n i.

R. 12. 30 Kr.

Die

**Wochentage des Pianofortespielers**

von

H. B e r t i n i.

R. 2. 26 Kr.

# Sammlung vorzüglicher Gesangstücke

der anerkannt grössten,

zugleich für die

## Geschichte der Tonkunst

wichtigen,

die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und  
den würdigsten Genuss derselben

förderndsten Meister

der für Musik entscheidendsten Nationen,

gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den wichtigsten  
Historisches und andern Nachweisungen herausgegeben

VON

**F. Rocheltz.**

**Erster Band,**

in zwei Abtheilungen: Erste Abtheilung R. 5. 24 kr.

Zweite Abtheilung R. 7. 12 kr.

enthält Compositionen vom Jahre 1880 bis um  
das Jahr 1890.

| Componist              | Titel                        | Stimmen | Chor | Begl. |
|------------------------|------------------------------|---------|------|-------|
| Guillemo Boyer,        | Kyrie                        | 4       | 12   | 12    |
| "                      | idem                         | 4       | 12   | 12    |
| Jan Schuytem,          | Kyrie                        | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Kyrie und Christe            | 5       | 12   | 12    |
| Jaquin de Fria,        | Hymnus: Tu parvum re-        | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Regnum                       | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Et incarnatus est            | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Metalle: Nuncupatione Domini | 4       | 12   | 12    |
| Giulio Lorenz,         | Regnum caeli                 | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Salm Regium                  | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Wachachts-Gesang: Angulus    | 5       | 12   | 12    |
| "                      | ad parvum                    | 5       | 12   | 12    |
| "                      | Id. Psalm: Misere mei        | 5       | 12   | 12    |
| Claudio Gaudenzi,      | Motette Psalm: Domine quid   | 4       | 12   | 12    |
| "                      | multiplicasti                | 4       | 12   | 12    |
| Christoforo de Nardis, | Kyrie und Christe            | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Gloria                       | 4       | 12   | 12    |
| Franco Fiala,          | Metalle Psalm: Verba mea     | 4       | 12   | 12    |
| "                      | audies                       | 4       | 12   | 12    |
| Ludwig Spuff,          | Metalle mit Choral: Mag ich  | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Englich ad voluntatem        | 4       | 12   | 12    |
| "                      | Domus propitius esse         | 5       | 12   | 12    |
| "                      | Nunc dextera servum tuum     | 4       | 12   | 12    |

|   |  | Solenn., ohne Begl. |    |    |
|---|--|---------------------|----|----|
| <i>Polserius</i> , Adornus 10                                     |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Quasi  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Final nach Quasi, Tenore                             | 3                   | 10 | 10 |
| "   | © sans Jean  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Improvis.: Fugue sans, quod final<br>fin             | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Motrigate: Credo post                                | 5                   | 10 | 10 |
| "   | Final: Locus sanctus sine                            | 5                   | 10 | 10 |
| "   | Ans der Messe, Adornus 10                            | 5                   | 10 | 10 |
| <i>Sandri</i> , Michel 1010                                       |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Kanzel aus, Duomo                                    | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Weihrauch-Gesang: Hanc dies                          | 5                   | 10 | 10 |
| <i>Vilardi</i> , Jean d'Anno 1010                                 |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Hymne au Tage Allerheiligen: O<br>quon gloriamus     | 4                   | 10 | 10 |
| <i>Anzini</i> , Adornus 10, Clivio                                |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Chorus factus est                                    | 4                   | 10 | 10 |
| <i>Allegri</i> , Nicolo   |  | 4                   | 10 | 10 |
| <i>Gescho</i> , Symon: In eccles. benedictio Domini               |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Benedictio, in 3 Chören                              | 10                  | 10 | 10 |
| <i>Chorale der Benedicere u. Kiblicheu Pöfeler</i>                |  |                     |    |    |
|   | Morgenlied   | 4                   | 10 | 10 |
|   | Abendlied  | 4                   | 10 | 10 |
|   | Bittgebet  | 4                   | 10 | 10 |
|   | Bittgebet  | 4                   | 10 | 10 |
| <i>Walter</i> , Mattheo von Schenkelstein: Alerius<br>grasso pain |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Gedicht: Martin Luthers vom Fein                     |                     |    |    |
|   | Maria Reinigung                                      | 4                   | 10 | 10 |
| "   | St. Fuchs: Es woll aus Gott ge-<br>dig sein          | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Adventlied: Nun komm der Heiden<br>König             | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Gedicht, Christ lag in Todesbanden                   | 4                   | 10 | 10 |
| "   | " Jesus Christus unser Heiland                       | 4                   | 10 | 10 |
| <i>Galba</i> , Franzos-Gesang: Ecco quomodo ma-<br>ritus justus   |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Adornus 10, Jean Clivio                              | 5                   | 10 | 10 |
| "   | Messe vlt in morte sanctus, in 3 Chören              | 5                   | 10 | 10 |
| <i>Falpa</i> , Euliste post in Duomo                              |  | 4                   | 10 | 10 |
| "   | Gesang: Surrexit Christus ho-<br>die, in zwei Chören | 5                   | 10 | 10 |
| <i>Waller</i> , Mattheo: Gradual in eccles. in zwei<br>Chören     |  | 5                   | 10 | 10 |
| <i>Polserius</i> , Mattheo: Ecco dominus veniet                   |  | 5                   | 10 | 10 |
| "   | Passion-Gesang: dies cantus                          | 5                   | 10 | 10 |

## Zweiter Band,

in zwei Abtheilungen. Jede Abtheil. d. 7. 12 kr.,  
enthält Compositionen vom J. 1600 bis um das J. 1700.  
Giacco Cocchi, Fugate piaggio, scena del  
Orpheus, mit Chor Solenn., ohne Begl.

|   |    |    |    |                     |
|---|----|----|----|---------------------|
| Stella Corbelli, Canto Feciale: Biondo orator<br>che d'allo         |    |    |    | solista, ohne Begl. |
| Giuseppe Corbelli, Cantata: Torbentante laggiù,<br>Sole nel Chiar   | 4  | 10 |    | mit Orgel           |
| " "   | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| " "   | 3  | 10 |    | ohne Begl.          |
| " "   | 6  | 10 |    | mit Orgel           |
| Renzo, Sinfonia, in 4 Chören  | 16 | 10 | 10 | " "                 |
| " " Christo solena, Quarta  | 4  | 10 |    | ohne Begl.          |
| Renzo, Arieja   | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Solve Regna   | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| Alfon. Scarlatti, Kyrie solena                                      | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Gloria patri  | 5  | 10 |    | mit Orgel           |
| " " Aus dem 177. Psalm: Vesperae sol.                               | 5  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Benedictus  |    |    |    | sol. Viol. u. Bass, |
| " " Agnus Dei   | 7  | 10 | 10 | solista, ohne Begl. |
| Giulio, Solve Regna   | 5  | 10 | 10 | m. Bass cont.       |
| " " Agnus Dei, Duett f. Cantata u. Tenor                            |    |    |    | mit Fagot           |
| " " Qui tollis  | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| Alejo, Sinfonia pastor, Quartett für Sopran,<br>Alt, Tenor und Bass |    |    |    | " "                 |
| " " Fac me peccatorem scire, Duett für<br>Alt und Tenor             |    |    |    | " "                 |
| " " O quam treble ad officia, Terzett f.<br>Sopran, Tenor und Bass  |    |    |    | " "                 |
| Renzo, Kyrie  | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Regina Anglorum   | 4  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Requies aeternam  | 4  | 10 | 10 | oder Orgel          |
| " " Deinde Jesu Christo   | 4  | 10 |    | mit Fagot           |
| " " " "   |    |    |    | oder Orgel          |
| Antonio Loti, Crucifixus  | 5  | 10 |    | mit Orgel           |
| " " Qui tollis  | 4  | 10 |    | mit Fagot           |
| " " " "   |    |    |    | oder Orgel          |
| " " Crucifixus  | 5  | 10 |    | m. Grandbass        |
| Marcello, der 44. Psalm: Ubi in o caelestis<br>caelit               | 4  | 10 |    | ohne Begl.          |
| " " Et incarnatus est   | 4  | 10 |    | mit Orgel           |
| Becker, Pastor pastor   | 5  | 10 |    | ohne Begl.          |
| Maurice Strakos, Sinfonie und die Tadien                            | 5  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Motette: Christus ist hier der<br>gestorben ist                 | 4  | 10 |    | mit Orgel           |
| " " Psalm: Was betrübt du dich,<br>meine Seele                      | 5  | 10 | 10 | " "                 |
| " " Das Gebet des Karmel  | 5  | 10 | 10 | " "                 |
| Leising, Wellenschlag-Gesang: Teils mit dem<br>Tanzl, in 2 Chören   | 5  | 10 |    | ohne Begl.          |
| Grünig, Gloria in excelsis Deo                                      | 5  | 10 | 10 | " "                 |

|               |                                      |          |           |
|---------------|--------------------------------------|----------|-----------|
| Ad. Jm. Pier, | Offertorium: Domine, Deus<br>Chorus  | solenn., | mit Orgel |
| " " "         | Credo & Pœnitenti: Tenor<br>in tenor | 4 "      | mit Piano |

### Dritter Band,

in drei Abtheilungen. Jede Abtheil. 8. 7. 12 kr.,  
enthält Compositionen vom J. 1700 bis um das J. 1800.

|  |          |                               |
|--|----------|-------------------------------|
| Stadel, Th. Deum laudamus  | solenn., | mit Piano                     |
| " Chorus aus dem Oratorium Israel in<br>Egypten: Er sandte sehr Finster-<br>nisse, in 2 Chören | 5 "      | " "                           |
| " Chorus aus dem Oratorium Moses:<br>Sich', das ist Gottes Lamm                                | 4 "      | " "                           |
| " Miss. Anna: Er war verachtet, für<br>Achtlinge   | " "      | " "                           |
| " Miss. Rochelle und Anna: Pflanz<br>Schmerz kraut in das Herz, für<br>Trauer                  | " "      | " "                           |
| " Miss. Chorus: Hoch that auch auf<br>Chorus aus dem Oratorium Moses:<br>Hör', Jakob Gott!     | 5 "      | " "                           |
| " Hymne: Gross ist das Herz  | 4 "      | " "                           |
| Christoph Bach, Chorus: Wie du mein Gott<br>und Vater bist                                     | 4 "      | ohne Begl.<br>mit Piano       |
| Schast. Bach, Chorus: Nimm von, o Herr!  | 4 "      | " "                           |
| " " Chorus: Mache dich, mein Geist,<br>bereit  | 4 "      | m. Orchester<br>od. Gröndhaus |
| " " Chorus: Wir setzen uns in Thäl-<br>ern nieder, für 2 Chöre                                 | 5 "      | mit Piano                     |
| " " Chorus: "Wie sich ein Vater" er-<br>kennt, für 2 Chöre                                     | 5 "      | ohne Begl.                    |
| Sebenka, Credo   | 4 "      | mit Piano                     |
| Silvman, Motette: Amen! Lob und Ehre   | 5 "      | ohne Begl.                    |
| Silvman, Gloria in excelsis Deo  | 4 "      | mit Piano                     |
| Stollner, Unser Vater  | 4 "      | ohne Begl.                    |
| Sturrock, Requiem solenne  | 4 "      | mit Piano                     |
| Sturz, Chorus: La parte a noi darette  | 5 "      | " "                           |
| " Solo für Altstimm: Ad te clamamus  | 4 "      | " "                           |
| " St. Paulin: Miserere mei   | 4 "      | " "                           |
| Sturm, Motette: Macht die Thore weit, für<br>2 Chöre   | 5 "      | ohne Begl.                    |
| Sturm, Agnus Dei und Bone volis parva  | 4 "      | mit Piano                     |
| Sturm, Chorus: Tu, rex glorie  | 4 "      | " "                           |
| " Chorus: Fremd auch alle  | 4 "      | " "                           |
| " Chorus: Her Augen wie  | 4 "      | " "                           |
| Stoll, Motette: Der Herr ist König   | 4 "      | ohne Begl.                    |
| " Chorus: Welchlicher, dar du uns gerichet!  | 4 "      | mit Piano                     |
| Stoll, Locus et perveniis gloria   | 5 "      | ohne Begl.                    |
| " Des Lehen Fürsten  | 4 "      | mit Piano                     |

|  |                             |                                       |                 |
|--|-----------------------------|---------------------------------------|-----------------|
| Carl Phil. Stam. Bach, Aus dem grossen Magnificat. Et misericordia |                             | Soprano, mit Piano                    |                 |
| 12   | 12                          | Chor: Hosanna in excelsis in 2 Chören | 5 12 12 12      |
| Michel Bapto,  | Graduale: Salvus rex rex    | 4 12 12 12                            |                 |
| 12   | 12                          | Chor: Te ictus hinc est               | 4 12 12 12      |
| 12   | 12                          | Aus dem M. Psalm: Misere mei          | 4 12 12 12      |
| Leonardo Leo,  | Chor: Di quanto più è bello | 4 12 12 12                            |                 |
| 12   | 12                          | Et succumbat ei                       | 4 12 12 12      |
| 12   | 12                          | Misere mei, Deus, in 2 Chören         | 5 12 12 12      |
| Janelli, Frate:  | Confiteor, Domine           | 3 12 12 12                            |                 |
| 12   | 12                          | Der 50. Psalm: Misere mei, Deus       | 4 u. 2 12 12 12 |
| Fergatol, Eja, ergo, Ha una Soprantissima                          |                             |                                       | mit Piano       |
| 11   | 11                          | Quo te deo peccatis                   | 4 12 12 12      |
| 12   | 12                          | Præbet mater, für 2 Soprantimmen      | 12 12 12        |
| Champi, Ecco vobis, Duett für 2 Soprantimmen                       |                             |                                       | 12 12 12        |
| Valeff, Vobis tempa miseris est                                    | 4                           | 12                                    | mit Orgel       |

## Einladung zur Subscription.

### Das wohltemperirte Clavier.

48 Fugen und Präludien in allen Tonarten

von

**JOHANN SEBASTIAN BACH,**

eingeleitet für das Pianoforte zu 4 Händen

von

**HENRI BERTINI,**

in 7 Lieferungen zu 10 Hochfolio-Musikbogen jede.

Geleitet mit Bach's Portreit.

Subscriptions-Preis einer jeden Lieferung I R. 48 kr.

Der allgewaltige Meister, dessen Namen der Verlauf eines an dem grössten Musikere reichen Jahrhunderts nur zu erhöhen vermochte, dessen herrliche Kunstschöpfungen erst die Nachwelt nicht zu verkennen und zu schätzen verstand, wird hier den Kunstfreunden in einem sehr jungen, selbstredenden Fugen und Präludien zu einer, von gründlicher Hand veranstalteten, vierbändigen Bearbeitung dargeboten. Bertini hat sich durch seine, von dem Pianisten mit dem entschiedensten Nutzen gezeichnete schriftliche Studien,

sein ausgezeichnetes Lehrbuch, und durch eine große Menge anderer vortrefflich classischer Compositionen als eines Mann bedingt, der, ohne den Geist eines geübtesten Werkes des großen Aristoteles zu vernachlässigen, bestrebt ist, denselben in eine leicht gewordene neue Form zu bringen, und auf diese Art ein geschätztes Meisterwerk des Alterthums der Kunst durch eine zweckmäßige Verbindung der Schwierigkeiten nach der großen Zahl neuer geübter Spieler zugänglich und unterhaltend zu machen.

Die Verlagsausgabe schwemmt sich daher, durch Führung eines der Namen Bach und Berlin zu der Stirne tragenden Kunstwerke, allen Fremden und Verehrern der Tonkunst eine willkommenes Gabe darzustellen, und wird zugleich bezeugt sein, die gelobte Stundung auf eine elegante und geschmackvolle Weise vorzustellen.

Zur Erleichterung der Anschaffung erscheint die Collection auf dem Wege der Subscriptions in Lieferungen zu dem mäßigen Preise von 1 R. 48 kr. pro. — Subscribenten-Summen erhalten auf sechs Exemplare ein solches Frei.

Jede solche Nachbestell- und Bestandsung sind Bestellungen an

|   |  | 8 kr. |
|---|--|-------|
| <b>Noire Temps.</b> Album pour le Piano, 1842. Broch. |  | 8 —   |
| Einzeln:  |  |       |
| No. 1.  | C. Cuveng, Scherzo, op. 471.                     | 1 —   |
| " 2.  | F. Chopin, Morceaux                              | — 24  |
| " 3.  | J. Kallivoda, Valse romantique, op. 118.         | 1 —   |
| " 4.  | J. Scherzke, Agitato                             | — 45  |
| " 5.  | G. Fiedler, Romance variée                       | — 45  |
| " 6.  | F. Schreiner, La criée, valse op. 155            | 1 12  |
| " 7.  | F. Hindemith-Berthold, Prélude et Fugue          | 1 12  |
| " 8.  | H. Byrd, Melodie romantique                      | — 45  |
| " 9.  | E. Wolf, Nocturne                                | — 24  |
| " 10.   | A. de Wertz, Appassionné au bal, Scherz, op. 14. | — 45  |
| " 11.   | G. A. Salerni, Marche Révère, op. 36.            | — 45  |
| " 12.   | H. Herz, La Chiffre Gaze, valse brillante        | 1 —   |

**H. Herz, Kreis musical des jeunes pianiste, contenant huit morceaux d'une difficulté facile et brillante. Op. 120. Brochir**

8 24

Einzeln:

|        |  |      |
|--------|--|------|
| No. 1. | Variations élégantes sur une Symphonie de Weber                        | — 54 |
| " 2.   | Quatre, valse simple   | — 54 |
| " 3.   | Marche lev. des chasseurs de Letzow, variée                            | — 54 |
| " 4.   | Bagatelle sur une méthode lev. des Écoliers de Erlang                  | — 54 |
| " 5.   | Variations et Final des Palaces sur un thème allemand                  | — 54 |
| " 6.   | Bardina gaillarde sur la romance lev. Blonde Héline                    | — 54 |
| " 7.   | Souvenir d'Alsace, Variations originales sur une chansonette lyonnaise | — 54 |
| " 8.   | La chasse au cerceau, petite Fantaisie russe.                          | — 54 |

Bei **Joh. Hoffmann** in **Prag** bei erschienen:

- Franzschek, W. J., Six Epigrammes en forme de Douces postumes pour le P<sup>re</sup>. Ouvr. 88. — 48 fr.  
 — — Tra Allegri capriccioso di Bracciano, p. il P<sup>re</sup>. Ouvr. 88. Liv. 1. 2. 3. — 4 R. 1.  
 Doppel, J., Introduction et Variations pour le Violon et Pianoforte sur un thême favori de molitane: „Der Versuchender,“ par C. Kreutzer. Ouvr. 88. — 2. 1.

## Neue Musikalien

im Verlage der Hof-Musikalienhandlung von  
**Adolph Nagel** in **Hannover.**

- Andreas, G., Lieder für drei Stimmen. (Für Volksschulen.) Jede Stimme 1 Gr.  
 Erdmann, G., 4 Gesänge f. 4 Stimmen. 10a Werk. 16 Gr.  
 — — 7a Reihe glances f. P<sup>re</sup>. 10a Werk. 12 Gr.  
 v. Hannover, Empirius, Hymne an den heiligen Geiste, für Männerstimmen. 1 Thlr. 8 Gr.  
 — — 6 Gedichte von E. Schuler, f. 4 Männerstimmen. Zweit. Bearbeitung. 1 Thlr. 8 Gr.  
 Kieß, Aug., 2 Gedichte f. 2 Stimm. m. P<sup>re</sup>. 12 Gr.  
 Kirschner, K., 3 Lieder von Schick, m. P<sup>re</sup>. 101a Werk. 1 Thlr. Klavier Nr. 1, 2, 4 à 5 Gr., Nr. 3. 8 Gr., Nr. 5. 8 Gr.  
 — — Lieder mit G<sup>tt</sup>. Nr. 2. In der Ferne, 4 Gr. Nr. 3. Liebchen, wo bist du? 5 Gr. Nr. 4. Der Verlust, 3 Gr. Nr. 5. Ueberfahrt 3 Gr.  
 Kretschmer, C., Faust. act 2 (h. engl. p. Fl. m. P<sup>re</sup>. Nr. 10. 18 Gr. Volkslieder m. P<sup>re</sup>. od. G<sup>tt</sup>. Nr. 20. Klopars Morgenlied, 4 Gr.  
 Krieger, W., 3 Lieder m. P<sup>re</sup>. 1a Werk. 14 Gr.  
 Kullerbach, A., Lieder u. mein Tagebuche, m. P<sup>re</sup>. 1a H<sup>ft</sup>. 10a Werk. 16 Gr. Text. Nr. 1. 6 Gr. Nr. 2a. 2d 3 Gr. Nr. 3a. 4d 4 Gr. Nr. 5. 8 Gr.



# Intelligenz - Blatt

217

## CÄCILIA.

1842.

N<sup>o</sup> 82.

☞ Inserenzen in der Intelligenz-Blätter zur Cäcilia werden mit 3 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Petitlinie oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber die folgenden Zeilen nur mit 3 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 Ngr.

### Die Honorare der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ betreffend.

Zur Beantwortung der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Besorgung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jährlich nach dem Schlusse eines jeden Halbes berechnet wird.

**R. Schott's Sohn,**  
Grasch, Hess. Hof-Musikhandlung.

Im Verlage der Universitäts- und landw. Buchhandlung:

### Musikalische Kompositionslehre, praktisch-theoretisch

von

**Dr. A. B. Marx.**

Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Zwei Bände, Brochirt, Preis 6 Thlr.

Leipzig, im März 1843.

**Breitkopf & Härtel.**

Intelligenz-Blatt zur Cäcilia, Nr. 81

B

# Novitäten,

welche in Verlage

der Erbschuetzreglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von *H. Schott's Söhnen in Mainz*

erscheinen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

## Gesang.

Oratorien mit Orchester- und Clavier-Begleitung.

### *Christi Auferstehung*

Oratorium, zusammengestellt nach Kloverrock,

von

#### S. Neukamm.

|                                | fl. kr. |
|--------------------------------|---------|
| Clavierauszug.                 | 4 48    |
| Solo- und Chorstimmen.         | 3 —     |
| Manzette Chorstimmen.          | — 26    |
| Orchesterstimmen.              | 8 36    |
| Facsimil (getrockn. Abschrit.) | 12 24   |

### *Christi Himmelfahrt*

Oratorium in zwei Abtheilungen nach Kloverrock's Messias,

von

#### S. Neukamm.

|                                | fl. kr. |
|--------------------------------|---------|
| Clavierauszug.                 | 4 —     |
| Solo- und Chorstimmen.         | 3 —     |
| Manzette Chorstimmen.          | — 18    |
| Orchesterstimmen.              | — —     |
| Facsimil (getrockn. Abschrit.) | 14 24   |

## Schulen und Uebungen.

Berdegel, M. 12 *Nouvelles Vocalises*, dont 6 avec paroles  
religieuses et allemandes, pour *Mézzo-Soprano* avec ou  
sans comp. de Piano.

— *Mézo en 2 parties*, chaque 4 48  
 3 24

Cornéli, G. *Gesangschule* (französisch und deutsch.) 4 48

|  | L. Nr. |
|--|--------|
| Garcia, M. Die Kunst des Gesanges, in sieben Büchern (ausführlich), (französisch und deutsch.) Erster Band.  | 7 12   |
| Lefferts, L. Neue vollständige Gesangslehre, (französisch und deutsch.)                                      | 8 24   |
| — 12 Exercices pour voix de basse avec acc. de Piano.  | 2 —    |
| — 26 Exercices pour voix de basse avec accomp. de Piano.   | 4 —    |
| Rebel, H. Leçons de chant modernes pour voix de Tenor et de Soprano avec accomp. de Piano.                   | 4 —    |
| — Idem en 2 parties, <span style="float: right;">chaque</span>   | 8 24   |
| Wirth, G. 22 neu- und erweiternde Uebungen mit Clavier-Begleitung, sammtlich für Schulen und Sing-Anstalten. | 2 24   |

## Opern im Clavierauszuge.

|   |       |
|---|-------|
| Auber, Zaira, komische Oper in 3 Acten, vollständig.                                  | 12 24 |
| — Der Kordianer, romantische Oper in 3 Acten, vollständig.                            | 14 24 |
| Beuchet, Marie, oder die Regimentstochter, komische Oper in 3 Acten, vollständig.     | 12 24 |
| — Die Mätyrer, grosse Oper in 4 Acten, vollständig.                                   | 16 12 |
| Kocher, F. Catarina Cornaro, Königin von Cypern, grosse Oper in 4 Acten, vollständig. | — —   |

## Instrumental-Musik.

### Violine.

|  |      |
|--|------|
| Amb, J. Premier Air varié, Op. 1, avec acc. d'Orchestre.                                   | 2 42 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 1 20 |
| — Second Air varié, Op. 2, avec accomp. d'Orchestre.                                       | 2 24 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 1 20 |
| — Succès de Bolna, Fantaisie brillante, Op. 4, avec acc. d'Orchestre.                      | 5 24 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 2 —  |
| — Bolna de l'ambassade de Louis de Luxembourg, Fantaisie, Op. 5, avec accomp. d'Orchestre. | 2 24 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 1 48 |
| — Le rêve, Solo avec accomp. de Piano. Op. 6.  | 2 —  |
| — Scherzo, avec accomp. de Piano. Op. 7.   | 1 20 |
| — Hommage à Bolna, Fantaisie brél., Op. 8, avec accomp. d'Orchestre.                       | 4 —  |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 2 24 |
| — et Ouboue, Grand Duo pour Violin et Piano sur des motifs de l'Opéra l'amour. Op. 11.     | 2 24 |
| — et Kitharone. Duo pour Violin et Piano sur des motifs de Garcia. Op. 12.                 | 2 24 |
| — Fantaisie sur des motifs de Norma, avec accomp. de Piano. Op. 13.                        | 2 —  |
| De Beriot, Ch. Second Concerto, Op. 20, avec accomp. d'Orchestre.                          | 9 24 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 4 48 |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | 4 12 |

|  | Fr. kr. |
|--|---------|
| <i>de Berlioz, Ch. Andante et Rondo russ. Extrait de second Concerto, avec accomp. d'Orchestre.</i>  | 5 —     |
| — <i>Idem avec accomp. de Quintet.</i>   | 5 —     |
| — <i>Idem avec accomp. de Flûte.</i>   | 5 24    |
| — <i>3 Etudes caractéristiques avec etc. de Flûte. Op. 37</i>  | 3 24    |
| — <i>et Thalberg. Grand Duo pour Violon et Flûte sur des motifs des Huguenots.</i>   | 2 48    |
| — <i>et Labarre. 2 Nocturnes pour Violon et Flûte sur des motifs de F. Schubert,</i>   | 1 20    |
| — <i>et Hoff. Grand Duo pour Violon et Flûte sur des motifs de Robert le diable.</i>   | 2 48    |
| — — <i>Duo très. pour Violon et Flûte sur des motifs de Zampa.</i>   | 2 24    |
| — — <i>Grand Duo pour Violon et Flûte sur les danses de la couronne</i>  | 2 24    |
| — — <i>Grande Fantaisie pour Violon et Flûte sur des motifs espagnols.</i>   | 2 24    |
| — <i>et Kreutzer. Le fruit de l'arbre, 4 Deux faciles et brillantes pour Violon et Flûte sur des motifs les plus célèbres, en 2 parties, chaque</i>  | 2 12    |
| <i>Ernst, M. H. et Schenkler. Souvenir de Prô sur deux Grand Duo pour Violon et Flûte.</i>   | 2 24    |
| — <i>et Labarre. Variations brillantes pour Violon et Flûte sur un Air de Paganini chanté par Paganini dans le Simulacre.</i>  | 2 —     |
| <i>Mousses, Th. Variations dans le Sty, le Régiment sur un air liv. de l'Opéra d'Amour, Op. 8, avec acc. d'Orchestre.</i>  | 2 —     |
| — <i>Idem avec accomp. de Flûte.</i>   | 2 —     |
| <i>Käffner, J. Fantaisie et Variations sur une Tyrolienne avec accomp. de Flûte. Op. 338.</i>  | 1 48    |
| <i>Mozart, F. 3 Duo faciles et brillants pour 2 Violons, dédiés aux jeunes élèves. Op. 62, en 2 parties, chaque</i>  | 2 48    |
| <i>Paganini, N. 24 Etudes mélodiques et progressives dans tous les tons majeurs et mineurs, dignement dirigés, pour Violon avec accomp. d'un 2<sup>e</sup> Violon. Op. 24, liv. 1 et 2, chaque</i> | 2 —     |
| <i>Vincentini, M. Grand Concerto, Op. 19, avec accomp. d'Orchestre.</i>  | 5 24    |
| — <i>Idem avec accomp. de Quintet.</i>   | 5 24    |
| — <i>Idem avec accomp. de Flûte.</i>   | 5 24    |
| — <i>Fantasia-Caprice, Op. 11, avec accomp. d'Orchestre.</i>   | 4 48    |
| — <i>Idem avec accomp. de Flûte.</i>   | 2 24    |
| — <i>et Hebel, F. Duo brillant en forme de Fantaisie pour Violon et Flûte sur plusieurs airs hongrois.</i>   | 2 24    |
| — <i>et Gergely, J. Fantaisie concertante pour Violon et Flûte sur des motifs de l'opéra les Huguenots.</i>  | 2 24    |

### Violoncelle.

|  |     |
|--|-----|
| <i>Baïta, A. Fantaisie sur des motifs de Lucie de Lammermoor, avec accomp. de Flûte.</i> | 2 — |
| — <i>Romance de l'Opéra d'Amour, avec accomp. de Flûte.</i>                              | — — |
| — <i>Mélodie de Leirichs Bergen, avec accomp. de Flûte.</i>                              | — — |
| — <i>Romance de Richard, cœur de lion, avec etc. de Flûte.</i>                           | — — |

|  |       |
|--|-------|
| Bachmidt, Fantaisie sur des motifs de l'opéra à Parisini,<br>avec accomp. de Quintet.                                    | 1 kr. |
| — Idem avec accomp. de Piano.  | — —   |
| Bergmüller, F. 3 Nocturnes avec accomp. de Piano.  | 1 30  |
| Gaun, Frédéric, Fantaisie pour Violon et Violoncelle sur des<br>motifs de Frotchillo.                                    | 1 21  |
| Mendez, F. Fantaisie et Variations pour Violon et Violon-<br>celle sur des motifs de Zampa.                              | 1 12  |
| Schubert, J. Mélange sur des motifs de l'opéra les Martyrs,<br>avec accomp. de Piano ou d'un 2 <sup>e</sup> Violoncelle. | 2 —   |
| Servais, A. E. Souvenir à Beethoven, Fantaisie avec ac-<br>comp. de Piano.   | 1 25  |

### Contrebass.

|   |      |
|---|------|
| Müller, A. Entrée et Variations sur un thème de Hummel,<br>avec accomp. de Piano. | 1 30 |
|---|------|

### Flûte.

|   |      |
|---|------|
| Bülow, Ph. Variations brillantes sur un air allemand, Op. 22,<br>avec accomp. d'Orchestre.    | 2 —  |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 1 30 |
| Liszt, J. Fantaisie et Variations sur des motifs favoris<br>avec accomp. de Piano. Op. 303.   | 2 —  |
| Talim. Son grand Solo pour Flûte, Op. 53, avec accomp.<br>d'Orchestre.                        | 2 30 |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 2 —  |
| — Grand Solo pour 2 Flûtes, Op. 53, avec acc. d'Orchestre.                                    | 4 12 |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 2 —  |
| — Variations belles sur une cavatine de Beethoven de Tenda<br>avec accomp. de Piano. Op. 54   | 1 30 |
| — Two grand Solo pour Flûte, Op. 56, avec acc. de Quintet.                                    | 2 —  |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 2 —  |
| Walters, E. Fantaisie sur des motifs de Wagner de Tristan<br>Op. 74, avec accomp. de Quintet. | 2 —  |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 2 —  |

### Clarinettes.

|  |      |
|--|------|
| Spink, J. Trois Nocturnes pour Clarinette avec accomp. de<br>Piano. Op. 173. | 2 24 |
|--|------|

### Oboe.

|   |      |
|---|------|
| Kalivada, J. W. Concertino pour Oboe, Op. 119, avec<br>accomp. d'Orchestre. | 4 48 |
| — Idem avec accomp. de Piano.   | 2 24 |

**Fagott.**

|  | fl. kr. |
|--|---------|
| Jacobi, C. Fantaisie pour Basson sur des motifs de Norma,<br>Op. 17, avec accomp. d'Orchestre. | 2 40    |
| — <i>Idem</i> avec accomp. de Piano.   | 1 40    |

**Ophicéïde.**

|   |      |
|---|------|
| Kummer, G. Variations, Op. 42, avec accomp. d'Orchestre<br>ou Harmonie. | 4 40 |
| — <i>Idem</i> avec accomp. de Piano.                                    | 1 20 |

**Harmonie-Militaire.**

|   |      |
|---|------|
| <i>Andte.</i> Esotta, opéra arr. par Mohr.                      |      |
| Ouverture.  | 4 —  |
| Les Arts.   | 6 —  |
| — Les châteaux de la couronne, opéra arr. par Mohr.             |      |
| Ouverture.  | 6 —  |
| Les Arts.   | 7 12 |
| Donizetti. Ouverture de l'opéra les Martyrs, arr. par Stadthelm | 7 12 |
| Maria, <i>Prins von Nassau</i> . Parade-Marsch.                 | 1 40 |

**Orchester.**

|  |      |
|--|------|
| <i>Andte.</i> Ouverture de l'opéra Esotta.   | 5 20 |
| — — — Les châteaux de la couronne.   | 5 —  |
| Donizetti. — — Le fils du régiment.  | 5 —  |
| — — — Les Martyrs.   | 7 12 |
| Lindpaintner, F. 12 Entrées, contenant une Ouverture<br>et 11 divers morceaux. Op. 99. | 9 30 |
| — Ouverture, Op. 97, No 1.   | 5 —  |
| Hof, A. E. Ouverture zu den lustigen Weibern von Wash-<br>ton. Op. 14.                 | 5 —  |

**Orgel.****Neue Reihe von Studien**

für das

**Choralspiel**

von

**C. H. H. B I N C H.**

Erster Supplement-, oder achter Band des Choralbuchs,

und

Zweiter und letzter Supplement-, oder Neunter Band des Choralbuchs

Subscriptionspreis per Band 1 fl. 48 kr.

**Gradus ad Parnassum,**  
 oder  
**Vorschule zu Joh. Seb. Bachs**  
**Orgel- und Clavier-Compositionen**  
 in Petitionen und Fugen durch alle Dur- und  
 Moll-Tonarten

von

**F. K. Schmidt.**

Op. 4. Erste bis fünfte Lieferung, jede 48 Bz.

Nebst unserem Verlage und Sortiments-Lager em-  
 pfehlen wir unsere

**Klavier-Instrumente eigener Fabrik**

von solider Bauart, mit Wiener, Pariser oder Englischem Me-  
 chanismus nach den neuesten Erfindungen und Verbesserungen, in  
 allen Holzarten, hinsichtlich der Durchschaffigkeit und Güte von uns  
 verfertigt.

|                                       |                      |
|---------------------------------------|----------------------|
| Fügel im Preise von . . . . .         | fl. 300 bis fl. 700. |
| Tafelklänge im Preise von . . . . .   | fl. 350 bis fl. 450. |
| Aufsatzklänge im Preise von . . . . . | fl. 300 bis fl. 450. |

**Einclavierinstrumente eigener Fabrik**

von Holz und Messing mit allen neuen Verbesserungen, deren reinste  
 Abstimmung durch Hülfe der vorzüglichsten Klaviermeister erreicht wird.

**Vollständig assortirtes Lager von Pariser und  
 Wiener Clavieren, alten und neuen Violinen,  
 Altviolen, Violoncellen, Contrabässen, Harfen  
 und allen andern zur Musik gehörigen  
 Instrumente.**

**Allezeit frische Geigen-, Clavieren- und Har-  
 fen-Saiten der vorzüglichsten Fabriken Ita-  
 liens und Deutschlands.**

**Violin- und Violoncell-Bögen von Frensch-  
 hochholz,**  
 mit geschuldeten und mit hochedeltem Frensch-

**Violin- und Violoncell-Bögen von Stahl,**  
 mit geschuldeten und mit hochedeltem Frensch-, welche eben so  
 leicht wie die Silbrennen, aber viel dauerhafter und von dem be-  
 rühmtesten Geigenmacher VEILLARD verfertigt sind.

**Zubereitete Sagenhaare für Violinen und  
 Violoncellen.**

### **Metzmanns nach Böhm,**

in pyramidenförmigen Mäßen von Nadelgehölz verkleidet,  
und mit gutgeheiltem Gangwech und gross gerählter Messer  
versehen, zum Preise von 14 R. 12 kr. Solche, welche den gan-  
zen Theil mit einer Glocke und zugleich die Taktzeichnungen mit  
dem gewöhnlichen Festschlage versehen, zum Preise von 24 R.

### **Kalkbrenner'sche Handblätter.**

#### **Doctyllen.**

Vorrichtung mit Federn versehen, bestimmt, die Fagel gelehrt,  
stark und von Stempel unabhängig zu machen, dem Klavierspieler  
die gehörige Gleichheit zu geben und sich einem schönen Vortrag  
anzuwöhnen, gutgekleidet durch das berühmte Frankreich, erfunden  
von Jean Bapt. in Frankreich, England und Deutschland patent-  
irtet. Preis des Doctyllen unter der Bezeichnung von 1000 Lektionen  
für dessen Gebrauch, 24 R. Das Doctyllen Blatt nach leicht ohne  
Klaviers zu spielen, sie mögen gelernt oder nicht zu wollen; man kann  
es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische verwenden.

#### **Stimmes Klavier.**

erschaffen von Franzisc Kalkbrenner, zum Gebrauch beim Ste-  
immen der Fagelklängen nach Kalkbrenners Methode. Preis 20 R.

#### **Türkische Becken.**

desen Köthel wir verfertigen, und die von uns in grösster Par-  
tien aus der Türkei bezogen werden. Preis für ein Paar in Drah-  
messer von 12 Zoll 45 R. 24 kr.

#### **Chinesische Tam-Tam, Pauken und Triangeln.**

**Viola-, Alto-, Violoncell- und Contrabaß-  
Stege, Violin- und Guitarr- Wirbel, Violinböden,  
Horn-, Trompeten- u. Fagottens-Mundstücke,  
Baßtrale, Stimmhammer und Stimmgabeln,  
Saitenmesser, Capotasto, Taschenmusikpulte,  
Clarinethäutchen, Oboe- und Fagott-Röhren.**

**Colophonium bester Qualität, pariser und  
venetianischer.**

**Alle Papier-Sorten zum Drucken, Schreiben  
und Zeichnen.**

**Leinwand Notenpapier in jeder Form.**

**H. Schott's Söhne,**

Gröschelgäßch Heinrich Hof-Maschinenbau.



# Intelligenz - Blatt

zur

## CÄCILIA.

1842.

N<sup>o</sup>. 83.

☞ Insertionen in die Intelligenz-Bücher der **Cäcilia** werden mit 4 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Petasche oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 50 Zeilen oder die folgenden Zeilen nur mit 3 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 Ngr.

### Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“

bekannt.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Rücksicht getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jährlich nach dem Schlusse eines jeden Halbes berechnet wird.

**B. Schott's Söhne,**  
Gross. Hess. Hof-Musikhandlung.

Bei **Ign. Jackowitz** in Leipzig erschien so eben die Fortsetzung und ist in allen Buch- und Musikhandlungen vorräthig:

**Berlin wie es ist und — trinkt.**

Von

**Ad. Örcungias.**

XIV. Heft.

„**Franz Liszt in Berlin.**“

Eine Komödie in 3 Akten.

Neu oder Nachspiel.

8. geh. im Umchl. Preis 8 grs. — 7 $\frac{1}{2}$  Ngr. — 12 kr.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist erschienen:

**Variationen di bravura**

per il

**Piano - Forte**

dal

**F. B. WEBER.**

Pr. 1 fl. 12 kr.

Ed. H. Berger in Göttingen erschienen:

## Sechs Volkslieder zum Pianoforte,

Text und Musik

von  
**Leopold Schefer.**

Op. 42 Fr. 20 Sp.

Dieses Buch wird nicht nur auf den Werth dieser Lieder selbstschätzend gemacht worden, da L. Schefer, als Dichter und Componist gleich ausgezeichnet, allgemein bekannt ist.

## Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung

von **H. Schott's Söhnen in Mainz**

erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind

### Piano-Forte.

#### Scenellen et Trios.

|   | R. Nr. |
|---|--------|
| BERTINI, H. Scenari pour Piano, Violon, 2 Altus, Violoncelle et Contrebasse. Op. 124. | 7 28   |
| ESSEN, H. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4.                              | 4 48   |
| SPANER, L. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 22.                            | 4 48   |

#### Duettos.

|  |      |
|--|------|
| BENOÎT, CH. 106. Collection de deux pour Piano et Violon, liv. 21. Deux brillant sur des motifs de Pop. les dansants de la couronne, avec E. Wolf. | 2 24 |
| — Idem, liv. 22. Grand duo concertant sur des motifs de Pop. les Hayonats, avec E. Wolf.   | 2 48 |
| — Idem, liv. 25. Grande Fantaisie sur des thèmes originaux, avec E. Wolf.  | 2 24 |
| — Idem, liv. 26. Souvenirs d'Auber, grand Duo, avec Schubert. Op. 22.  | 2 —  |
| — Idem, liv. 30 et 31. Deux duettos sur le Saint Mateo de Riposte, avec Letour, chaque   | 1 24 |
| ROCKMILL. Fantaisie brillante pour Piano et Violoncelle sur Guillaume Tell, d'après Schubert et de Beret.  | 2 24 |
| ERNST, H. W. et SCHÜNCKE. Souvenir du Roi aux clercs, grand duo pour Piano et Violon.  | 2 24 |
| HESE, H. 2 Ballades sans paroles, Op. 117, une pour Piano et Violon, chaque  | 1 28 |
| — Idem, une pour Piano et Violoncelle par Lisé, chaque   | 1 28 |
| KALBREUNER, F. et ARTOT, J. Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs du ballet Guclo. Op. 124.   | 2 24 |

|  | R. L. |
|--|-------|
| KÖPFER, J. Poésies pour Piano et Flûte ou Violon :   |       |
| Nos 60, sur Flûte.   | 2 —   |
| » 61, sur le mariage de Figaro.  | 2 24  |
| » 62, sur Saëta.   | 1 65  |
| » 63, sur L'air de L'émigration.   | 1 65  |
| » 64, sur les Chanteurs de la couronne.  | 1 65  |
| — Revue musicale, collection de morceaux faciles sur des motifs favoris, pour Piano et Flûte ou Violon, Op. 305, 8 cahiers, chaque | 1 30  |
| TILOU et WOLFF. Duo brillant pour Piano et Flûte sur Saëta.  | 2 —   |

### Zu vier Händen.

|  |             |
|--|-------------|
| BACH, J. S. 48 Fugues und Préludes arr. par E. Berlin.   | 10 —        |
| — Idem, in 2 Abtheilungen, jeûte   | 2 18        |
| — Idem, in 7 Abtheilungen, jeûte   | 2 37        |
| BENTINI, E. 26 nouvelles études musicales. Op. 133.  | 2 12        |
| — Idem, in 2 Lieferungen, jeûte  | 2 25        |
| — Grande Fantaisie sur les Chanteurs de la couronne. Op. 136.  | 1 65        |
| — Grand Duo sur le Soubret Mazar de Rossini. Op. 135.  | 1 65        |
| CHERNY, CH. Variations brill. sur les Chanteurs de la couronne. Op. 309.   | 1 65        |
| BEYERNDY, J. S. Deux développemens sur des motifs de Saëta. Op. 114.   | chaque 1 12 |
| HERZ, E. Deux Sérénades avec paroles. Op. 117.   | chaque 1 21 |
| — Une promenade au Prater, valse viennoise.  | 1 —         |
| — La Casetta Graz, grande Valse.   | 1 12        |
| — Les Triomphes, contredanses brillantes et variées, etc.  | 1 12        |
| HÜTNER, F. Fleurs de mai, romances sur des motifs favoris. Op. 118, Nos 1 à 4.   | chaque — 54 |
| — Mélodie célèbre, 3 airs variés, Op. 119, Nos 1. Mélodie de Beethoven, Nos 2. Mélodie de Vincenzo, Nos 3. Mélodie de Froch (Alpenhorn). | chaque 1 21 |
| — Les petites caprices, quadrille facile.  | 1 12        |
| LACHNER, F. Cabaletta Capricci, Gaverture.   | 1 —         |
| LOUIS, S. Trois Fantaisies sur des motifs de Saëta. Op. 100, Nos 1 à 3.  | chaque 1 —  |
| — Trois Mélodies délicieuses variées. Op. 100, Nos 1 à 3, chaq.  | 1 —         |
| ROBINEAUX, J. Trois petits jeux.   | chaque — 54 |
| ROSSINI, G. Soubret Mazar, arr. par Ch. Cherny.  | 1 30        |
| THALBERG, S. Grande Fantaisie sur Don Juan, Op. 42, arr. par Ch. Cherny.   | 2 —         |
| — Romance italienne arr. par Ch. Cherny.   | 1 —         |
| — Grande Fantaisie sur les Bagnards, avec de Berlin, Op. 48, arr. par Ch. Cherny.  | 2 24        |
| WOLFF, E. Duo brillant sur les Chanteurs de la couronne. Op. 54.   | 2 —         |
| — Duo brillant sur le Fugato. Op. 57.  | 2 —         |
| — Duo brillant sur Océan. Op. 55.  | 2 —         |
| — Duo brillant sur le Galop. Op. 58.   | 2 —         |
| — Duo brillant sur le Saëta de Chopin. Op. 57.   | 2 —         |
| <b>Solos.</b>  |             |
| AGNER. Le duo d'Orléans, Gaverture.  | — 45        |
| — Idem, avec Violon.   | 1 —         |

|   | N. No. |
|---|--------|
| BENEDICT, J. Caprice. Op. 29.   | 1 21   |
| BENTINI, H. 25 Études diatoniques, précédées de petites<br>exercices et préludes. Op. 127.  | 2 42   |
| BUNGENMÜLLER, F. Rondos-vales sur Frère et Maré, de<br>Clapham.   | — 45   |
| — Idem, la valse, en feuille.   | — 55   |
| — Air de ballet, dédié aux Elzette.   | — 54   |
| — Grand Galop sur les dimensions de la couronne. Op. 79.  | 1 —    |
| — Le Reineur, Fantaisie, Op. 71. Nro 1.   | — 34   |
| — Le Prince dans le bain, Humle-Tyroska. Op. 71. Nro 2.   | — 34   |
| — Deux Rondos-vales. Op. 72.  |        |
| Nro 1. Le Conte Carmagnole.   | 1 —    |
| " 2. Valse aux joyaux.  | 1 —    |
| — Petites exercises, 12 Méthodes caractéristiques en<br>faux-façades. Op. 73.   | 2 24   |
| — Rondos pastoraux sur le garde-manché de Paget.  | — 34   |
| — Le fils aux champs, quadrille.  | — 45   |
| CHAMER, J. B. 21 Préludes à l'usage des jeunes élèves.  | 1 19   |
| — 15 études préparatoires aux 48 études, formant le 1 <sup>er</sup> livre.  | 2 42   |
| CHERRY, CH. 2 Rondos non dédiés sur les dimensions<br>de la couronne. Op. 475, chaque   | — 54   |
| — Fantaisie dédiée sur les dimensions de la couronne. Op. 494.  | 1 29   |
| — 2 Quadrilles très faciles. Op. 477, chaque  | — 34   |
| EHLER, TH. Grande Caprice sur Gédé et Gédéna. Op. 32.   | 2 24   |
| — Développement sur Boleau et Tente. Op. 28.  | 1 30   |
| — Six Morceaux brèves et faciles. Op. 48.   | 2 12   |
| Séparément.   |        |
| Nro 1. Rondos villageois sur un thème d'André.  | 1 —    |
| " 2. Bagatelle sur un air favori de Més.  | 1 —    |
| " 3. Romance et Cavatine de Demirell, variée.   | 1 —    |
| " 4. Petite Fantaisie sur des motifs de Norma.  | 1 —    |
| " 5. Nuptials romantiques sur une romance d'Adam.   | 1 —    |
| " 6. Fantaisie sur une mélodie de Meyerbeer.  | 1 —    |
| " 7. Caprice brillant. Sans et Valse sans.  | 1 —    |
| " 8. Cavatine de la Dame del lago variée.   | 1 —    |
| BONNETT. Livre de L'enseignement <sup>2</sup> d'ouverture sur.  | — 45   |
| BRYSCHOCK, A. Scherzo. Op. 18.  | 1 —    |
| BUYENNOY, J. B. 2 développements sur les dimensions de<br>la couronne. Op. 111. Nro 1. Ballade, Nro 2. Rondo<br>militaire, chaque | — 24   |
| — 2 Rondos sur des motifs de duo d'Osman. Op. 117, chaque   | — 34   |
| GRIGNON, J. Un rêve, nocturne. Op. 23.  | — 45   |
| — Galop brillant sur les dimensions de la couronne. Op. 31.   | — 34   |
| HEISELT, A. 2 Romances de Czardas Wilibinsky, transcrits.   | 1 —    |
| HESE, H. 26 Études faciles et progressives, en deux<br>livres. Op. 113.   |        |
| Liv. 1. 16 Études faciles pour des petites mains.   | 2 42   |
| " 2. 10 Études d'une moyenne difficulté.  | 2 26   |

|   | É. ka. |
|---|--------|
| <b>HEBE, H.</b> <i>Recueil annuel des jeunes pianistes, contenant 2 morceaux d'une difficulté facile et brillante.</i> Op. 120. | 2 24   |
| — <i>Idem séparément :</i>  |        |
| Nro 1. Variations élégantes sur une Sérénade de Weber.  | — 24   |
| » 2. Grilly, valse russe.   | — 24   |
| » 3. Marche fav. des chasseurs de Lutnow, valse.  | — 24   |
| » 4. Espicelle sur une mélodie fav. des Bataillons de Sinau.  | — 24   |
| » 5. Valseaux et Fina! alla Polacca sur un thème allemand.  | — 24   |
| » 6. Rondino gracieux sur le romanze fav. Bionda Helena.  | — 24   |
| » 7. Souvenir d'Innsbruck, variations élégantes sur une chansonnette tyrolienne.  | — 24   |
| » 8. Les chœurs au château, petite Fantaisie caractéristique.   | — 24   |
| — <i>Introd. et Variations brillantes sur une cavatine de Fico!</i> Op. 121.  | 1 20   |
| — <i>Fantaisie gracieuse sur une mélodie de Bellini.</i> Op. 122.   | 1 20   |
| — <i>Trois Diversifiements sur les airs du ballet de Giselle, Op. 123.</i> Nro 1. La Valse, Nro 2. La chasse, Nro 3. Le Galop,  | 1 21   |
| — <i>Les Sœurs, trois Contines de Bellini variées.</i> Op. 124.   |        |
| Nro 1. La Sténieira, Nro 2. Bontica di Tosca, Nro 3. I Capoti,  | 1 20   |
| — <i>Marche triomphale de Ross avec Introd., Valseaux et Fina!</i> Op. 125.   | 1 20   |
| — 4 <i>Rondos élégans, très faciles, sur d'opéra</i> Op. 126 et 127.  | — 43   |
| — <i>Grande Fantaisie sur les danses de la couronne.</i> Op. 128.   | 1 26   |
| — <i>Les Triomphes, contredanses brillantes et variées, av.</i>   | 1 12   |
| — <i>20 petites leçons à l'usage des commençans, Ross suite de la méthode.</i> Op. 129.   | 1 26   |
| <b>HÜTNER, E.</b> <i>La belle Tyrolienne, Variations sur un motif de Chopin.</i> Op. 116.                                       | 1 —    |
| — <i>Les Perles, trois Rondons.</i> Op. 117. Nro 1. Danse espagnole, Nro 2. Air d'Adam, Nro 3. Le Galop, chaque                 | — 24   |
| — <i>Les Caracères, trois airs variés.</i> Op. 118. Nro 1. L'Alibi, Nro 2. Le Inague, Nro 3. L'Innocent,                        | — 24   |
| — <i>Le Fils des jeunes demoiselles, quadrille facile.</i>  | — 45   |
| — <i>Airons de Bell,</i> contenant 3 Rondons et 3 Airs variés. (Op. 127 et 128.)  | 4 —    |
| — <i>Les danses Néerlandaises, valseaux variés.</i>   | — 43   |
| <b>KALKREUTH, F.</b> <i>Fantaisie bal. sur les danses de la couronne.</i> Op. 122.  | 1 12   |
| — <i>Fantaisie brillante sur Giselle.</i> Op. 123.  | 1 20   |
| — <i>Fantaisie et Variations brillantes sur L'Vierge d'opéra.</i> Op. 124.  | 1 20   |
| — <i>Mélange en forme de Fantaisie sur le duo d'Ilseus.</i> Op. 125.  | 1 24   |
| — <i>Souvenir du Ballet Nier de Rossini, grande Fantaisie.</i> Op. 126.   | 1 20   |
| <b>KÜHNER, Felix Mack, Polystere des Freunden der Polka gracieux. Op. 37.</b>   | — 24   |

|  |            |
|--|------------|
| LACHNER, F. Catharina Cornuta, Querubino.  | 2 br.      |
| —  | — 45       |
| LEMOINE, H. Petites variations musicales, choix de 28 morceaux de divers genres et divers pays, arr. et dirigés spécialement pour des petites voix, en 2 cahiers | 1 12       |
| — Bagatelle sur Gœtli  | 1 —        |
| — Idem sur les dimanches de la couronne.   | — 45       |
| — Idem idem avec var. de Violon.   | 1 —        |
| — 4 Nocturnes brillants et faciles sur Gœtli. Op. 48, Lrv. 1 et 2,   | chaque 1 — |
| — Le Râtelier, quadrille facile.   | — 20       |
| LISST, F. L'ouverture de Guillaume Tell de Rossini.  | 2 21       |
| — Introduction et Polka de Papillon; 1 Parton.   | 1 12       |
| MUSARD, Gœtli, 2 Quadril. de Contredanse, chaque   | — 20       |
| — Les scènes de Havelagh, Quadr. de Contredanse.   | — 20       |
| — Souvenir de Ratisbonne, idem.  | — 20       |
| — Siles, idem.   | — 20       |
| NOTRE TEMPS. Album de 1842, contenant 12 morceaux brillants.   | 6 —        |
| Séparément:  |            |
| Nro 1. Coenry, Ch. Schenk. Op. 491.  | 1 —        |
| — 2. Chopin, F. Mazurka.   | — 20       |
| — 3. Kalkbrenner, J. W. Valse mélancolique, Op. 118.   | 1 —        |
| — 4. Reuschle, J. Agtelo.  | — 45       |
| — 5. Tschug, S. Romance variée.  | — 45       |
| — 6. Kalkbrenner, F. Le crâne, valse ind. Op. 155.   | 1 12       |
| — 7. Knechteloch-Gerhaldy. Trilladen et Fags.  | 1 12       |
| — 8. Bertel, H. Mélodie romantique.  | — 45       |
| — 9. Wolf, H. Nocturne.  | — 20       |
| — 10. Koutski, A. Apperçus en bel, Solo. Op. 54.   | — 45       |
| — 11. Schenk, G. A. Mété. Sévère.  | — 24       |
| — 12. Hanz, H. La Colette Gold, valse brl.   | 1 —        |
| OSBERNE, G. A. 2 Morceaux de Salon. Nro 1. L'Inconnu.  |            |
| — Nro 2. La Terzailla. Op. 47.   | 1 20       |
| — Grande Fantaisie sur des thèmes de Bellini. Op. 45.  | 1 20       |
| RHINLÄNDER, DIE. Sammlung beliebiger Polkas, Nro 1 à 29.   | jeu — 10   |
| ROSELLEN, H. 2 Fantaisies nigrouses. Op. 27, chaque  | — 24       |
| — Grande Fantaisie sur Charles V. Op. 32.  | 1 20       |
| ROSETHAL, J. 4 Romances sans paroles. Op. 31, Sur table.   | 1 21       |
| TRALKIND, S. Grande Fantaisie sur le Sérénade et le Menuet de Don Juan. Op. 42.  | 2 24       |
| — Grande Fantaisie sur les Huguenots, arr. d'après le grand duo avec De Berlin par Ch. Coenry. Op. 43.   | 1 40       |
| — Grand Caprice sur le Souvenir. Op. 44.   | 1 20       |
| WOLFF, E. 24 nouvelles Études. Op. 50. Lrv. 1 et 2, chaque   | 2 —        |
| — Divertissement sur des motifs de Mendelssohn. Op. 51.  | 1 21       |
| — Divertissement sur les dimanches de la couronne. Op. 52.   | 1 —        |
| — Bolero sur les dimanches de la couronne. Op. 53.   | 1 21       |
| — Fantaisie brl. sur Bertine di Teola. Op. 54.   | 1 21       |
| — 2 Fantaisies sur la Fata Morgana. Op. 55. Lrv. 1 et 2, chaque  | 1 12       |

|   | R. Kr.      |
|---|-------------|
| WOLFF, E. Album de 1649, contenant 6 morceaux caractéristiques. Op. 66. | 1 24        |
| Spécimens:  |             |
| N <sup>o</sup> 1. Le Serenatale.  | — 45        |
| " 2. Le Sérénas.  | — 45        |
| " 3. Le Grecisme.   | — 45        |
| " 4. Le Caprice.  | — 45        |
| " 5. Le Desespéré.  | — 45        |
| " 6. Le Voyageur.   | — 45        |
| — 2 Divertissements sur Richard, veuve de son. Op. 81,                  |             |
| liv. 1 et 2,  | chaque — 45 |
| — Fleurs de Salon. Op. 82.  |             |
| N <sup>o</sup> 1. Fantaisie sur le vauz même.                           | — 54        |
| " 2. Idem sur A per più.  | — 54        |
| " 3. Ballade sans paroles.  | — 45        |
| " 4. Bagatelle sur Jacquet.   | — 45        |
| — La Fugate, gr. vauz. Op. 83.  | 1 22        |
| — 2 Fantaisies louches sur le Reine de Chypre. Op. 84,                  |             |
| liv. 1 & 2,   | chaque — 54 |
| — Grand Caprice sur le Soubat Mator de Boudal. Op. 85.                  | 1 22        |
| — 2 Fantaisies non difficiles sur le dan d'Alison. Op. 86,              |             |
| liv. 1 et 2,  | chaque — 54 |
| — Fantaisie et Variations brill. sur le Reine de Chypre. Op. 88.        | 1 22        |

## Die Kunst des Vorspiels,

oder

die Kunst der Entwicklung eines musikalischen  
Motifs zu einem musikalischen Satzgesamten;

*für Orgel und Pianoforte*

componirt und angehenden Componisten und Organisten  
gewidmet von

**Friedr. Kühnstedt.**

Op. 6. Erste Abtheilung. Preis 1 fl. 45 kr.

## Gradus ad Parnassum,

oder

Vorschule zu Joh. Seb. Bachs

**Orgel- und Clavier-Compositionen**

in Präludien und Fugen durch alle Dur- und  
Moll-Tonarten

**für Orgel oder Clavier**

von  
**FR. KÜHNSTEDT.**

Op. 6. Erste bis Dritte Lieferung, jede 45 kr.

**STABAT MATER**

VON

**G. Rossini.**

|                        |        |
|------------------------|--------|
| Fachor                 | 1. Kr. |
| Orchesterstimmen       | 12 —   |
| Chor-Auszug            | 10 48  |
| Solo- und Chor-Stimmen | 6 —    |
| Einzelne Chorstimmen   | 2 —    |
|                        | — 10   |

**Catharina Cornaro,**  
**Königin von Cypern.**

Große heraische Oper in 4 Akten von St. Genoss,  
 in Musik gesetzt und ihrer Majestät der Königin  
 von Bayern gewidmet

VON

**FRANZ LACHNER.**

Op. 71.

Vollständiger Clavier-Auszug.

Preis: 10 fl. 12 kr.

In kurzen erstelnt:

**Der Herzog von Olonne.**

Komische Oper in drei Akten von E. SCARR,  
 Musik von

**D. F. E. AUBER.**

Fachor, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug etc.



# Intelligenz - Blatt

mit

## CÄCILIA.

1842.

N. 84.

☞ Inseratensätze in der Intelligenz-Blätter von **Cäcilia** werden mit 4 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Zeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen über die folgenden Zeilen nur mit 2 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 Ngr.

### Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Rücksicht getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jährlich nach dem Schlusse eines jeden Halbes berechnet wird.

**H. Schott's Söhne,**

Großh. Hess. Hof-Musikhandlung.

In unserem Verlage ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Die Musik der Araber.

Nach Originalquellen dargestellt

von

**R. G. KIESENWETTER.**

Mit einem Vorworte

von dem

**Freiherrn von Hammer-Purgstall.**

Als Hülfsange und Musikschule.

In 4. Brochirt. — Preis 3 Thaler

Leipzig, im November 1841.

**Brockhoff & Mühl.**

Intelligenz-Blatt von Cäcilia, No. 84

D

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

**Schmitt, Aloys,**

**achtzehn Studien für das Piano - Forte.**

Op. 67. Preis: 2 fl. 24 kr. Bk.

Dieses Heft, das 67te Werk des verdienstlichen Verfassers, befreit die Anforderungen, die man an Studien zu machen berechtigt ist. Sie befördern die Geläufigkeit der Finger, die Unabhängigkeit der Hände, und jene Selbstständigkeit des Vortrags, welche zur Bildung des Tones so unentbehrlich nöthig ist. Da diese Studien als technische Uebungen erfüllen und auch mit diesem schönen Melodien verbunden, so können sie mit Recht einen ihnen höheren Rang auszeichneten Placets und deren Lehren empfohlen werden.

## Neue Musikalien,

welche im Verlage

der **Erzherzoglich Kaiserlichen Hof-Musikhandlung**

von **B. Schott's Söhnen in Mainz**

erscheinen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind

## Piano - Forté.

### Duetten.

|  | fl. kr. |
|--|---------|
| BERIOT, Ch. de. Collection de deux pour Piano et Violon,<br>No. 28 et 29. Le Progrès, 4 Duos non difficiles sur des<br>mots français, avec Bassinet, 20 fl. autres, chaque | 2 15    |
| KÜFFNER, J. Potpourris pour Piano et Violon ou Violon.<br>No 66, Catharina Cornaro von Fr. Lachner.  | 1 45    |
| LINDLAO, A. Grand Duo pour Piano et Violon. Op. 9.   | 2 20    |
| VIEUXTEMPS, H. et WOLFF, E. Grande Fantaisie pour<br>Piano et Violon sur des motifs de Pop. Oberon.  | 2 24    |
| — Grand Duo pour Piano et Violon sur des motifs de<br>Pop. Le Duc d'Orléans.   | 2 24    |

**En vier Mänden.**

|  | R. Nr. |
|--|--------|
| BERNINI, H. Due sur des motifs de Pop. Le due d'Orléans.<br>Op. 160.                       | 1 65   |
| CHERRY, Ch. Fantaisie brl. sur des motifs de Pop. Le<br>due d'Orléans. Op. 708.            | 2 —    |
| BÖHLER, Th. Fantaisie sur Beatrix di Truda. Op. 38.  | 2 —    |
| HERZ, H. Au montagnard, varié. Op. 122.  | 1 50   |
| LACHNER, Fr. Catharina Cornaro.  |        |
| Duetto.  | 1 —    |
| Frisanzich.  | — 50   |
| Choral mit Ballet des dritten Aktes.   | — 54   |
| THALBERG, S. Grand Caprice sur des motifs de la Son-<br>nata. Op. 46, arr. par Ch. Cherry. | 2 —    |

**Solo.**

|   |      |
|---|------|
| AUBER, D. F. E. Les écumans de la course, après arr.  | 4 —  |
| BETHS, F. 2 Morceaux élégans sur les écumans de la<br>course. Op. 59, Nrs 1 et 2, chaque          | 1 —  |
| BUNGENMILLER, Fr. 2 petits airs valse sur des romances<br>de Massé. Op. 74, Nrs 1 à 3, chaque     | — 54 |
| — Galop et Valse sur le Due d'Orléans. Op. 75, Nrs 1 et 2,<br>chaque                              | — 54 |
| — 2 petits thèmes originaux. Op. 76.  |      |
| Nrs 1. Fanchette.   | — 45 |
| " 2. Batare.  | — 45 |
| " 3. La Romance.  | — 45 |
| — Valse sur le plus fils de Gand. Op. 77.   | — 54 |
| CRAMER, H. Nocturne. Op. 2.   | — 36 |
| — Romance au genre de Fantasia. Op. 5.  | 1 —  |
| — Allegro brillant. Op. 6.  | 1 —  |
| — Fantaisie romantique. Op. 8.  | 1 —  |
| — Fantaisie sur un motif de la Stradiva. Op. 10.  | — 54 |
| — 2 Valses brillantes. Op. 20.  | — 45 |
| — Romance sans paroles. Op. 21.   | — 36 |
| — Fantasia über das beliebte Lied „Somet spielt ich von<br>der Oper Cosar und Zimmermann. Op. 22. | 1 12 |
| CHERRY, Ch. 5 Nocturnes de caractères différens. Op. 404.   | 3 12 |
| Recueil:  |      |
| Nrs 1. L'hommage. (Die Widmung.)  | — 45 |
| " 2. Le Génie. (Die Schwerkraft.)   | — 54 |
| " 3. La jeunesse. (Die Ueberrudung.)  | — 36 |
| " 4. Le colin. (Zurücker Aufbruch.)   | — 45 |
| " 5. Les courses. (Die Kunstschöpfung.)   | — 36 |
| " 6. La cavalcade. (Die Bereubung.)   | — 45 |
| " 7. La méditation. (Düsteres Nachdenken.)  | — 36 |
| " 8. Le jeu. (Lebhaftes Freude.)  | — 54 |
| BÖHLER, Th. 10 Etudes de Salce (par débiles.) Op. 42.   |      |
| ou 5 cahiers, chaque  | 2 —  |
| CHERRY. Souvenir de Pop. Le due d'Orléans.  | 1 —  |
| HEERMANN, G. Variations brillantes sur un thème d'El<br>Niels de Meyerbeer.                       | 1 45 |

|   | L. fr. |
|---|--------|
| HESS, H. Variations et Rondino sur deux motifs de Chopin. Op. 127.                  | 1 30   |
| — 3 Reverberations sur des airs de ballet: La jeune fille de Gand. Op. 128.         |        |
| N <sup>o</sup> 1. Le Kermesse.  | 1 12   |
| " 2. Pas de Irès.   | 1 12   |
| " 3. Le Galop.  | 1 12   |
| — Grande Fantaisie de concert sur des motifs de Beethoven de Rome. Op. 129.         | 2 —    |
| — Grand Matin de Rome, transcrit.   | 3 30   |
| HENTEN, Ed. 2 Morceaux sur la jeune fille de Gand. Op. 124.                         |        |
| N <sup>o</sup> 1. Les macchinos, Rondeau.   | 1 —    |
| " 2. Grande Marche.   | 1 —    |
| — 36 Mélodies de L. Fugot, transcrits. 4 Colonne, chaque                            | 1 —    |
| KALKREUTHNER, F. 12 Facécilles-Fantas progressives. Op. 141.                        | 2 42   |
| — Rondeau brillant sur des motifs de la jeune fille de Gand. Op. 142.               | 1 30   |
| LACHNER, Fr. Catharina Cornara.   |        |
| Quadrille.  | — 45   |
| Pochardes.  | — 97   |
| Choral und Ballet der dritten Akte.   | — 98   |
| Valsehocky, Übertragen von H. Czamen.   | 9 30   |
| Auswahl beliebiger Stücke od. id. 2 Reihe, jedes                                    | 1 12   |
| LEMOINE, H. Bagatelle sur Richard, vater de lion.                                   | — 51   |
| — Idem sur FAULX de Boudillon.  | — 51   |
| — Idem sur le double amoureux.  | — 52   |
| — Idem sur les deux voleurs.  | — 54   |
| — Idem sur la jeune fille de Gand.  | — 54   |
| LUX, G. Sérénade, morceau léger. Op. 4.   | — 36   |
| OSBORNE, G. A. Grande Fantaisie sur le duo d'Oléon.                                 |        |
| Op. 40.   | 1 30   |
| FRUMENT, E. Grande Fantaisie sur Lucia de Lemmer-<br>man. Op. 5.                    | 1 40   |
| — Andante. Op. 6.   | — 45   |
| ROSENHAIN, J. Esquisses de l'opéra italien, Improvisées<br>sur des thèmes italiens. |        |
| N <sup>o</sup> 1. Betty de Donzetta.  | 1 12   |
| " 2. Il Revere de Mustadente.   | 1 12   |
| " 3. Balthaz de Bethel.   | 1 12   |
| SCHAD, J. Le départ du jeune marié, Fantaisie brillante.<br>Op. 12.                 | 1 30   |
| — Le Soupir, mélodie. Op. 13.   | — 54   |
| — Fantaisie sur la romance: aux bords obscurs de la scène.<br>Op. 16.               | 1 12   |
| TAUBERT, G. Variations de concert sur un air écossais.<br>Op. 55.                   | 1 40   |
| — Rondeau grivois. Op. 56.  | — 54   |

## Gesang.

|   | R. Nr. |
|---|--------|
| AUBER, Der Hengst von Orontes, französische Oper in 3 Akten, vollständiger Clavier-Auszug.                | 14 24  |
| (Kassete Nr. 1 bis 17 à 18 bis 1 S. 12 kr.)   |        |
| — Wehnen und Liebe, Ballade.  | — 36   |
| BALFE, Das Licht von früher Tagen, Ballade.   | — 36   |
| BURGMELLER, Fr. Die Tochter des Verbannens, Ballade.  | — 37   |
| — Effie, Melodie mit Clavier und Horn oder Violinecelle.  | — 45   |
| — Jule, Melodie.  | — 37   |
| — Bitte meines Bruders, Ballade.  | — 36   |
| — Lydie (Liddy), Melodie.   | — 36   |
| ESSEN, H. Die Schützische, von Dingelstedt.   | — 37   |
| — Schützische Raschheit.  | — 36   |
| — Mein Engel, von Tenort.   | — 36   |
| — Gärtner von, von Beckert.   | — 37   |
| — 2 heitere Lieder für 4 Männerstimmen. (Die Rheinländer, Heft I.) Partitur und Stimmen.                  | 1 48   |
| GERALDY, J. 18 Vollendungs-Studien für Sopran, zwei   |        |
| Hörn, <span style="float: right;">jedes</span>  | 2 24   |
| HANSEN, C. L. Grosses Sopran für Chöre und Solostimmen mit Orchester-Begleitung. Partitur.                | 14 24  |
| HESS, H. Der Schatzsucher des Seemanns, Ballade.  | — 45   |
| — Das Kloster, Ballade.   | — 45   |
| HINCH, R. Jäger Heinkeln, mit Clavier und Horn oder Violinecelle. Op. 17.                                 | 1 —    |
| — 2 Gesänge für Bass oder Bariton. Op. 16.  | 1 —    |
| LACHNER, Fr. Catharina Cornaro, Königin von Cypren, grosse Oper in 4 Akten, vollständiger Clavier-Auszug. | 16 18  |
| (Kassete Nr. 1 bis 18 à 19 kr. bis 1 S. 36 kr.)   |        |
| LACHNER, V. Wahn, von Semichazy.  | — 38   |
| — Ein Schatz aus der Schatzkammer, von Mals.  | — 36   |
| — Waldharnas, mit Clavier und Horn oder Violinecelle.   | 1 12   |
| — 2 heitere Lieder für 4 Männerstimmen. (Die Rheinländer, Heft 2.) Partitur und Stimmen.                  | — 54   |
| MANGOLD, C. A. 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. (vermischtes Inhalt.) Op. 29. Partitur und Stimmen.         | 2 24   |
| MAUSHECK, E. Mi Wunsch. Der Verliebte. 2 Schweizerlieder.   | — 37   |
| — Mi Vaterland. Schweizerlied.  | — 54   |
| — Mein Herz ist im Reichland, für Alt oder Bariton, mit Clavier und Violine oder Violinecelle.            | 1 12   |
| MORANT, Gevirtze aus der Zosterstraße, für 4 Männerstimmen eigenstimmig. Neue Ausgabe. Part. u. Stimmen.  | 1 48   |
| MERTSCH, C. Der Felsen, mit Clavier und Horn oder Violinecelle.   | — 36   |
| PANZERON, A. Die heilige Clotilde, Romanze, mit Piano und Violine oder Alto oder Violinecelle.            | 1 48   |
| PANTALEONI, L. Der Sturm. (La tempesta.)  | — 37   |
| — Das Ständchen. (Benedicite.)  | — 37   |
| — An den Mond. (Benedicite a la luna.)  | — 36   |
| — Der Frühling. (La Primavera.)   | — 36   |
| — Der Seebat. (Il sospira.)   | — 36   |

|  |        |
|--|--------|
| FUGAT, Lucia. Dreytes Album, 12 Romaneen mit Clavier<br>oder Geleiten.   | 8. 80. |
| HODDIN, G. Siebet Meter, (Lateinisch und deutsch.)   | 5 24   |
| Partitur,  | 12 —   |
| Orchesterstimmen.  | 10 48  |
| Clavier-Auszug.  | 6 —    |
| Einzelstimmen.   | 3 —    |
| Einzelne Clavierstimmen.   | — 18   |
| HÖRICH, J. H. Wenkerte. Musikalischer Vohren für Män-<br>nerchor, Selbststück zum Spensortiel, Part. u. Stimmen. | 1 48   |

In Kurzen erscheint:

## Die Festzeiten,

Geistliches Oratorium in drei Abtheilungen

von

**Dr. C. Löwe.**

Clavier-Auszug, Orchester-, Solo- und Clavierstimmen.

## 6 Melodies italiennes

pour une voix

avec accompagnement de Piano

par

**Th. Böhm.**

Op. 44.

Les mêmes pour Piano seul.

## 3<sup>me</sup> Air varié

pour le Violin

avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano

par

**Ch. De Gries.**

Op. 45.













FEB 10 1930



