

WPL RESEARCH LIBRARIES



3 3433 06892962 3



MICROFILMED



# CÄCILIA,

eine

Zeitschrift

für die musikalische Welt

herausgegeben

von

einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen  
und Künstlern.

Redigirt von

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

Vierundzwanzigster Band.

Enthaltend die Hefts 13, 14, 15 u. 16.



HAARLEM, BRÜSSEL und ANTWERPEN,

im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. SCHOTT'S SÖHNEEN.

1845.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
1100 EAST 58TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637  
TEL: 773-936-3000  
WWW.CHICAGO.EDU

# Inhalt

des

## Vierundzwanzigsten Bandes der *Cäcilia*.

### Heft 93.

	Seite
Ueber die Resultate der musikalisch-literarischen Forschungen des Herrn E. de Coussemaker . . . . .	1
Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Johann Sebastian Bach, welche sich in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden. Von S. W. Dehn in Berlin.	17
Vorschläge der in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin erhaltenen handschriftlichen Cantaten von Johann Sebastian Bach. . . . .	24
Ein Zeugnis aus dem XIII. Jahrhundert, den Verfasser des insgesamt Franco von Cella zugeschriebenen Traktates von der Messarsmusik betreffend. Mitgetheilt von R. G. Kiesewetter . . . . .	28
Recensionen und Anzeigen.	
Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihrem eigenthümlichen Weisen. Herausgegeben v. Ludwig Eich.	33
XXV Études très faciles à quatre mains pour le Piano, par Henri Bertini. . . . .	34
XXV Études faciles à quatre mains pour le Piano par Henri Bertini. . . . .	36
III Études lyriques pour le Piano par Charles Volzweiler	37
II Études lyriques pour le Piano par Charles Volzweiler	37
Kurze Andeutungen, die Instrumente des Orchesters und der Militärmusik mit Effect zu verwenden etc. von Ferdinand Schmittauer . . . . .	38
Zwei Orgelstücken mit 2 Subjecten, comp. von J. Zindel.	44
Eine zweite Anzeige des Verzeichnisses . . . . .	47

Musette à plusieurs voix et avec chœurs, composé par G. Donizetti . . . . .	43
Ave Maria pour Soprano solo et chœur, composé par G. Donizetti . . . . .	43
Eine Liederkreisprobe, musikalische Befehle für Männerchor von Ludwig Möller . . . . .	45
Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Kallivada . . . . .	46
18 Klavier-Solostücke par H. Reichen, composées pour le Piano dans le style de la Musique moderne de cet instrument . . . . .	46
Hymnen: «Clement et Doménico» depuis Chœur cantabile Orchestra complète réduite à J. J. H. Verhulst . . . . .	49
Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von Anton Schmid. (Fortsetzung) . . . . .	50
Intelligenz-Blatt	

**Heft 94.**

Ueber Mozart's Opern aus seiner früheren Jugend, von Dr. Leopold Edler von Sonnleithner (Fortsetzung) . . . . .	49
Ueber Tonwerke und die ihnen entsprechenden Saitenbögen, von Joseph Krüger . . . . .	51
50 Études de Salon pour le Piano, dédiées à Madame Marie Pleyel, par F. Böhler . . . . .	107
Praktisches Hülfsbuch für Organisten, eine Sammlung von Vor- und Nachspielen, Trios, Fugales, Fugen, Fantasien, Choräle, Cadenzen, Medianten etc. aus den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Molltonarten, zur Uebung, Fortbildung und zum kirchlichen Gebrauche von J. G. Hruy, Organist an der protestantischen Stadtkirche zu München . . . . .	109
Gedächtnis über das von dem Organisten an der post. Pfarrkirche zu München, Herrn Heroy, herausgegebenes Werk: Praktisches Hülfsbuch für Organisten . . . . .	110
Singeskizze für Kinder, von Joseph Meiner, zweite verbesserte Ausgabe zum Gebrauche in Volksschulen . . . . .	111
De l'Opéra et de l'Opéra de chant ecclésiastique en France, par F. Desjars, Organiste de la Métropole de Paris et de la Paroisse Saint-Eustache . . . . .	112



	Reich
Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique, par J. F. Rota . . . . .	112
1) Deutsche Lieder etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Fasch . . . . .	112
2) Werksätze der Uebersicht. Einundzwanzig Jugendlieder von verschiedenen Meisterschlechtern, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, componirt von M. F. Lehmann . . . . .	113
Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Loder v. Deichow . . . . .	117
Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst, von Anton Schmid. (Fortsetzung) . . . . .	119
Intelligenz-Blatt.	

### Heft 98.

Ueber die hispanische Novelle, oder das Capitel von den falschen Sirenen, von R. G. Kiensoetter . . . . .	126
Ueber Mozart's Operette: „Der Schauspieldirektor,“ von L. Schneider . . . . .	146
Ueber Liedertafeln im Allgemeinen und die von Mainz in's Besondere, von Fr. M. Grely . . . . .	158
Der letzte König von Juda, von G. Kaulver . . . . .	164
Rezeptionen und Anzeigen.	
Précis musical de Valérie Vopler. 1) Wert ich nicht vergessen habn. 1) Das Fischerweibchen . . . . .	171
17) Pièces caractéristiques pour le Violoncelle avec accompagnement de Flûte, comp. par Vincent Lachner . . . . .	172
1) Fantaisie et Variations indiennes sur le Vaïce de Schubert intitulé: „Schwanseele - Walzer“ pour le Violoncelle, avec accompagnement de grand Orchestre ou Flûte, par F. Sereno . . . . .	173
2) Caprice sur de motifs de l'opéra „Le Corsaire“ pour le Violoncelle, avec accomp. d'un second Violoncelle obligé, ou de Flûte, par F. Sereno . . . . .	173
3) Berceuse de Spa. Fantaisie pour le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basson ou Flûte, par F. Sereno . . . . .	173
Serenade, Caprice sur un motif de: Don Paupolo par E. Bertin . . . . .	174

<u>Feuilleton - Yaka</u> par H. Bortol . . . . .	174
<u>Le bouquet de Pezès</u> , Album pour le Piano . . . .	174
<u>Feuilleton et Variations sur de motifs des La Bélois</u> par M. Néro . . . . .	176
<u>3 Mazurkas pour le Piano</u> par F. Schler . . . . .	176
<u>Le Départ</u> , Roman varié par S. Thallery . . . . .	176
<u>Sechs Quartette für Männerstimmen</u> von Hanses Lecherer, in 2 Hefen . . . . .	176
<u>Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst,</u> von Anton Schmid. (Fortsetzung) . . . . .	177
<u>Intelligenz-Blatt.</u>	

## Heft 90.

<u>Ann des musikalischen Gelehrten von Paris. Féli-</u> <u>cien David</u> . . . . .	180
<u>Feststellung der Intervallengrößen</u> . . . . .	200
<u>Herr Nehrlisch und sein Gesangsconservatorium</u> . . . .	200
<u>Recensionen und Anzeigen.</u>	
<u>Der praktische Organist. Neue vollständige Sammlung</u> <u>von Organistiken aller Art. Die Hand- und Kalk-</u> <u>buch zur selbstigen Ausbildung und zum kirchlichen</u> <u>Gebrauch, etc. Herausgegeben von J. G. Heyng</u> . . . .	202
<u>Vierstimmige Choräle der vornehmsten Meister des</u> <u>XVI. u. XVII. Jahrhunderts. Ausgewählt und her-</u> <u>ausgegeben von Ludwig Erk und Friedrich Fitta</u> . .	216
<u>Trois œuvres religieuses: Le Fil, l'Espérance, la Char-</u> <u>ité, avec accompagnement de Piano. Musique de</u> <u>G. Rossini</u> . . . . .	226
<u>Die Choralnarrationen der verschiedenen christlichen</u> <u>Kirchen. Chronologisch geordnet von C. F. Becker</u> . .	232
<u>Miscellanea musicale par J. Adnan de La Fage</u> . . . .	236
<u>Offener Bandescheitern etc., von F. Wille</u> . . . . .	237
<u>Entgegnung</u> . . . . .	238
<u>Musik-Beilage</u> . . . . .	241
<u>Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst,</u> von Anton Schmid. (Fortsetzung) . . . . .	242
<u>Intelligenz-Blatt.</u>	

Ueber die Resultate  
der  
musikalisch-literarischen Forschungen  
des Herrn  
**E. de Coussemaker**

bei Gelegenheit einer Anzeige seiner

*Notices sur les Collections Musicales de la Bibliothèque de  
Cambrai et des autres villes du département du Nord, par  
E. de Coussemaker, Correspondant du Ministère de l'In-  
struction publique pour les travaux historiques, Correspon-  
dant du Comité Historique du département du Nord et  
Membre de plusieurs Sociétés savantes. Paris 1843.  
100 S. nebst 40 S. mus. Beilagen.*

---

**E**s war immer zu vermuthen, dass in den Archiven der  
einzigem Cathedralkirchen oder in den Bibliotheken der  
grösseren Städte Belgiens — ungeachtet nach der Sitte,  
welche im XVI. Jahrhundert die Gottesdiener mehrerer  
Städte des Landes betrafen — noch manche schätzbare  
Ueberbleibsel von den contrapunktischen Arbeiten der Mu-  
siker dieses Landes aus früherer Zeit verborgen liegen sol-  
ten, durch deren Untersuchung und Beschreibung eine, in der  
Geschichte der musikalischen Kunst noch bis zur Stunde  
im Dunkel liegende Epoche aufgeklärt werden könnte. Wir  
sahen die ältesten, uns bekannt und berühmt gewordenen  
niederländischen Tonsetzer, darunter glaublich den  
grössten — Guillaume Dufay, in den bisher der Welt  
mitgetheilten Proben aus seinen Werken, schon mit einer  
Meisterschaft auftreten, welche nicht mehr den Auto-  
didaktin zeigt, welche nicht das blosser Ergebnisse eigenen  
Talent, 84. XXXI (1843)

Fleisses und sorgsamster Versuche sein kann, sondern auf eine frühere, in dem Lande seiner einseitigen Heimath schon ausgebreitete und tüchtige Schule schliessen lässt. Von dem Dasein solcher Schulen (nach dem Standpunkte der Kunst und des möglichen musikalischen Wissens jener Zeit) geben die Geschicht- oder Chronikenschreiber der Provinzen und ihrer grösseren Städte zuverlässige Anzeigen, wenn gleich nicht genügend, um die Kunstgeschichte jener frühen Periode zu ergänzen, die selbst in unseren, durch erneuerte tiefere Forschungen ausgezeichneten Tagen, nicht über Dufay hin zurückgeführt werden können; über Dufay, welcher nach Balm's Zeugnisse im Jahre 1380 (ein Jahrhundert vor dem hochberühmten Alcester Joaquin Després) in der päpstlichen Capelle zu Rom als Sänger angestellt, dasselbst wegen seiner wissenschaftlichen Kenntnisse und wegen seiner ausgezeichneten Compositionen hoch geacht, im Jahre 1432 mit Tod abging, und von dessen Arbeiten einige Proben erst vor einigen Jahren haben vorgelesen werden können \*).

\*) Die Seltsamkeit grösserer Compositionen aus der Vor-Dufay'schen Periode dürfte vielleicht aus dem Umstande zu erklären sein, dass der Contrapunkt vorerst noch in den Köpfen wenig eingeführt war. Vielleicht sind die äusseren Unvollkommenheiten contrapunktlicher Arbeiten besonders in den Liedern zu sehen, welche diesem Ueberall vorzügliche Beachtung verdienen.

A.

Die unten mitgetheilten Proben von Dufay's Compositionen, und unter denen eine zugleich in der Originalnotation mit allem im Anfang des XV. Jahrhunderts gebräuchlichem Ligaturen und in unser heutige Tonchrift übertragen, ver danken wir dem Gütigen Forschungen des gelehrten Herrn Verfassers des gegenwärtigen Aufsatzes. Durch die Mithilf ung dieses für die Geschichte der Tonkunst so überaus wichtigen Mannes, welche in der Geschichte der europäisch — christendischen oder neuer heutiger Musik von R. G. Rosenkeller (Leipzig bei Barthold und Bittel, 1 Bd. in 4.) auf den Kapiteln VI bis XII zu finden sind, hat sich der Herr Verf. ein um so grösseres Verdienst erworben, weil bisher Dufay und dessen Kunstprobe

Darum war es immer noch sehr zu wünschen, dass sich Männer finden möchten, die mit den nöthigen musikalischen Kenntnissen vorbereitet, in der geschichtlichen Literatur des Landes erfahren, eifrige Liebhaber der Musik und ihrer Geschichte, die besitzenden Mittel und die Gelangheit besitzen wollten, die Bibliotheken und Archive ihres Wohnortes oder ihrer Umgebungen in dieser Beziehung zu untersuchen.

Schon hat der unermüdete Literator, Herr Féta, auf der königlichen Bibliothek zu Brüssel einige kostbare, wenn gleich nicht in jene angedeutete frühe Epoche zurückreichende Codices aufgefunden.

Eine ergiebige Forschung hat die musikalisch-literarische Welt jetzt Herrn E. de Coussemaker (Friedensrichter zu Bergues im Département du Nord, in der Literatur bereits durch sein *Mémoire sur Haydn*, Paris 1841, beglaubigt) zu verdanken, der sich der grossen Mühe unterzogen hat, die Bibliotheken der bedeutendsten Städte in seinem Umkreise zu durchsuchen, und die Ergebnisse seiner einsigen Forschungen in einer eignen Schrift, unter dem Titel: *Notices sur les Collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du Département du Nord*, Paris 1843, mitzutheilen.

Cambrai, der Sitz eines Metropolitan-Capitels, war in musikalischer Beziehung in der vorderen Zeit eine der

zur dem Namen noch bekannt war, nannte sich aber hervorgethri hat, dass die Lehnung ganz allgemeine Annahme, als von der Niederländen Oskantien (um d. J. 1430) der Gründer oder das Haupt der ältesten Niederländischen Schule, irrtümlich ist; immer noch, dass es bei weiteren Nachforschungen vielleicht gelingen wird, noch ältere Contrapunctisten als Dufay aufzufinden, da seine hier erwähnten Proben auf eine bereits vorgeschrittene Kunst des Contrapunctes vor seiner Zeit hindeuten. Vergl. S. 42 — 49 des angeführten Werkes, wo der Herr Verl. in geduldigster Einnahme und in der ihm eigenständlichen Klarheit des Ausdrucks diesem wichtigen und alle interessanten Gegenstand ausführlich bespricht. D. Red.

wichtigsten Städte der belgischen Provinzen. Sie musste früh im Besitze einer ausgezeichneten Schule gewesen sein, aus welcher mehrere bedeutende Meister hervorgegangen sein mussten, und an deren Spitze ausgezeichnete Charaktere wenigstens periodisch gestanden waren: Der Verfasser bezeichnet uns als bekannte Tonsetzer aus dieser Schule namentlich einen Johann Lupus, Arnold Cousin, Laurent de Vos \*); als einstige Vorsteher: den hochberühmten Jaquin Diéprée, einen Martin Hanard (welchem Tinctoris einen seiner Tractate zugeignet), Jakob de Kerle (anachmalis am Hofe K. Rudolph II.) und noch Philipp de Monte, der betriebl. ebenfalls im Dienste des eben genannten Kaisers als Hofkapellmeister stand; ja er vermuthet, nicht ohne Gründe für diese Meinung anzuführen, dass schon viel früher ein Dufay, denn ein Ockeghem, die dortige Schule während einer gewissen Zeit geleitet haben.

Auch die Stadt Douai (wo ziemlich früh im XVI. Jahrhundert eine fruchtbare Noten-druckerei blühte) hatte mehreren berühmten gewordenen Musikern das Dasein gegeben; als solche bezeichnet der Verfasser die zwei Brüder Franz und Jakob Regnard, davon Letzterer am Hofe K. Rudolph II. als zweiter Hofkapellmeister angestellt gewesen. Auch von Valenciennes waren mehrere berühmte Musiker ausgegangen, namentlich: Claude Lejeune, Kammer-Compositur Heinrich III., dann Heinrich IV. von Frankreich; Petrus Maillart; Saverius Cornet; Johann Hammarché; Nicolas Desquesnes.

Unter den Bibliotheken dieser Städte indess zeichnet sich nur jene von Cambrai aus: an Sammlungen von Handschriften praktischer Musik bei weitem die reichste,

\*) Wohl müssten davon noch mehr auch bestimmte Nennens angegeben werden können, hätte der Verfasser nicht die Charaktere der Provinzen, der Städte und der Doms getrenntw. schätzbüchtl. gefasst, die in dieser besondern Beziehung nicht genug beacht. gewesen zu sein scheinen.

so wie die wichtigste in Absicht auf die Epoche, aus welcher dieselben herrühren, von welchen ein grosser Theil in das Ende des XV. Jahrhunderts zurückreicht \*). Von einer grossen Zahl wirklich berühmter niederländischer Meister, die zum Theil doch nur durch einige zum Drucke gelangte kleinere Arbeiten (Motetten, Chansons u. dgl.) bekannt geworden, befinden sich hier (und glücklich nur hier) viele ihrer grossen Theile kaum den Titeln noch gekanntes wichtigeren Werke, nämlich Messen, in nicht geringer Zahl, meistens in schönen und correcten handschriftlichen Sammlungen. Auch eine nicht geringe Zahl von bisher völlig unbekanntem Componisten hat der Verfasser dort entdeckt, und von mehreren derselben bedeutende Sätze in den Beilagen seiner Schrift mitgetheilt. Ihre Namen sind: Cabillon, Pierre de Carnete, D'oude Schuere (die alte Schärer), Dueroq, Gherkin (Gerhardchen), Gherkin de Houdt, Philippe Laperday, Pierkin de Roodt, Jacques de Roux, Gherkin de Wale, Veupallaire. Interessant auch ist die Sammlung von (28) Liedern, meistens für drei, einige für eine Stimme; deren Texte sind hier vollständig abgedruckt, und vier derselben sind zur Probe in den Beilagen mitgetheilt.

Die Zahl der handschriftlichen (durchaus umfangreichen) Codices beläuft sich auf 15, ungerechnet einen Band, welcher 213 meist kleinere Compositionen enthält, darunter 93 von genannten Autoren und 120 von anonymen \*\*). —

\*) Nach des Bekannten Meinung sogar noch viel weiter zurück, wie derselbe im Vorface darzutheilen gedenkt.

\*\*\*) Auch in dem andern, so sorgfältig als vollständig beschriebenen Sammlungen ist bei sehr vielen Compositionen leider der Name des Autors nicht angegeben, welchen der Verfasser, mit allem Eifer und ausgeübter Beharrlichkeit, begrifflicher Weise nicht immer vermog. Ein Theil seiner Schrift enthält auf 6 Seiten die Titeln von 50 Messen, bei welchen der Name des Autors angegeben, welche zu ergänzen, Litaneien dieses Faches und Beilagen von Biblischen gesucht werden.

Von Druckwerken finde ich nur 4 angeführt. — Von Weerken musikalischer Literatur besitzt die Bibliothek von Cambrai, wie der Verfasser sagt, nichts von Bedeutung, und nur, in einem Codex eingeklebt, ein Fragment aus dem VII. Jahrhundert, betitelt: *Dieta Magistri Simonis de Semifonio Platonia*. (Es befindet sich in einem Anhange der Schrift ganz abgedruckt.)

Unter den, von dem Verfasser beschriebenen Compositionen, darunter Referent (angerechnet eine nicht geringe Zahl von Motetten, Te Deum, Hymnen und viele Chantons) nur allein an Menschen weit über 100 gezählt hat, erscheint sie aus dem Gesichtspunkte der Kunstgeschichte der wichtigste Codex jener Nr. 6, und der mit diesem übereinstimmende Nr. II \*). — Als solchen erklärt ihn Hr. de C. aus dem Grunde, weil es eine Handschrift aus dem Anfange des XV., vielleicht aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts sei, und Compositionen von Dufay enthalte (welche immerhin auch jetzt noch zu den Seltenheiten gehören).

Auf das Alter der Handschrift schließt Herr de C. aus der schwarzen und rothen Notation, welche die Tonschrift dieser Zeit charakterisire. Die schwarze Note (der Mensural-Masik), deren älteste Spuren in den Schriften Franco's von Cöln gefunden wurden, sei in Frankreich und Belgien bis gegen die Hälfte des XV. Jahrhunderts im Gebrauche gewesen; von da an sei die weiße Note, deren zwar schon gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts einige Spuren gefunden werden, ausschliessend in Gebrauch gekommen. Schwerlich sagt er, stüchten Fragmente schwarzer Notation in einer, dem XVI. Jahrhunderts nahen Zeit nachgewiesen werden können. Die Mischung schwarzer und rother Noten bestätige aber seine Meinung hinsichtlich des Alters, welches er jener Handschrift zuweist. Mar-

\*) Der eine enthält 13 Stimmern, der andere eben dasselbe und noch einige mehr; darunter einzelne Kyrie, Gloria oder Credo; keine ganze Messe.



obens von Padua, ein Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts (um das Jahr 1209, nach Andern 1233) sei der älteste, der von der Farbe (?) oder von besonderen Zeichen gesprochen, deren man sich zur Bezeichnung des Unterschiedes perfekter und imperfekter (in drei und zwei theilbarer) Noten bediente. Diese Art der Notation scheint eine gewisse Zeit hindurch im Gebrauch gewesen zu sein \*). Murray, ein englischer Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts — (*A Plain and easie Introduction to practical Musick etc. London 1597*) habe dieser Sache ebenfalls erwähnt. Johann de Muris (um das Jahr 1323) zufolge wäre diese Art (mit Hilfe rother Zeichen) zu notiren nur (?) in *algis* und *rondeleis* im Gebrauch gewesen \*\*). Der Gebrauch von zweierlei Dinte müßte für den Compositur wie für den Notisten gleich nützig gewesen sein, und dies irgend einem Musiker beibringen haben, um sich aus einer Dinte zu bedienen, die schwarzen Noten durch weisse (ungefüllte), dann die rothen durch schwarze (gefüllte) Noten zu ersetzen, welche man auch noch von da an colorirte Noten zu nennen pflegte. Wie es auch damit sei, die gemischte rothe und schwarze Notirung sei nicht von sehr ausgebreitetem Gebrauche gewesen, und unter

\*) Aus den Traktaten des Marchettus von Padua in Gerberts Script. volen. ist zu entnehmen, das denselbe, wenn auch Farben, doch gewisse Zeichen in Vorziehung gebracht hat, welche aber so wenig von den Praktiken angenommen, als von den späteren Theoretikern berücksichtigt worden sind.

\*\*\*) Das von Hrn. de C. wörtlich angeführte Stelle bei Jm. de Muris lautet: *Notulas rubras aliquando ponuntur in duplis et rondestis hoc et aliis, ut ad duntaxat possint cum albis perfectissimè computari.* Wir suchten sie vergebens in den von Gerbert unter dem Titel, volen. de mus. bekannt gemachten Abhandlungen dieses berühmten Theoretikers; sie fand sich aber endlich in Gerberts *De Cantic et musica nova*, führt mit Berufung auf *Dunango*, welcher diese Stelle unter dem Artikel *Notulas* einer *Rondeleis* in des Glossarium (vermuthlich von dem, auf des Pariser Bibliothek befindlichen, bis jetzt noch unedirten *Speculum musicæ* des Antari) aufgenommen hatte.

den auf uns gelangten Ueberbleibseln aus jener Epoche finde sich selbst nur wenige schwarz notirte Musik.

Ein anderes Kennzeichen zur Bestimmung des Alters in dieser notirten Musik, auch abgesehen von der rothen und schwarzen Farbe, sei an dem hier gedachten Codex ein anderer Umstand, welcher zur Unterstützung seines (des Verfassers) Meinung gereiche: der Abgang jeglichen Mensural- (Takt) Zeichens an vielen der darin enthaltenen Stücke; man wisse, dass diese Zeichen nicht früher als in den ersten Jahren des XV. Jahrh. in den Gebrauch gekommen seien. Seiner Meinung nach sei der Autor der Compositionen dieses Codex: Dufay. Dafür sprechen zwei Thatsachen; die eine: dass denselben Name an einer Stelle des M. S. zur Seite der Uberschrift des Contra-Tenor erscheine, und zwar von der Hand und der Dinte, mit welcher die ganze Sammlung geschrieben ist, was dieses Meisters Autorschaft wenigstens an dem Stück, wo sein Name sich findet, beweise; die andere Thatsache sei das (von ihm, Hr. G.) oben festgestellte Alter des M. S., welches der Epoche des Lebens und der Wirksamkeit Dufay's entsprechen \*). Sei es, fragt Hr. de C. — denn nicht wahrscheinlich, dass Dufay, aus Chimay im Hennegau gebürtig, selbst seine erste musikalische Erziehung an der Maitrise zu Cambrai erhalten, und von da, bei erreichtem reifen Alter als Tenor nach Rom berufen, dort einige seiner Arbeiten hinterlassen habe?

---

\*) Nimmt man an (wie dies auch Hr. Fétis angenommen), dass Dufay in einem Alter von 13 Jahren 1366 nach Rom gekommen, so wäre 1353 desselben mathematisches Geburtsjahr, und er hätte, nach einer Dienstleistung von 10 Jahren in der päpstl. Capelle, ein Alter von 27 Jahren erreicht. Die Periode seiner musikalischen Erziehung und Ausbildung würde beinahe in die Jahre 1345 bis 1355 oder darüber fallen; ein paar Jahre könnte er noch in der Heimath thätig gewesen sein, bis zum Ruf nach Rom drang, und seinen Ruf zur päpstlichen Capelle zur Folge hatte.

Das kritische Raisonnement und die angefügten sinnigen Schlussfolgerungen gereichen dem Verfasser der Notizen über die musikalischen Schätze der Bibliothek von Cambrai allerdings zur Ehre. Referent stimmt demselben darin unbedingt bei, dass die in dem besprochenen Codex befindlichen Compositionen, welche mit rothen und schwarzen Noten geschrieben sind, in eine sehr frühe Zeit zurückdatirt werden dürfen. Ist diese Art zu notiren jemals wirklich von praktischen Contrapunctisten irgendwo angenommen worden, so ist sie ohne Zweifel sehr frühe wieder aufgegeben worden. Schon Joannes de Maria scheint, nach dem Sinne der obenangeführten Stelle, die Sache nicht wie einen bestehenden Gebrauch zu betrachten: er selbst führt in den uns bekannt gewordenen Abhandlungen die *Perfection* oder *Imperfection* einer Note durch deren Stellung gegen die unmittelbar vorhergegangene und gegen die zunächst folgende, dann, wo der Fall vorhanden, durch den nachgesetzten Bänderungspunkt erkennen, wobei die Anwendung einer Farbe oder sonstigen Zeichens für die Imperficirung von selbst wegfällt. — Ref. besitzt mehrere von authentischen Originalen genommene Nachbildungen (*facsimils*) der noch aufgefundenen ältesten Ueberbleibsel contrapunctischer Compositionen (freilich noch ziemlich unregelter, ja, wie deren Excursionen in der Partitur zeigen, in der Harmonie noch sehr roher Versuche); sie zeigen überall nur schwarze Noten und dabei keinerlei Zeichen für Imperficirung. So finden wir z. B. Adam de la Halle in Frankreich gegen das Ende des XIII. Jahrh. — so Francesco Landino und die Florentiner nach der Mitte des XIV.; — so den Franzosen Guillaume de Machault (unter anderem desselben Meisters zur Zeit Carl V. im J. 1364); — so eines glänzlich derselben Zeit angehörigen Italiener Jacopo da Bologna; — und ohne Zweifel sind alle aus jener Zeit vorkommenden Proben einander ähnlich.

Man sollte fast meinen, es hätte die rothe Note nur unter den englischen Contrapunctisten (von welchen zwar die englischen Geschichtschreiber selbst kaum noch

aus der Regierungs-Periode Eduard IV. \*)), sowie nur irgend Osmatiles vorzuziehen vermocht haben \*\*) Eingang gefunden, indem nur bei den ältesten englischen Theoretikern, deren in kritischen Bibliotheken liegende M. S. bloß durch Beschreibungen bekannt geworden sind, von der rothen Farbe noch eine Erwähnung geschieht, auf welche der wohl dreihalbhunderi Jahre später gefolgte Merlay sich eben nur historisch zurückberufen konnte. Dagegen bestätigt jedoch der neue Fund des Herrn de C., dass der Gebrauch rother Noten in einer gewissen Periode (des XIV. Jahrh.) — auch in irgend einer Schule in Belgien oder Frankreich für einige Zeit Eingang gefunden hatte und sogar von einem Praktiker versucht worden war! — In Deutschland, wo (einige Schulversuche etwa abgerechnet) praktischer Contrapunkt später als in Belgien oder Frankreich getrieben wurde, kann die rothe Note ohnehin kaum mehr auch nur bekannt geworden sein †).

\*) 1461 — 1471.

\*\*) Hat doch die Welt von dem so besonderer Berühmtheit gelangten Bunschlichte, einem englischen Contrapunctisten gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts († 1466), noch keine Note zu sehen bekommen! Worauf gründet es sich denn endlich, als auf einer Nothnote, dass man diesen so gern (wie den so viel älteren Dufay) — als den andern Ueberen — oder gar Erfinder des Contrapunctes anführt? Wo liegt der Beweis für eine solche Angabe, die man, auf den unverührten Zeugnis eines, in der Geschichte seiner eigenen Zeit eben am vorzüglichsten bewanderten alten Theoretikers, nach vierhundert Jahren zu wiederholen noch immer nicht schüchelt? (Vergl. noch Burney General History Vol. II. p. 462, und die Abhandlung über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Amsterdam 1776, S. 17.)

†) In dem, auf der kaiserlichen Hofbibliothek befindlichen Codex der Lieder des Dichters Wolkensteiners (M. S. vom Jahre 1485) finden wir zwar rothe Noten; danach aber heißt die Epoche der praktischen Contrapunctisten in Deutschland noch nicht begonnen, und der Wolkensteiner (oder seine Abschreiber) Versuche rother, noch nicht unmittelfür zu jener der deutschen Praktiker zu.

In Belgien aber wie in Frankreich (und wie von Jahr zu Jahr in Italien) war zu jener Zeit, als Dufay seine musikalische Ausbildung erhielt, die schwarze Note gleichmäßig im allgemeinen und ausschließlichen Gebrauch: in diese Zeit — die Morgenröthe der Dufay'schen Epoche — scheint jene Artige, schon ziemlich regelmäßig componirt und notirt Chanson eines Ungenannten zu gehören, welche Gerbert in dem Werke *de Musica et mus. sacra*, unter den Beilagen T. II. T. XIX, eingeträcht hat; aber auch in dieser ist noch so wenig, als bei jenen Vorgängern irgend ein Zeichen für Imperfection der Noten zu erblicken \*).

Die ältesten, dem Referent bis jetzt vorgekommenen Compositionen von Dufay, und von denselben Altersgenossen, Nachbar und Freunde, höchst wahrscheinlich auch einstmaligen Mitschüler Egidius Binchois (von welchem Geburtsorte Binch, einer kleinen Stadt im Hennegau unfern von Mons, also genannt \*\*), sind durchaus schwarz notirt, und jene Noten, welche sich als imperfection zu erkennen geben sollen, sind — hier un-

\*) In Partitur entwirrt heißt man diese Chanson in Kosterlitz's Gesch. d. europ. abendl. Musik unter den Beilagen.

\*\*\*) Hr. Félicx nennt die Binchois Geburtsort Chantoy, eine Pflanzung in der Pfarre, wo, weil er dort eine Pflanzung dieses Namens nachfolgt geschl. Man wüßte, was man besser glauben will: was war es wahrscheinlich, dass Egidius bei Erwerbung eines Familiennamens (als Félicx, der in der damaligen Zeit sehr häufig vorkam) den Namen von seinem Geburtsorte angenommen habe: dergleichen Benennungen wurden in der Folge meistens weltliche Familien-Namen.

Die einzige, auf jugendliche Verbindung deutende Freundschaft, welche zwischen Dufay und Binchois bestand, ist in einer von letzterem an jenen Ghentischen Chantoy sehr artig ausgedrückt, deren zweites Couplet also lautet:

Plus onques chamois eût carrou,  
De bien servir sa maistrance jolis  
Ce moye de Hoy;

Car la salme se maistrant amourent.

seine Wissenschaft zum ersten Male regelmäßig — durch weisse, d. i. ungefüllte Figuren unterschieden. Eine Eigenthümlichkeit daran ist nebenbei die Notirung in sechs Linien. Die Sätze sind, wie damals und noch lang gewöhnlich, einzeln überschrieben. Die dem Referent vorliegenden Proben bestehen in dreistimmigen Chansons, aus einer handschriftlichen Sammlung in Besitz des Hrn. Bottin de Toulmon zu Paris, dessen persönlicher Freundschaft, Ref. das Facsimile, so wie mehr Aehnliches verdankt. Das Alter dieser, höchst wahrscheinlich noch während des Aufenthalts des Autors in der Heimath entstandenen Jugendarbeiten würde — auch von der Schrift abgesehen — aus deren innerer Beschaffenheit hervorgehen: sie sind mit den gediegenen späteren Arbeiten eines Dufay noch nicht zu vergleichen, so wie daran auch der von Hrn. de C. angemerkte Mangel einer Vorzeichnung der Messen auffällt.

Was Dufay später, während seines Aufenthaltes in Rom componirt hat, darunter ausser den jetzt schon bekannten Messen sich auch Chansons (und zwar von besserer Arbeit) befindet — ist durchaus in der weissen Notirung geschrieben: an die Stelle jener, in der unmittelbar vorhergegangenen Periode durch die weisse (ungefüllte) Figur angedeuteten imperfecten Note, tritt ganz folgerichtig die, von der jetzt durchaus weisse Note sich eben so deutlich unterscheidende schwarze Figur, welche (wie Herr d. C. richtig bemerkt) von da an auch unter den Theoretikern (jetzt um so treffender) *note colorée* genannt wurde.

In dieser Gattung mag die weisse Notenschrift

A ce lieu j'en fait ce dessin aux  
 Costumes de Fey, <sup>1)</sup> vous en peu.

En j'en fait vite de mieux en mieux.

Ce meys de Fey.

1) Nachstehende  — p., die Gitter, unter welcher Befugnis auf vielen andern Compositionen vorkommt.

nach in den letzten Jahren des XIV. Jahrhunderts ziemlich verbreitet worden, und die frühere Methode allmählig in Vergessenheit gerathen sei \*); die hochberühmten Theoretiker, welche in dem letzten Drittel des XV. Jahrhunderts auftraten, und auf Dufay's Praktik häufig ihre Lehrsätze gründeten — ein Tinctoris, Adam von Fulda und Gafuri — erklären überall die weiße Notirung: von der rothen Note und deren einstimmiger Bedeutung

\*) Hr. Fétille (in der Biogr. univ. Art. belg. Dufay. erzählt, er habe schwarze Metalle, in Belgien selbst, (und zwar von schlechter Art!) auch in der ersten Hälfte des XV. Jahrh. gefunden, dagegen nichts aber auch weißes in Frankreich in einem Tractat schon vom J. 1323 vorgekommen. (Als es doch fünf Jahre vor dem Auftritt Dufay's in Rom.) Wir wollen darüber nicht allmache urtheilen: Geschäfte wie diese (etwas neues heraufzuföhren) werden nicht gewöhnlich von einem besonnenen Truiste so eingeföhrt, und je bemerkbarer der neue sich vertheilt hat, desto schärfer wird es, und desto leichter traucht man sich und andere in dem Versuch, Zeit und Ort eines Anfangs nachzuweisen zu wollen. — Ob Dufay die so natürliche als einfache Idee der weißen Schrift aus Frankreich überkommen? ob er dieselbe (angereicht nach der uns vorliegenden schwarzen Lieder) nicht dennoch, etwa in den letzten Jahren seines Aufenthaltes dorum, gekannt und ausgeöhrt? ob nicht dazwischen aus belgischen Schulen den Weg nach Frankreich zu jenen Buchstaben gefunden? — wir vermöchten alles dies jetzt noch zu begründen! — Wenn endlich Herr Fétille auf diesem Fund selbst die Hypothese hegt, dass Dufay, allerdings in Belgien erzogen, zuletzt auch nach in Frankreich Studien gemacht habe; so drängt sich uns — abgesehen von dem Mangel jeder, auch noch so schwachen Begründung oder solchen Annahme — gleich von vorn herein die Erwägung auf, dass — so weit aus Geschichte und Monumente, (oder vielmehr das Nichtverhandensein von Monumente) der Stand der Kunst in dem damaligen Frankreich sejge, oder vermuthet lassen — wir schon vor Allen den Lehrer nicht mehr (oder noch nicht) zu suchen vermögen, zu dem ein früherer Zögling belgischer Schulen, vor seinem Auftritt in der Welt, noch erst so „wandern“ hätte bestimmt werden mögen.

schelten sie, auch nur historisch, nicht zu wissen; selbst von der vormaligen schwarzen spricht Gafuri nur wie von einer vorliegt veralteten Sache: „*Exil tempore quod noster noster noster, notata sunt in sua essentialiter quantitibus consistentes describere p̄sum, non vero, quae accidentibus imperfeclibus, noster describere.*“ — Die Neuen lernten also die Sache nur um: Das System an sich hatte dadurch keine Veränderung erfahren; die Einführung der weißen Schrift war auch — wie dies selbst das Schilchweigen der Autoren, oder die sehr gleichgültige Besprechung der Sache bezeugt — weder wie eine Reform, noch und viel weniger wie eine Erfindung betrachtet worden, von welcher eine Epoche hätte datirt werden mögen; ohne Aufsehen hatte sie sich bald verbreitet: die (jezt fruchtbareren) Praktiker gingen leicht und um so lieber zu derselben über, als sie dieselbe zum Viel- und Schnellschreiben bequemer fanden denn die vorige, bei welcher die vorgeschriebenen Vierecke mit wiederholten Bewegungen der Feder erst ausgefüllt werden mussten. In Italien war sie ohne Zweifel durch Dufay und zwar sehr bald eingeführt worden \*).

Nach den hier entwickelten Thatsachen hatte also die gemischte, schwarze und rothe Notation — dort wo

\*) In dem damaligen Mensural-System gab es drei Maxima, eine Longa, eine Brevis, eine Semibrevis und eine Minima, die fünf Figuren, welche angefüllt (rot) zu schreiben waren, wozu mit die Semiminima, Fusa, Semifusa als schwarze Figuren folgten. Natürlich, dass die Tabulatur weithin von grünerem Theil aus offenen Figuren bestand, und die Schrift mit Recht die weiße Schrift genannt werden konnte. In der moderneren Musik ist hauptsächlich die Semibrevis (,) die gelbe Note, auf welche alle übrigen zurückzuführen; daher bei uns natürlich wieder die schwarze Farbe vorherrscht. Die sogenannte Brevis (ebenfalls das mittlere Mass) wird höchst selten gefunden; Longa und Maxima sind gleichsam unsere Schwauch genant, sie sind mit der Einführung des Taktzeichens zugleich verschwunden.



sie irgend einmal für einige Zeit angenommen war — der Zeitfolge nach, erst nach der schwarzen, mit der, für die Imperfirung geltenden ungefüllten Note Platz gemacht. Hierdurch aber ist es nur um desto mehr außer Zweifel gesetzt, dass Hr. de C. in dem von ihm besonders beschriebenen Codex Compositionen von sehr hohem Alter, ja von so hohem Alter entdeckt hat, dass die Jahre, aus welchen dieselbe herrühren, auf das Kreuzzeichen der rothen Farbe hin, schwer zu bestimmen sein mochten; ja dass — wenn die rothen Figuren sich vielleicht bei jenem Satze verlorren, welcher von dem Copisten dem berühmten Dufay zugeschrieben worden, dieser Umstand vielmehr geeignet scheinen könnte, denselben Angabe in dieser Beziehung in Zweifel zu setzen. Und doch möchte es gewagt sein, dorthin gleich verbindend abzusprechen: denn warum sollte man es durchaus in Abrede stellen, dass Dufay sich, noch während seiner Schulstudien in einer, obgleich schon zu seiner Zeit veralteten Methode versucht haben könnte? Noch ein anderer Grund möchte für Hrn. de C. Vermuthung angeführt werden können: Ohne Zweifel war eben damals die Praktik des Contrapunktes in lebhaftem Fortschreiten begriffen; bei Dufay und dessen Freunde Binchois fanden wir — und zwar unter den bekannt gewordenen (achtbaren) Tonsetzern zum ersten Mal — für die Imperfirung einer sonst perfecten (in drei theilbaren) Note eine bestimmte Bezeichnung im Gebrauch, deren die nächsten Vorgänger sich zu entschlagen gewusst, ja deren Bedarlmiss sie gar nicht gefühlt haben mochten.<sup>1</sup> War nun in den jetzt vorschreitenden belgischen Schulen der Nutzen einer imperfirten Figur höher als je vorher erkannt worden, was hindert uns anzunehmen, dass man jetzt zuerst zu der rothen Figur der älteren Theoretiker zurückkehrte, welche jedoch, glaublich nach kurzem Gebrauche, wieder aufgegeben wurde, als man auf das, ohne Vergleich bequemere Mittel verfallen war, die Imperfirung durch die weisse ungefüllte Figur eben so unverkennbar zu bezeichnen? Eine Be-

zeichnung die (später nur umgekehrt) so lang das geregelte Mensural-System in Ausübung stand, nicht mehr aufgegeben wurde.

Inzwischen ist es ausgemacht, dass dort Hr. de C. einen Fund gemacht, der durch sein Alter wichtiger erscheint, als es die Entdeckung eines unbezweifelten authentischen Dufay nur immer sein kann, von dessen Kunst bedeutende und charakterisirende Proben (aus denselben bester Zeit) bereits länger vorliegen.

Hef. schließt diesen seinen Bericht mit dem lobhaften Auerkennungss, dass Hr. de C. durch die Untersuchung der Bibliotheken seiner Umgebungen, durch die genaue und sorgfältige Beschreibung der sehr merkwürdigen Werke so vieler berühmten, zum Theil aber auch noch unbekannter Meister, durch die überall angewandte Vergleichung mit den anderwärts bereits angezeigten Werken der bekannteren Autoren, endlich durch die allenthalben angelegten literarischen, zum Theil minder bekannten Notizen, eine dankenswerthe Aufgabe übernommen und mit eben so viel Glück als Geschick und mit gewissenhafter Treue ausgeführt hat; bei einem ansehnlich nur mässigen Umfang seiner Schrift, kann man, bei nur einzigem Nachdenken über das Verfahren, wodurch dergleichen Arbeiten zu Stande gebracht werden, die vorausgegangene Mühe und Opfer leicht ermessen. Gewiss ist auch das Werk, wenn man etwa die *Biogr. métr.* des Herrn Fétis ausnimmt, welche jedoch noch unvollendet, und in ihrer lexikographischen Form mit abgeschlossenen Werken flglich nicht in eine Parallele gesetzt werden kann, eines der schätzbarsten, womit die musikalisch-geschichtliche Literatur in der letzten Reihe von Jahren bereichert worden ist.

*R. G. Kieselmeier.*

Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Johann Sebastian Bach, welche sich in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden.

Von S. W. Dehn in Berlin.

---

### Dritter Artikel \*)

nebst einem angefügten alphabetischen Verzeichnisse der in der genannten Sammlung vorhandenen Kirchen- und weltlichen Cantaten von J. S. Bach, und mit einer Musik-Beilage.

---

Den gegenwärtigen Artikel und seine Ausführlichkeit bitte ich als eine Beantwortung der von vielen Seiten an mich gerichteten Anfrage zu betrachten: „Befindet sich in der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek zu Berlin das Originalmanuscript der Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach?“

Ein Originalmanuscript, die Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach findet sich allerdings in der erwähnten Sammlung (MS. autogr. B. 3.) und ist aus der bekannten musikalischen Bibliothek des verstorbenen Georg Polchan, der es aus Carl Philipp Emanuel Bach's Nachlass in Hamburg erstanden, in diese übergegangen.

Es umfasst (die erste Titelseite mitgezählt) 89 Seiten in Hochfolio, die nicht fortlaufend paginirt, öfters auch in der Reihenfolge vollständig sind, wie sich aus den fortlaufend nummerirten einzelnen Sätzen ergibt.

---

\*) Vergl. Heft 87 und 88 dieser Zeitschrift.  
Stück 84, XXIV, (Heft 84.)

Zu diesem Manuscripte gehören noch einzelne aus losen Blättern bestehende Beilagen, von denen einige mit handschriftlichen Bemerkungen von C. Ph. E. Bach, ein andres mit dergleichen von Joh. Seb. Bach versehen sind. Diese Beilagen werden weiter unten näher besprochen.

Nach einer Vergleichung des ganzen Manuscripte mit Inbegriff dieser Beilagen, ergibt sich, dass Joh. Seb. Bach dieses in seiner Art einzige Werk mehrfach umgearbeitet haben muss, und dass das vorliegende Manuscript nicht durchweg der von Marburg im Jahre 1762 besorgten Ausgabe zum Grunde gelegen hat. Es weicht nämlich an vielen Stellen von derselben ab, die jedoch, wenn auch nicht ganz, doch wenigstens theilweise noch unter Joh. Seb. Bach's eigener Mithülfe in Kupfer gestochen wurden ist. Diese Angabe stellt sich als vollkommen begründet dar, wenn angeführt wird, dass sich auf einem der oben erwähnten losen Blätter ein von Seite 21 bis zur Seite 35 der Marburg'schen Ausgabe reichendes von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebenes Druckfehler-Verzeichniss vorfindet, welches für den Besitzer jener schon sehr selten gewordenen Ausgabe weiter unten mitgetheilt wird.

Es ergibt sich ferner aus der Vergleichung, dass das an einzelnen Stellen von der Marburg'schen Ausgabe abweichende Originalmanuscript sich auch in der Reihenfolge der einzelnen Tactstücke von der gedruckten Ausgabe unterscheidet. Alle diese Abweichungen miteinander hier anzuführen, scheint mir überflüssig, weil zu erwarten steht, dass bald ein getreuer Abdruck des vorliegenden Manuscriptes veröffentlicht werden wird, statt dessen freilich eine neue Auflage der Marburg'schen Ausgabe mit Auführung der Varianten des Originalmanuscripte von noch grösserem Interesse sein würde.

Endlich ergibt sich noch aus der Vergleichung, dass folgende von Marburg mitgetheilten Sätze: Nr. 4. pag. 8; Nr. 16. pag. 29; Nr. 19. pag. 55; und Nr. 20. pag. 55, in dem Manuscripte fehlen, welches jedoch als Nr. 13. einen zwelfstimmigen Canon in der Vergrößerung und Ge-

gebewegung enthält, den man in der gedruckten Ausgabe vergeblich sucht, und der deshalb hier in der musikalischen Beilage Joh. Seb. Bach's Vershrern übergeben wird.

Die Anzahl der oben erwähnten in einzelnen angehefteten Blättern bestehenden Beilagen beläuft sich auf drei.

Die erste besteht aus drei einzelnen Blättern in Querfolio, die den am Ende des Manuscripts nochmals befindlichen und in der Marburg'schen Ausgabe Seite 49 u. ff. mitgetheilten „*Camus per augmentatorem in contrario moto*“ enthalten. Im Manuscript ist er in Noten von noch einmal so kurzer Zeitdauer notirt, unter dieser Ueberschrift: „*Camus ad reuerse et per augmentatorem.*“ Auf dem ersten Blatte der Beilage steht von C. Ph. Em. Bach's Hand folgende sich auf die Ueberschrift beziehende Bemerkung: „NB. Der oerl. Paps hat auf die Platte diesen Titel stehen lassen: *Camus per augment. in Contrapuncto ad Octuor;* es hat aber Friede (Friedemann) ausgestrichen und gesetzt wie verzeichnet.“ Dass die drei einzelnen nur auf einer Seite beschriebenen Blätter dieser Beilage zum ersten Abklatschen auf der Platte gedient haben und auch zu diesem Zwecke geschrieben worden sind, geht aus der gemauerten Ueberschneidung der Raum-Abtheilung des Manuscripts und der Marburg'schen Kupferplatten deutlich hervor.

Die zweite Beilage besteht aus einem einzelnen Bogen in Hochfolio, und enthält von Joh. Seb. Bach's Hand die in der Marburg'schen Ausgabe pag. 59 bis 61 mitgetheilten Fugen für zwei Claviere.

Die dritte und letzte Beilage besteht aus fünf einzelnen nur auf einer Seite beschriebenen Blättern in Querfolio, und enthält die in der Marburg'schen Ausgabe von Seite 61 bis 65 in Partitur auf 4 Systemen mitgetheilte Fuge, die hier wie eine Clavierfuge auf 2 Systemen im Sopran- und Bassschlüssel von Joh. Seb. Bach's Hand geschrieben ist. Das Manuscript, welches mit Ausnahme einiger Verzerrungszeichen genau mit dem Druck übereinstimmt, enthält jedoch noch sieben, vielleicht sogar die letzten von Joh. Seb. Bach geschriebenen Takte, wie sie hier mit dem letzten von Marburg mitgetheilten Takt folgen:



Unmittelbar nach dem letzten dieser Takte steht folgende Note von G. Ph. Em. Bach's Hand: „NB. Ueber „dieser Fuge, wo der Name B. A. C. H. im Contrasubject „angeführt worden, ist der Verfasser gestorben.“

Auf der Rückseite des vierten Blattes findet sich das oben erwähnte hier in getreuer Abschrift mitgetheilte Druckfehler-Verzeichniß von Joh. Seb. Bach's Hand.

- Fig. 21. l. 2. l. 6. muss die Note vor dem letzten  $\sharp$ ,  $\flat$  heissen.  
 — — l. 7. l. 6. fehlt eine halbe Taktzeile.  
 — — l. 6. l. 8. fehlt ein  $\sharp$ .  
 — — l. 9. l. 1. muss das  $\sharp$  in ein  $\flat$  verwandelt werden.  
 — 22. l. 2. l. 1. muss das erste  $\sharp$  mit dem vorhergehenden gebunden sein.  
 — 22. l. 11. l. 2. muss die letzte Note die folgende heissen.  
 — 23. l. 2. l. 9. muss vor der letzten Note ein  $\sharp$  sein.  
 — — l. 8. l. 9. muss hinter der ersten Note ein Punkt stehen.  
 — 24. l. 2. l. 1. muss vor der letzten Note ein  $\flat$  stehen.  
 — — l. 12. l. 11. fehlt ein Punkt.  
 — 25. l. 2. l. 2. muss die letzte Note die folgende heissen.

- Fig. 26. l. 8. l. 8. fehlt ein  $\text{♯}$  im Anfange  $d$ , welches mit dem vorhergehenden gebunden sein muss.
- 27. l. 10. l. 13. muss vor des letzten letzten Notens  $\text{♯}$  stehen.
- — — — l. 14. muss vor dem  $f$  ein  $\text{♯}$  stehen.
- — — — l. 16. muss das  $\text{♯}$  vor der ersten Note deutlicher gemacht werden.
- 28. l. 2. l. 2. muss aus dem  $\text{♯}$  ein  $\text{♯}$  gemacht werden.
- — l. 3. l. 4. muss aus dem  $\text{♯}$  ein  $\text{♯}$  gemacht werden.
- — l. 10. l. 2. muss die erste Note vor der vorhergehendes gebunden sein.
- 31. l. 4. l. 8. muss das  $\text{♯}$  weg.
- — l. 8. l. 11. ist etwas verändert.
- 33. l. 10. l. 4. fehlt hinter der ersten Note ein Punkt.
- 34. l. 7. l. 9. ist etwas geändert.
- — l. 12. l. 1. müssen  $e$   $d$  zwei Achtel sein.
- 35. l. 6. l. 6. ist das letzte  $\text{♯}$  wegzunehmen.

Die in diesem Verzeichnisse zu Seite 24. Linie 7. Takt 9. der Marpurg'schen Ausgabe befindliche Bemerkung: „ist etwas geändert“, bezieht sich auf das  $\text{♯}$ , statt dessen im Original ein  $\text{♯}$  steht.

Von den hier angegebenen Fehlern konnten aus noch manche im Originalmanuscript nicht vor, wegen indessen andere in demselben ebenfalls vorhanden sind.

Im Ganzen muss also die Anfrage, ob in der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek in Berlin das Originalmanuscript vorhanden sei, nach welchem Marpurg seine Ausgabe von 1758 besorgt hat, vergütend beantwortet werden, insofern nämlich das vorliegende Manuscript an vielen Stellen sehr wesentlich von der gedruckten Ausgabe abweicht.

Eine andre, aber doch hiermit in Verbindung stehende Anfrage: „wo wohl, wenn das betreffende Manuscript nicht in der genannten Sammlung vorhanden sei, dasselbe zu suchen sein möge?“ kann ich leider nicht mit Bestimmtheit beantworten; wohl aber glaube ich eine Andeutung zu geben, in Folge welcher man versuchen könnte, denselben auf die Spur zu kommen.

Unter den einzelnen zu dem Manuscript gehörenden und weiter oben ausführlich erwähnten hohen Händlern, findet

sich auch noch ein Umschlag von blassem Papier, auf welchem Joh. Seb. Bach den Titel des hier in Rede stehenden Werkes: „Kunst der Fuge“ geschrieben hat; in diesem Umschlagbogen verarbeitete C. Ph. Emanuel Bach einen Theil des geschriebenen Werkes von der Handschrift seines Vaters; da sich nun auf oben diesem Umschlage noch ein kleines angeheftetes Zettelchen befindet, auf welchem C. Ph. E. Bach mit eigener Hand bemerkt hat: „Herr Hartmann hat das eigentliche“, so kann man doch wohl mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, dass hier das „eigentliche Manuscript von Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge“ gemeint ist. Nun fragt sich aber noch: wer hat dieser Hartmann? Die Vermuthung spricht für einen der beiden folgenden: Johann Samuel Hartmann und Johann Hartmann. Der erstgenannte war ein zu C. Ph. Em. Bach's Zeit sehr bekannter Rathsmusikus in Hamburg, wo sie also zusammen lebten und wahrscheinlich auch Umgang miteinander hatten. Der andre, Johann Hartmann, war seit 1768 Concertmeister in Copenhagen, und bekannt wegen seiner Sammlung ausgezeichnetster und seltener praktischer Musikwerke. Hiemit wäre denn vorläufig angedeutet, dass das Originalmanuscript der Joh. Seb. Bach'schen „Kunst der Fuge“ entweder in Hamburg oder Copenhagen zu suchen wäre. Da jedoch die in Hamburg befindlichen Seitenblätter dieser Art durch die bisherigen fortwährenden Nachforschungen deselben von Seiten der sehr gelehrten Sammler, wie unter andern von Concertmeister C. F. G. Schwenke, Eisenich Gähler (ein persönlicher und langjähriger Freund C. Ph. Em. Bach's) und letztlich von Georg Pöcher, ans Licht gezogen, meistens auch in die Pöcher'sche Sammlung übergegangen sind, sich aber in keiner Bibliothek der genannten Sammler das fragliche Manuscript vorgefunden hat, so lässt sich wohl eher annehmen, dass unter dem von C. Ph. Em. Bach bezeichneten Hartmann der Copenhagener Concertmeister gemeint ist, dessen Sammlung, so viel mir bekannt geworden, in Copenhagen durch Verkauf veräußert wurde. Hiernach würde also vorzugsweise Co-



paragen der Ort sein, wo man versuchen müßte, dem mehrgedachten Manuscript auf die Spur zu kommen.

Hiermit glaube ich die Beantwortung der in der Ueberschrift mitgetheilten Anfrage schließen zu können.

Nachträglich erwähne ich, weil der vorstehende Artikel die passendste Gelegenheit dazu bietet, noch eines die hier besprochene „Kunst der Fuge“ betreffenden Irrthums, damit derselbe bei der, wie es heißt, bevorstehenden neuen Auflage des lexikalischen Werkes, in welchem er vorkommt, seiner Zeit gesogenert werde.

Bekanntlich sind die in des Herrn Féris „Biographie universelle de Musiciens et Bibliographie générale de la France“ enthaltenen Artikel, welche deutsche Componisten und Schriftsteller betreffen, mit besondern weniger Sorgfalt redigirt, als viele der übrigen des sonst sehr verdienstvollen Werkes. Wahrscheinlich rührt dies aus Unkenntnis der deutschen Sprache her, für welche Ausnahme wenigstens solche Uebersetzungen, als: „Fünf schöne Trauclieder“ durch „cinq belles chansons de Traucl“ ganz überzeugend sprechen. Die Schwierigkeit also, deutsch gedruckene Bücher und Abhandlungen zu lesen, mag Herrn Féris abgehalten haben, sich genau mit der deutschen Vorrede der von Marpurg herausgegebenen „Kunst der Fuge von J. S. Bach“ bekannt zu machen. Es heißt nämlich in derselben: „Es ist nichts mehr zu bedauern, als dass „selbiger (J. S. Bach) durch seine Augenkrankheit, und „den kurz darauf erfolgten Tod unserer Stadt gestat worden, es (das Werk: die Kunst der Fuge) selbst zu corrigiren und gencist zu machen. Er wurde von demselben „müßten unter der Ausarbeitung seiner letzten Fuge, wo „er sich bei Aubeitgang des dritten Satzes notwendig zu „erkennen giebet, überraschet. Man hat indessen Ursache, „sich zu schameseln, dass der zugeflichte vierstimmig angearbeitete Kirchenchoral, den der selbige Mann in seiner „Hilfszeit einem seiner Freunde aus dem Stageroff in die „Feder dictiret hat, diesen Mangel ersetzen, und die „Freunde seiner Muse schadlos halten wird.“

Obgleich nun Herr Féis diese Verroth Marpurg's „une exactitude préface“ nennt, so schreibt er doch: „Nach „componirte dieses Werk, um die Langeweile zu ver- „schrecken, die ihn nach seiner Blindheit überfiel.“ Also hat Jeh. Seb. Bach, nach Angabe des Herrn Féis, das Werk während seiner Blindheit componirt. Zu einer solchen Annahme gehört mehr als ein starker Glaube! Wenn Herr Féis keine andere Gründe für das Gegentheil seiner Aussage finden sollte, so verweisen wir ihn einstweilen auf das weiter oben in Abschrift mitgetheilte eigenhändig von Jeh. Seb. Bach geschriebene Druckfehler-Verzeichniß. So leichtfertig aber über eines der durchlachtenen Werke des grossen Meisters hinwegzugehen, gereicht ihm zum gerechten Verwurf und schändert das Vertrauen zu andern Artikeln über deutsche Componisten und deutsche musikalische Literatur.

*Verzeichniß der in der musikalischen Abtheilung der  
Königlichen Bibliothek zu Berlin enthaltenen hand-  
schriftlichen Cantaten von Johann Sebastian Bach.*

A.

1. „Ach wie thöricht, ach wie neblig.“ A moll. MS. a. B. 8.
2. „Angenehmes Wiedersehn.“ D dur. (zur Heiligung des Herrn D. Hinrichs.) MS. a. B. 12.
3. „Ach Gott vom Himmel schick dreine.“ D moll. MS. 21.

B.

4. „Bist bei uns Herr, denn es will Abend werden.“ G moll. MS. a. B. 13.
5. „Dauerndstete, Vergl. Nr. 59. MS. a. B. 13.
6. „Belügt dem Herrn Ehr.“ D dur. MS. 22.

C.

7. „Christe du Lamm Gottes.“ G moll. MS. 30.

D.

8. „Durchwachtigster Leopold.“ D dur. MS. a. B. 9.
9. „Denn du wirst meine Seele.“ C dur. MS. a. B. 19.
10. „Dann ist erschlossen der Sohn Gottes.“ F moll. MS. 23.

E.

11. »Schütze Fleisch und Blut.« B dur (ol. St. B. »Durchschnitt-  
ligster Leopold.«)  
12. »Ein Herz des Jesus lebend weise.« B dur. MS. a. B. 18.  
13. »Nun ungehört Gaudium.« F dur. MS. a. B. 15.  
14. »Es erhebt sich ein Stein.« C dur. MS. a. B. 20. (MS. 2-3  
D = 41.)  
15. »Ersehnt ihr Lieder.« C dur. MS. 27.  
16. »Es ist das Heil uns kommen her.« E dur. MS. 22.

F.

17. »Freue dich erlöste Schar.« D dur. MS. a. B. 19.

G.

18. »Geschwiede ihr wirbelnden Winde.« B dur. (mit H. der Strein  
zwischen Fächer und Fan.) MS. a. B. 16. (MS. 5-3 D = 41.)  
19. »Gott Ehret auf mit Jauchem.« C dur. MS. a. B. 19.  
20. »Gott ist mein König.« C dur. MS. a. B. 20.  
21. »Gott der Herr ist Sonn und Schild.« G dur. MS. 26.  
22. »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.« Es dur. MS. 24.  
23. »Gedenke unsern Sünd.« D dur. MS. 69. (Uebersetzung des  
»Ein from. Burg.«)

H.

24. »Hocherlöschtes Feindekain (mit stüßiger Orgel.) B dur.  
MS. a. B. 13.  
25. »Herr, deine Augen sehen nach dem Himmeln.« G moll. MS.  
MS. a. B. 14. (MS. 40 D = 41.)  
26. »Herr Gott dich loben wir.« A moll. MS. a. B. 23.  
27. »Hut man nicht mit unsern Kindern.« G dur. MS. a. B. 11.  
(MS. 22. h. D = 41.)  
28. »Hut im Gedächtnis Jesus Christ.« MS. 41.

I.

29. »Ich bin in mir vergolgt.« B dur. Für I Sagt. MS. a. B. 17.  
30. »Jesus nahm es sich.« G moll. (Fretstück für Leipzig.)  
MS. 22.  
31. »Ihr Menschen ehret Gottes Liebe.« G dur. MS. 25.  
32. »Ich stehe mit einem Fuß im Grabe.« A dur. MS. 28.  
33. »Ich stund der Mensch.« G moll. MS. 42.  
34. »Jesu es nun gepreuet.« C dur. MS. 44.  
35. »Ich freue mich in dir.« D dur. MS. 45.  
36. »Ich steh meinen Thun.« B dur. MS. 46.  
37. »Ich glaube, lieber Herr.« D moll. MS. 52.

## L.

38. „Lass, Fürstin! lass.“ H. coll. MS. a. B. 7.  
 39. „Lobet Gott in seinen Höhen.“ D. dar. MS. a. B. 19.  
 40. „Lobe den Herrn, den mächtigen König.“ MS. 45.

## M.

41. „Meine Seelen, meine Thronen.“ D. coll. MS. a. B. 20.  
 42. „Mit Fried und Freud fuhr ich dahin.“ E. m. MS. 45.

## N.

43. „Nun kommt der Heiden Hulden.“ A. coll. MS. a. B. 20.  
 44. „Nun so die sie doloren.“ H. coll. MS. 28.  
 45. „Nun von dem heil.“ H. coll. MS. 24.  
 46. „Nun von uns Herr, du treuer Gott.“ D. coll. MS. 14.

## O.

47. „O glückliche Verheirathung.“ D. dar. (Auf das Geburtsfest August III. cf. 48. b, beginnt nach dem Rec. mit dem Ober: „Schlecht, spielende Wollen.“ MS. a. B. 8.

## S.

48. a. „Schwingt freudig euch empor.“ D. dar. (Zum Geburtsfest des Römisch Kaiser) Ms. a. B. 12.  
 (48) Nochmals mit Abänderung des Textes und der Composition von Adrean-Feiertage, MS. a. B. 20.  
 — b. „Schlecht, spielende Wollen.“ D. dar. (Auf das Geburtsfest August III. cf. Nr. 47.  
 49. „Schmeichle dich, o liebe Seele.“ F. dar. MS. 22.  
 50. „Schlendrian mit seiner Tochter Lärchen.“ („bei uns nicht mit einem Kintere.“) (Vrgl. Nr. 22.) MS. a. B. 11. (MS. 27 a. Druck.)

## T.

51. „Tut ihr Finken.“ D. dar. MS. a. B. 7.  
 52. „Tritt auf die Glaubensbahn.“ MS. a. B. 20.

## V.

53. „Verdingte Zwiltscht.“ D. dar.  $\frac{1}{2}$ . MS. a. B. 16. (Mit Dr. Körner erhalt. Professor — auch auf König August II. Namenstag parodirt.)

## W.

54. „Was sag ich nach der Welt.“ D. dar. Ms. a. B. 5.  
 55. „Was mir behagt, ist nur die muntere Jagd.“ F. dar. (Auf das Geburtsfest des Herzogs von Wachsenitz, MS. a. B. 9.

56. „Wir danken dir Gott.“ D dur. MS. a. B. 18.  
 57. „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.“ C dur. MS. a. B. 19.  
 58. „Wer Dank opfert, der preiset mich.“ A dur. MS. a. B. 20.  
 59. „Wir las' an unsrer Sündert.“ A dur. (cf. Barmherzigkeit  
 No. 5.) MS. a. B. 12.  
 60. „Wir müssen durch viel Trübsal.“ G moll. (mit sicheresendem  
 Orgelconsort.) MS. 31.  
 61. „Wo Gott der Herr wohnt, da sind wir.“ A moll. MS. 32.  
 62. „Wir Gott nicht auf uns.“ G moll. MS. 45.  
 63. „Was frag ich nach der Welt.“ D dur. MS. 45.

Z.

64. „Zertrübet, zerstreuet.“ D dur. (Zur Feier des Namensfestes  
 des Präf. Aug. Müller.) MS. a. B. 6.

E I N

**Zeugnis aus dem XIII. Jahrhundert,**

des Verfassers des Tractatus

**Franco von Cölln**angeschriebenen *Tractatus von der Mensuralwissenschaft betreffend.*

Mittelschrift

von H. G. Klenowetter.

Von einem noch ungedruckten musikalischen Manuscripte aus dem XIII. Jahrhundert, welches unter dem Namen *Jerome de Moravia* zu Paris in der Bibliothek der Sorbonne aufbewahrt lag, hat uns schon Forkel in seiner allgemeinen Literatur der Musik (Leipzig 1783, S. 494) Nachricht gegeben. Der Verfasser, ein Mönch des Domstifts-Ordens, soll um das Jahr 1260 gelebt haben. Hr. Forns, wofür „Correspondent des Institute“, hat zunächst die in neuerer Zeit in die königliche Bibliothek übergegangene alte Handschrift besprochen, indem er uns derselben, als einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Violine, die Beschreibung des im XIII. Jahrhundert üblichen, unter dem Namen der *Vielle* (*Vidala*) gehobenen Bogeninstrumente, der Urform unserer Violine, mit sehr schätzbaren erläuternden Anmerkungen mittheilte \*). Eine

\*) Der Aufsatz von Herrn Forns befindet sich in der *Revue musicale* vom Jahre 1827, damals und nach durch einige Jahre (unter der Redaction des Hrn. Fétis) der angesehensten musikalischen Zeitschrift unserer Periode. Ob u. mein Bemühen auf den gedachten Artikel in einer kleinen Abhandlung „Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumentalmusik im Mittelalter etc.“ in dem XXII. Band der *Göttinger Jahrbücher* 1843, Heft 86, S. 303 u. s. f.)

ausführlichere Beschreibung jenes merkwürdigen M. S. — welches der Verfasser selbst als eine Compilation aus verschiedenen (bis jetzt größtentheils noch nicht aufgefundenen) älteren Schriften bezeichnet — hat in der neuesten Zeit Hr. Fétis in seiner *Biogr. univ. des mus.* unter dem Artikel *Jerome de Moravia* geliefert mit dem Bemerkn., dass er dasselbe mit mehreren noch unedirten musikalischen Abhandlungen einst herauszugeben gedanke.

Letztlich hat der auch bei uns in Deutschland rühmlichst bekannte musikalische Literat Hr. Batté de Toulmon, Bibliothekar des königlichen Conservatoriums zu Paris, den M. S. *Jerome de Moravia* zur Hand genommen, und darin (was die Vorgänger übersehen zu haben scheinen) den uns durch weiland Fürstabt Gerberts schätzbare Sammlung *Scriptores eccl. de musica sacra potissimum* bekannt gewordenen berühmten Tractat *Francois musica et ars cantus mensuralis*, und zwar mit dem von Gerbert besitzten Codex der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand, mit nur wenigen und unbedeutlichen Varianten übereinstimmend, in dem Contexte des M. S. des *Jerome de Moravia*, seinem ganzen Inhalte nach, wörtlich eingerückt gefunden. In einem vor dem Comité *des arts et des monuments* im vorwähnten Jahre 1843 gehaltenen Vortrage hat derselbe diesen Umstand gelegentlich erwähnt, und in einer Anmerkung nachfolgende Stelle citirt, womit jener Hieronymus den Tractat von der Mensural-Musik einleitet:

*Hinc declarans subsequitur postis tertio Johanne videlicet de Burgundia, ut ex ore ipsius multibus vel secundum vulgarem opinionem Francoisi de Colonia, quae talis est:*

*Cum, inquit, de plura musica quidam philosophi sufficienter tractaverant etc.*

(Folgt die unter Francois Namen bekannte Tractat.)

*MS. cop. M. S. Fonds de Bezaux No. 1817 Folia 151 v.*

Nach der natürlichsten und sprachgemähesten Auslegung dieser Stelle hat also Hieronymus den von ihm genannten Johannes de Burgundia gekannt; er hat uns

seinen Munde die Lehre von der Mensural-Musik, wie sie hier folgt, vortragen gehört; erklärt diesen Johannes für deren Verfasser, obgleich dieselbe insgemein (*secundum vulgarem opinionem*) dem Franco von Cöln zugeschrieben werde: Der Genitiv, dessen Hieronymus sich bedient, drückt den als unüberwiefelt angenommenen Anspruch des Johannes auf das Werk aus, und dieses sein Wissen setzt er (Hieronymus) der sonst gangbaren andern Meinung entgegen; denn, wenn er, ungeachtet der aus dem Munde seines Freundes (vielleicht seines Lehrers) vernommenen Vorlesung, Franco für deren Urheber hätte wollen gelten lassen, würde er gesagt haben:

*Hanc declarationem subsequitur positio tertia, Francus videlicet de Colonia, ut absum ex ore Joannis de Burgundia percipimus.*

Nun ist also die Frage, was von diesem, aus der Feder eines ohne Zweifel unzerwerdlichen Zeugen geflossenen Zeugnisse zu halten sei; ob nämlich dasselbe genügt, dem berühmten Doctoren und Scholasticus an der Cathedrale zu Lüttich (am das Jahr 1047 bis gegen 1083) Franco von Cöln, die Autorschaft an dem Traktat von der Mensuralmusik abzusprechen, und für dessen Verfasser den (unser Wissen hier zum ersten Male genannten) Johannes de Burgundia anzuerkennen.

Je mehr es zu wünschen wäre, dass entweder für den (am allgemeinen geglaubten) Anspruch jenes Franco einerseits, oder anderseits für die Meinung derjenigen, die das unter dessen Namen bekannte Werk, aus Gründen historischer Wahrscheinlichkeit, in eine viel spätere Periode, und zwar in den Anfang des XIII. Jahrhunderts oder in das Ende des XII. Jahrhunderts versetzt haben wollten — ein entscheidendes Zeugnis aufgefunden würde; desto mehr fordert es bei dem Widerstreit der Meinungen die Strenge historischer Kritik, das uns hier vorliegende in Absicht auf dessen eigentliche Bedeutung zu prüfen.

Was ist es, das der ehrwürdige Hieronymus de Moravia bezeugt?



Er bezeugt, dass er die in dem vorliegenden M. S. wörtlich eingetragene Abhandlung von der Mensural-Musik aus dem Munde des Johannes de Burgundia unmittelbar vernommen habe. (Gegen diese Angabe einen Zweifel zu erheben, wäre mehr als unbedächlich.)

Er bezeugt ferner, dass dieser Johannes sich ihm als deren Verfasser zu erkennen gegeben habe; allein er bezeugt auch, dass er den Ansproch Franco's von Cölln auf eben dieses Werk aus der Stimme der allgemeinen Meinung vernommen habe. Wodurch nun konnte sich Hieronymus bestimmt finden, der unverbürgten Aussage eines einsamen Mannes einen Glauben beizumessen, den er der Stimme so vieler Personen (welche in ihrer Gesamtheit die *majoris partis* zu Gunsten Franco's vorstellen) versagt? Hatte Hieronymus bezugte Abhandlung vielleicht unter der Feder Johannes von Burgund entstanden sehen? Würde er vielleicht, dass sein Johannes diese Abhandlung (was an sich nicht für unmöglich zu halten) aus besonderen Ursachen pseudonym, und zwar scheinlich unter einem einst schon in andern Fächern berühmten Namen, habe in die Welt bringen wollen?

War Letzteres etwa wirklich der Fall (welcher also gestaltet, die Vermuthung wenigstens nicht für sich hat) so müsste man bedauern, dass der sonst ehrenwürdige Zeuge sich nicht deutlicher ausgesprochen, und das Factum mit allen begleitenden Umständen erklärt hat.

Abgesehen, wie oben, erscheint mir sein Zeugnis über Zweifel und Widerspruch nicht erhaben, und nicht von der Beschaffenheit, das diejenigen, welche die Entschung des in Frage gestellten Werkes in eine von der literarischen Thätigkeit des Franco von Cölln mehr als hundert Jahre entfernte Epoche versetzen zu müssen meinen, der Hoffnung Raum geben dürften, darauf hin ein für ihre Behauptung lautendes Urtheil zu erwirken. Diese letzteren werden also auch fern, und bis nicht ein unwidersprechliches historisches Zeugnis (für ein oder für die andere Meinung) zu Tag gebracht wird, — ihre Hypothese

wie bisher, nur auf Grunde historischer Wahrscheinlichkeit (und Unwahrscheinlichkeit) stützen müssen \*).

Im übrigen das angeführte Zeugnis des Hieronymus de Moravia zwar in der Sache nicht entscheidend, so verdient es doch immerhin, als eine Merkwürdigkeit zur Kenntnis des literarischen Publikums gebracht zu werden. Auch nach aus einer andern Ansicht ist dasselbe merkwürdig: es ist vielleicht das früheste und (nächst dem mailändischen Coder) vollständigste und getreueste Original-Exemplar jenes berühmten Traktates; dann ist es, wenn wir nicht irren, das älteste Zeugnis eines musikalischen Schriftstellers, dass schon in der Mitte des XIII. Jahrhunderts Franco von Cölln für den Verfasser des oft gedachten Traktates von der Mensuralmusik gehalten wurde; da nämlich die frühesten (bis jetzt unbekannt) musikalischen Scriptoren, welche sich auf Franco berufen — Marchettus von Padua, dann Johannes de Muris — dem Ende des XIII. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts angehören, die eigentlichen Literatoren aber, Trithemius, Fabricius und der Annalist Sigehart von Gemblours, jenen Franco nur als einen Mathematiker und theologischen Schriftsteller gekannt und angezeigt haben.

---

\*) Meiner Hypothese, in diesem Sinne entwickelt, befolgt sich in der (Leipzig.) Allgemeinen Musik-Zeitung v. J. 1836, dann in m. „Geschichte der europäisch-äestländischen, d. i. unserer heutigen Musik - Leipzig 1834; endlich in einer Daphis auf die Hinwendungen des Herrn Föls in der allgemeinen musk. Zeitung v. J. 1836.

## Recensionen und Anzeigen.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihrem  
eigenthümlichen Weisen. 4. und 5. Heft. Her-  
ausgegeben von Ludwig Erk. Berlin, bei  
W. Logier, in 8. Preis 20 Sgr.

**D**er durch die Herausgabe dieser Liedersammlung sehr  
verdienstvolle Verfasser, dessen musikalisch-literarischer  
Thätigkeit schon seit einer Reihe von Jahren wir sehr viele  
schätzenswerthe Arbeiten verdanken, bietet in den beiden  
vorliegenden Heften wieder von Neuem einen reichen Stoff  
zur musikalischen Unterhaltung sowohl, als auch zum histo-  
risch- und historisch-kritischen Studium des eigenthümlich  
einfachen gegenwärtig im Volke lebenden Liedes. Wenn  
gleich die früheren von Herrn E. herausgegebenen Hefte  
dieser Sammlung schon die größte Aufmerksamkeit ver-  
dienten, so ist dies doch bei den beiden neuesten wegen  
ihres intensiven Reichthums noch mehr der Fall. Allent-  
halben gewahrt man deutlich, dass der Verf. eben so sehr  
mit Kenntnisse und Umsicht, als mit der zu einem solchen  
Vorhaben durchaus nöthigen Liebe und Ausdauer arbeitet,  
daher es ihm denn auch gelingt, seine in der Vorrede aus-  
gesprochene Absicht so vollständig, als es vorläufig mög-  
lich ist, zu erreichen. Er will nemlich „Mitlebenden  
und Nachkommen ein edles Nationalgut, so weit es für  
eine lebenskräftige Production anzusehen ist, mit aller Sorg-  
falt und Treue überliefern — das vorhandene Volkslied in  
seinem weitesten Umfange, die ganze in den Mund des  
Volkes übergegangene lyrische Masse, als ein Denkmal  
unserer Gegenwart hinstellen, indem man einer großen  
Veränderung im Zustand dieser Dinge entgegensehen darf.“  
Bei einem so ernstem Fortstreben und nachdem schon so  
manche vollgiltige Leistung vorliegt, wird auch die am  
Schlusse des letzten Heftes ausgesprochene Bitte des Verf.  
gewiss nicht unberücksichtigt bleiben, und es steht zu ver-  
muthen, dass von manchen Seiten her, wie neuerlichst von  
Herrn Alays Fuchs, Mitglied der k. k. Hofcapelle in Wien,

reiche Beiträge von gangbaren Volksliedern, besonders aber von abweichenden Lesarten bereits abgedruckter Lieder eingeschickt werden.

Die Gesamtzahl der in diesen beiden Heften mitgetheilten Lieder beläuft sich auf 106 Nummern, unter welchen viele sehr interessante, hier gänzlich zum erstenmal im Druck erscheinende. Wie auch in den früheren Heften finden sich diesmal die Lieder nach nicht in einer bestimmten Reihenfolge, sondern nur so zusammengestellt, wie sie sich dem Herausgeber darbieten haben. Die Aufgabe also, den älteren und den heutigen Volksgesang von einander zu sondern, ferner den Zusammenhang jenes älteren mit dem gegenwärtigen und seinen Einfluss auf diesen, kritisch nachzuweisen, bleibt wohl noch hier dahin ausgesetzt, bis die ganze Sammlung erst zu einer beachtlichen Vollständigkeit gelangt sein wird.

Besonders reichend in musikalischer Hinsicht sind die mehrfachen Zusammenstellungen verschiedener im Volksgangbarer Melodien zu einem und demselben Texte; ferner die ganz eigenthümliche Tonart mancher Melodien, von denen man kaum glauben sollte, dass sie sich in ihrer Fremdartigkeit des steten Wechsels zwischen Dur und Moll, allgemäinem Fingergang verschafft und im Volk erhalten haben könnten; endlich auch die wegen ihrer Ungewöhnlichkeit auffallenden rhythmischen Eigenthümlichkeiten, die theils in ungleichen Einschnitten der Melodie, theils auch, und nicht selten im Taktwechsel bestehen. (Vgl. Heft 81 dieser Zeitschrift, S. 52, wo bereits auf mehre solche Melodien hingedeutet wurde, in welcher der  $\frac{3}{4}$  mit dem  $\frac{3}{2}$  Takt abwechseln, darunter auch, dies freilich nur sparsam, der  $\frac{3}{4}$  Takt auftritt.) Aber nicht allein für das Studium der Melodik, sondern auch in linguistischer Beziehung bietet der Herausgeber wieder durch die Mittheilung der Originaltexte in verschiedenen deutschen Mundarten einen reichen Stoff. Die meisten der vielen zu den einzelnen Liedern hinzugefügten Notizen beziehen sich theils auf die wahren Componisten und Dichter derselben, theils auf die Zeit ihrer Entstehung. So z. B. giebt Herr Erk in Nr. 65 einen Abdruck des Originaltextes: „Andreas Lieber Schatzpatrie,“ und weist nach, dass die im „Wunderhorn“ abgedruckte Lesart dieses „von Braunschweig“ Gedichtes eine unrichtige ist. Bei Nr. 53: „Namen nennen dich nicht,“ wird nachgewiesen, dass dies gangbare Lied, bekannt als „J. Paul's Lieblingslied,“ unter welchem Titel es auch im

Druck erschienen ist, nicht von Klopstock oder Neumann gedichtet ist, sondern von H. W. F. Ueltzen und zuerst im Göttinger Musaeusblatt v. J. 1786 abgedruckt wurde. Bei Nr. 85: „Wie sie es sanft ruhe,“ wird ebenfalls den wirklichen Verfassern des Textes und der Melodie, Stockmann und Becken, ihr Recht gesichert, zugleich auch die Composition nach dem längst vergriffenen Originaldruck mitgetheilt und endlich dargelegt, dass die bisherigen Angaben, als wäre der Text dieses Liedes von Klopstock, und die seit fast 60 Jahren lebende Melodie von Neefe, oder Graun, oder J. A. P. Scholz, auf einem Irrthum beruhe. Für viele ähnliche, wie die wenigen hier nur beispiehsweise angeführten Nachweisungen verpflichtet Hr. Erk zu uns so grösserem Dank, je schwieriger die damit verbundenen Nachforschungen sind, je anspruchloser sie von ihm hingestellt werden, und je mehr endlich und hauptsächlich dadurch dem wahren Verdienste gehollt wird.

Der bisherige Übergang des Verlags dieser ganzen Sammlung von Volksliedern, von einer Verlagshandlung in eine andere, hat eine raschere Folge der einzelnen Hefen sehr verhindert. Der überaus reiche Vorrath an Material, wie man zuverlässiger Quelle bekannt ist, lässt jedoch die baldige und von uns ununterbrochene Fortsetzung hoffen. Für diejenigen der geachteten Herren Leser dieser Zeitschrift, welche sich in dem Besitze sämmtlicher bisher erschienenen Hefen setzen wollen, welche, beifällig erwähnt, schon gegen 700 Lieder mit ihrem Melodien enthalten, möge hier noch die Nachwehung einen Platz finden, dass die drei ersten Hefen der von Herrn Erk allein herausgegebenen Sammlung in Berlin bei „Bats und Beek“ 1841 und 1842 erschienen sind, und eine Fortsetzung jener älteren Sammlung bilden, welche er in den Jahren 1861—1861 (6 Hefen, jeder zu 10 Sgr.) in Gemeinschaft mit W. Irmer bei J. A. Funke in Coblenz drucken liess.

S. W. D.

**XXV Etudes très faciles à quatre mains pour le Piano, par Henri Bertini. Op. 149. Preis 2 fl. 24 kr.**

**XXV Etudes faciles à quatre mains pour le Piano par Henri Bertini. Op. 150. Preis 2 fl. 24 kr. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de de B. Schott.**

Durch die überaus günstige Aufnahme der bisher von Henri Bertini herausgegebenen Studien zum vierhändigen Spiel (Op. 97 und 139. Mainz bei B. Schott's Söhnen) und besonders durch den Beifall, welchen er sich mit der vierhändigen Bearbeitung des Joh. Seb. Bach'schen wohltemperirten Claviers (bei B. Schott's Söhnen in Mainz. Vrgl. Cecilia, Bd. XXII. S. 29 u. f.) erworben hat, fühlte er sich veranlaßt, diesen fast noch ganz neuen Weg in der Unterrichtsmethode systematischer zu ordnen. Zu diesem Zwecke blies er in den beiden vorliegenden Heften, wie es auch auf dem Titel durch „*Etudes très faciles*“ und „*Etudes faciles*“ angedeutet ist, gleichsam die ersten Elementarübungen zum vierhändigen Spiel, und macht sie ferner dadurch, dass er sie mit seinen zweihändigen Elementarstudien (welche wegen ihrer Nützlichkeit schon längst mehr als andere ähnliche Werke neuerer Zeit verbreitet sind), in Verbindung bringt und dazwischen einsetzt, in dem von ihm mit gründlicher Sachkenntnis entworfenen Sudiengang unentbehrlich, falls dieser nicht unterbrochen werden soll. In welcher Ordnung diese Einschaltung geschehen soll, zeigt Herr H. Bertini in dem kleinen Vorworte zu diesen Übungen an, indem er auf das jedesmalige Opus seiner bei B. Schott's Söhnen in Mainz herausgegebenen *Etudes* hindeutet. Specieil betrachtet ist jede einzelne der Übungen dieser beiden neuen Hefte ein artiges für die Fassungskraft angebender junger Pianisten wohlberechnetes Musikstück; leicht eingängliche, jedoch nie an's Gewöhnliche oder Triviale grenzende Melodien, und eine fastliche harmonische Behandlung derselben sind ein Hauptaugenmerk des Componisten gewesen, um zugleich mit Ausbildung der hauptsächlichsten mechanischen Fertigkeit auch den musikalischen Geschmack zu bilden. Musikschreibern, in welchen es eingeführt ist, gleichzeitig mehrere Schüler zu unterrichten, sind diese Bertinischen Übungen ganz besonders

anzuzuführen, dass auch solchen Eltern, deren Kinder beim häuslichen Unterrichte gemeinschaftlich auf eine so nützliche als angenehme Art musikalisch beschäftigt werden sollen,

H. A.

III Etudes lyriques pour le Piano par Charles Vollweiler. Op. 9. Pr. 1 fl. 30 kr.

II Etudes lyriques pour le Piano par Charles Vollweiler. Op. 10. Pr. 1 fl. 30 kr. Mayence, Anvers et Bruxelles chez les fils de B. Schott.

Zweijährigen Pianisten, welche sich bereits eine tüchtige Fertigkeit erworben haben und besonders schon daran gewöhnt sind, in vollgriffigen Accorden zu spielen und zu gleicher Zeit eine Melodie vorzutragen, werden diese Etuden, die sich in ihrer Art sehr zum Vortrage in musikalischen Zirkeln eignen, sehr willkommen sein, weil sie neben ihrer hervorragenden melodischen Haltung auch im Accompaniment auf glänzende instrumentaleffekte abzielen. — Uebrigens sind sie keine eigentlichen Etuden im engeren Sinne des Wortes, sondern mehr sogenannte brillante Salonstücke von der Art, die man jetzt gerne mit dem Namen: „Lieder ohne Worte“ bezeichnet. Dass der Componist auch diese Gattung im Sinne gefaßt hat, geht aus den besondern Ueberschriften der einzelnen Stücke, z. B. „O denke mein“, „Lebe wohl, leb wohl, mein Lieb“ u. s. w. wohl deutlich hervor.

Wenn es auch durchaus nicht nöthigwärdig ist, sich als ausübender Pianist der gangbaren Mode anzuschließen und in sogenannten Salon-Etuden beflissen zu wollen, so meinen wir doch, Herrn Ch. Vollweiler anregen zu dürfen, sich auch gelegentlich in tieferen und gehaltvolleren Compositionen zu versuchen. Der Name Vollweiler hat längst in der mit den erstarrten Bestrebungen bekannten musikalischen Welt und heute noch einen so guten Klang, als dass wir ihn eben so schnell wie manche der gegenwärtigen Modewörter verklingen hören möchten. Im Faße der edelsten und höchsten Kammermusik, z. B. in der Sonate für Pianoforte ohne und mit Begleitung, im Trio, Quartett und Quintett für Piano mit Begleitung von Streich- oder Blasinstrumenten, wird gegenwärtig gar wenig geleistet, und doch scheint die Zeit nicht mehr fern zu sein, wo man aus Ueberdittung, ja wohl gar aus Ekel an dem Treiben und Schreiben so mancher wandernder Pianisten,

sich nach einer soliden Kammer- und Concertmusik zurückzuziehen. Wenn es nur darauf ankommt, mit dem grossen Strome zu schwimmen und zu dem zahllosen Heer der Nachahmer zu gehören, um sich als fingerfertiger Spieler Sack und Tasche zu füllen, dem wird es auch als Künstler ganz gleichzeitig sein, sich plötzlich im Anfange seiner Laufbahn noch im frischen Jugendalter überlebt zu haben, und mit so vielen andern ganz vergessen zu sehen; wenn es aber darum zu thun ist, die vernachlässigte und mischbrauchte Kunst des wahren Virtuosen wieder zu Ehren zu bringen und eben dadurch sich selbst einen Ehrennamen zu verdienen, der soll nicht durch betrügerischen Glanz so leicht sich verlocken lassen, von dem rechten Wege abzugehen.

H. A.

**Kurze Andeutungen, die Instrumente des Orchesters und der Militärmusik mit Effect zu verwenden.** Ein fasciclicher Anhang zu der tabellarischen Uebersicht: „Die Instrumente des Orchesters und der Militärmusiken, (mit besonderer Rücksicht der Bayerischen) wie sie geschrieben werden und wie sie tönen, was sie leicht und sicher, schwer oder gar nicht hervorbringen.“ Entworfen von Ferdinand Schlotthauer, Musikmeister im K. B. Landwehr-Bataillon Passau. Passau, in Commission bei Ambrosius Ambrosi. 1843, 16 Seiten Text in 4. und eine Tabelle aus 4 Bogen. (Preis nicht angegeben.)

So lehrreich und daher erwünscht diese Tabelle an und für sich sein kann, so wenig genügend sind die „kurzen Andeutungen“ eben ihrer beabsichtigten Kürze wegen. Der Verf. beantwortet freilich, „dass sein Werkchen durchaus keine Aussprüche auf ein geregelteres Lehrbuch macht, sondern nur als Leitfaden, als Vorbereitung für grössere klassische Werke dieser Art dienen soll. Indessen ungeachtet dieser Captatio benevolentiae bleibt das Werk doch gar zu unzureichend, indem der Verf. bei manchen Instrumenten nur in aller möglichsten Kürze andeutet, dass dieser oder jener Triller, oder dieser und jener melodische Gang auf dem betreffenden Instrumente nur unvollkommen



oder gar nicht auszuführen ist. — Um nicht nur von der Kürze, sondern auch von der Unzulänglichkeit der „Andeutungen“ einen Begriff zu geben, mögen folgende hier eine Stelle finden. „Pianoforte. Wird auch wie die Harfe, auf zwei Systemen geschrieben und ist das reichste Instrument. Für dasselbe jedoch zu schreiben, ist nicht rathsam, wenn der Componist nicht selbst Clavierpieler ist, oder doch wenigstens dieses Instrument gut versteht.“ — „Organo.“ Die Orgel hat im ganzen Pedal alle die auf der Tabelle angezeigten Töne, im gebrochenen aber die bezeichneten nicht. Gewöhnlich wird auf einer Zeile der Grundbass geschrieben, und wenn die Orgel andere Stimmen unterstützen soll, so werden die Accorde über denselben mit Ziffern angezeigt. (Folgt ein Beispiel von 2 bezifferten Noten.) Bei Solo, z. B. Präludien, aber auf zwei Zeilen, gewöhnlich die erste in Discant-, die zweite im Bass-Schlüssel. Bei diesem Instrument ist besonders ein eigenes Studium erforderlich, um für dasselbe schreiben zu können, da die Bezifferung ihre besonderen Regeln hat.“ (\*) — „Alto-Violo. Bratscha. Ihres weichen Tones halber gibt man ihr gewöhnlich Intervalle, welche nicht zu stark hervortreten sollen, z. B. die Quinte des Dreiklangs, Terz des Basses oder Quarte der Oberstimme in Sexti-Accord, daher sie denn oft über die zweite Geige zu sehen kommt. Oft trägt sie mit der Violine vereint die Melodie in der tiefen Octave vor, was von guter Wirkung ist; oft schreitet sie mit dem Bass in Octaven oder im Einklange fort; letzteres, wenn sie durch den Oboenweg mit dem hochliegenden Bass die Melodie überschreiten könnte (†) Karl Maria von Weber gab ihr auch in seinem Freischütz ein schönes „Solo.“ — Von der Violine wird unter andern gesagt: „Im Orchester geht sie selten über das designirte A. und wird doppelt besetzt, das ist, mit ersten und zweiten Violinen, wo als gewöhnlich in Terzen, Sexten, Octaven, oder auch im Einklange mit einander gehen; auch hat die zweite oft aushaltende Doppeltöne, oder sie pizzicirt (sic!) d. h. sie reist die Saiten wie die Harfe, während die erste Violine andere Melodien vorträgt. Ihre Anwendung ist so mannigfaltig, um sie hier in Kürze erklären zu können, daher man, um sich mit ihr näher vertraut zu machen, wohl thut, gute Partituren, oder in Ermangelung derselb., wenigstens Viola-Orchesterstimmen mit Aufmerksamkeit durchzusehen.“

Referent ist beim Anführen dieser „kurzen Andeutungen“ vielleicht zu ausführlich gewesen, indessen meint er, bei der fortwährenden Nachfrage nach Schriften dieser Gattung, dadurch, dass er den Hrn. Verf. selbst redend einführt, am besten auf die Unzulänglichkeit der vorliegenden aufmerksam zu machen. Unzweifelhaft ist Herr Musikmeister Schlottbauer, wie es sich bei seiner Stellung auch gar nicht anders annehmen lässt, ein durchbildeter und routinirter praktischer Musiker; diese Eigenschaft allein reicht aber nicht hin, um als musikalisch-didaktischer Schriftsteller aufzutreten, und so wäre denn das Werk des Herra Verfassers gewiss weit besser und nützlicher geworden, wenn er zur Mittheilung seiner auf praktische Uebung gegründeten Kenntnisse von der Natur und der Behandlung der musikalischen Instrumente, sich mit einem fähigen Manne vereinigt und dessen gewandter Feder eine systematische Ausführung seiner Kenntnisse überlassen hätte.

Die Instrumente, deren Tonumfang und Tonlage in der ungefähr acht Quadraten Raum einnehmenden Tabelle, welche aus 4 einzelnen zum Zusammenkleben eingerichteten Bogen besteht, in Musiknoten angedeutet ist, sind der Reihe nach folgende: I. Holz-Blase-Instrumente. *Flauto piccolo* in *F.* *Es.* *D.* *As.* — *Flauto* in *F.* *Es.* *D.* — *Oboe*. — *Corno inglese* (*Alt-Oboe*) — *Clarinete* in *As.* *G.* *F.* *Es.* *D.* *C.* *B.* *A.* — *Corno di Bassotto* in *F.* — *Fagotte*. — *Serpent* und *Contra-Fagott*. II. Metall-Blase-Instrumente. *Metall-Clarinett* in *As* *alto*. — *Trompeten* in *D.* (mit Maschine) *Tromba cromatica* in *C.* *alto*, in *B.* in *A.* in *As.* *G.* *F.* *E.* *Es.* *D.* *Des.* *C.* *B.* *basso*, *A.* *basso*. — *Tromba* mit Maschine, in *C.* — *Clarino* (einfache Trompete), in *C.* — *Corno Korf*, (Flügelhorn) — *Corno di punta* in *B.* (Poshorn mit Maschine.) *Corno alto* in *C.* (Althorn) — *Corno Tenore* in *C.* (Tenorhorn) *Corno in Cello* (Inventionshorn) in *B.* in *A.* *As.* *G.* *F.* *E.* *Es.* *D.* *Des.* *C.* *basso*, *B.* *basso*, *A.* *basso*. — *Corno cromatico* in *F.* — *Trombone alto*, *tenore*, *basso*. — *Quart-Trombone* in *F.* — *Tern-Trombone* in *Es.* — *Tromba di basso* (mit Maschine.) — *Ophicleide*. — *Corno basso* oder *Bombardone*. — *Harmonie-Bass*. — III. Saiten-Instrumente. *Gitarre*. — *Violine*. — *Viola*. — *Violoncello*. — *Violon*. — IV. Tasten-Instrumente. *Pianoforte*. — *Orgel*. — Außer den hier angeführten Instrumenten werden im Texte noch die *Kecserl-Panzen*, der *Triangel*, die *Bucken* und die *große Trommel* besprochen. —

Die Ausführung der Tabelle ist sehr übersichtlich, besonders in Hinsicht der verschiedenen Tonlage der Instrumente; auch die genaue Bezeichnung derjenigen Töne auf den einzelnen Instrumenten, die „theils im Bereich der Contrabassen liegen, theils von Ungenüben schwer ansprechen,“ so wie auch derjenigen, „welche auf manchen Instrumenten ganz fehlen,“ ist sehr in die Augen fallend. Im Ganzen genommen ist die Tabelle überhaupt ein sehr schätzenswerther Beitrag zur Lehre der Instrumentation, und um so mehr ist zu wünschen, dass der Hr. Verf. sich der Mühe unterziehen möchte, durch die nöthige Ausführlichkeit des erläuterten Textes sein Werk so nützlich als möglich zu machen, wodurch dann eine längst gefühlte Lücke in der Literatur des mus. Lehrfaches ausgefüllt würde. —

Ausser den auf einem Beiblatt angezeigten Druckfehlern ist auch Seite 8 des Textes die Stelle: „Bei ältern Fagotten fehlt das grosse H und Cis“ dahin zu verbessern: fehlt das Contra H. und das grosse Cis.

S. W. D.

Zwei Orgelfugen mit 3 Subjecten, componirt von J. Zundel, Organisten an der St. Annenkirche in St. Petersburg. Opus 4. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

Nur dem vollendeten Meister mag es gelingen, die Schwierigkeiten dieser complicirten Kunstform zu besiegen; nur ihm allein, nicht dem unerfahrenen Kunstjünger wird es vorbehalten bleiben, hierin Kunstwerke zu schaffen. So sind auch diese beiden Fugen nur als Versuche eines erst angehenden Componisten zu betrachten, und wenn auch ein rühmliches Streben bekundend, doch ohne erhebliches Kunstinteresse. Betrachten wir das Werk nun etwas genauer. In der ersten Fuge (D moll) beginnt der Alt mit dem ersten Thema, Takt 1—4., und nimmt sodann das zweite, Takt 5—8. Dass der Verleger dieses nicht im Umfang der Octave erfunden hat, ist die Ursache der späteren, bald zu weiten, bald zu engen Stimmlagen. Takt 9—12 hat endlich der Alt das dritte Thema, dessen verhängnisvolles *git* (im 11. Takt) zwar das Thema, zugleich aber auch einen harmonischen Querstrich markirt, der, bei jeder Variation der Thematik wiederkehrend, selbst dem Ver-

inner zu einigen Stellen unerträglich gewesen zu sein scheint. Takt 13—16 wird die Fuge durch eine sogenannte Füllstimme vierstimmig und die erste Durchführung ist zu Ende. Hier wäre nun ein längerer Zwischensatz erwünscht gewesen, statt dessen fährt der Verfasser bis Takt 39 über Erbaranen fort, die Voraussetzungen der drei Themas Schlag auf Schlag, ohne Zwischensätze und selbst ohne Füllstimme auf einander folgen zu lassen. Ganz besonders hätte die Füllstimme dazu dienen können, die Achtelbewegung des zweiten Themas, die bei jeder neuen Voraussetzung auszusprechen unterbrochen wird, anzusehen und fortzuführen; das Ganze würde dadurch fließender und zusammenhängender geworden sein. Endlich bringt uns ein haarsträubender Zwischensatz, wie durch ein Wunder, nach F der (Takt 45). Die Voraussetzungen der Themas beginnen nach Neua bis Takt 60, und verschwinden hier auf einmal wie durch Zauber; jetzt folgt ein freier Schluss, Takt 60—76.

Blicken wir noch einmal zurück, so zeigt sich, dass das Ganze schon in der Anlage verfehlt ist. Bis zum Takt 17 hat der Verfasser seine Mittel bereits erschöpft; auf welche Weise soll nun Mitte und Ende der Fuge eine Steigerung erfahren, nach der guten alten Regel, welche verlangt, dass eine Fuge gut angefangen — besser fortgeführt — vorzüglich endigen soll? Dies wäre hier nur zu erreichen gewesen, wenn das erste Thema erst selbständig, dann mit dem dritten zusammen durchgeführt, das zweite, bewegtere Thema aber für den dritten Theil der Fuge aufgespart worden wäre. In dieser Art ist die zweite Fuge angelegt, die mehr entwickelt, im Ganzen auch weit besser gelungen ist, als die zuerst besprochene. Anstatt jedoch hier nochmals einzelne Mängel hervorzuheben, wollen wir lieber auf die Ursache derselben zu kommen suchen. Bekanntlich besteht eine Hauptschwierigkeit der dreifachen Fuge darin: dass drei Themas erklauden werden müssen, die nach den Regeln des dreifachen Contrapunctes unter einander gestellt, rhythmisch und melodisch so gegen einander absteichen, dass sie im Verlauf der Fuge stets herausgehört und in ihrer Eigenthümlichkeit wieder erkannt werden können. Und zwar mit Recht; denn was hätten im Gegenfalle diese und die ganze mühsame Arbeit des dreifachen Contrapunctes noch für Werth? In diesem Falle befinden sich auch diese beiden Fugen, deren Themas, die ersten stets ausgenommen, zu wenig musikalischen

Gebalt besitzen, als dass sie sich im Verlauf des Ganzen geltend machen, oder über die Bedeutung einer Füllstimme erheben könnten. In Beziehung auf die Orgel hat der Verfasser, wie schon oben bemerkt, seine zweite Fuge am zweckmäßigsten angelegt, indem nur dadurch, dass die Subjecte nach einander und erst im dritten Theil alle zusammen durchgeführt und versetzt werden, die nöthige Klarheit und Faclichkeit, so wie eine Steigerung des Ganzen erreicht werden kann. Noch sei endlich erwähnt, dass wir in diesen beiden Fugen die Abordnung, Reinheit und den Wohlklang der Stimmenführung vermissen, welche stets das Kennzeichen einer guten contrapunctischen Schule und für den strengen Styl unabweisbar erforderlich sind. Aufmerksamem Prüfen und Hören der eigenen Arbeiten, so wie das Studium anerkannter Meisterwerke, werden hier bald das Mangelhafte entdecken und das Bessere Jedem lassen. Mit der zunehmenden Einsicht und Erfahrung wird dann auch eine glücklichere Wahl des Stoffes wie der Form Hand in Hand gehen, und der endliche Sieg über diese wird den begabten Kunstjänger dem Ziele seines Strebens zuführen, dem erhabnen Ziele, selbst Kunstwerke zu schaffen.

*A. Haupt.*

*Miserere à plusieurs voix et avec chœurs, composé par G. Donizetti. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Partition de piano: 3 fl. Parties de chant 2 fl.*

*Ave Maria pour Soprano solo et chœur, composé par G. Donizetti. Ebdenselbst. Partitur 45 kr. Stimmen 27 kr.*

Nachdem wir bereits der betriebenen Verlagshandlung der Herren B. Schott's Söhne das vielbesprochene *Stabat mater Bonafati*, des Gründers der neuesten italienischen Schule, zu danken haben, erlaubt sie von Seiten eines nicht unbedeutenden Theil des musikalischen Publikums durch Herausgabe der beiden hier angezeigten Werke, während sie zugleich auch das Verlangen nach neuen Werken der gepriesensten Herren der heutigen Pianisten, nach endlich auch die Wünsche dieser befriedigt, welche von Zeit zu Zeit ihre Sammlungen älterer Musik zu bereichern suchen.

Die beiden hier angeführten Werke wurden dennoch ihrer Klavier Inden, wenn sie gleich auch von manchen sogenannten strengen oder schulgerechten Contrapunctisten und Cantoren, ohne sie erst eines Blickes zu würdigen, schon bei bloßer Nennung des Namens Donizetti auf dem Titel einer kirchlichen Musik, mit verächtlicher Miene und mißleidigem Achselzucken bei Seite gelegt wurden. Denn wie häufig hört man nicht heute von dem Grundsatze ausgehen, dass in Italien, am allerwenigsten von Donizetti oder einem andern heutigen Söhnencomponisten, durchaus nichts Kirchliches geschrieben werden könne. So schlecht steht es aber doch noch nicht, und nur eine eigensinnige verachtete Kurzsichtigkeit, und eine völlige Unbekanntschaft mit den in Italien hier und dort erscheinenden kirchlichen Musiken, kann zu einer solchen Behauptung veranlassen. Sicherlich kommt unter der ganzen Masse dort erscheinender Sachen auch, wie in Deutschland, manches sehr Mittelmässige zum Vorschein. Worin aber, im Allgemeinen genommen, die Italiener oder die in Raffinierter Schule gründlich gebildeten Meister immer den Vorrang vor ihren deutschen Collegen haben, nämlich in der wirksamen und leicht ausführbaren, auf tiefe Kenntnisse der verschiedenen Singstimmen gegründeten Behandlung derselben, eben darin zeichnen sich auch Donizetti's hier vorliegende Werke vor vielen hochgeprägten Compositionen deutscher Meister vortheilhaft aus. Eigentliche Tiefe und Neuheit der musikalischen Gedanken, oder besonders Schwung contrapunctischer Combinationen, findet man hier so wenig, als in der Mehrzahl der Werke anderer Meister in Frankreich und Deutschland; wohl aber findet man einen durchdrachten wohlberathenen Plan des Ganzen, und dies ist in unserer Zeit schon ein grosser Verdienst (leider, möchte man hinzusetzen), weil die meisten Componisten, als prävalirende Clavierspieler, jede ihrer musikalischen Ideen, gleichviel ob kirchlich oder weltlich, maschinenmäßig aus den Tasten nicht nur hervorholen, sondern auch auf denselben, und zwar nach Massgabe der Fertigkeit ihrer Finger, zusammenstellen, entweder in gar keiner (d. h. heute nicht selten in gewaltiger) Form, oder nach einem entworfenen Schema eines älteren Meisters, mit dem aber die dürftigen Gedanken in gar keiner Beziehung stehen.

In Donizetti's „Miserere“ ist alles in der Form abgerundet, und, wie es sich von einem so erfahrenen Klavirer nicht anders erwarten lässt, auf wirkungsvollen Klang in

der Ausführung berechnet; aber dies ist nicht der einzige Vorzug, denn die Art und Weise der Zusammenstellung der einzelnen Vorträge zu einem Ganzen zeigt deutlich, dass der Componist seinen Plan bei der Anlage auch von ästhetischem Standpunkte aus betrachtet, und durch Reiz der Mannigfaltigkeit in möglichster Einheit und Einfachheit bis ans Ende hin eine Steigerung zu erzielen gestrebt hat.

Die ganze Composition besteht nämlich aus einzelnen durch postmodernde und theils als *fiatbordons* gehaltenen ein- und mehrstimmige Chorsätze getrennten Solosätzen und Chören, als 1) vierstimmiger Chor; 2) Cavatine für Tenor; 3) Quartettatz für Männerstimmen; 4) Terzett für Sopran, Tenor und Bass; 5) Duett für Tenor und Bass; 6) Arie für Sopran; 7) Terzett für zwei Soprans und Contralto; 8) Quartettatz für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit vierstimmigem Chor; 9) Baccarie; 10) Duett für Tenor und Bass; 11) Finals: „*Teus imponent*.“ Fuge, nach welcher (aus welchem Grunde, ist schwer zu bestimmen) die Anfangsworte des Psalmes noch einmal präzisirte in zwei einfachen Dreiklingen (*D* und *G*) vom Chor intonirt werden.

Aus dieser Zusammenstellung ergibt sich auch die Brauchbarkeit des angezeigten Werkes für solche Gesangs-institute und Mänsche musikalische Zirkel, die sich nicht absichtlich in einem kleinen Kreise ihren durch Gewohnheit angeeigneten Sachen bewegen, sondern eher Vorurtheil ihre Kräfte auch an neuen Compositionen versuchen wollen. Nicht minder empfehlenswerth und für Solosängerinnen gewiss noch erwünschter, ist Donizetti's von der Verlags-handlung ebenfalls in Partitur und Stimmen sehr korrekt und elegant für den oben angezeigten geringen Preis herausgegebene „*Ave Maria*“, dessen Clavierbegleitung wie die des „*Miserere*“ leicht ausführbar und nur darauf berechnet ist, den Gesang zu unterstützen und hervorzubeben. Beiden Compositionen ist außer dem lateinischen Originaltext auch eine deutsche Uebersetzung untergelegt.

H. A.

Eine Liederkranzprobe, musikalische Burleske für Männerchor von Ludwig Molitor, Partitur und Stimmen 2. 8. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Wenn die Burleske nach dem Heiligen greift, in das

Gebiet der Religion herbeidringt, so gilt für uns wenigstens die Kunstregel: Halte den Scherz so und gib ihm nur so weit Raum, dass doch zuletzt der Ernst das schlagende Übergewicht behalte. — That man das nicht, so gewinnt der Scherz, wenigstens nach unserem Gefühle, etwas Anstößiges, ja Verletzendes, ein Fehler, von welchem wir die vorliegende Barleske nicht frei sprachen können. Dagegen ist sie aber wieder so gewandt angelegt und durchgeführt, als dass wir sie absolut verwerfen möchten und wir mithin daher, zur Vermeidung des Anstößigen, für den religiösen Theil des Textes einen andern einzusetzen, der es eher verträgt, in's Feld der Barleske herabgezogen zu werden. — Man wird sich dann an dieser Gabe amüsiren, ohne Anstoss zu erregen.

---

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass,  
von Kalliwoda. Op. 124. Pr. 2 fl. 24 kr. Mainz  
bei B. Schott's Söhnen.

Diese Gesänge zeichnen sich dadurch vor manchen ähnlichen der neuesten Zeit aus, dass sie größtentheils wirklich polyphonisch gehalten sind und nicht, während die Oberstimme die Melodie führt, die übrigen bloß die harmonische Ausfüllung geben. Das Frische, Aemathige, das hier der gelehrte H. Verfasser in runder, ansprechender Form bietet, wird überall Anklang finden, wo man den, übrigens nur mäßigen Anforderungen, welche er an die Ausführenden stellt, mit Fleiß und Aufmerksamkeit genügt. — Nur der letzte Gesang dieser schätzbaren Sammlung „Abendlied“ bezieht sich, bewegt sich in einer ernsteren Stimmung, die übrigen drei: „Der Abend, Lenzverjüngung und Frühlingsfeier“ folgen einem heiteren Zuge — und das wird dieses empfehlenswerthe Heft nur um so willkommener machen.

---

12 Études brillantes par H. Bacollen, composées  
pour le Piano dans le style de la Musique moderne  
de cet Instrument. Op. 60. En II suites,  
chaque 2 fl. Mainz bei B. Schott's Söhnen.

Wenn es bloß Pflicht des Kritikers ist, einem Autor nach seiner pronounceden Tendenz zu beurtheilen, so mögen und



Können wir nicht in Abrede stellen, dass Herr Rowden seinen Zweck vollkommen erreicht hat; denn diese Compositionen sind in der That in dem allerneuesten salonmässigen Style gehalten; d. h. sehr brillantstüppig, süß und reich des Ohr füllend. Sie zeugen von einer bedeutenden Virtuosität, verlangen sie auch, und wer sie noch nicht besitzt, kann manches neue von dem Verf. lernen, dem wir übrigens gern einmal in höherem Forum begegneten. Die Ausstattung ist sehr geschmackvoll. — N. —

Zwei Orgelfugen mit drei Subjekten, componirt und seinem Lehrer, H. Dr. Ch. H. Rinck hochachtungsvoll zugeeignet von J. Zundel, Organist an der St. Annenkirche in Petersburg., Op. 4. Pr. 27 kr. Mainz bei B. Schott's Söhnen. \*)

In diesem dem Umfange nach kleinen, aber dem Werthe nach sehr schätzbaren Werke haben wir mit Freuden einen würdigen Schüler eines vorwurfswürdigen Lehrers kennen und achten gelernt, dem wir, wenn seine folgenden Opus-Nummern der vorliegenden an Tüchtigkeit entsprechen, ja sie wohl gar, wie es von einem vernachlässigt noch rüstigen, in der Blüthe des Alters stehenden Manne gewiss zu erwarten ist, noch übertreffen, stets mit besonderem Wohlgefallen begegnen werden. — Nicht minder, ja leider vielmehr verhältnissmässig nur selten, trifft man unter den so zahlreichen Orgel-Compositionen unserer Zeit (und in älterer Zeit war es fast noch nicht viel anders) auf Männer, die es vollkommen klar erkennen haben, was die Würde des Cultus, die Würde des Orgelspiels, die Würde der Kunst erfordert. Daher so manche Falschen, welche besser ungedruckt blieben und es sicher auch geblieben wären, wenn sich die Herren Verfasser mit dem vorhandenen Tüchtigen und Guten vermischt hätten; daher bei so Manchen, die sich an Höheres, wie z. B. die Fugenform heranwagen, jene wilde Geschmacklosigkeit, welche den sanderbaren Wahn hegt: eine Fuge müsse stets ein Manuscript von Kunst oder vielmehr Künstelei, contrapunctischer und modulatorischer Gelährtheit sein, weshalb sie denn in der That nicht selten völlig ungenießbare Fugenwerke

\*) Vergl. S. 41.

zu Tage fördern, ganz dazu geeignet, die herrliche Fugenkunst überhaupt in den Augen des grossen Haufens verdächtigt zu machen. Ein solcher Vorwurf kann und wird die vorliegenden Fugenarbeiten keineswegs treffen. Wir haben vielmehr in ihnen sehr schöne und wahrhaft erfreuliche Leistungen erkannt, welche von einem tüchtigen Studium des Fugenwesens, nicht nur der Form, sondern dem Geiste nach, so wie von einem gesunden Tacte und Geschmacke Zeugnisse geben.

Nach einem besondern Theilungsprinzip verfahren, haben wir uns längst das gesammte Fugenwesen in zwei Haupt-Sippen zerlegt. Die eine bilden die Papier- und Angenfugen, d. h. solche, die auf dem Papier gewaltig gross und gedehnt aussehcn, allein am besten ungenutzt bleiben und am Ende, wenn sie nicht der eine oder andere Sammler seinem Depositen-Schatze einverleibt, doch nur das traurige Schicksal erleben, von den ungewählten Händen barbarischer Hockerinnen zerfetzt und als Makulatur genosshandelt zu werden; zu der andern aber rechnen wir die Ohren- und Gemüthsfugen, d. h. solche, denen man, bei aller Kunst, doch die Kunst gar nicht anmerkt, weil sie durch einen glänzenden Totaleffekt das Kunstreichtum der Arbeit gleichsam verdecken. Zu der letztern Art rechnen wir die vorliegenden. Zwar, wir erschrecken, als wir auf dem Titelblatte die Bemerkung lesen: „mit drei Subjekten,“ denn gar manche Leutein wissen ja im äussersten Schwelche ihres Angesichts kaum mit Einem fertig zu werden; allein unser Mißtrauen verwandelte sich bald in vollkommenen Zuvcrsicht, hat auch der Hr. Verf. seine „drei Subjekte“ nicht bis auf das äusserste ausgekostet, so hat er sie doch mit anerkennungswerther Gewandtheit und Präzision so verweben, dass sie, bei aller Künstlichkeit der Arbeit, ein ansprechendes Ganzes bilden und in einem verhältnissmässig engen Bereiche (denn beide Fugen zusammen nehmen nur 7 Seiten ein) eine interessante Folge der geschicktesten Combinationen und anderer in diesem Gebiete üblicher Feinheiten darbieten, ohne dabei dem Spieler die Ueberwindung ausserordentlicher Schwierigkeiten auszumachen. Könnte man an dem sehr empfehlenswerthen Werke noch etwas vermissen, so wäre es die gewaltige Kraft und Kühheit der alten grossen Orgelmeister; — allein woher soll sie in unserem XIX. Säkulo kommen? Ist doch die Zeit vorüber, da die Kraft des Glaubens Berge versetzen, um sie in Dome zu verwandeln!

Mit Achtung scheiden wir von dem uns persönlich ganz unbekanntem Verfasser, mit dessen Werke wir uns mehrere Tage lang mit warmem Interesse beschäftigt haben.

K . . . n.

Hymnus: „Clemens est Dominus“ duplicis Chori  
 contentu Orchestra comitante redditus ab J. J.  
 H. Verhulst. Op 13. Editus a Societate Hollan-  
 dice Musice promovendae. Partitur und Cla-  
 vierauszug. Preis 1 fl. 30 kr. Singstimmen 36 kr.

Wenn auch kein sonderlicher Latenser (denn der Titel ist etwas schwerfällig und unklar gefasst), so ist doch der Verfasser dieses Werkes unverkennbar ein tüchtiger Musiker. Der Satz ist nicht bloß angeblich, sondern wirklich achtungswürdig gehalten und kunstreich geföhrt; das Orchester, mit weiser Sparsamkeit gebraucht, dient hauptsächlich nur zur Verstärkung der Haupteffekte. Das Ganze wird, bei tüchtiger Ausführung von festen Sängern, einen grandartigen Eindruck hervorbringen. Einer weiteren Anpreisung bedarf diese schätzbare Arbeit gewiss um so weniger, da schon der Umstand für ihren Werth sichere Bürgschaft leistet, dass sie, dem Titelblatte zufolge, von der hochachtbaren Societät zur Beförderung der holländischen Musik herausgegeben ist.

Die Ausstattung gereicht der Verlagsbandlung zur Ehre.

K . . . n.

## B e i t r ä g e

I I I

## Literatur und Geschichte der Tonkunst,

V O N

Anton Schmid,

Scriptor der R. R. Hofbibliothek in Wien.

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

18.

## Jacobus Barbireus oder Barbirianus.

Barbireus, Jacques, auch Jacobus Barbirianus oder Barbiryian, war ein ausgezeichneter niederländischer Composer aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der zu Antwerpen lebte und wirkte.

Man findet seinen Namen weder in einer Geschichte der Tonkunst, noch in den bekannten musikalischen Wörterbüchern. Mir ist es gelungen, so viel zu erfahren, daß er als Gelehrter und Composer zu Antwerpen lebte, und mit dem in der Literatur rühmlichst bekannten Rudolph Agricola auf dem freundschaftlichsten Fuße und im traulichsten Verkehr stand.

Unter des letzteren Vorlesung besahen sich viele, welche an Barbirian gerichtet sind, und de re scholastica Antverpiensi, de tali litterali magistro eligendo, bene de formando studio und von andern Gegenständen handeln.

Wie H. Agricola sich in Seibitzberg ausspricht, wählte ihn Barbirian aus dessen Schülern öfter seine Compositionen zu. Die, auf diesen Umstand sich beziehende Stelle formt man am Schluß dieses Briefes: „De formando studio“ lesen. Er ist folgender: Oro remitte ad me aliquid ex his, quae ad componendum composuisti, sed quod accuratum sit, et cum laude utendi valeat. Habemus et hic cantores, apud quos creberrim

mentium sui factis, utrumque magister LX et XII etiam  
vobis canentes matutinos componit, sed nihil suorum audiri,  
quod tribus aut quatuor ceteris, quod magis placeat  
mihi, nec ego tamen auribus meis iudicari bono potui; potest  
aut fieri, ut meliora sint, quae ego potius intelligere. —

Daß H. Agucoda selbst, nicht einer vornehmsten Ge-  
lehrsamkeit, auch ein sehr guter Musiker, besonders Sänger  
und Lautenspieler war, geht aus seinem Biographen hinläng-  
lich hervor. Sein Freund Jac. Barbilian ist nachdrücklich  
Einer von denen, die aus Cadenhans's Schule hervorgingen,  
und deren Lehrer berühmt machen helfen. —

In allen Handschriften der H. R. Hofbibliothek in Wien  
findet man von Barbilian folgende Stücke:

1) Eine fünfstimmige Messe mit drei Ueberstimmen: Virgo  
Parva Christi; 2) dessen vierstimmige Messe: „Paula per-  
versa“ und 3) das Kyrie einer vierstimmigen Messe „Paschale.“

In der folgenden Nummer wird von diesen Compositio-  
nen noch einmal die Rede sein. Ein Heft der H. R. Hof-  
bibl. Sammlung in Wien enthält nicht minder von ihm ein  
vierstimmiges Kyrie und Christus aus einer Messe ohne Na-  
men, deren ebenfalls weiter unten Erwähnung geschehen wird.

## 19.

## Die wichtigsten Handschriften der H. R. Hofbiblio- thek, welche Segural-Musik enthalten.

### a) Kirchen-Musik.

1) Eine latin. Handschrift auf Pergament aus dem 16.  
Jahrhundert in gr. Fol. von 262 Blättern, schön geschrieben,  
mit goldsch. gemalten Initialen und Bildern, wie auch mit  
dem königl. Portugiesischen Wapen geschmückt. Derselb. her-  
liche Heft kam mit Tabellen, Tochter des Königs Emanuel  
von Portugal, und Gemahlin des Kaisers Karl V., nach  
Oesterreich. Er enthält folgende von den berühmtesten Ton-  
setzern, welche in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts geblüht  
haben, compositirte Messen, nämlich: 1) Jacobi Barbiliani  
oder Harwyriani Missa: „Virgo Parva Christi.“ 2) Des-  
sen Heft: „Paula perversa.“ 3) Missa: „Præconium Demo-  
strator“ von Josuar. 4) Missa: „Salva sancta Parva“ von  
etnem Ungenannten. 5) „La Messe de Malheur ou heu“  
von Alexander Agricola. 6) Derselben Missa Paschalis.

7) Missa: „Cum Incensione“ von Petrus de la Rue. 8) Missa: „Le Serviteur“ von Alexander Agricola. 9) Missa Almana von Petrus de la Rue, 10) Missa: „O Scham My my“ von De Orto. 11) Drifflichen Missa: „La belle se siedt.“ 12) Missa: „Ave Maria stella“ von Joaquin. 13) Missa: „Paschale“ (mit Kyrie) von Jac. Barbierianus. 14) Missa: „Je nay de deul“ von Verbonet. 15) Missa (ohne Kyrie) von Antonius Brumel (Kyrie mit Gloria). 16) Missa (ohne Kyrie mit Gloria) von Heinrich Isaac. 17) Missa: „Le Serviteur“ von De Orto, 18) Missa: „O Sancti Anthoni!“ von Petrus de la Rue, 19) Drifflichen Missa: „Assumpta est Maria“ mit 20) Drifflichen Missa: „Puer natus est nobis.“ Die erste dieser Stücken ist zweistimmig, die übrigen vierstimmig (I, 12.)

2) Ein Papier-Book aus dem Anfange des 16. Jahrh. von 141 Blättern in groß Folio, schön geschrieben und mit Farben und dem kaiserlichen Wapen geschmückt. Es enthält 7 vierstimmige Stücken von Joaquin de Pres, mit jeder folgende: 1) die Missa: „Pange lingua“ de venerabili Sacramenta. 2) Missa: „De Domino.“ 3) Missa: „Hercules Dux Ferrariae.“ 4) Missa: „Malheur me bat.“ 5) Missa: „Foyant Regret.“ 6) Missa: „In dyntessen.“ (sequantibus digitis.) 7) Missa: „Ave Maria stella.“ (I. 30.)

3) Ein Papier-Book aus dem Anfange des 16. Jahrh. von 118 Blättern in gr. Folio. Die besten enthaltenen vierstimmigen Stücken sind folgende: 1) Missa de Almania von Joh. Mouton. 2) Missa: „Sanctorum meritis“ von Antonius de Feula. 3) Missa: „Intemerata“ von Mathuria Ferencier. 4) Missa ad placitum, von Antonius de Feula. 5) Missa ad placitum eines Ungenannten; mit 6) Missa super Salva Regina, auch von einem Ungenannten. (I. 57.)

4) Ein Papier-Book aus dem 17. und 18. Jahrhunderte von 168 Blättern in 8. Folio. Sein Inhalt ist folgender: 1) Eine 12stimmige oder zwölfstimmige Messe über das Thema: „Har che noi noi bel cono“ von Joh. Stabellmaier. 2) In italiano, sive gallico cum Sacra,“ ac Potenti,“ Principi Donato Donato Mathias II. Rom. Imp. semper Augustissimi (man folgt der vollständige Titel des Königs) Donato dei Clementissimi. „Angelo Donato descendit de caelo etc.“ Harmonizata hanc ab Alexandro Viendal viginti et tribus compositam, quem humillime offert Georgius Kikler Notista Anno Domini 1817. (Organ- und Streichern von 4 Stimmen.) 3) Xenam hoc musicale Potentissimo Inviolabil-

simoque Principi ac Domino Domino Mathias Rom. Imp. (der vollständige Titel des Kaisers) Datum anno Clementissimo etc. Proceudo saltem et amem Progenitorem humillima animi Congratulatione deducit et consecrat Thomas Podestata. Der Text dieses musikalischen oder jurisdicirten musikalischen Dialogs de Nativitate Domini beginnt also: „Dicte, o Celline, jeklandi serena etc.“ — Organistenstimmen. 4) Von demselben Th. Podestata: De Nativitate Christi, für 12 Stimmen oder den Chör: „Magi et Pastores viderunt mysteriana.“ 5) Celline à XI. Pontificissimo Iurisdictione Principi ac Domino Domino Mathias Rom. Imp. (der vollst. Titel des Kaisers) Domino Domino Clementissimo Natalibus serenis ejus 24. Februarii Anno 1617, exoptato ac debito jure (sic) observantiae ergo composita ac consecrata a Thoma Podestata, ejusd. Majest. Sacra<sup>um</sup> Capellae et Camerae Organista. Dieser Weydt de Sancta Maria singt mit folgenden Worten an: „Benedictus Deus qui orantibus vos largitus est.“ Die Composition ist reichlich mit der Chöre's Arbeit angefüllt zu sein. — Man folg die Händel von älteren Stimmen, mit Aufnahme eines französischen Händel, und zwar: 1) „Ave Domina Sancta Maria“ vierstimmig, von Alexander Agricola, mit „Ave Domina Sancta Maria“ ebenfalls vierstimmig, von Verbonet. Der Septuagesime ist der Rome Petrus Almaine übersprochen. 2) „Tu es potentia“ vierstimmig, von Johannes Mouton. 3) „O Domine Aena Christe“ vierstimmig von Petrus de la Rue. 4) „Plus outre preteus“ französisches Lied in vier Stimmen, von einem Wagnerstein. 5) „Jum sou dicant nos servos“ vierstimmig, von Joh. Rickaforth. 6) „Exaudiat Dominus orationes vestras.“ — „Ne vos destruat in tempore.“ — „Vidi speculatum sicut columbam.“ — „Quae est ista, quae processit sicut vel.“ Diese von einem Wagnerstein componirte Stücke sind vierstimmig. (I. 40.)

5) Ein Papier-Sater gewöhnliche Inpalt aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrh. von 47 Blättern in 4. Stelle mit dem Titel: Libro di Partitura et Intavolatura d'Instrumento Duca di senno nario come sono Tocato, Napolitano, Canzonetta, Madrigall, Motetti et altri diuerso concerta a 3, 4, 5 et 8 voci. Scritto da Rudolpho Lasso, in servizio del Molto Illustr. S.<sup>mo</sup> Il S.<sup>mo</sup> Bernardino Barco de Brunnstala M.<sup>o</sup> di Stella del Ser.<sup>mo</sup> S.<sup>mo</sup> Duca di Saliera, suo camerachiamato S.<sup>mo</sup> et Barco.<sup>o</sup> Inpalt: 1) Tocato (für das Clavier) von Francesco Roviglio. 2) Canzon francese

(ohne Text) für vier Stimmen. 3) *Toccata* von Giovanni Gabrieli. 4) „*Ove se vai parlar e ch'al vollo*“ für 3 Stimmen. 5) „*Mi vorria trasformar grille*“ für 2 Stimmen. 6) „*Dies irae dies illa*“ für 4 Stimmen, mit dem ganzen der Musik unentlegten Texte. 7) Eine vortheimliche *Fantasia* über „*Anchor che col partire*“ von Nicolo de la Grotta. 8) *La inspirato*, (ohne Text) vortheimlich von Giovanni Gabrieli. 9) „*La nos noi ancor più mio*“ für 3 Stimmen. 10) *Benedictus Dominus Deus Israel* für 9 Stimmen oder 2 Chöre. 11) „*Gloria Cantucci al mio Signore*“ für 6 Stimmen. 12) „*Dominus deus pater*“ für 6 Stimmen, und 13) „*Lieto godes andando*“ für 8 Stimmen. Diejenigen Compositionen, bei denen der Kaiser nicht genannt, sind wahrscheinlich von Radolpha di Lasso selbst.

6) Ein schön geschriebenes Papier-Gelehrtes von 74 Blättern im größten Folio aus dem 16. Jahrhunderte, enthält vortheimlich *Lamentationes* von Christianus Hollander, von Michael Eckamer geschrieben und dem Kaiser Rudolph II. zugewidmet. Die Widmungsd-Verse sind folgende:

**Radolpho II. Roman. Imperat. semper Augusto  
Vagario Regi etc.**

Indis deus hominum moech devotus, eris  
Sonus, que cantus tuorum et arte tuum.  
Hanc ipse gaus prout, cui vs hominum est  
Inveni, ut innoe condita arte erit.  
Hic arabis cantat, cantu dicitur Prophetar.  
Atque Poeta, magis, sacra stupenda, Deo.  
Cunque vito innoe, dicitur sonus mentis,  
Que sunt harmonice, Musis canite, sono:  
Quis negat, catholica meliora vitalis, habere?  
Astruere, celum gratia hanc, Dura?  
Eas ipse vito Radolpho Pateros canentem,  
Mores et hanc dicitur, amorem, Cuius hanc  
Hanc Ferdinandum tuum, Peter hanc, et canentem vito,  
Et canentem amorem, Cuius vitoque pro.  
Fragi vitoque, vitoque majorem canentem innoe,  
Cantus, Pateros, innoe, dicitur deus  
Innoe vitoque dicitur, vitoque vitoque,  
Natus vitoque hanc, gloria vitoque, Deo.  
De Te, vitoque vitoque vitoque, vitoque  
Mores, Regis vitoqueque dicitur.  
Si que non vitoque vitoque vitoque, vitoque  
Fragi, innoe vitoque vitoque Deo.  
Vitoque vitoque vitoque, vitoque vitoque  
Astruereque dicitur, vitoque vitoque vitoque

Handsch. et gestitibus vitoque vitoque  
Augusti Elect. Sennici Musici chori collega  
MICHAEL ECKAMER  
Vindob.



7) Ein Papier-Geber aus dem 16. Jahrhunderte von 71 Blättern im größten Folio, sehr schön geschrieben und mit in Gold geschmücktem Initialen versehen. Dasselbe aus der Fugger'schen Bibliothek stammende Manuscript hat folgenden Titel: „Officium Missae septuale, illustri ac generosi Dominico, D. Ottaviano Secondo Fuggero, Baroni in Kirchberg et Weissenhorn, a Patre Joanne Tornario, SS. Udalrici et Afrasi Comensis Monacho, gratulationis ergo scriptum et dedicatum. 1579.“ Der Inhalt ist folgender: „Introitus: Deus Israel conjugat vos“ einstimmig, von Jacobus de Kerle. — Missa — (das ist: brevis) vierstimmig, von Orlando de Lasso. — „Nuptiae factae sunt“ von demselben, sechsstimmig. — „Dominus Deus Patrum nostrorum“ von Melchior Schramm, sechsstimmig. (L. 51.)

8) Ein Papier-Geber aus dem 17. Jahrhunderte von 18 Blättern im größten Folio, sehr schön geschrieben, und von dem Wahl-Kolligirten oder Notar Georg Moser (von dessen Feder viele Urkunden vorhanden sind), dem Kaiser Ferdinand III. gewidmet. Mit dem Titel: „Paulinus Murerus, ab Auctoribus Augustis Davide Rege Israelis et Ferdinando III. Imperatore Magno Deo decantatum.“ Hat eine mit mehreren Stimmen und dem Chor. (L. 54.)

9) Ein Papier-Geber aus dem 16. Jahrhunderte von 27 Blättern im größten Folio, sehr schön geschrieben, enthält eine sechsstimmige Messe über das Thema: „O Passi spera!“ von Antonius Scandellus, illust. Principis Electoris Saxoniae Capellae Magister. (L. 53.)

10) Ein brauner Papier-Geber aus dem 16. Jahrhunderte von 19 Blättern im größten Folio, enthält eine Passio D. N. J. C. secundum Mattheum (er eine mit vier Stimmen zum Gebrauche der 4 l. Vokale). Darauf folgt eine andere braune Fassung auf eben dieselbe Weise gesetzt. Der Compasist ist nicht genannt. (L. 54.)

11) Ein schön geschriebener Papier-Geber aus dem Anfange des 16. Jahrhunderte von 135 Blättern im größten Folio. Er enthält folgende vierstimmige Messen: 1) Missa super L'homme arde (voca musicales) von Jouquin de Pres. 2) Missa L'homme arde, von demselben. 3) Missa „Guedemus“ von Ockenheim. 4) Missa: „Fortuna Desperata“ von Jouquin de Pres. 5) Missa: „La vol la re mi“ von demselben. 6) Missa: „Lamy haudechen“ von demselben. 7) „Patrum“ von demselben. 8) Ein anderes Patrum von demselben. (L. 52.)

12) Ein zwar nicht schön geschriebener, jedoch nicht minder interessanter Papier-Übers aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von 225 Blättern im Großquart. Er enthält folgende drei- und vierstimmige Concerse. 1) Missa: „Super Malheur me bat“ von Josquin. 2) Missa von Verbonca (ohne Sanctus und Agnus). 3) Missa, von einem Ungenannten. 4) Missa super: „Cruz edelle“ von einem Ungenannten. 5) Eine Missa (ohne Agnus), ebenda. 6) Missa super: „L'homme arde“ von Jacobus Obrecht. 7) Missa per Alamyre, von Hieronymus Winters. 8) Eine Missa, von einem Ungenannten. 9) Missa super: „Depuis qu'une jeune fille“ von Amant Faber. 10) Missa de Angello, von Johannes Prioris. 11) Missa super: „Mon u' he allerfist mein“ von Henricus Souderdank. 12) Missa, vierstimmig, von Jacobus Obrecht. 13) Missa: „Fauts persever“ von Jacobus Barberianus. 14) Missa: „Misericordias Domini cantabo in aeternum, von Henricus Ysaac. (Ohne unterlegten Text.) 15) Missa: „Dicit Dominus, nihil tolerat in via“, von Mathaeus Pipelare. 16) Missa, von Nicolaus Carlier (Singschüler in Antwerpen). 17) Missa, von Johannes Notens. 18) Ein Regina coeli laudare. 19) Agnus Dei. 20) Missa: „Pourquoy allez vous auillette.“ 21) Eine Missa, fünfstimmig von ungenannten Meistern. 22) Missa: „Quoniam plura es, unica mea“ von Logna. 23) Missa, von einem Ungenannten. 24) Missa: „Nost' mes i' est en si beaux jardins (etc.“ 25) Missa: „Et j'ayoy porpels de Valor“ von Johannes Stickle. 26) Missa: „Adjutorium meum.“ 27) Missa: „Ma bouche via.“ 28) Missa: „Johannes Christi chara“ von Mattheus P. (sic Pipelare). 29) Missa: „Floreit infans Liliam“ von demselben. 30) Eine außer Missa ohne Namen von demselben. (L. 56.)

13) Ein schön geschriebener Papier-Übers aus dem Ende des 16. Jahrhunderts von 233 Blättern im größten Folio. Er enthält: 1) Asperges me, fünfstimmig, von Henricus de la Cour. 2) Vidi aquam, achtfimmig, von demselben. 3) Eine Missa (ohne Namen) vierstimmig von Orlando de Lasso. 4) Missa: „Je ven ferite bei l'ass“ fünfstimmig, von Philippus de Dae. 5) Missa: „Comme la Turcarole“ fünfstimmig, von Georgius Florinus. 6) Missa: „Mon cuer le reconmande à vous“ fünfstimmig, von Philippus de Monte. 7) Missa: „Nascit la perr mia“ sechsstimmig, von demselben. 8) Eine Missa (ohne Namen),

schönmäßig, von denselben. 9) Missa: „Veni Domine et non tardare“ schönmäßig, von Simon Gatta. 10) Missa: „Vig jour l'amee a la vie“ schönmäßig, von Georg. Fiorino. 11) „Surgens propere et veni“ schönmäßig, von Orlando de Lanza. 12) „Confitebor tibi Domine“ schönmäßig, von denselben. (II. 8.)

14) Ein schön geschriebener Papier-Book auf der Seite von 16. Jahrschritten von 82 Blättern im größten Folio. Inhalt: 1) Missa super: „Mille regem“ schönmäßig, von einem Ungenannten. 2) Missa super: „Ave preciosa“ schönmäßig, von einem Ungenannten. 3) „Cantemus ante annos“ schönmäßig von Vincentius Bassus. 4) „Ave Jesu Christe Rex Regum“ schönmäßig, von Philippus Verdeloth. 5) „Dom virtutum convertere“ schönmäßig, von Thomas Craguillon. 6) „Procedite me quodlibet“ vierstimmig, von Clemens von Papa. 7) „Vide Domine afflictionem nostram“ vierstimmig, von denselben. 8) Der Chor in der Passion in deutscher Sprache. (II. 9.)

15) Ein schön geschriebener Papier-Book von 32 Blättern im größten Folio, mit dem Titel: „Sanctissimi Sacramenti Praesentia Augustissimo exorte in terra soli Ferdinando III. Austriaco jure pio. In Natalis diei longo felicissimum. Anno 1622. Devotissimo affectu conscripta et humilissime dedicata a Georgio Mezer Notario.“ — Der Book enthält: 1) „Tantum ergo“ schönmäßig. 2) Litanias sacrosanctae Eucharistiae ex sacra scriptura, Concilio Tridentino de 58. Patribus depromptas. Schönmäßig mit zwei Chören. (II. 10.)

16) Ein zum Theil von dem Hofen Kaiserlicher Officier im Jahr 1604, zum Theil von einem Hofen geschriebenen Papier-Book von 143 Blättern im größten Folio enthält: 1) Seraphische vierstimmige Antiphonen und andere Gesänge nach Choralestern. 2) Zwei vier- und fünfstimmige Salve Regina. 3) „Ave Maria gratia plena“ schönmäßig. 4) Ein schönmäßigtes Magnificat. 5) Ein fünfstimmiges Alma Redemptoris Mater, und 6) Ein fünfstimmiges Ave Regina caelorum. Die Compositoren sind nicht genannt. (II. 11.)

17) Ein vier Hände starkes Transkript auf dem 17. Jahr, schön auf Papier geschrieben im größten Folio. Der 1. Band ober 1. Theil hat 270, der 2. Band ober 2. Theil 165, der 3. Band ober 3. Theil 165, und der 4. Band ober 4. Theil 230 Blätter. Dieser Werk enthält: 1) Missa: „Jubilata Deus“ von Joh. de Croca. 2) Missa: „Audite me“ von Franciscus Siverius. 3) Ein anderes Missa (eine

nomine) von benedicten. 4) Missa (sine nomine) von Gregorius Zanchinus. 5) Missa: „Dominus regnavit“ von Lambertus de Bayra. 6) Missa (sine nomine) von Alexander Thaddeus. 7) Missa (sine nomine) von Georg. Pass. 8) Missa (sine nomine) von Joh. Priull. 9) Eine Missa von la Tramba von Reinoldus Ballastra. 10) Eine lebensgeschichtliche Missa: „Hoc legitur“ von Georg. Pass. 11) Eine 26stimmige Missa (in Eco) von benedicten; mit 12) Eine 26stimmige Missa (sine nomine) von Hannibal Patavinus. Die übrigen (s. 16stimmig. (II. 14—17.)

18) Ein Papier-Codex aus dem 17. Jahrhundert von 319 Blättern im größten Folio. Dieser Codex umfaßt die vollständige Kirchenmusik des für die ganze Kirche, und enthält, nach dem vorausgesetzten Choralgesange, die Einführungen, Psalmen, Vespersänge, Stenzen, Passionen, Requiem etc. in vornehmlicher Sigual-Druck von folgenden Meistern: H. Spontone, Arnold. de Bruck, Theodor. Clinius, Jo. Petr. Aloys. Praenestinus, Joh. Antimuccia, Marc. Ant. Ingegneri, Christoph. Morales, Georg. Pass, Joh. Curtinus, Clemens Non Papa, Joh. de Clave, und Marc. Ant. Mazzoni. (II. 21.)

19) Ein Pergament-Codex aus dem 17. Jahrhundert von 62 Blättern im größten Folio, enthält zwei vornehmliche Meisten von Joh. Petr. Aloys. Praenestinus, nämlich: die Missa divina Marcelli, und die Missa super modestum: „Ave Regina caelorum.“ (II. 23.)

20) Ein zwei Bände starker Papier-Codex aus dem 17. Jahrhundert im größten Folio. Der 1te Band oder 1te Ober enthält 134, und der 2te Band oder 2te Ober 103 Blätter. Die Hefen des 1ten, in diesem Officium in Nativitate Domini enthaltenen Inventionen, Requiem etc. sind nicht genau. (II. 24—25.)

21) Ein Papier-Codex aus dem 16. Jahrhundert von 116 Blättern im größten Folio, enthält XXVI vier-, fünf- und sechsstimmige Stimmen, deren Tonart aber nicht genau ist. (II. 26.)

22) Ein Papier-Codex aus dem 17. Jahrhundert von 142 Blättern im größten Folio, von Georg. Masser hien geschrieben. Er enthält Choral- und Sigualgesang für verschiedene Feste, als: in Quadragesima; in die Rogationum; in die Mortuorum; in vigilia Mortuorum, in Adventu; tempore Nativitatis; dum distribuuntur candles;

Dominica invocavit, und Dominica Lectura. Die wenigen genannten Autoren der jährlichen Siguralstücke sind folgende: Fraquentinus, Carolus Luthen, und Barthol. Spontone. (II. 27.)

23) Ein Papier-Gebet aus dem 16. Jahrhunderte von 224 Blättern im größten Folio enthält folgende Componente: 1) Missa (sine nomine) festlich, von Philippus de Monte. 2) Missa: „Quando Ieta speras“ festlich, von demselben. 3) Missa: „Utinam nihil conspiri“ festlich, von demselben. 4) Missa: „La Berger“ festlich, von Orlando di Lasso. 5) Missa: „Aspice Domine“ festlich, von Philippus de Monte. 6) Missa (sine nomine) festlich, von einem Wagnermann. 7) Missa (sine nomine) festlich, von Philippus de Monte. 8) Missa, verführerisch, von Josephus Buzianellus. 9) Eine festlich-missa Missa von einem Wagnermann. Daraus folgt ein „Requiem“ von vier Stimmen. 10) Missa pro Defunctis, festlich, von Philippus de Monte. (II. 28.)

24) Ein, aus zwei Theilen bestehendes, von Georg Moser geschriebenes Gebet aus dem 17. Jahrhunderte im größten Folio. Der erste Theil hat 242, und der 2te Theil 270 Blätter. Dieses Werk, wo Heiligkeiten der h. Eucharistie enthalten, ist aus etwas reichhaltiger als der Gebet Nr. 18. (II. 29–30.)

25) Ein von Georg Moser geschriebenes Papier-Gebet aus dem 17. Jahrhunderte im größten Folio von 104 Blättern. Der Inhalt bietet hauptsächlich correspondirt wieder mit jener unter Nr. 22. (II. 31.)

26) Ein Papier-Gebet aus dem 16. Jahrhunderte von 82 Blättern im größten Folio. Sein Inhalt ist: 1) Vigil agnus, festlich. 2) Kyrie Paschalis, festlich, von J. Clemens Non Papa. 3) Asperges me, festlich, von Philippus de Monte. 4) Drei Asperges me, in 4 und 5 Stimmen, von Wagnermann. 5) Asperges me, festlich, von Jacobus de Kerle. (II. 32.)

27) Ein Papier-Gebet von 329 Blättern im größten Folio, von Georg Kugelmann im Jahre 1601 geschrieben, enthält wieder das Officium Hebdomanicae Sanctae, und hat beinahe mit den Handschriften der Nr. 18 und 24 gleichen Inhalt. (II. 34.)

28) Ein Papier-Gebet aus dem 17. Jahrhunderte von 79 Blättern im größten Folio. Es enthält die Choral- und Sigural-Musik für die Heiligkeiten: In Nativitate Domini,

Domina invocavit; in Adventu Domini, neb: Dem distributor cordulae. Die genannten Autoren der jährlichen Hymnal-Sänge sind: Carolus Luthen; Joh. Chayné; J. F. A. Praenestinus, neb Barthol. Spontone. Er ist benutzet von Theil mit Nr. 22 gleichzeitig. (II, 35.)

29) Ein Papier-Geber aus dem 17. Jahrhunderte von 16 Blättern im größten Folio, enthaltend die vierstimmige Messe: „Stille est Regnum coelorum“ von Franciscus Guerrari. (II, 36.)

30) Ein Papier-Geber aus dem 16. Jahrhunderte von 247 Blättern, enthält folgende Messen zu 4 und 5 Stimmen, nämlich: „De Profundis“ von Clemens non Papa; „O beata Caecilia“ und „Regnum mundi“ von L. Episcopi; „Homo Dei“ und „Ez ejus tombs“ von Andr. Favernage; „Suscipe verbum“ von Christ. Bar; „Jherusalem“ von Mich. Toncoris; „Jherusalem“ von Clemens non Papa; „Emergens Maria“ und „Vitas dulcedo“ von L. Episcopi; „Lapidabant Stephanum“ — „Etavdi Domine“ — „Cura mea“ „Jofina Domine“ und „Christi virgo“ von Clemens non Papa; „Ave sanctissima“ von Ivo de Vento; „Hanc quidem“ von Braquet; „Domine steteris“ von Jacobus Vaedt; „Ecce ego mitto vos“ von Clemens non Papa; „O regina coelorum“ von Caen; „Misi me Pater vivens“ und „Congregati sunt“ von Uagronnien; „Ecce nunc tempus“ von Andr. Favernage; „Accepti Jhesus calicem“ von „Clemens non Papa; „Emendatus in malis“ von Arnold. Feys; „Maria Magdalena“ von Carolus Criccken; „Spiritus Sanctus“ von Tubal; „Ego sum panis vivus“ von Clemens non Papa; „Veni in hortum meum“ von Horlando. (sic.) „O crux gloria“ und „O lux siderum“ von Clemens non Papa; „O decus virginitatis“ von Youcourt; „Benedic Domine“ von Andr. Favernage; „Sancte Confessor“ von Carolus Chastillain; „Domine Jhesu Christe“ von Phil. de Monte; „Pater peccavi“ von Horlando; „Nos autem gloriari“ von Thomas Crocquillon; „Sospitum dedit egros“ von E. Warbian; „Domine Deus“ von Severin. Cornet; „Contate Domine“ — „Tribularum“ und „Descendi in hortum meum“ von Mich. Toncoris; „Sancta Dei genitrix“ von Lupi; „Aeternus est enim regnum“ — „Corpus mirum“ und „Stilla maria“ von Clemens non Papa; „O admirabile commercium“ und „Suscipiens Jhesum“ von Mich. Toncoris; „Cruz fidelis“ — „Beata es virgo Maria“ — „Virginis prudentis“ — „Coelitus benedictum“

— „*Hic est vere martyr*“ und „*Amara cum Dominus*“  
Sämmtlich von Clemens von Papa; „*O bone Deus*“ von  
Manchicourt. (II. 37.)

31) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von  
Georg Moser schön geschrieben. Dufft auf 222 Blättern  
bestehende Contingent im größten Folio enthält folgende ein-  
stimmige Messen von Joh. Pierluigi da Palestrina:  
1) *Lauda Syon Salvatorum*, 2) *Jesu nostra refectio*, 3)  
*L'homme arad*, 4) *Primi Toni*, 5) *Ad Fugam*, 6) *Sine  
nomine*, 7) *Missa brevis*, 8) *Papa Marcelli*. (II. 41.)

32) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von 250  
Blättern im größten Folio, von Georg Moser schön geschrie-  
ben, enthält folgende einstimmige Messen von Pierluigi da  
Palestrina: 1) *Alle Missa primi Toni*, 2) *Gabriel Ar-  
changela*, 3) *Spem in aliam*, 4) *Virtute magna*, 5)  
*O Regem caeli*, 6) *Ecces Sacerdos Magnus*. (II. 42.)

33) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von 398  
Blättern im Folio mit dem Titel: *Hymni per totum annum  
quatuor vocum, scripti a Georgio Moser, Ferdinandi III.  
Imp. Capellae Notitia et Ingressista. Anno 1644*. Die  
Zahl der Hymnen ist 41. Die Componisten sind nicht ge-  
nannt. Von aus diesen Hymnen sind von Palestrina.  
(II. 43.)

34) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von  
231 Blättern im größten Folio, von Georg Moser geschrie-  
ben. Er enthält ein Officium Defunctorum im Choral- und  
Figural-Gesange. Die Componisten der Figural-Gänge sind  
nicht genannt. (II. 44.)

35) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von 409  
Blättern im größten Folio, enthält wieder das Officium  
*Hebdomadae Sanctae* im Choral- und Figural-Werk und ist  
ebenfalls mit dem Titel Nr. 18 fast gleichlautend. (II. 45.)

36) Ein Papier-Book auf dem 17. Jahrhunderte von  
194 Blättern im größten Folio mit dem Titel: *Hymni so-  
litas anni pro singulis Ecclesiae festivitatibus. Autore Jo.  
Petra Aloyasio Bronestino. Ferdinando III. Imp. etc.  
Juxta ritum et directorium Romanum conscripti ac humillime  
dedicati a Georgio Moser ejusdem Caes. Maj. Capellae  
Notitia et Ingressista. Anno 1648*. Ohne Zurechnung und  
Zuber. (II. 46.)

37) Ein Papier-Book auf dem 16. Jahrhunderte von  
206 Blättern im größten Folio. Sein Inhalt ist folgender:  
1) *Missa*, sechsstimmig, von Philipp de Monte. 2) *Missa*

super: „Cura et compassio“ schöffentlich von denselben. 3) Missa: „Amorosi poveri“ schöffentlich von Carolus Luyshon. 4) Kyrie Paschale, schöffentlich von Clemens non Papa. 5) Missa: „Cura la vita mia“ schöffentlich von Philippus de Monte. 6) Missa: „Come la tortorella“ schöffentlich von Jacobus Reguart. 7) Vier achtstimmige Missa von einem Ungenannten. 8) Eine achtstimmige Missa von Philippus de Monte. (II. 47.)

38) Ein Papier-Book aus dem 16. Jahrhunderte von 275 Blättern im größten Folio, enthält: 1) Asperges me, schöffentlich von Antonius Gallus. 2) Kyrie Paschale, schöffentlich von Clemens non Papa. 3) Missa: „Aspicis Domine“ schöffentlich von Antonius Gallus. 4) Missa: „Je veu le ciel du bois“ schöffentlich von Clemens non Papa. 5) Missa: „Ego hoc camp“ schöffentlich von Jacobus Vaet. 6) Missa: „Doximalare“ schöffentlich von denselben. 7) Missa: „Gris et rose“ vierstimmig von Petrus Manchicourt. 8) Missa: „Las il faudra“ vierstimmig von Thomas Crecquillon. Diese Messe endet mit dem Borge im Credo: „Confiteor unum baptisma in remissionem . . .“ Alles Uebrige fehlt. 9) Eine vierstimmige Missa, deren Anfang fehlt, von einem Ungenannten. 10) Missa: „Tigre in palat“ schöffentlich von Jacobus Vaet. 11) Missa: „La bataille“ vierstimmig von Clemens Jaunquin. 12) Missa: „Beatrix et claritas regina“ schöffentlich von einem Ungenannten; und 13) Missa: „Joy mie mon cuer“ achtstimmig von Jacobus Vaet, zu der das Agnus fehlt. (II. 48.)

39) Ein Papier-Book vom Jahre 1556 von 198 Blättern im größten Folio, folgender Inhalt: 1) „Asperges me“ schöffentlich von Simon Gatti. 2) Missa: „Fis porta Christi pervia“ schöffentlich von Jacobus Reguart. 3) Missa: „Lyras lyras palat“ schöffentlich von Lambertus de Sayva. 4) Missa: „Rex Babylonis venit“ schöffentlich von Johannes de Cleve. 5) Missa: „Ove chi post“ schöffentlich von Hansibal Patavinus. 6) Missa: „Domine Dominus noster“ schöffentlich von Orlando de Lanza. 7) Missa: „Veni Domine et non tardaver“ schöffentlich von Simon Gatti. 8) Missa: „Dona viam cele“ schöffentlich von denselben. (II. 49.)

40) Ein Papier-Book aus dem 17. Jahrhunderte von 572 Blättern im Folio mit dem Titel: *Hymni totius anni secundum ordinem festivitatum quatuor et plurimum vocum*. Dieser Book enthält 39 Hymnen von Ungenannten, und zur



reponitur dem Jubilate nach mit dem Gebet Nr. 33. Die-  
sen Gesang sah von Palestrina. (II. 50.)

41) Ein Papier-Gebet aus dem 17. Jahrhundert von 219  
Blättern im größten Folio, die Orffolien Defunctorum mit  
Choral- und Figural-Musik. Die Compositen der Figural-  
stücke sind nicht genannt. (II. 51.)

42) Ein Papier-Gebet aus dem 16. Jahrhundert von  
141 Blättern im größten Folio. Es enthält: 1) Eine fünf-  
stimmige Messe von Ungenannten. 2) Messe: „Nave la pena  
mia“ Schöpfung von Philippus de Monte. 3) Messe: „Fi-  
liae Hierusalem“ Schöpfung von Carolus Luython. 4)  
Eine achtsstimmige Messe (ohne Namen) von Philippus de  
Monte, und 5) Messe: „Un jour l'ameur“ ebenfalls acht-  
stimmig von Georgius Florinus. (II. 52.)

43) Sechs Theile in Manuscript aus dem 16. Jahrh. im  
kleinen Quart, bestehend aus einem Superius von 52,  
einem Contraltus von 58, einem Tenor I von 47, einem Tenor  
II oder Vagans von 54 und einem Bassus von 50 Blät-  
tern. Diese Sammlung enthält Motetten von verschiedenen  
Verfassern, von denen nur Petrus Alamire, Lebrun,  
Petrus de la Rue, und Benton genannt sind. Bei der  
Musik findet man nur den Anfang der Texte. (II. 54.)

44) Fünf Theile in Manuscript aus dem 16. Jahrhun-  
dert im kleinen Quart, mit einem Gebet. Jede der  
fünf Stimmen hat 7 Blätter. Die Sammlung enthält Mo-  
tetten auf einige Festtage, ohne Angabe der Compositen.  
(II. 55.)

45) Eine andere, aus 4 Stimmen bestehende Sammlung  
von Motetten in Manuscript aus dem 16. Jahrhundert von  
Joh. Monton, Alexander Agricola, Antonicus de Feula,  
und Joh. Le Bran. Von dem holländischen Wappes. Der  
Discantus hat 26, jede der übrigen drei Stimmen 27 Blät-  
ter. Auf dem ersten Blatt man den Namen Petrus Alamire,  
wahrscheinlich der Besitzer in der Person des Peter Erasm  
Bugge. (II. 59.)

46) Eine aus vier Stimmen bestehende handschriftliche  
Sammlung aus dem 16. Jahrhundert im kleinen Quart.  
Sie enthält folgende Messen mit ihren dazu gehörigen Mo-  
tetten von Hieronimus Isaac. 1) Messe solennis. 2) Messe:  
„Magnus Deus.“ 3) Messe: „De Martyribus.“ 4) Eine  
andere de Martyribus. 5) Messe Paschalis. 6) Messe de  
Confessoribus. 7) Messe dominicalis, und 8) Messe de  
beata Virginia. Von dieser kostbaren Sammlung hat der

Cartes 80, der Atlas 82, der Tenor 80, und der Baucan 74 Blätter. (II. 61.)

### b) Tücher und Befänge.

1) Ein Pergament-Cover aus dem 15. Jahrhunderte von 801 Blättern im großen Folio, mit dem Titel: „La estoire de Tristan, qu'on appelle La Bret, translate de Latin en Romans par Klys de Barrois.“ Ein Gute dieses Buches liest man: „Icy sont l'histoire de messieyr. Tristan, et de S. Graal si parfaite, que nul ne sauroit que y mettre.“ Mit Buchstaben. Eine ausführlichere Beschreibung dieses Schmuckes, aus der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen stammendes Cover findet man in Hohendorf's Cataloge. (I. 88.)

2) Ein brauner Pergament-Cover aus dem 15. Jahrh. von 61 Blättern im großen Folio, enthält über 100 Befänge geistlicher, weltlicher, römischer und östlicher Sprache mit Buchstaben. Auf dem 13. Blatte liest man die Ueberschrift: „Au der Jarsai Tausend vierhundert und Inn dem Nauf und zwainzigsten Jare Geschelchen bei das Puch und bei es genannt der Wolkansteinler“ etc. Diese Sammlung ist ein interessanter Versuch der Jesu- und Sittenreformer, der politischen Verfall, der Stoff und Sprache jener Priester. (I. 82.)

3) Ein Papier-Cover aus dem 16. Jahrhunderte von 6 Blättern in 4. Es enthält Briefe in böhmischer Sprache, welche bei Ankunft des Kaisers Maximilian II. aus der Stadt Prag beschrien, und die im J. 1562 abgepaltenen Stückspiele zum Gegenstande haben, von Georg Trnicky. Mit Buchstaben. — Die Briefe beginnen „Zviesageny vnan nowiny“ — auf dem ersten Blatte liest man: Laudate Dominus Joh. Okysky. (I. 88.)

(Fortsetzung folgt.)

ER AUGMENTATIONEM,

Joh. Seb. Bach



Cecilia Hof

travailler plus avec l'ordinaire.

First system of a piano score. The right hand plays a simple melody, while the left hand has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Second system of a piano score. The word "ordinaire" is written above the right-hand staff. The right hand has a more active melody, and the left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

U e b e r  
**Mozart's Opern aus seiner früheren  
Jugend.**

Von

**Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner.**

(Fortsetzung \*).

***Aucanio in Alba.***

*Festa teatrale in due parti, poesia del Sgr. Abate Giuseppe Parini \*\*).*

Als Mozart zu Ende März 1771 nach einem sechsmonatlichen Aufenthalte in Italien wieder zu Salzburg eintraf, fand er dazwischen ein Schreiben des Grafen Firmian aus Mailand, welcher ihm im Namen der Kaiserin Maria Theresia auftrag, ein grosses theatrales Festspiel (*Festa teatrale*, oder *Serenata*) zur Vermählung des Erbherzogs Ferdinand von Oesterreich mit der Herzogin Maria Beatrix von Este, welche zu Mailand gefeiert werden sollte, zu schreiben. Er reiste daher mit seinem Vater im August 1771 nach Mailand, wo er erst zu Ende dieses Monats das Buch aus Wien zugewendet erhielt, dessen Composition er bis gegen Ende September vollendete, wornach die erste Aufführung am 17. October

\* ) Vgl. Heft 92 dieser Zeitschrift.

\*\* ) *Festa teatrale*, dramatisches Festspiel, nennt Parini selbst dieses Werk. Mozart nennt dasselbe in seinen Briefen eine *Serenata*, was aber nach dem damaligen Sinne eben dasselbe bezeichnet. Siehe *Opere di Giuseppe Parini, pubblicate ed illustrate da Francesco Arino*, Vol. III. Milano, 1890—1892. *Italia*, S. 232 (S. 14).

mit glänzendem Erfolge Statt fand. Dieses Werk ist keine Serenade (nach der heutigen Bedeutung des Wortes), sondern eine allegorische Gelegenheitsoper, welche im Theater mit Decorationen und Costums dramatisch dargestellt wurde.

Dieses Werk gefiel so sehr, dass es, obgleich nur ein Gelegenheitsstück, doch mehrere Wiederholungen erfuhr, und dass sogar die für dieselbe Gelegenheit von Metastasio gedichtete und von Händel componirte Oper: *R. Reggere*, dadurch etwas in Schatten gestellt wurde. Mehrere Abschriften der Partitur mussten für den Hof gemacht werden, und Mozart erhielt selbst nach der bedingten Zahlung eine mit Diamanten besetzte Uhr als Geschenk. Mozart blieb sich noch bis Anfangs December in Mailand auf, wo er sehr gefeiert wurde, und kam erst gegen Ende des Jahres in seine Vaterstadt zurück.

Die im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates befindliche Partitur, welche der nachfolgenden näheren Beschreibung zur Grundlage diente, umfasst 728 ziemlich weit geschriebene Seiten.

#### PERSONAGGI.

- FEDRA*, Signora Falchini; (*seconda donna, Soprano.*)  
*ASCANIO*, Signore Manzoni; (*Primo uomo; mezzosoprano.*)  
*SILVIA*, ninfa del sangue d'Ercole, — Signora Girilli;  
 (*Prima donna Soprano.*)  
*ACAZO*, Sacerdote; — Signore Tibaldi; (*Tenore.*)  
*FACCO*, uno dei principali pastori; Signore Salvi; (*Soprano.*)  
*Genj, Granie, Ninfe, Pastori e Pastorelle.*

#### ARGOMENTO.

*È noto, che Ascanio, celebre figlio d'Evco anzi, per ragioni di stato ad abitare in una deliziosa contrada dell'antico Lazio, vi edificò una città, a cui diede il nome d'Atene; vi prese moglie; vi governò un popolo, e*

*diode origine agli Albani. È per noto, che Ercole viaggiò e dimorò per alcun tempo in quelle vicinanze. Si questi e simili fondamenti storici e poetici si dà luogo alla favola allegorica della seguente rappresentazione.*

Diese sehr einfache Handlung besteht in Folgendem: Venus will in der Gegend, wo sie mit Aeneas einst glückliche Tage zubrachte, und wo dieser einen Altar errichtete, eine neue Stadt (*Alba longa*) gründen, und den Volk dieses Landes durch einen von ihr abstammenden Herrscher beglücken. Dieser ist Askanus, welchen sie selbst in die Gegend einführt. Sie hat ihm auch eine Braut aus Herkules Stamme, von ausgezeichneten Eigenschaften, Namens Silvia, verheirathet, welche hier unter Aufsicht des Priesters Aeneas erzogen wurde, der bereits im Traume die nahe Ankunft des Herrschers und Bräutigams erfahren, und schon dem Volke verkündet hat. Auch Silvia ist Amor unter Askans Gestalt im Traume erschienen, und hat ihr Herz für ihn gewonnen.

Auf den Rath der Frau will Askan unerkannt Silvia sehen und ihre Eigenschaften kennen lernen. Während der Landmann Faunus ihm erzählt, dass eben heute das Herbstopfer für Venus gefeiert werde, kommt Aeneas mit Silvia und kündigt ihr den Willen der Göttin an, sie noch heute mit Askan zu verheirathen. Sie ist darüber bestürzt, und gesteht, bereits einen im Traume gesehenen Jüngling zu lieben. Aeneas tröstet sie damit, dass ihr die Göttin so den Bild ihres Gottes gützig habe, fordert die Landleute auf, sich und den Altar zu schenken, und eifert sich mit Silvia. Askan ist über Silvia entsetzt; Venus befehlt ihm aber, noch unerkannt eine Probe ihrer Tugenden zu beobachten, und führt ihn auf einen Hügel, um die Erbauung der neuen Stadt Alba zu sehen, welche sie dem Geleite aufträgt.

Im zweiten Acte ist die Stadt bereits durch Göttermacht erbaut; Silvia erblickt sie mit Staunen. Da nahe sich ihr Askan; Beide sind bewegt, wagen aber nicht einander anzureden. In diesem Augenblicke lässt Aeneas den Askan

als einen Fremden zum Opfer laden, damit er Zeuge von Silvius' Verwählung sei. Diese hat in Askan das geliebte Traumbild erkannt; als sie ihn daher, durch Aeneas' Beschwärzung irre geleitet, für einen Fremden halten muss, ist sie so bestürzt, dass ihre Sinne schwinden. Kaum hat sie sich aber erholt, so beschließt sie, nach einem lebhaften Kampfe ihrer Gefühle, der Liebe zu dem Fremdlinge zu entsagen, und sich nur nach dem Befehle der Göttin und zum Wohle des Volkes, dem ihr bestimmten Gatten zu weihen. Sie weist daher dem Askan zurück, als dieser, entzückt über ihre edle Gesinnung, zu ihren Füßen sinkt und sich entlocken will. Nun beginnt das Opfer, und in der Wolke des Opferdampfes erscheint, auf ihrem Wagen thronend, Juno, zeigt Silvius den Askan als ihren Gatten, und heißt dem Volke als dessen Herrscher. Die Göttin nimmt Abschied, indem sie dem jungen Paare empfiehlt, das Volk durch Gerechtigkeit und Liebe zu beglücken; Aeneas dankt ihr im Namen des Volkes, und drückt die Hoffnung aus, dass eine Reihe von Heiden und Halbgöttern dem neuen Herrscherpaare entspringen werde. Mit allgemeinem Jubel schließt die Handlung.

Die Bühne stellt einem zu ländlichen Festen bestimmten Hain vor; in der Mitte steht ein einfacher Altar, auf welchem das wunderbare weiße Mutterschwein eingehauen ist, welches nach der mythologischen Erzählung zur Benennung der Stadt Alba Lancia gab. Durch die schattenreichen Eichen, welche den Hintergrund umschließen, erblickt man eine reizende Gegend mit quellenreichen Hügeln und ländlichen Hütten.

Die einzelnen Musikstücke, deren Motive in der Briloge mitgetheilt werden, sind folgende:

Parte I. Die Overture in *D*dur, *C. Alleg.* mos.º, nebst dem Begangquartette mit 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Trommeln *à la Turque* und Pauken besetzt, ist ein raschendes



Stück, ohne auf besondere Originalität Anspruch zu haben. Daran schließt sich:

I. Scene. *Andante grazioso* in G,  $\frac{3}{4}$ , die *Isidoro & granie*; dann *Cora di genj e granie*, e tutti in D,  $\frac{3}{4}$ , *Allegro* (*Di te più amabile, ed Deu maggiore*) ein Lebengang an die *Stata Venia* in einfachem, tanzähnlichem Style. Im *Allegro* theilten sich öfter die Stimmen, da Sopran und Alt *a due* singen, und mit den Tenoren und Bässen abwechseln, bis sich zuletzt Alle wieder vereinigen. Dieser Tanz und Chor bildet eigentlich den zweiten und dritten Satz der Overture, und ist nur in die Handlung herübergezogen. In einem einfachen Recitative erklärt uns *Venia*, indem sie von ihrem Wagen steigt, dem *Askan* ihre Absichten, und singt dann die *Aria*: *L'ombra del rami fast l'ombra assai appetita*; in Gdur, C *All.* nebst dem Bogenquartette mit Oboe & Corni begleitet; eine Brauonerie in der damals gewöhnlichen Form, in welcher sich überhaupt die meisten Arien dieses Werkes bewegen; ohne besondere Eigenthümlichkeit. — Nachdem *Venia* in einem weiteren Recitative die Exposition der Handlung vollendet und den *Askan* beauftragt hat, *Silvina* aufzusuchen, ohne sich zu erkennen zu geben, entfernt sie sich unter der Wiederholung des Chores: *Di te più amabile*.

II. Scene. *Askan* allein. Nach einem schönen, aber sehr langen mit Bogeninstrumenten begleiteten Recitative: (*Perchè tener d'egg'io F?*) folgt eine Alt-Arie des *Askan*: *Cora, l'astore ancora la tua virtù m'attira*; — in Edur, C *Allegro*; (mit Oboe & Corni) mehr auf Ausdruck als Schwierigkeiten berechnet. Schon das Motiv ist edel, und der Gesang fast immer getragen; die Behandlung des Wortes *sospirar*, wobei das Seufzen musikalisch ausgedrückt ist, macht gute Wirkung, obgleich die Idee nicht neu, sondern von Pergolesi und Anderen schon früher angewendet worden ist.

III. Scene. *Cora de' pastori*: *Vengo de' sommi Dei, venga il crescente aur*, in Gdur,  $\frac{3}{4}$ , *Andante*, wird nur von Tenor und Bass vorgetragen, und von Flöten, Oboen,

Hörnern, Fagotten, Violoncell und Contrabaß (ohne Violine) begleitet. Diese damals neue oder doch seltenere Art der Begleitung, mag den an sich nicht sehr bedeutenden Charakter den Zuhörern interessant gemacht haben.

Der Hirt Fauno eröffnet dem Askas, dass hier bald das Opfer gefeiert werden solle, und dass der Augenblick vielleicht nahe sei, in welchem die Göttin ihre Verheißung erfüllen werde. Der *Coro de' pastori* folgt hier *da Capo*. Auf die Frage des Fauno, wer er sei, erwiedert Askas, er sei ein Fremder, der aus Neugierde das schöne, von der Natur so sehr begünstigte Lathum besuche. Fauno schreibt dieses Glück dem Landes der Günst der Göttin Venus zu, und singt die Arie: *Se il labbro più non dice,* — in *Ador*,  $\frac{3}{4}$ , *tempo grazioso*, eine hohe Sopranarie mit Brevoarpassagen, nur vom Bogenquartett begleitet.

Fauno zeigt noch dem Askas den herannahenden Acont, welchem Silvia folgt, die er sehr lobt; Askas ist über sie entzückt und verbirgt sich, um seine Gefühle nicht zu verrathen.

IV. Scene. Askas, Fauno, Acont, Silvia und Chor. *Coro de' pastori a pastorale, e ballo, Hui di Diana il core, di Pallade la mente;* in *F*,  $\frac{3}{4}$ , *Allo comodo* (con *Oboè e Corni*) ist ein freundliches Musikstück, wobei noch 3 Soprane und ein Tenor kleine Solo's haben.

Askas drückt recitativisch sein Entzücken über Silvia aus; darauf wird der *Coro dei pastori: Venge del sesso Dei, repitri*.

Acont kündigt Silviam an, dass Venus sie noch heute mit Askas vermählen, und hier eine große Stadt gründen wolle. Die nun eintretende Tenorarie des Acont: *Per la gioia in questo seno l'alma eh Dio volar mi sento,* — ist in *Ador* *O Allegro aperto*. (con *Oboè e Corni*.) Die Begleitung ist etwas freier als in dem früheren Arien behandelt; die Singstimme ist nicht hoch gehalten, hat aber ziemlich dankbare Passagen.

Silvia ist bestürzt, und wünscht, dass sie bereits Liebe hätte, aber ihren Bekümmern nur wie einem Gott oder Va-

ter verlehre; ihre hier eintretende Cavatina: *Si, mi d'un  
'altre amore sento la fiamma in petto*, in *Es*,  $\frac{3}{4}$  (con  
*Oboè e Corni*) ist einfach, hat aber einen schönen Gesang,  
der minder veraltet ist als bei dem eigentlichen *Aria*; —  
und beginnt ohne Ritornell.

Nach einem Recitativ, worin Silvia ihre Traumschwei-  
mung erzählt, und Aesci sie tröstet, folgt gleich eine  
*Aria Silviana*: *Come è felice stato questo d'un alma fida*;  
in *Adar*, *C Allegro*, mit *Oboè*, *Trombe* und *Cornè*, welche  
viele Passagen enthält, und hierdurch brillant ist, ohne sich  
übrigens über das Gewöhnliche zu erheben.

Aesci fordert die Landleute auf, sich und den Altar zum  
nahen Opfer zu schmücken, worauf diese den *Coro dei  
pastori*: *Fenga de' sommi Dei*, zum vierten Male  
singen.

V. Scene. Askas, dann Venus und Ober der Geister,  
Venus erscheint und Askas bittet sie um die Erlaubnis,  
sich Silvia zu erkennen zu geben. Seine *Arie*: *Ah, di  
al nobil alma quanto parlar vorrai*, in *Dühr* (con *Corni  
e Trombe*) wechselt mehrmals das *Tempo*; auf ein kurzes  
*Largo C*, folgt ein *Allegro*, dann *Andante grazioso*,  $\frac{3}{4}$ ,  
hierauf *Adagio G* und endlich *Allegro C*. Diese *Arie* ist  
sehr gefühvoll und beruht den Wechsel der Empfindung  
gelungen aus. Der Componist hat dabei vorzüglich die  
äußere Lage der Altstimme in getragenerm Gesange beachtet.  
Venus verweigert seine Bitte, da er noch eine Probe von  
Silvia's Tugenden sehen müsse, — und trägt den Geisern  
auf, die neue Stadt *Alba* zu erbauen. Nun folgt die *Arie* der  
Venus: *Al chiaror di quel bel val*, — in *Adar*, *C Allegro*,  
hier mit Quartett begleitet, — eine grosse *Bourrée*,  
welche sie ihr's hohe eis hinzusetzt. Der schon zweimal  
gehörte *Coro e ballo di gregi e granic*: *Di la più amabile*,  
wird hier abermals als Aktschluss wiederholt.

---

Die Verbindung der beiden Akte bildet ein zur Hand-  
lung gehöriges Ballet, dessen Musik aber sich in der Mo-

zweischen Partitur nicht vorhanden, und daher vermuthlich von einem andern Meister war. Nach Acante's Befehl kommen die Landleute, um den Opferplatz mit Blumen zu schmücken; da erschellen plötzlich die Grazien, von Genien und Ninfen begleitet. Auf ihrem Wink verwandeln sich die Baumstämme in Säulen und bilden einen grossartigen Tempel, als das erste Gebäude der durch Göttermacht entstehenden Stadt *Alba Longa*.

Stimmen, Freude und Dankgefühle ergreifen die Landleute, und sie drücken diese Gefühle in Tänzen aus, die sie abwechselnd und vereint mit den Grazien, Genien und Ninfen ausführen.

Parte II. Scene I. Silvia und Chor der Hirtinnen. Silvia erblickt die neue Stadt, preist sie als ein Werk der Götter, und freut sich ihres eigenen nahen Glückes. Ihre Arie: *Spiega il cielo le piante*; — in *Chor*, *D Allegro* ist eine Bravourarie im gewöhnlichen Style der damaligen Zeit. Die Begleitung, welche durch 2 Oboen und 2 Corne in *G* und 2 Corne in *D* verstärkt ist, halt weniger, als der damals seltsame Aufwand von 4 Hörnern verspricht, indem diese zu keinen besonderen Effekten besetzt sind. Den Mittelsatz bildet ein *Andante grazioso*,  $\frac{3}{8}$ , worauf das erste Tempo wiederkehrt. Den Schluss der Scene bildet ein *Coro di pastorelle*: *Gia l'ora sen volano*; — in *Chor*,  $\frac{3}{8}$ , *Allegretto*, für 2 Soprane, nur mit dem Begenguartett begleitet, mit besonderem Gesange und hübsch gearbeitet.

II. Scene. Askan und Silvia. In einem *Agnitino*, in der Begleitung durch Oboen, Corne und Fagott verstärkten Recitativo, drücken beide ihre Gefühle aus, indem sie einander erkennen, und sehr bewegt sind, aber nicht den Muth haben, sich anzureden.

III. Fauna kommt, von Acant gesendet, den Fremdling (Askan) zum Opfer, und als Zeugen zu Silviana Vermählung zu laden. Diese ist bestürzt, indem sie fürchtet, der Fremde sei nicht Askan. Hier folgt eine grosse Bravourarie des Fauna: *Dei tuo gentil sembante, rie-*

plende un'alma grande; — in *Bass*, *C. Allegro*, (*con Oboi e Corni*) welche bis in das hohe *ce* geht, und stellenweise durch mehrere Takte sich in dieser hohen Lage bewegt; — übrigens ganz gewöhnlicher Art.

IV. Scene. Askan, Silvia und Chor der Hirten. Askan sieht Silvia in Obensicht fallen und vermuthet den Grund davon; er beklagt sich, dass er sich nicht erlösen darf. Dieses Gefühl spricht er aus in der *Arie*: *Mi misero mio peggio amato, del suo cor sento la prova*, in *Bass*; anfangs *C*, *un poco Adagio*; hierauf *Allegro*, dann beide Tempi nochmals. Diese *Arie*, nur vom Bogenquartette begleitet, hat einen schönen, natürlich fließenden Gesang, und ist voll Ausdruck.

Silvia, von den Hirten gepflegt, erholt sich, und beschließt (in einem figurirten Recitativ) nach einigen Kampfen, der Liebe zu dem Fremden zu entsagen, und sich ihrer Pflicht gemäss nur dem unbekanntem Gatten zu weihen. Ihre *Arie*: *Infelice affetto mio*; — ist in *Ba*,  $\frac{3}{4}$ , (*con Oboi, Corni e Fagotti*) *un poco Adagio*; hierauf folgt ein *Allegro C*, und zum Schluss kehrt das erste Tempo wieder. Diese *Arie* zeichnet sich durch schönen, süssen Gesang und durch zarte Begleitung aus.

Askan will sich ihr zu Füßen werfen, Silvia aber weist ihn zurück und entfernt sich. Diese Scene schließt mit einem *Coro di pastorelli*: *Che strano creata turba la vergine*; — in *Bass*, *C*, *Allegro*, dreistimmig für 2 Soprani und Alto, ohne Blasinstrumente, welcher kurz gehalten ist, aber durch hübsche Nachzungen interessant wird.

V. Scene. Askan allein. Er ist über Silvia's Tugend entzückt und preiset sein Glück. Diese Empfindung drückt auch die nun folgende *Arie* aus: *Torna mio ben, accollo il tuo fedel suo io*; — in *Bass*,  $\frac{3}{4}$ , *Andante grazioso*, außer dem Bogenquartette noch mit *Flöten*, *Corn*, *Serpentini* (in *F* gestimmt, wie das englische Horn und vermuthlich eben dieses oder ein ähnliches Instrument) und

Fagott) begleitet. Der Gesang ist vorzüglich schön, und die Instrumentirung reizend. Diese Arie macht einen äußerst freundlichen Eindruck, und stellt sich, mehr als die meisten übrigen Nummern dieses Werkes, als ein abgerundetes harmonisches Ganzes dar.

VI. Scene. Eine abermalige Wiederholung des *Coro dei pastori*: *Venga de' sommi crui, venga il crescente aver*, — eröffnet diese Scene, in welcher Askan, Silvia, Acont und Fanno auftreten. Acont ermahnet Silvia, bei ihrem edlen Gesinnungen zu bleiben. Seine Arie: *Senza, che il cor mi dica, che poter far non dei*, — in *Ador*, C *Allegro*, nur vom Quartett begleitet, ist mehr bravourmäßig, als der Würde des Priesters angemessen, und enthält Passagen bis in das hohe Tenor-Cis.

Silvia ist fest entschlossen; Acont heisst die Hirten, die Feier der Göttin beginnen; dies geschieht mit dem *Coro di pastori di Ninfa e pastorelle*: *Secundi colate Fannere*; — in *Chor*, C *Andante* (*con Obol e Corni*) welcher edel gehalten und nicht sehr veraltet ist. Etwas kühnere Harmoniefolgen, und kleine Nachahmungen in den Singsstimmen machen diesen kurzen Satz interessant. Dieser Chor wird nach kurzen recitirten Zwischenreden des Acont, noch zweimal wiederholt, wobei nur das zweitemal andere Anfangsworte (*Nò, non patriamo vivere in più felice regno*) unterlegt sind. Die Handlung des Opfers, die dazu gehörigen Tänze, und die Maschlerien bei Erscheinung der Venus in den aus dem Opferdampfe entstehenden Wolken, mögen diese Wiederholungen des Chores ertraglich gemacht haben.

Silvia lobet die Göttin an, ihr den Gatten zu segnen, und diese deutet auf Askan, mit den Worten: *Eccolo, o cara!*

Nun folgt das Haupt-Fachstück der Oper, das grosse Terzett von Silvia, Askan und Acont: *Ah cara sposa, ah Dio!*, — *trist' al mio sen, ben mio*; — geht dem Bogenquartett nur mit *Obol* und *Corn* begleitet, in *Ador*, C *andante Andante*, dann das *Allegro*: *Chi bel piacere io sento*.

Dieses Terzett ist nicht übermäßig lang, recht schön geföhrt, und milder veraltet, als die meisten Arien. Diese Ritornell beginnt das Stück mit kurzen, aber eifel gehaltenen Wechselliedern der Liebenden, welche Acet mit der Hinweisung auf die Gnade der Götter unterbricht, wobei die Musik nach der Dominante modulirt. Hier tritt das *Allegro* ein, in welchem sich die Stimmen anfangs nach-ahmend ablösen, aber bei den Worten: *Paù sacra sede de terra, paù dóbre amar nos é*, — sich zu einem kräftigen Dreigesange verbinden, in dessen Verlaufe Sopran und Tenor abwechselnd Trillerpässagen haben, welche zwar etwas veraltet sind, aber dennoch ihre Wirkung nicht verfehlt haben werden. Nach einem Trillerschlusse in der Dominante und einem kurzen Zwischenspiele, wiederholt sich der dreistimmige Satz mit geringen Abänderungen, und schließt auf ähnliche Weise in der Tonika.

Venus empfiehlt man in einem Recitativo dem neuen Paare, die Stadt zu vergrößern, und das Volk durch Gerechtigkeit und Liebe zu beglücken, welchen jetzt zwei Götter, statt Einem, zum Schutze haben werde. Hierauf wird ein Theil vom *Allegro* des Terzetts wiederholt.

Venus nimmt Abschied; Acet dankt ihr im Namen des Volkes, und verspricht, den Askas stets als ihr Geschenk zu versehen, da durch Liebe die Völker beruhigt und verbunden werden; er wünschet dem neuen Paare und ihren Nachkommen Glück und Heil. Der *Coro* *ultimo di genj, granie, pastori e mífie: Alma deu, tutto é mondo governo*; — beschließt das Ganze; er ist in *Ddur*,  $\frac{6}{8}$ , *Alte. molto*; nebst dem Bogenquartett mit *Oboé, Clarin*, *Franco* und *Timpant* begleitet; bewegt sich lebhaft und ist rauschend gehalten, wie es die Situation fordert.

Wenn man *Acanto* in *Alba* mit *Mitridate* vergleicht, so findet man noch wenig Unterschied in der Behandlung, außer jenen, welchen die Natur der Werke mit sich bringt. Was Erholung und Charakteristik betrifft, so

stehe ich nicht an, dem Mithridate den Vorzug zu geben, dies könnte aber gewiss nur daher, dass Mithridate eine eigentliche, an dramatischen Situationen reiche heroische Oper ist, deren Handlung nach den Compositen interessiren konnte, und welche darauf berechnet war, dreismal hintereinander gegeben zu werden; während *Ascanio* ein blosses Gelegenheitsgedicht ist, bei welchem die Absicht, die Sänger und Tänzer, die Costumes und Decorationen glänzen zu lassen, und die versammelten hohen Zuhörer auf eine ihnen schmeichelhafte Art zu unterhalten, klar hervortritt. Das Ganze sollte auch nur ein- oder ein paar mal gegeben werden, und Mozart's Vater selbst führt es in seinen Briefen als ein besonders günstiges Ereigniss an, dass noch einige Wiederholungen Statt fanden. Der Gesang ist demnach im *Ascanio* weniger dramatisch als concertmäßig, und die Chöre sind meistens zugleich als Tanzmusik behandelt. Dabei ist aber auch im *Ascanio* eine grössere Gewandtheit in der Instrumentirung nicht zu verkennen, welche hier und da schon einzelne Instrumente mehr hervorsteht lässt, während im Mithridate die Blasinstrumente fast immer nur zur Auffüllung und Verstärkung dienen.

Auch in dieser Oper kommen keine Solo-Stücke vor, sondern nur drei Soprane, ein Mezzosopran und ein Tenor, welche vierzehn Arien und ein grosses Terzett vortragen. Dazwischen kommen sieben verschiedene Chöre vor, wovon fünf zugleich getanzt, und mehrere öfter wiederholt werden, so dass sie im Ganzen vierzehn Chöre bilden, — ein Beweis, dass man auch damals mit den Mitteln, welche die Kunst besass, nicht immer haushälterisch umging. Die Tänze waren von den Balletmeistern *Carlo de Noy* und *Fabvier*, welche auch noch zwei besonders, nach dem ersten und zweiten Acte des *Ascanio* gegebene Ballets gesetzt hatten, deren jeder drei Viertelstunden währte. Es lässt sich daher denken, dass die ganze Vorstellung sehr lange gedauert haben mag; und der glänzende Erfolg gereicht um so mehr unserem jungen Mozart zur Ehre.



**Il Sogno di Scipione.**

*Autore teatrale; poesia dell' Abate Pietro Metastasio.*

Erst seit wenigen Wochen war Mozart aus Mailand von der Aufführung seines *Ascanio* nach Salzburg zurückgekehrt, als sich ihm eine neue Gelegenheit darbot, sein Talent zu zeigen.

Den 14. März 1772 fand nämlich die Installation des neu gewählten Fürst-Erzbischofs von Salzburg, Hieronymus, aus dem kaiserlichen Hause Gallarda von Wallsee und Mils statt; — und Mozart wurde beauftragt, diese Fest durch eine dramatische Sinfonie zu verherrlichen. Man wählte hierzu Metastasio's Traum des Scipio, ein Gedicht, welches zuerst mit Musik von Proderi am 1. October 1735, in der k. k. Favorita zu Wien aus Anlass der Geburtstagfeier Kaiser Carl VI. gegeben worden, und dessen ursprüngliche Tendenz eine tröstende Anspielung auf den unglücklichen Feldzug der österreichischen Armee in Italien war.

Mozarts eigenhändige Partitur dieses Werkes befindet sich in den Händen der André'schen Erben; ein zweites Exemplar wurde noch nicht aufgefunden; daher hier nur der Anfang der Ouvertura (nach André's gedrucktem Cataloge) mitgetheilt werden kann. Dagegen folgen noch die Personen, der Inhalt, und die Anfangsworte der Arien nach dem Textbuche; sammt der Angabe der Stimmenlage und Tactart, nach einer früheren Mittheilung des Herrn André.

## INTERLOCUTORI.

*PAOLO CORNELIO Scipione, Tenore.*

*La COSTANZA, Soprano.*

*La FORTUNA, Soprano.*

*PAOLLO, suo fratello di Scipione, Tenore.*

*EMILIO, padre di Scipione, Tenore.*

*Coro d'Eroi.*

*L'azione in breve in Africa nella reggia di Massinissa.*

Die aus Cicero's *Scenium Scipionicum* entlehnte Handlung ist folgende:

P. C. Scipio schlammert im königlichen Palaste des Massinissa; die ganze Handlung geht während seines Schlafes im Traume vor. Er glaubt sich in den Himmelsraum erhoben, wo ihm das Glück und die Beständigkeit erscheinen, und ihn aufordern, zwischen ihnen zu wählen. Beide schildern ihm die Vortheile, welche sie ihm bieten. Scipio, geblendet von dem Glanze der Gestirne, ist unerschöpflich, welche Wahl er treffen soll. Da erscheint ihm der Schatten seines Adoptivgrossvaters Publius Scipio, begleitet von einem Heldensöhne, und jener seines Vaters Aemilius Scipio. Sie machen ihn aufmerksam, dass ihm obliege, den Ruhm seines Vaterlandes und seiner Vorfahren aufrecht zu erhalten, und sich nicht durch Anfälle von dem grossen Vorhaben, Home Feinde in Afrika zu verschieben, abzubrechen zu lassen. Da entschliesst sich Scipio, die Beständigkeit zu seiner Führerin zu wählen, indem diese am Ende selbst die Ungunst des Glückes zu besiegen vermag. In der Licenza sagt der Dichter, dass er unter Scipio den Kaiser (Carl VI.) verstehe, der also auf diese Weise zur Beständigkeit im Unglücke — aufgemuntert wird. Es lässt sich voraussetzen, dass diese Licenza auf eine der Gelegenheit angemessene Weise abgeändert worden ist.

Eine Act- oder Sceneabtheilung kommt nicht vor; auch keine Beschreibung einer Decoration.

Die Musikstücke sind:

Ouvertüre in D und

Arie des Scipio (*Tenore in F*) *Nonder non oia confusa  
lamente*;

Arie der Fortuna (*Soprano in C*) *L'ero sono al par del  
noia*;

Arie der Calpurnia (*Soprano in D*) *Oglio, che al si gira*;

- Coro d' Eroi* (Cora in *D*) *Coro di cento Eroi*;  
*Aria di Publio* (Tenore in *B*) *Se vuoi che io raccolga*,  
*Aria del Emilio* (Tenore in *G*) *Fol coraggio ridate*;  
*Aria del Publio* (Tenore in *F*) *Quercia amara ed Ferte  
 pendici*;  
*Aria del Furlano* (Soprano in *A*) *A chi serena io miro*;  
*Aria del Costanzo* (Soprano in *Es*) *Biancheggiata in mar  
 lo scoglio*;  
*Aria del Scipione* (Tenore in *B*) *Ed che sei l'arbore*.

### LICENZA.

- Aria* (Soprano in *G*) *Ah perchè cercar d'oggiò*;  
*Coro* (Cora in *D*) *Cento volte con lieto sembiante*.

### Overture.



Ueber den Erfolg dieses Werkes liegen keine weiteren Nachrichten vor; es lässt sich aber voraussetzen, dass es seinem Zwecke vollkommen entsprechen, und im Style und der Behandlung sich von dem kurz vorher componirten *Assanio* nicht wesentlich unterschieden haben mag.

### Lucio Silla.

*Dramma per musica, in tre atti*; poesia del Sign. Giovanni Gamerra.

Schon am 4. März 1771, bald nach der Aufführung des *Mitridate*, unterzeichnete die Verwaltung des *regio theat. teatro* zu Mailand den Contract über die Composition dieser Oper für den Carnival 1773. Das Honorar betrug

180 Gigliati, nebst freier Wohnung. Am 4. November 1778 kam Mozart mit seinem Vater zu Mailand an, wo er die Oper componirte und einstudierte, so dass die erste Aufführung am 26. December 1778 Statt fand. Mozart hatte zwar das Buch schon zu Salzburg erhalten, und dort angefangen die Revisiöve zu setzen; er musste aber auch hieson Manches neu schreiben, weil inzwischen Metastasio zu Wien Vieles verbessert, abgeändert, und im zweiten Act die ganze Scene beigefügt hatte. Der erste Tenorsänger, welcher anstatt des erkrankten Cardinal in der Eile engagirt werden musste, kam erst am 17. December zu Mailand an, weshalb Mozart dessen Part nicht vorher vollenden konnte, und den Tag darauf erst zwei Arien für diesen Sänger componirte.

Diese Oper dauerte (ohne das Ballet) vier Stunden; bei der ersten Vorstellung verspätete sich der Anfang wegen Verhinderung des Hofes um drei Stunden, wodurch das Publikum schon ungeduldig wurde; — dazu kam, dass der Tenorsänger durch sein ungeschicktes Spiel das Publikum zum Lachen, und die übrigen Sänger in Verlegenheit brachte. Dessenungeachtet gefiel die Oper schon am ersten Abende sehr, und wurde einige zwanzigmal mit grossem Beifalle fortgegeben. Ich lasse nun auch hier die Personen und den Inhalt der Handlung nach dem Libretto folgen.

## ATTORI.

*Lezio Saccà, Dittatore, Sgr. Bassano Morgnani, (Tenore.)*  
*Gianni, Figlio di Cajo Mario e promessa di Cecilia; Sgr.*  
*Anna de Anicis Buonvicini. (Prima Donna.)*

*Caccato, Senatore promessa, — Sgr. Francesco Ranzani,*  
*(Soprano, Prima uomo.)*

*Lucio Canna, amico di Cecilia, e nemico occulto di Lucio*  
*Silla, Fabrizio Romano; — Sgr. Felice Suardi.*  
*(Soprano.)*

*Casta, Sorella di Lucio Silla; — Sgr. Daniella Mianci.*  
*(Soprano.)*

*Atteraco, Tribune, amico di L. Silla, — Syr. Giuseppe Onofria. (Secondo Tenore.)*  
*Guardie. — Scudieri. — Nobili. — Soldati. —*  
*Popolo. — Duxcelle.*

ARGOMENTO.

*Sen nato nell istoria le battaglie di L. Silla e di C. Mario. È palese altresì il modo, con cui il primo trionfò del suo esule. Non può a Silla negarsi il nome di gran guerriero felice in tutte le sue marziali intraprese. Ma colla crudeltà, coll'avarizia, colla volubilità e colle dissolutezze adombrò la gloria del proprio valore. I molti suoi amori lo caratterizzarono per uomo celebre nella galanteria, quanto giustissimo nell'armi, e questa inclinazione, come ci narra a Plutarco, gli fu compagno sino nell'età sua più avanzata.*

*L. Cinna, da esse inalzato a' sommi onori colla promessa di secondarlo e d'assistere, volò poi contro di lui sotto le sembianze dell'ambizio un odio il più implacabile.*

*Aufidio, Tribune, messaggiero ambasciatore, fu quello che precipitar fece a Silla ne' eccessi i più vergognosi. Fra l'incostanza, l'avarizia e la crudeltà, che lo dominavano, era soggetto talora a quei rimorsi, che non si allontanano da un core, in cui per anche non si sono affatto calati i lumi della ragione, e gl'impulsi della virtù.*

*Queso a tutta Roma lo videro le stragi, l'usurpatasi Dittatura, la proscrizione e la morte di tanti cittadini; ma degno fu d'ogni esecro la volontaria sua obblazione, per cui cedette le insegne di Dittatore, richiamando in Roma tutti i proscritti, e astipendendo all'Impero, e alla grandezza, la tranquillità d'una oscura vita privata.*

*Dall'istoria non meno rilevasi, che la famiglia dei Cecij fu sempre affezionatissima al partito di C. Mario.*

*Da tali istorici fondamenti è tratto l'azione di questo dramma, la quale è per verità fra le più grandi, come in*

ebenfalls ebenfalls übernahm er sempre celebre, e immortale Sgr. Abate Pietro Metastasio, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'assumere il presente drammatico compimento d'una piú sommaria apprestazione. Altronde questa precisione della meditazione profonda, e della lunga e gloriosa esperienza dell' unico maestro dell'arte, esser deve ad un giovane autore il maggior d'ogni elogia.

---

La scena è in Roma nel palazzo di L. Silla, e ne' luoghi contigui al medesimo.

---

Die einzelnen Musikstücke, deren Motive in einer Beilage mitgetheilt werden, sind folgende:

I. ACT. Die Overture, aus drei Sätzen bestehend, beginnt mit einem Malle *Allegro* in *D*,  $\frac{C}{2}$ , wobei den Bogenspielerinstrumenten (welche bei allen Nummern der Oper beschäftigt sind, und daher weiterhin nicht mehr erwähnt werden) mit *Oboen*, *Cornen* und *Trumpfen* zugleich besetzt. Der Anfang ist rauschend und kriegerisch, der Mittelatz gefällig; dieses *Allegro* enthält einen Heralischen ersten und zweiten Theil. Das *Andante* in *A*,  $\frac{3}{4}$ , Mos durch *Oboen* verstärkt, ist einfach und lieblich. Darauf folgt ein kurzes *Rondo*, *Allegro* molto in *D*,  $\frac{3}{8}$ , — ziemlich versetzt, und der Würde des Gegenstandes wenig entsprechend.

I. SCENA. Einziger Platz mit Ruinen an der Tiber. Der geübene *Cecilio* kehrt heimlich zurück, um den Schicksal seiner Verlobten, *Gianis*, zu erfahren. *Cinna* theilt ihm mit, dass *Silla* die Nachricht seines (des *Cecilio*) Todes verbreitet habe, um *Gianis* zu bestimmen, seine Gattin zu werden; er heisst ihn, die Letztere bei den Gräbern erwarten, und drückt die Hoffnung aus, dass *Rom's* Befreiung nicht mehr fern sei. *Cinna's* *Aria*: *Fiamm' ancora spenta*, in *B*, *C*, con *Oboen* e *Cornen*, hat edlen Gesang; die Verzierungen sind ungewöhnlich angebracht; den Schluss macht die gewöhnliche *Fermate*. Diese *Aria*

1

QUVERTUR

Andante

*p* di-vo in-ter-mi-ni-ga-ti-o-ni

N° 1.

ARIA.

Dopo il Recitativo  
si ripiglia il Coro  
Di te più amabile.

N° 2

SCENA ed ARIA

N° 3

CORO dei PASTORI

N° 4.

ARIA.

4

1 ques - - lo di?

2

ver - gi - ne in ques - lo di?

3

Che strano ven - - to tur -

ben, - - col - ta

Si riprende il Coro.  
N° 5 Venga dei  
fatti Dei.

che il cor - tu di - ce .

di, ce - ste Ve - ni - re -

Questo Coro si ripli -  
ca con altre parole :  
Nò, non possiamo  
vere. E poi una se -  
conda volta con le  
prime parole .

*Adagio.*

TEI

Vie - ni al mio sen, - - ten ni - o

Solo

tal - - lo il deu - - do .



primari im Style und selbst in einzelnen Wendungen etwas an die *Clownata di Tito*.

II. SCENE. Cecilio allein; er freut sich auf das baldige Wiedersehen seiner Verlobten. Seine Arie: *Il tenore momentale*, in F, C, von *Oboé e Corni*, fordert einen grossen Umfang, vom tiefen Alt-A bis in's hohe Sopran-A. Dieselbe enthält viele Passagen und eine Schlussformate, ist aber sonst in gewöhnlicher Art geschrieben.

III. und IV. SCENE. Gerücht in Silvia's Pallaste, für Glauco bestimmet. — Silla beräth sich mit Cella und Anfidio, wie er Glauco's Liebe gewinnen könnte. Cella rath zur Güte, Anfidio zur Strafe. Arie der Cella: *Se lusinghera speme*; in C,  $\frac{3}{4}$ , *Gravissimo*, ohne Blasinstrumente, mit Staccatopassagen bis in's hohe c; nach einem kurzen einfachen Mittelsatz, *Alligretto*,  $\frac{3}{4}$ , kehrt das erste Tempo zurück.

V. SCENE. Silla, Glauco e Guardie. Silla will Glauco überreden, seine Gattin zu werden; sie erklärt aber, ihn zu hassen, da ihr Vater und ihr Verlobter, durch ihn verfolgt, den Tod gefunden haben. Glauco's Arie: *Dadda sponda trembrava*, Es, G *Adagio*, von *Oboé, Corni e Trombe*, fordert bedeutende Höhe und Tiefe, drückt den Charakter des edlen Solzen schön aus, ist aber etwas zu lang.

VI. SCENE. Silla allein. Er entschliesst sich, Glauco zu tödten, weil sie ihn verachtet. Figurirtes Recitativ: *E per mi piaccio*; — darauf Silla's Arie: *Al dante di vendetta e morte*; D, C, *Alligro*, von *Oboé e Corni*, ist für einen schwachen Sänger berechnet, aber gut geführt.

VII. SCENE. Dunkle Grabstätte, mit Desolirten römischer Helden. Cecilio allein. Figurirtes Recitativ, in *Andé* beginnend, mit *Oboé, Corni, Trombe e Fagotti* verstärkt. Cecilio macht Betrachtungen über den ernenen Ort, drückt seine gespannte Erwartung aus, und verbirgt sich. Da nahet Glauco, begleitet von edlen Jungfrauen und Mäusern, welche einen Chor in Es, C, *Andante* singen: *Pur di questo arno dolenti*, worin sie die Schatten der Helden aufrufen, Roms Befreiung zu rächen. Nach einem

sehr schönes Zwischensolo der an der Urne ihres Vaters trauernden Giunia in *Groß, c.*, tritt der Chor wieder ein. Diese Scene ist vortrefflich gehalten, und siehet die schönste der ganzen Oper. Der Chor ist im Style Gluck's, theilweise an dessen Orfeo erinnernd, und würde noch heut zu Tage seine Wirkung nicht verfehlen, wie die Klarsicht des in der Bellage mitgetheilten Klavierauszuges leicht erkennen läßt. Der Eingang zum Solo, und der Rückschritt zur Wiederholung des Chores sind schon ganz Mozartisch.

VIII. und IX. SCENE. Nach der Kaiserung des Chores zeigt sich Ceelio; Giunia hält ihn anfangs für einen Geist. Nach einem figurirten Recitative, folgt ein *Duetto: D'ohar in sen m'attenti, andra dell' ist!* mit; in *A, 3/4, Andante, con Obol e Corni*; dann *Alto, molto, c.*, die Freude des Wiedersehens ausdrückend; sehr lang, aber mit schönem Gemache; am Schlusse Trübsensungen in Terzen und Sextenlagen, bis *in's habe c'd.* Im Gegensatze zu der vorausgehenden ersten Scene, moß auch dieses Duet, vorzüglich gesungen, sehr gute Wirkung gemacht haben.

II. Akt. *Stückengang*, mit kriegerischen Trophäen geschmückt.

I. SCENE. Aufidio rüth dem Silla, er solle vor dem versammelten Senate und Volke erklären, der Giunia die Hand zu reichen, um sich mit der Partei des Mario zu veröhnen; bei der zu erwartenden allgemeinen Zustimmung werde auch Giunia nicht wagen, zu widerstreben. Silla will ihm folgen, fühlt aber bereits Mahnungen des Gewissens und widerstrebende Empfindungen. Aufidio ermahnet ihn nur Beharrlichkeit in der *Aria: Guerrier che fan acciaro impudico al lampo*; in *Chor, c.*, *con Obol, Corni e Trombe* angeht. Ein unbedeutendes Musikstück, mit vielen Passagen in der *Mitollage*.

II. SCENE. Celia meldet dem Silla, dass ihr Zureden fruchtlos geblieben sei; er hofft aber doch noch heute sein Ziel zu erreichen, und verspricht Celien, sie zugleich mit Giunia zu verbinden. Sie geht erfreut ab. Silla sucht seine Gewissensbisse zu überwinden in der *Aria: Il ti-*

*non con passo incerto*. Diese Arie steht im *Libretto*, fehlt aber in der Partitur; vermuthlich wurde sie gar nicht componirt, weil der bessere Tenorsänger erkrankt war.

III. Scene. Nach Silla's Entfremdung stürzt Ceccilio mit blankem Schwerte herein, um Silla zu tödten, da der Schatten des Mario ihn im Traume zur Rache aufforderte. Ciara hilft ihm auf, und rüth ihm zum Aufbruch, um sich für Glorina zu schalten, und die Rache sicherer zu vollziehen. Ceccilio folgt diesem Rathe; seine Arie: *Quasi improvviso tremò*, — in *D, C, Alla mani, con Obol, Corsi, Trombe e Timpani*, ist voll Leidenschaft und Ausdruck, des besten Meisters jener Zeit würdig. Das vorangehende Recitativ ist stellenweise figurirt, besonders wo die Worte von Mario's Schatten angeführt wurden.

IV. Scene. Ciara, dann Celia. Celia will dem Ciara mittheilen, dass Silla in ihre Verhinderung gewilligt hat. Er aber ist ganz von Rachegeanken erfüllt, und versteht ihre Anspielungen nicht, worüber sie in Verlegenheit geräth. Ihre Arie: *Se il labro umido*, in *G, 3/4, tempo grazioso*, mit Flöten verstärkt, ist wirklich *graziosa*, einfach und unschuldig gehalten, etwas an den Charakter der Zerlina erinnernd. Am Schluß kommen leichte Passagen vor, bis in's hohe *A*. Celia geht ab.

V. Scene. Glorina tritt ein; Ciara eröffnet ihr Silla's Plan und rüth ihr, ihm scheinbar nachzugeben und ihn dann im Brüstungsmach zu tödten. Glorina weigert sich aber, an dem Staatsoberhaupt Verrath zu begen, und bittet Ciara, ihren Verlobten zu bewachen, damit er keinen übereilten Schritt thue. Nach einem figurirten Recitativo singt sie die Arie: *Oh se il crudel periglio*, — in *B, C, Allegro, con Obol, Corsi e Trombe*, welche sich nur durch eine große Menge brillanter Passagen auszeichnet, die bis in das hohe *f* gehen. Sie entfernt sich.

VI. Scene. Ciara allein. In einem figurirten Recitativo faßt er den Entschluß, selbst den Silla zu tödten. Seine Arie: *Nel fortunato labinto*, in *F, C, mollo allegro*,

ist ohne Bedeutung, nur mit dem Fagotquartett begleitet, und vermuthlich wegen des Gegensatzes mit der vorausgegangenen Arie, einfacher gehalten.

VII. und VIII. Scene. Hängende Gärten. An die schmeichelt dem Silla mit der Hoffnung, dass seine Pläne gelingen werden, und geht dann ab. Giunia tritt auf und erklärt dem Silla, sie wolle lieber sterben, als die Seinige werden; erstert erwidert er: „Sterbe, du sollst sterben, aber nicht allein.“ Die nun folgende Arie des Silla: *D'ogni pietà mi spoglio*, in C, C, *Allegro vivace*, von Ober, Horn, Trombe e Tympani, ist kräftig, aber von weniger Bedeutung. Nur die Mittelstelle, wo sein Gewissen und seine Liebe wieder erwacht, erhebt sich über das Gewöhnliche.

IX. Scene. Giunia, dann Cecilio, welcher von Sehnsucht sie zu sehen, und von Hochgefühl gegen Silla, wegen seines neuen Planes, sehr bewegt ist, und den Letzteren tödten will. Nur ungern gibt er der Giunia nach, welche ihn auffodert, ruhig zu bleiben, sich zu verbergen und ihr zu vertrauen. Nach einem kurzen figurirten Recitative folgt seine Arie: *Ah, se a morir mi chiama*, in E<sub>♭</sub>, C, *Adagio*, von Ober u. Horn; in der Mitte ein kurzes Andante in Cma<sup>♭</sup>,  $\frac{3}{8}$ . Diese Arie ist eines der besten Stücke der Oper, und zeichnet sich durch den edlen Ausdruck aus, der selbst in den Passagen herrscht. Ein Sprung vom tiefen a bis ins hohe as, setzt grossen Stimmumfang und sehr sichere Intonation voraus.

X. Scene. Giunia, dann Celia. Letztere redet der Ersteren zu, dem Wunsche Silla's nachzugeben, und erzählt ihr eigenes bevorstehendes Glück. Celia's Arie: *Quando esplorai campi*, in A, C, *Allegro*, ohne Blasinstrumente, hat den Charakter der Heiterkeit und Zufriedenheit; die leichtesten Verzierungungen gehen bis in's hohe h.

XI. Scene. Giunia allein. Angstvolle Ahnung lässt sie fürchten, dass Cecilio ergriffen und getödtet worden sei. Nach einem figurirten Recitative folgt die Arie: *Furia, s'affrettò* in C, C, *Allegro*, ohne Blasinstrumente,

weil sie vorzüglich auf Passagen berechnet ist, die bis d  
hinansteigen.

XII. Scene. Das Capitol. Silla, Aufidio, die Senatoren, Soldaten und Volk treten auf. Der Chor: *Se gloria il crin ti cinge, in F. C. Allegro, con Oboè e Corni*, (eine Aufforderung, die Lorbeeren mit den Myrthen zu verbinden) ist gut, aber ziemlich gewöhnlich; in der Mitte wechseln die männlichen und weiblichen Stimmen stufenweise ab. Glauca tritt auf; Silla eröffnet dem Senate und Volke, dass er sich mit ihr verbinden werde, um die feindlichen Parteien zu versöhnen; Aufidio erklärt im Namen des Volkes die allgemeine Zustimmung. Glauca überlässt den Silla zurück und will sich erwehren, woran sie aber verhindert wird.

XIII. Scene. Cecilio erscheint mit gezogenem Schwerte; Silla befiehlt, dass er am nächsten Tage sterben soll.

XIV. Scene. Clauca tritt gleichfalls mit entblößtem Schwerte herein; da er aber bemerkt, dass der Anschlag der Cecilio mißlungen ist, so stellt er sich, als ob er nur zum Schutze des Silla gekommen wäre. Cecilio ergötzt sich erst auf Glauca's Zureden; Silla befiehlt, ihn in den Kerker zu werfen, und droht nach der Glauca, die er eine Verrätherin nennt. Den Schluss dieses Actes macht ein Torzett zwischen Glauca, Cecilio und Silla: *Quasi orgoglio allegro, in B. C. Allegro, con Oboè e Corni*, welches ungeachtet seiner etwas zu grossen Länge zu den besten Nummern der Oper gehört. Der Contrast zwischen den Gefühlen der beiden Liebenden und Silla's Wuth, ist sehr schön gehalten; kleine Nachsungen vermehren das musikalische Interesse, und nur am Schlusse sind glänzende Passagen angebracht.

### III. Act. Verhale der Gefängnisse.

I. Scene. Cecilio in Ketten; Clauca erzählt ihm, dass er mit einer Schaar ihrer Freunde, die sich am Capitol verborgen hatten, im Begriffe war, Silla anzugreifen und zu tödten, und dass er nur durch Cecilio's Anblick verwirrt und aufgehalten wurde.

II. Scene. (So ist sie im *libretto* bezeichnet; in der Partitur gehört sie noch zur ersten Scene, wodurch alle folgenden Nummern sich ändern.) Celia tritt auf; Cinnä bittet sie, den Silla zu besuchen, dass er Glauco entlasse, da sonst der Tod ihm drohe. Celia verspricht dies. Ihre Arie: *Strider sento la procella*, in *B, C, Allegro, con Oboè e Corni*, ist von geringer Bedeutsamkeit; doch ist die Begleitung hübsch geführt.

III. Scene. Cecilio und Cinnä. Resorer hat wenig Hoffnung auf Rettung, und bittet Cinnä, ihn zu rächen. Dieser tröstet ihn in der Arie: *Da' più superbi il core*, in *B, C, Allegro, con Oboè, Corni e Trombe*, welche ziemlich lang und ohne besonderen Ausdruck ist. Sie schliesst mit Passagen und der gewöhnliche *Fermata*.

IV. Scene. Cecilio, dann Glauco, welche beschliesst, mit ihrem Verlebten zu sterben.

V. Scene. Vorige und Anfilio, welcher auf Silla's Befehl den Cecilio fortführt. Dieser geht zum Tode zu gehen, und nimmt von Glauco Abschied in der Arie: *Papille amate*, in *A, 3/4, Tempo di adagio*, ohne Blasinstrumente, welche recht hübsch, aber beinahe sostenuto-artig gehalten, und daher der Situation nicht angemessen ist.

VI. Scene. Glauco allein. Sie glaubt, dass ihr Geliebter eben geädtert werde, und ihre Fantasie malt ihr diese Scene mit Schauder und Entsetzen aus. Nach einem recht guten figurirten Recitativo folgt ihre Arie: *Frà i pensier più furosti di morte*, in *Quart, C, Andante, con Violini*, mit Flaut, Oboè e Fagotti. Eine sehr schöne Arie, im klagenden Charakter, etwas an Donna Anna erinnert, ohne alle Verzierungen, und vorzüglich instrumentirt; gehört zu den besten Stücken dieser Oper, und muss, gut vorgetragen, ausgezeichneten Erfolg gehabt haben.

VII. Scene. Grosser Saal. Silla, Cinnä, Celia, Senatoren, Volk und Wachen. — Silla erklärt, der heutige Tag werde ihm Rache an seinen Feinden, und seinem Herzen Ruhe geben; Rom und die Welt sollen dann entscheiden, ob er seinen Siegererbe verdient. Im Text-

bede folgt hier eine Arie des Silla: *Se al generoso ardir;* welche in der Partitur nicht vorkommt und aus den oben angeführten Gründen wahrscheinlich nicht componirt, oder doch nicht vorgelesen wurde.

VIII. Scene. Vorige und Giunia, welche den Silla als Mörder ihres Verlobten anklagt, und Volk und Senat zur Rache auffodert.

IX. Scene. Vorige, Cecilio und Anfidia. Allgemeines Entsetzen. Silla erklärt nun dem Volke und Senata, dass er dem Cecilio, der als Verbannter zurückkehrte und ihm nach dem Leben strebte, verzeihe und ihm Giunia als Gattin gebe. Alle verbannten Bürger sollen zurückgerufen werden.

Alles bewundert diesen Entschluss. Auch Cinea gesteht freiwillig seinen Anschlag; Silla verzeiht ihm, und gibt ihm Celia's Hand. Er vergibt auch dem Anfidia seine Rathschläge und erklärt endlich, die Dictatorwürde niederzulegen, und Rom die Freiheit wiedermachen. Das *Finale col coro ultimo: N gran Silla, o Roma in seno,* in *D, 4., Allegro, con Obol, Cori e Trombe lunghe,* ist rauschend gehalten, aber ohne besondere Bedeutung. Die Solostimmen haben in der Mitte kleine Zwischenscenen.

---

Die Oper *Luca Silla* umfasst in der mir vorliegenden, eng geschriebenen Partitur 378 Seiten, und besteht nebst der Overture aus 28 Musikstücken, worunter 18 Arien, ein Duett, ein Terzett, und drei Nummern mit Chören. Was Styl und Charakteristik betrifft, so ist, gegen *Miridane* und *Ascanio* gehalten, ein allmählicher Fortschritt unverkennbar, und das dramatische Element beginnt sich hervorzugehen. Die Instrumentirung wird reicher und freier, und das figurirte Recitativ gewinnt mehr Ausdehnung. Die herkömmlichen Gesangspassagen dürfen den Solosängern nicht entzogen werden, wie sich von selbst versteht; muss doch Mozart selbst während seiner Glanzperiode, in der Entführung, in der Zauberflöte, in der *Clemenza di Tito*,

ja zum Theile selbst in Dem Götzentum, den Anforderungen der Sänger bedeutende Zugeständnisse machen! — Dabei ist aber auch die Melodie nicht vernachlässigt, und es findet sich wahrhaft schöner, edler Gesang, ja selbst mancher Anklug von Ideen, welche in den späteren Werken unseres Meisters in mehr entwickelter Gestalt uns wieder begegnen. Die Annäherung der VII. Scene des ersten Actes an Gluck, ist vielleicht ein zufälliges Begegnnis verwandter Geister; es findet sich wenigstens keine Spur, dass Mozart damals schon sich mit Gluck's Werken vertraut gemacht hätte. Auch in Lucio Silla tritt noch kein Bass-Sänger auf; aber der Chor greift schon in die Handlung ein, und wird mit bester Wirkung benützt. So hatte sich denn Mozart durch dieses Werk in seiner Stellung als vorzüglicher italienischer Operncomponist bewährt und befestiget, und in glänzender Anerkennung die Aufforderung zu weiteren Fortschritten gefunden.

Die nach jedem Acte eingelegten Ballets waren: I. *La gelosia del Seraglio* vom Balletmeister Carlo de Pigny; II. *La scuola di negromanzia*, von Giuseppe Salomon detto di Portogallo; III. *La Giscona*, von de Pigny.



U e b e r

## Conwerthe und die ihnen entsprechenden Saitenlängen.

Von

**JOSEPH KRIEGER,**

*L. A. Hauptmann.*

(Mit einem Vorworte der Redaction.)

Die Redaction dieser Zeitschrift ist dem geehrten Herrn Verfasser für die Einsendung dieser so gründlichen als fasslichen Abhandlung um so dankbarer, weil sie anzunehmen so müssen glaubt, dass dieselbe durch den von ihr mitgetheilten sehr beachtenswerthen und selbst für Laien durchaus verständlichen Aufsatz des Hrn. Hofrath Kissenwetter von Wiennebrunn in Wien, im SS. Hofe der „Glocke“ hervorgerufen sei, gegen welchen die pythagoräischen Rechenkünster des XIX. Jahrhunderts noch nichts von Erheblichkeit vorgebracht haben, oder wohl gar nichts haben vorbringen können, als ein stilles Aechelzucken. Es ist eine durch das Fortschreiten der Wissenschaft begründete Nothwendigkeit, sich von alten unbegründeten Theoremen und Vorurtheilen loszusagen, um in rationell gründlicher Bearbeitung eines selbst für manchen Laien anziehenden Theils der speculativen Theorie der Musik endlich einen festen Fuss zu fassen. Dieses Verdienst haben sich die Herren von Dreisberg, Kissenwetter von Wiennebrunn und Jos. Krieger erworben, welche zuerst den alten Kampf zwischen dem Pythagoräern und Aristoxenern erneuerten und jenen ersten der gegenwärtigen Zeit als den Anhängern der herkömmlichen Lehre von der angeb-

lichen Richtigkeit der Verhältnisse der Querte und Quinte, u. s. w.  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$ , welche doch nur als Approximationsquantas angesehen werden können, offen dem Fehdehandschuh hingeworfen haben. Ihre überzeugenden Gründe lassen nicht leicht einem Angriff von der Seite ihrer Gegner erwarten; wenn aber diese forhin auch noch ein göndliches Schweigen beobachten, so muss dies als stille Billigung und Anerkennung der ihnen nun unter verschiedener Gestalt in Uebersetzung gebrachten vorgeführten Gründe von der Unrichtigkeit ihrer bisherigen Lehren angesehen werden. — So lange dieser Gegenstand rein sächlich aufgefasst, und nicht in's Gebiet der Persönlichkeit hinüber gespielt wird, wird die Redaction dieser Zeitschrift allen dahin gehörigen Aufsätzen gerne Raum gönnen, vorausgesetzt ferner, dass durch Entgegnungen auch die Sache selbst gefördert, und dass nicht nur die alten Annahmen von der Richtigkeit der Verhältnisse  $\frac{1}{2}$  und  $\frac{1}{3}$ , wie bisher, ohne weitere Gründe, als über allen Zweifel erhaben dargestellt werden.

*Die Red.*

## Ueber Tonwerthe und die ihnen entsprechenden Saitenlängen.

1) Der Mensch will wissen, er fühlt ein Bedürfniss zu wissen, ein Bedürfniss, das die gütige Vorsehung ihm als Mittel zum Zweck eingestiftet und dessen Befriedigung als daher mit Vergnügen gepaart hat. Denn wie die Kette der Wesen, vom unorganischen Dasein zum organischen Leben, von der Pflanze zum Thiere, von diesem zum Menschen, und dieser selbst in seiner individuellen physischen Entwicklung, zunächst das Bild einer stäten Vervollkommnung der Materie bietet, so muss auch die gesammte Menschheit durch die Wiss- und Forschbegierde des Einzelnen einer stäten geistigen Vervollkommnung entgegen schreiten. Wenn also der Mensch z. B. die Werthe, d. h. die gegenseitigen Verhältnisse der Töne, die ihm in ihrer harmonischen Verbindung als Musik ein so grosses und edles Vergnügen gewähren, kennen will, so ist dieses Verlangen nicht die Frucht einer kindischen oder eiden Neugierde, sondern die Folge der natürlichen Wiss- und Forschbegierde, die im Allgemeinen uns, wie gesagt, einer stäten geistigen Vervollkommnung zuführt. Indem nämlich die theoretische Kenntniss der Werthe der Töne nicht nur bei Instrumenten mit gebundenen Tönen zur genauen Bestimmung der Längen der Saiten und Pfeifen, der Entfernung der Griffbächer u. dgl., sondern auch überhaupt zur Vervollkommnung der einzelnen musikalischen Instrumente und der gesammten Musik die Mittel an die Hand geben muss, werden durch die vervollkommnete Musik die Sinnen verfeinert und die Gefühle veredelt, und somit Schritt zur geistigen Vervollkommnung gemacht.

2) Die Physik hat in ihrer Theorie des Schalls und der Töne (als Grundlage der Akustik) auf den Grund der Anzahl der Schwingungen der Saiten die Werthe der Töne

$C, D, E, F, G, A, H, c,$   
 wie folgt, auf  $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7}, \frac{7}{8}, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{10}{11}, \frac{11}{12}, \frac{12}{13}$ ,  
 und in Verbindung mit diesen Tonsverhältnissen die Seiten-  
 längen auf  $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7}, \frac{7}{8}, \frac{8}{9}, \frac{9}{10}, \frac{10}{11}, \frac{11}{12}$  festgesetzt;  
 d. h. nimmt man an, dass der Ton  $C$  z. B. durch 1200  
 Schwingungen entstehe, so entsteht  $D$  durch  $\frac{2}{3}$  von 1200  
 oder 800,  $E$  durch  $\frac{3}{4}$  von 1200 oder 900,  $F$  durch  
 $\frac{4}{5}$  von 1200 oder 960,  $G$  durch  $\frac{5}{6}$  von 1200 oder 1000,  
 $A$  durch  $\frac{6}{7}$  von 1200 oder 1028,  $H$  durch  $\frac{7}{8}$  von 1200  
 oder 937 und  $c$  durch zweimal 1200 oder 2400 Schwing-  
 ungen. Ferner: nimmt man an, dass die Seitenlänge von  
 $C$  oder der Prima 1 Schuh sei, so ist die von  $D$  oder  
 der Sekunde  $\frac{2}{3}$  von 1' oder  $0' - 10'' - 5'''$ , die von  
 $E$  oder grossm Terz  $\frac{3}{4}$  von 1' oder  $0' - 9'' - 2\frac{1}{2}'''$ ,  
 die von  $F$  oder der Quarte  $\frac{4}{5}$  von 1' oder  $0' - 9'' - 0'''$ ,  
 die von  $G$  oder der Quinte  $\frac{5}{6}$  von 1' oder  $0' - 8'' - 0'''$ ,  
 die von  $A$  oder der Sexte  $\frac{6}{7}$  von 1' oder  $0' - 7'' - 2\frac{1}{2}'''$ ,  
 die von  $H$  oder der Septime  $\frac{7}{8}$  von 1' oder  $0' - 6'' - 4\frac{1}{2}'''$ ,  
 und die Seitenlänge von  $c$  oder der Oktave  $\frac{1}{2}$  von 1' oder  
 $0' - 6'' - 0'''$  \*).

Es ist nicht möglich, dass eine technische Unter-  
 suchung

\* Ich habe die Bedeutung der Zahlen in beiden Fällen von der  
 Ursache so ausführlich auseinandergesetzt, weil der Umstand,  
 dass die Zähler und Nenner der Brüche, welche die Schwing-  
 ungszahl und Seitenlänge denselben Verhältniss ausdrücken,  
 zufällig verwechselt erschienen, nicht zu einem Irrthum oder  
 falschem Voraussetzung Anlass geben könnte. Denn man kann  
 z. B. eben so richtig die Seitenlänge des Grundtons  $C = 2$   
 und die seiner Oktave  $c = 1$  annehmen; in diesem  
 Falle würde durch das Gesetz, dass „die Schwingungszahlen  
 sich umgekehrt wie ihre Seitenlängen verhalten,“ die Seiten-  
 länge z. B. von  $G = 2$  durch die Proportion

$$\begin{array}{ccccccc} \text{S. E. C} & \text{S. E. G} & \text{S. L. C} & \text{S. L. } c \\ 1 & : & \frac{1}{2} & = & 2 & : & 1 \\ 2 & = & \frac{2 \times 1}{\frac{1}{2}} & = & 2 \times \frac{1}{\frac{1}{2}} & = & \frac{1}{\frac{1}{2}} \end{array}$$

gefaßt werden, wo dann die Verwechslung nicht statt  
 findet.

zung, die durch Nachdenken einiger Ausbildung fähig ist, bei einer vervollkommensten Theorie nicht auch vervollkommenet würde; aber die Theorie muss richtig sein, d. h. sie muss auf die Praxis sich gründen und durch sie bewährt werden. Die Theorie des Hebeln z. B. musste sich aus der praktischen Erfahrung feststellen, aber die vervollkommenste Theorie des Hebeln hat zur Erzeugung der Spinnmaschine, der künstlichen Sprachmaschine Fabers u. s. w. geführt. Es lässt sich daher eine Vervollkommenung des technischen Theiles der Musik von der Theorie der Töne auch nur dann erwarten, wenn die Theorie richtig, d. h. wenn sie in der Natur der Töne gegründet ist und sich durch die Praxis bewährt. In wie fern dieses der Fall ist, soll vor Allem in dieser Abhandlung untersucht werden.

3) Diese Verhältnisse der Töne und ihrer Saitenlängen sollen angeblich die mathematisch-reinen sein; obwohl sie aber in so fern „mathematisch-rein“ genannt werden könnten, weil sie die Verhältnisse beider Gegenstände durch lauter endliche Brüche ausdrücken, so sind sie doch und selbst die Theorie des Schalls und der Töne auf dem Grund der Anzahl der Schwingungen unrichtig. Dass der Schall überhaupt nicht durch pendelartige Schwingungen entstehe, beweiset das Knistern einer unelastischen Zinnstange während dem Biegen, während welchem wohl tonartige Bewegungen, und zwar an der inneren Seite des Buges Bewegungen der kleinsten Theile in sich selbst, und an der äußern derselben Bewegungen aus sich selbst, keineswegs aber pendelartige Schwingungen nachgewiesen werden können. Wäre diese Theorie richtig, d. h. wären, um zu hören, Schwingungen notwendig, so könnte man keinen, nur einen Augenblick währenden Knall vornehmen; eine unelastische Bleikugel z. B., wenn sie auf ein gehörig grosses und festes Bleistück aus einem Rohr geschossen wird, verursacht in ihrem Anfall einen nur einen Augenblick hörbaren Knall, während welchem gewisse wider die

angeblichlich bewegdrückte Kugel noch das Steinstück — beide höchst unelastische Körper — pendelartiger Schwingungen fähig sein können. Wenn die Theorie der Töne richtig, d. h. sage die Verschiedenheit des Tons nur in der Anzahl der Schwingungen, so würde man im Knall keinen Ton unterscheiden können; man ist aber im Stande, den Ton z. B. zweier Praken, oder zweier Saiten, selbst dann zu unterscheiden, wenn man auch im nächsten Augenblick nach dem Anschlag durch mechanische Mittel die möglichen Schwingungen verhindert.

4) Die Stimmung der Instrumente nach diesen Tonverhältnissen und Saitenlängen soll zwar mathematisch richtig, aber nur aus der Ursache nicht anwendbar sein, weil, wenn man auf irgend einem musikalischen Instrumente, das mehrere Octaven umfasst, nach reinen Verhältnissen von einem Ton zum andern fortgeschritten, und auch die kleinsten Unterschiede, z. B. die zwischen *cis* und *des* nicht vernachlässigt, so entfernt man sich dabei doch immer mehr von den reinen Verhältnissen zum Grundton<sup>\*)</sup>. Dieser Umstand wird besonders bei der Quinte hervorgehoben, da sie nach der Octave dasjenige Intervall ist, dessen Unrichtigkeit das Ohr am unangenehmsten berührt<sup>\*\*)</sup>. Allein es ist gar nicht notwendig, dass man

\*) Das wäre doch wirklich, und gerade in der Harmonie der Musik, ein außerordentlich und sonst nirgends erhörter Fall, dass man, je genauer und reiner man im Verfahren fortchreite, um desto ungenauere und mehr untonige Resultate erhalte. Allein hier wie überall kann eine Theorie, oder eine theoretische Berechnung, die sich in der Praxis nicht bewährt, und wenn sie auf noch so soliden Grundlinien ruht, nie richtig sein; in einem solchen Fall muss immer von der Theorie eine wichtige Voraussetzung ausgeschlossen, oder Elipsis übersehen werden sein.

\*\*<sup>\*)</sup> Hr. Hufsch R. G. Künzweiler von Wiesbaden hat diese Untersuchungen auf eine ähnliche Art durch Zeichnung vollständig gemacht; vgl. Band II der *Civilla*, Heft 53, S. 184B, unter der Ueberschrift: „Ueber Tonmessungen und

sich auf mehrere Octaven erstreckt; man wird auch für die erste Octave, die durch die halbe Saitenlänge des Grundtones unänderlich bestimmt ist, einen zweiten und unrichtigen Werth erhalten, wenn man ihn durch Fortschreiten mit dem nämlichen Intervall — der kleinen oder grossen Terz — nach den mathematisch-reinen Verhältnissen zu bestimmen versucht.

Nimmt man z. B. die Saitenlänge des Grundtones 2' an, so ist die einer höheren Octave unbestritten und unbestreitbar 1', nach dem aufgestellten Verhältnisse aber ist die Saitenlänge der ersten kleinen Terz  $\frac{1}{3}$  von 2' oder  $\frac{1}{3} \cdot 2'$ ; die der zweiten  $\frac{2}{3}$  von  $\frac{1}{3} \cdot 2'$  oder  $\frac{2}{9} \cdot 2'$ ; die der dritten  $\frac{1}{3}$  von  $\frac{2}{9} \cdot 2'$  oder  $\frac{2}{27} \cdot 2'$ ; und die der vierten  $\frac{2}{3}$  von  $\frac{2}{27} \cdot 2'$  oder  $\frac{4}{27} \cdot 2'$ , und in Schuh und Zeile aufgesetzt:  $0' - 11'' - 0'' - 10'''$ ; da nun die vierte kleine Terz mit der Octave des Grundtones zusammenfällt, so wäre, bei der bestimmten Saitenlänge der Octave von 1', die nach berechneten kleinen Terzen um mehr als  $5'''$  beinahe um einen halben Zoll zu kurz, und mithin der Ton der neuen Octave bedeutend zu hoch.

Ist aber wieder die Saitenlänge des Grundtons 2', so ist die der ersten grossen Terz  $\frac{1}{2}$  von 2' oder  $\frac{1}{2} \cdot 2'$ , die der zweiten  $\frac{3}{4}$  von  $\frac{1}{2} \cdot 2'$  oder  $\frac{3}{8} \cdot 2'$ , und die der dritten  $\frac{1}{2}$  von  $\frac{3}{8} \cdot 2'$  oder  $\frac{3}{16} \cdot 2'$ , oder in Schuh und Zeile aufgesetzt:  $1' - 0'' - 8''' - 5'''$ ; da nun die dritte grosse Terz mit der Octave des Grundtones zusammenfällt, so wäre, bei der bestimmten Saitenlänge der Octave von 1', die nach berechneten grossen Terzen um  $0 - 0'' - 8''' - 5'''$ , mithin nahe um ein Drittel Zoll zu lang, und folglich der Ton der neuen Octave zu tief.

5) Ja es reichen sogar nur drei Töne hin, wenn man ihnen die Tonwerthe und Saitenlängen der Theorie beilegt, um auf einen Widerspruch in der Bestimmung der Schwingungszahlen und Saitenlängen zu gerathen.

Temperatura. — (Möller, Gesangs- u. Musik-Verhandlung von B. Schell's Söhnen.)

Die Schwingungszahl der Prime  $C$  ist auf 1, die der Secunde  $D$  auf  $\frac{1}{2}$ , und die der Tercz  $E$  auf  $\frac{1}{3}$ , und nach diesem die Seitenlängen der Prime  $C$  auf 1, die der Secunde  $D$  auf  $\frac{1}{2}$ , und die der Tercz  $E$  auf  $\frac{1}{3}$  festgesetzt. Nimmt man nun an, die Saite der Prime  $C$  mache — um eine gehörig theilbare Zahl zu erhalten, — z. B. 4608 Schwingungen \*), so müssen nach obigen Verhältnissen die Secunde  $D$   $\frac{1}{2}$  von 4608 oder 5184, und die Tercz  $E$   $\frac{1}{3}$  von 4608 oder 5760 Schwingungen machen. Die Theorie aber gestattet und die Praxis unternimmt wirklich Musikstücke aus jedem Tone vorzutragen und mithin jeden Ton als Prime anzusehen; nimmt man daher  $D$ , dessen Schwingungszahl als Secunde 5184 bestimmt worden ist, als Prime an, so wird  $E$ , dessen Schwingungszahl als Tercz von  $E$  5760 bestimmt worden ist, zur Secunde und erhält als solche die Schwingungszahl  $\frac{1}{2}$  von 5184 oder 5632 statt der bestimmten 5760, mithin nach zweierlei Ansicht zweierlei Werth.

Dasselbe gilt auch von den Seitenlängen, denn: nimmt man die Seitenlänge der Prime  $C$  z. B. von  $16''$  —  $16'''$  —  $6'''$  an, so wird die der Secunde  $D$   $\frac{1}{2}$  von  $16''$  —  $16'''$  —  $6'''$ , oder  $15''$  —  $0'''$  —  $0'''$ , und die der Tercz  $E$   $\frac{1}{3}$  von  $16''$  —  $16'''$  —  $6'''$  sein. Wird aus  $D$  gespielt, d. h.  $D$  mit der bereits bestimmten Seitenlänge von  $15''$  —  $0'''$  —  $0'''$  als Prime angesehen, so erhält  $E$ , dessen Seitenlänge, als Tercz von  $C$ ,  $13''$  —  $0'''$  —  $0'''$  bestimmt ist, als Secunde von  $D$   $\frac{1}{2}$  von  $15''$  —  $0'''$  —  $0'''$ , oder  $13''$  —  $6'''$  —  $0'''$ , mithin ebenfalls nach einer zweifachen Ansicht einen doppelten Werth; und man müßte, wenn die Theorie richtig wäre, denselben Tone bei einem Uebergang in eine andere Tonart, z. B. auf der Violine anders greifen, oder auf einem Pianoforte neu stimmen.

\*) Für die grösste Anzahl Schwingungen, bei welchen ein wahrnehmbarer Schell besteht, nimmt Chladni 12000, Mair 2100, Young 16000 bis 18000, Savart aber gar 46000 an.



Diese mehrfachen Tonwerth- und Seitenlängen-Bestimmung ist so lang als Widerspruch in der Theorie und zeugt von ihrer Unrichtigkeit oder Unvollkommenheit, als die Theorie nicht festsetzt, dass z. B. nur *C* als *Prime*, nur *D* als *Secunda* u. s. f. angesehen werden darf; es müsste aber in diesem Falle praktisch mathematisch sein, aus einem andern Ton, als *C*, Musikstücke vorzutragen; was aber unsere dermalige Harmonik praktisch widerlegt.

6) Wir haben in der jetzt gewöhnlichen Harmonik der Musik — die mittels der Bezeichnung durch Erhöhung oder Vertiefung der sogenannten ganzen Töne angenommen kleinen Nüancen abgerechnet — elf Töne innerhalb dem Grundtone und seiner Octave, nämlich mit und in der Octave dreizehn Töne, von welchen sich der erste zum zweiten, wie dieser zum dritten, dieser zum vierten u. s. f. wie der zwölfte zum dreizehnten, als ersten einer neuen Octave, sich verhält, in welcher wieder zwischen den unauflösbar auf einander folgenden Tönen dasselbe Verhältnis statt finden muss. Wenn man also, wie erwähnt, nach den angeführten mathematisch rein sein sollenden Verhältnissen von einem Grundtone z. B. in Quinten fortschreitet, wodurch man bekanntlich mit der zwölften Quinte zugleich die siebente Octave des Grundtons erreicht, so findet man für die zwölfte Quinte einen andern Tonwerth und Seitenlänge, als demselben Tone als siebente Octave bestimmt ist. Um nur diesen störenden Unterschied zu heben, erachtet die Theorie eine ungleich schwebende oder eine gleich schwebende Temperatur notwendig.

Durch die ungleich schwebende Temperatur soll dieser Unterschied auf die seltener vorkommenden Quinten vertheilt werden. Dass aber die ungleich schwebende Temperatur ein Unding ist, damit werden wohl alle unbefangenen praktischen Tonkünstler einverstanden sein. Denn es dürfte bei dem Umstande, dass in vielerlei Tonarten aus allen Tönen Musikstücke vorgetragen werden,

sehr schwer werden, diejenigen Quinten zu bestimmen, die selten er vorkommen und daher fehlerhafter oder unreiner sein könnten; wobei überdies zu berücksichtigen ist, dass der Ton, der als Quinte seltener vorkommen und daher unreiner sein sollte, doch als Prime, Secunde, Tert u. s. f. öfter vorkomme und demnach in diesem Verhältnisse unreiner und störender sein wird.)

Durch die gleichschwebende Temperatur soll der erwähnte Unterschied oder Fehler auf alle zwölf Quinten gleich vertheilt werden. Damit will jedoch nicht gesagt sein, dass jede Quinte mit einem absolut gleichen Theil des Fehlers, sondern im Verhältnisse ihres Tonwerthes und Saitenlänge gleich theilhaftig werde, weil sonst das Resultat bei tieferen Quinten mit längeren Saiten zu wenig, und bei höheren Quinten mit kürzeren Saiten zu stark fühlbar würde. Durch eine solche Vertheilung des Fehlers muss sich der Grundton zur ersten Quinte, wie diese zur zweiten, wie diese zur dritten u. s. f. wie die elfte zur zwölften verhalten; kurz die elf Mittelquinten müssen die mittleren geometrisch proportionirten Zahlen zwischen dem Tonwerthe und der Saitenlänge des Grundtons und dem der zwölften Quinte oder siebenten Octave als Tonwerthe und Saitenlängen erhalten. Will aber jede der zwölf Quinten als ein Ton und als irgend eine Octave der zwölf Töne der ersten Octave erscheint, und daher durch das bestimmte Verhältnisse eines Tones zu seiner Octave einen entsprechenden Ton inner der ersten Octave bestimmt, — so bestimmt z. B. von C als Grundton gerechnet die dritte Quinte a durch ihre doppelte Saitenlänge die des Tones a in der ersten Octave; — so müssen sich, durch die verhältnismässige Vertheilung des Fehlers auf die zwölf Quinten, auch in der ersten Octave der erste Ton zum zweiten, wie dieser zum dritten, wie dieser zum vierten u. s. f., wie der zwölfte zum dreizehnten verhalten; d. h. wie die elf mittleren Quinten zwischen dem Grundtone und der zwölften Quinte, müssen

nach die elf mittleren Töne der ersten (und folglich jeder) Octave mit ihren Tonwerthen und Saitenlängen mittlere geometrisch proportionirte Zahlen zwischen dem Grundton und seiner Octave bilden. Denn wenn z. B. die erste Quinte in der ersten Octave, wie die achte Quinte in der fünften Octave, oder

$$c : g = c : g \text{ sich verhält, und weil sich } c : g = c : g$$

verhält, indem nämlich der Tonwerth und die Saitenlänge von  $c$  und  $c$ , und von  $g$  und  $g$  derselbe Theil oder

$$\frac{c}{c} = \frac{g}{g}$$

dasselbe Vielfache ist, so muss sich auch in der ersten Octave  $c : g = c : g$  oder  $c : c = g : g$  verhalten; und weil, was von  $c$  und  $c$ , und  $g$  und  $g$  der ersten Octave bewiesen ist, von jedem zwei unmittelbar auf einander folgenden Tönen bewiesen werden kann, so ist bewiesen, dass auch die elf Töne der ersten u. s. f. jeder Octave zwischen dem Grundton und seiner Octave in mittleren geometrisch proportionirten Verhältnissen stehen müssen.

Da also das Resultat der sogenannten gleichschwebenden Temperatur im Grunde nichts andres, als, zwischen dem angenommenen Tonwerthe und der Saitenlänge des Grundtones, und dem auf Erfahrung gegründet sein sollenden Tonwerth und Saitenlänge seiner Octave elf mittlere geometrisch proportionirte Tonwerthe und Saitenlängen für die elf Zwischentöne erzielt, und da dieses, wie wir gesehen, unabhängig von den mathematisch reinen Verhältnissen der elf Zwischentöne erzielt werden kann, so ist die Temperatur, als Correctur der sogenannten mathematisch reinen Verhältnisse, indem auch die mittleren geometrisch proportionirten, mathematisch reine Verhältnisse sind, ein Unding. Die elf mittleren geo-

metrisch proportionirtes Töne zwischen dem Grundton und seiner Octave, — wie sie die Praxis erheischt und befordert — und so wenig die Correctur irgend einer Stimmung, als z. B. in der Natur ein gemachter Kopf die Temperatur oder Correctur eines schreierren, oder so wenig als in der Mathematik die geometrische Progression eine Temperatur oder Correctur der arithmetischen Reihe ist. Und es erscheint daher die Stimmung unserer praktischen Musik als das Resultat eines einfachen Erfahrungsgrundsatzes (für den Grundton und Quarte) und einer der einfachsten mathematischen Combinationen (für die elf Zwischenstöne), die aber unter der zweideutigen Benennung „Temperatur“, in Verbindung mit dem Ausdruck „mathematisch rein“, die Schuld des Mangels an Uebereinstimmung zwischen Theorie und Praxis der letzteren ohne Widerrede zubürden soll; und zwar ungeachtet die Praxis auf unserm natürlichen Gefühl, die Theorie auf einer Speculation gegründet ist, die leicht auch durch eine irrige Ansicht auf Abwege gerathen konnte.

7) Die Theorie, wie oben angeführt, stellt für die Töne:

*C, D, E, F, G, A, H*, folgende

Schwingungszahlen: 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{7}$ ,  $\frac{1}{8}$ , 2 und

Seitenlängen: 1,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{5}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{6}{7}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{8}{9}$

als mathematisch reine Verhältnisse auf. Betrachtet man das gegenseitige Verhältniss der Schwingungszahlen und ihrer Seitenlängen, so erkennt man den Grundsatz: „dass die Schwingungszahlen sich umgekehrt wie ihre Seitenlängen verhalten.“ Sind nämlich die Schwingungszahlen zweier Töne und die Seitenlänge des einen Tones gegeben, so lässt sich die Seitenlänge des andern Tones, oder umgekehrt, sind die Seitenlängen zweier Töne und die Schwingungszahl des einen gegeben, so lässt sich die Schwingungszahl des andern Tones finden. Sind z. B. die Schwingungszahlen von *C* = 1 und von *H* =  $\frac{1}{2}$ , und die Seitenlänge *C* = 1 gegeben, so findet man nach dem angeführten Grundsatz aus der Proportion:

$$S. Z. C \quad S. Z. H \quad S. L. H \quad S. L. C$$

$$1 : \frac{1}{2} = x : 1,$$

da  $x = 1 \times 1 = 1 \times \frac{1}{2} = \frac{1}{2}$  ist, die Schwingungszahl von H, oder, sind die zwei Saitenlängen  $F = \frac{1}{2}$  und  $A = \frac{1}{2}$ , und die Schwingungszahl  $A = \frac{1}{2}$  gegeben, so ist wieder:

$$S. L. F \quad S. L. A \quad S. Z. A \quad S. Z. F$$

$$\frac{1}{2} : \frac{1}{2} = \frac{1}{2} : x \text{ und}$$

$x = \frac{1}{2} \times \frac{1}{2} = 1 \times \frac{1}{2} = \frac{1}{2}$  die Schwingungszahl von F.

Die mathematisch reinen Verhältnisse der Schwingungszahlen und Saitenlängen sind also auf die zwei Grundtöne gegründet: die Anzahl der Schwingungen für den Grundton sind halb so gross als die für seine nächst höhere Octave<sup>\*)</sup>; — und: „die halbe Saite des Grundtons klangt seine nächst höhere Octave;“<sup>\*\*)</sup> und in ihrer gegenseitigen Verbindung auf dem Grundton: „die Schwingungszahlen als Tonwerke verhalten sich umgekehrt wie ihre Saitenlängen.“<sup>†)</sup> Dessen Grundtönen aber widerspricht die Theorie an einem andern Orte, und scheint dadurch den Stab über die mathematisch reinen Verhältnisse selbst zu brechen.

§) Man liest nämlich in Lehrbüchern der Physik<sup>\*\*)</sup> und künstlerischen Abhandlungen<sup>\*\*\*)</sup>, dass der Satz: „die Anzahl der Schwingungen verhalten sich umgekehrt wie die Quadraten der Längen der schwingenden und tönenden Körper“<sup>†)</sup>, mathematisch erwie-

\*) Die Naturlehre von Dr. And. Baumgarten. 4. Aufl. Wien, 1822. S. 333.

\*\*) Die erweiterte „Naturlehre von Dr. And. Baumgarten.“ S. 216.

\*\*\*) „Encyclopädie der gesamten mathematischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Technol. Von Dr. Gust. Schilling.“ Stuttgart bei F. W. Kähler, 1835. Art. Akustik. Seite 185.

†) Wollte man den Widerspruch der beiden Grundtöne: „dass sich die Anzahl der Schwingungen umgekehrt wie die

nen ist; angesehen die nämlichen Schritten auch den Satz von der halben Anzahl Schwingungen des Grundtons und die darauf gegründeten mathematisch reinen Verhältnisse der Schwingungszahlen und Saitenlängen als richtig annehmen. Obwohl nun obiger Satz auch nicht weniger als mathematisch erwiesen ist, so soll doch einstweilen seine Richtigkeit vorausgesetzt werden, um für diesen Fall in dem Resultate seiner Anwendung die Widersprüche mit den aufgestellten mathematisch reinen Verhältnissen zu zeigen. Nimmt man daher die Saitenlänge des Grundtons  $C = 1$ , die  $\xi$  (nach dem allgemein richtig erkannten Satze) der höheren Octave  $c = \frac{1}{2}$ , und die Schwingungszahl des Grundtones  $C = 1$  an, so ergibt sich aus der Proportion:

$$\begin{array}{cccc} \text{S. Z. } C & \text{S. Z. } c & \text{S. L. } c & \text{S. L. } C \\ 1 & : & x & = & (\frac{1}{2})^2 & : & (1)^2 \text{ oder} \\ 1 & : & x & = & \frac{1}{4} & : & 1 \text{ daher} \end{array}$$

$x = \frac{1 \times 1}{\frac{1}{4}} = 1 \times 4 = 4$  als Schwingungszahl der höheren Octave  $c$ , welches Resultat mit der höheren Octave  $c$  in den mathematisch reinen Verhältnissen im Widerspruch steht. Nimmt man aber die Schwingungszahlen nach den mathematisch reinen Verhältnissen als richtig, nämlich die des Grundtons  $C$  um 1, die der höheren Octave  $c$  um 2, und die Saitenlänge  $C$  um an, so ergibt sich:

Längen, und „umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalten“ auf das Tonen von zwei Seiten befestigter Körper (wie gespannte Saiten) und auf das Tonen nur von einer Seite befestigter Körper (wie im Schreackstock eingespannte Saiten, Federn u. dgl.) bestehen, so würde der Widerspruch doch nicht gehoben, weil beide Arten starrer Körper in ihrer halben Länge die höhere Octave des in der ganzen Länge stehenden Grundtones klingen, und folglich die Höhe oder Tiefe des Tonen nicht einzig und unbedingt in der Anzahl Schwingungen einer bestimmten Länge liegen kann.

$$\begin{array}{l} \text{S. Z. C} : \text{S. Z. e} \quad \text{S. L. c} \quad \text{S. L. C} \\ 1 : 2 = x^2 : (1)^2 \text{ oder} \\ 1 : 2 = x^2 : 1 \text{ daher} \\ x^2 = x \cdot \frac{1}{2} \text{ und} \end{array}$$

$$x = \sqrt{\frac{1}{2}} = \frac{1}{1.4142136}, \text{ etwas mehr als}$$

$\frac{1}{2}$ , für die Seitenlänge der höheren Octave  $e$ , welches Resultat, da nach dem Uebereinkommen der Theorie und Praxis die Seitenlänge der höheren Octave  $e = \frac{1}{2}$  sein muss, im Widerspruch mit Theorie und Praxis steht.

Wenn man nach dem Obesagten bedenkt, dass die mathematisch-reinen Verhältnisse der Seitenlängen der Töne selbst nach dem Erscheinen der Theorie einer Temperatur oder Correctur bedürfen; dass dieses Resultat unabhängig von obigen Verhältnissen aufgefunden wird, und dass daher dieselben, die sich in der Praxis nicht bewähren, nutzlos erscheinen; ferner, dass die Theorie sich in der Angabe der Verhältnisse der Schwingungen zu ihren Seitenlängen widerspricht, und dass keine der beiden Schwingungszahlen der Octave, nämlich, weder die 2 noch 4, das Verhältnis der Töne einer Tonart richtig ausdrückt, indem sich der Grundton weder im zweiten, noch im vierten, sondern im achten Tone erneuert; endlich, dass die Theorie wohl gelten lässt, dass z. B. in den Durtonarten gerade nur zwischen dem dritten und vierten ( $E-F$ ) und zwischen dem siebenten Ton und der Octave ( $H-C$ ) kleine Intervalle, zwischen den übrigen Tönen aber große Intervalle zu suchen kommen müssen, dass sie aber diese Erfordernisse aus keiner gegründeten Ursache theoretisch abzuleiten im Stande ist; wenn man dieses Alles vorurtheilsfrei bedenkt: so kann die Theorie der Töne auf den Grund der Schwingungszahlen keinem unbefangenen Denker genügen, und es dürfte die Entwicklung der Theorie der Töne nach einer andern Ansicht derselben nicht so ganz unrecht an der Zeit sein. Sollte daher diesem Aufsatze einige Theilnahme vergönnt werden, so werde ich nicht anstehen, eine

kleine Skizze einer Theorie der Töne nach einer neuen Ansicht folgen zu lassen \*).

---

\*; Es gibt nach dieser Ansicht eine harmonische Stimmung, von der unsere gewöhnliche verschieden ist, und die wahrscheinlich die praktischen Festklänge am nicht unbefangenen Vernehmen der menschlichen Temperatur vorzuziehen haben mag. Aber unsere gewöhnliche Stimmung wird auch nicht durch die Temperatur der Erfinden erhalten, sondern beide Stimmungen sind auf selbsttätige, gründerweise von einander unabhängige Grundklänge gegründet. Doch darüber an seinem Orte ein Näheres.

Tyross, den 18 August 1844.

**Jos. Krieger,**  
k. k. Hauptmann



## Recensionen und Anzeigen.

- 50 *Études de Salon pour le Piano, dédiées à Madame Marie Pleyel, par Th. Döhler. Op. 42. Mainz, Antwerpen und Brüssel. Heft I—VI, à 2 fl.*

Das Pianoforte kommt immer mehr in Aufnahme und bildet gegenwärtig fast das einzige Instrument, welches auch von Dilettanten mit Erfolg geübt wird, während die früherhin mehr gebräuchlichen Streichinstrumente aus häuslichen Musikercorstellungen nach und nach verbannt worden sind, und nur noch von eigentlichen Künstlern gepflegt werden. Kein Wunder also, dass auch auf die zur technischen Erlernung des Instruments nöthigen Studien alle wahrhaften Meister unserer Zeit ihr Augenmerk richten, und durch Veröffentlichung ihrer dahin gehörigen Werke zur Verbreitung der in neuerer Zeit unläugbar sehr vorgeschrittenen Virtuosität auf diesem Instrumente beitragen suchen. Als Grundlage eines soliden Spiels wird allerdings das bekannte in seiner Art klassische Werk Clementi's noch lange ausreichen; und in der That, es ist noch von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden, und durch kein anderes Werk ist es ersetzt oder überflüssig gemacht; denn schwerlich dürfte sich irgend eines der späteren dem Ruhm beizumessen wagen, so ausfühelich und mit so reifer Ueberlegung für alle Hauptfordernisse eines gründlichen und schönen Spiels geeignet zu haben, als es Clementi's geblieben hat. Die Kunst des Pianofortespiels ist aber, besonders in Rücksicht auf Ueberwindung technischer Schwierigkeiten und Kunststücke, weiter vorgeschritten, und wenn gleich diese Gegenstände mit der Armuth des vorzutragenden musikalischen Gedankens gegenwärtig noch gar häufig in gar keinem Verhältnisse stehen, so bleibt der Fortschritt, den die Technik einmal gemacht hat, doch immer der Berücksichtigung werth, um vielleicht später nicht mehr als bloße Fingerfertigkeit, sondern als Dienerin zur Ausführung ihr äquivalenter sehr musikalischer Ideen aufzutreten. Der Grundsatz, in Uebungen des modernen Piano-

Fortespiels, welche einen grossen Aufwand physischer Anstrengung in Anspruch nehmen, den eigentlichen musikalischen Gedanken der leichteren Auffassung und der Haltung des Ganzen wegen, als eine getragene Melodie möglichst einfach zu halten, um ihnen hierdurch noch neben dem Werthe, den sie für die Ausbildung der Technik haben sollen, auch wo möglich einen inneren musikalischen Werth zu geben. Dieser Grundsatz hat in unserer Zeit die sogenannten *Études mélodiques* (in unpassender Uebersetzung: Lieder ohne Worte) hervorgeufen und zum Gegenstande lebhafter Nachfrage gemacht. — Zu dieser Gattung gehören nun auch sehr viele der vorliegenden 50 Etüden des seit mehreren Jahren europäisch bekannten Virtuosen Herrn Th. Döhler; sie sind der geistreichen Pianistin Marie Pleyel gewidmet, und hierdurch wird der Componist sich verstanden gefunden haben, sie unter dem allgemeinen Titel: *Études de Salon*, herauszugeben, wodurch zugleich angedeutet ist, dass manche derselben nicht eigentliche Studien im strengsten Sinne des Wortes, sondern kurze Bravourpièces sind. Es finden sich jedoch auch solche Uebungen darunter, durch welche der denkende und vollkommen sachverständige Componist bestimmte Theile der höheren und letzten Ausbildung der Technik, besonders in Bezug auf Handgelenk und Unabhängigkeit der Finger beabsichtigt; dahin gehören unter andern Nro 1 und 6 des ersten Heftes; die erste erinnert an die vorzügliche erste Etüde in Clementi's *Grades ad Paravancum*, weicht aber doch von dieser ab, indem sie darauf hincicht, zugleich in jeder Hand neben der begleitenden Figur eine Melodie hervorzuheben. In Nro 6 ist für die rechte Hand Melodie und Begleitung gegeben, und beim Vortrage der Melodie die Uebung des Untersatzens des fünften Fingers unter dem vierten beabsichtigt. Eine ähnliche Etüde besitzen wir auch von Chopin. In Nro 16 wird auf Selbstständigkeit und Vollbilidit der beiden Daumen gesehen, die in einer begleitenden Figur einen Triller ausführen, während mit den übrigen Fingern wieder eine Melodie vorgetragen wird. Von besonderem Nutzen wird Nro 27 des vierten Heftes sein; in dieser Etüde hat der Componist eine im Dreiviertel-Takt mensurierte, von der rechten Hand vorzutragende und zugleich mit Achtelnoten zu begleitende Melodie, in der linken Hand mit Achtel-Triolen begleitet, um zur gleichzeitigen richtigen Einhellung verschiedener Notengattungen Gelegenheit zu geben. Zur

Übung im metrisch-gesungenen Vortrage ist Nro 59, und endlich zum Staccato-Accompagnement einer getragenen Melodie Nro 49 und 50 geeignet.

Es sind hier unter den sämtlichen 50 im Allgemeinen sehr geschmackvollen Etüden nur einige wenige herausgehoben, und es bleibt dem Pianofortenspieler überlassen, sich nach seinem Bedürfnisse auch an den andern zu versuchen. Wenn ihm auch nicht in allen einzelnen Nummern etwas durchaus Neues geboten wird, so wird er doch die grosse Mehrzahl dieser Etüden interessant gehalten und zugleich einen vorzüglichen Stoff zur musikalischen Unterhaltung solcher gesellschaftlichen Zirkel finden, in welchen man auf einen so äusserlichen als beiläufigen Vortrag kleiner und auch schwieriger Besvourpieces Anspruch macht.

Die äussere Ausstattung ist sauber und elegant, wie alle aus der Schott'schen Officin hervorgegangenen Verlagsartikel, der Preis sehr angemessen.

*H. A.*

**Praktisches Hilfsbuch für Organisten, eine Sammlung von Vor- und Nachspielen, Trios, Fugetten, Fugen, Fantasien, Choräle, Cadenzen, Modulationen etc. aus den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Moll-Tonarten, zur Übung, Fortbildung und zum kirchlichen Gebrauche von J. G. Herzog, Organisten an der protestantischen Stadtpfarrkirche zu München. Opus 10. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.**

Die grosse Anzahl von einzelnen Tonstücken, es sind deren 142, gestattet kaum eine In's Detail gehende Kritik. Es möge daher, als Resultat unserer Betrachtungen, die Bemerkung genügen: dass sich der Herr Verfasser überall als ein in tüchtiger Schule herangebildeter, selbstthätiger und feinsinniger Componist gezeigt hat, in dessen Werke das viele Gute und Treffliche nachtheillich entschädigt für einige Verfehle. Dieses Letztere ist hier aber auch nichts weiter, als was wir schon anderwärts gerügt haben, und was allen jungen Componisten eigne zu sein scheint, nämlich: Missgriffe in der Modulation, und unmelodische Stimmenführung. Wenn für die modalistische Form eines Tonstückes auch keine bestimmten und überall zutreffenden

Regeln aufgestellt werden können, so ist doch so viel gewiss und bestätigt sich in den Werken aller Meister: dass man vorerst nicht zu schnell aus der Haupttonart herausgehen darf, sondern dem Ohrs Zeit lassen muss, diese fest aufzufassen; dass man sodann alle weitere Abweichungen, mit Rücksicht auf Länge oder Kürze des Stücks, immer in Beziehung zur Haupttonart zu halten hat; dass man endlich, besonders bei kürzeren Tonstücken, durchaus vermeiden muss, sich in einer leiterfremden Tonart gleichsam zu verheissen, wodurch in der Regel die Rückkehr in die Haupttonart erschwert, der Charakter derselben verwischt, und der ganzen Arbeit jenes unruhige und unstäte Wesen angeeignet wird, welches den Zuhörer mehr peinigt und stört, als erhebt. Hinsichtlich der Stimmenführung ist in Bezug auf vorliegendes Werk das ältere Anbfnden langer Noten so kurz zu rühen, welches, auf unsicher berechneter Führung der Melodie beruhend, jederzeit von schlechter Wirkung ist. Diese kurzen Andeutungen werden hinreichen, die Aufmerksamkeit des Verfassers auf diese beiden Punkte hinzulenken, welche bei künftigen Arbeiten gut zu machen, seiner contrapunctischen Gewandtheit nicht schwer werden wird. Möge derselbe sie als Beweis unserer Wertschätzung seiner musikalischen Tüchtigkeit sehen, auf dem betretenen Wege rüstig fortschreiten und uns bald Gelegenheit geben, Gleiches in grösserem Masse zu betheiligen. Möge dies Werk in weiter Verbreitung den vorgesetzten Zweck erfüllen; dann wird der Verfasser reichlichen Lohn finden in der Uebersetzung, schön, wahrhaft kirchliches Orgelspiel gefordert und zur Verschönerung des Gottesdienstes wesentlich beigetragen zu haben.

Die äussere Ausstattung des Werkes ist schön und gebietet der Verlagsbandlung dafür Anerkennung und Dank.

*August Haupt.*

**Gutachten über das von dem Organisten an der  
prot. Pfarckirche in München, Herrn Herzog,  
herausgegebene Werk: Praktisches Hilfsbuch  
für Organisten. Op. 10.**

Unterszeichnet hat dieses Werk mit Aufmerksamkeit durchgelesen und muss mit wahrer Freude bekennen, dass ihn dasselbe auf das angenehmste überrascht hat, da in unserer, in der Kunst eben nicht allzugrüthlichen Zeit,

solche konsequente Gewandtheit, wie dieselbe Herr Herzog, noch dazu als ein so junger Mann, in diesem Werke gezeigt, nicht allmählig angetroffen werden dürfte.

Sollte auch die strenge Kritik hin und da an diesem Werke einigen auszustellen haben, namentlich eine noch systematischer oder stufenweisere Reihenfolge der einzelnen Musikstücke wünschen, so nimmt der Unterzeichnete dennoch keinen Anstand, zu erklären, dass dieses Werk allen Organisten zum praktischen Gebrauche beim Gottesdienste empfohlen zu werden verdient.

Der Wahrheit gemäss bezeugt dies

*C. L. Drehsch,*

Kapellmeister an den prot. Kirchen.

Jagdsborg, den 28. August 1866.

„Singschule für Kinder, von Joseph Mainzer.

Zweite, wohlfeile Ausgabe zum Gebrauche in Volksschulen. Stereotyp-Druck. Preis 27 kr. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.“ S.

Diese Singschule für Kinder scheint als Auszug von Herrn Mainzer's grösserem Werke (der „vollständigen Singschule“) gelten zu können.

Wenn schon dem grösseren Werke eine so günstige Aufnahme im Publikum zu Theil geworden, so verdient sie der Auszug gewiss in demselben, wo nicht in noch höherem Grade. Denn ein so zweckmässig eingerichtetes Handbüchlein für Kinder wird sich in unserer neuern Gesangsliteratur nicht leicht vorfinden. Der gesamte Übungsstoff ist darin mit solchem praktischen Blick und Geschick ausgewählt, so dass man etwas Wesentliches an demselben nicht vermissen wird. Von einem Schüler, der sich durch alle diese Übungen hindurchgearbeitet, ist anzunehmen, dass er mehr zu singen vermag, als eben nur die Liederchen, welche der Anfang (von S. 73—88) bietet.

Aber nicht bloss in Bezug auf Auswahl, sondern auch hinsichtlich der Anordnung des Übungsstoffes zeichnet sich das genannte Büchlein vor vielen seines Gleichen vortheilhaft aus. Das vielen ähnlichen Gesangsbüchern eigene und lässige Durcheinander in der Anordnung findet man bei Hrn. Mainzer nicht. Kurz, sein Büchlein ist eine in vielfacher Beziehung lobenswerthe Arbeit, welche in die

Hände recht vieler Volksschullehrer und deren Schüler zu kommen verdient. Für anständige Ausstattung und namentlich für ein in solchen Fällen so seltene Wohlfeilheit (68 Seiten Notendruck für — 27 kr.) ist von Seiten der Verlagsanstalt alles Mögliche gethan, so dass diese Eigenständigkeit dem Büchlein eine weite Verbreitung sichern werden.

K.

**De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France, par F. Danjou. Organiste de la Métropole de Paris et de la Paroisse Saint-Eustache. Paris, chez Parent Desbarrea. (Preis nicht angegeben.)**

Die unter diesem Titel von Herrn Danjou herausgegebene kleine Schrift (68 Seiten in 8.) ist mit eben so vieler Wärme für den Gegenstand, als mit Keuschheit und Freimüthigkeit geschrieben. Der Herr Verfasser schildert zuvörderst den gegenwärtigen Zustand des Kirchengesanges in Frankreich als einen wahren Gräuel; denn führt er die Ursachen davon an, als deren vornehmste er die Gleichgültigkeit der Geistlichkeit in Bezug auf eine gänzliche Reform des Bestehenden, sehr scharf bezeichnet. Endlich werden die Mittel angeführt, um einen bessern Zustand herbeizuführen; diese sucht der Verfasser dadurch nachzuweisen, dass erst ein allgemein übereinstimmender Kirchengesang nach dem alten und besten römischen *Cantus Gregorianus* herzustellen sei, dass, dass dieser Gesang, weil man vergebens versuchen würde, die gegenwärtige Generation zu ändern und zu etwas Besseren zu führen, den Schulknaben auf eine ihnen und der Sache entsprechende Art gelehrt werden müsse. Beifällig bietet diese kleine Schrift auch manche andre interessante Notiz über kirchliche Zustände in Frankreich, wie z. B., dass seit 1834 bis 1844 daselbst mehr als vierhundert Orgeln theils neu erbaut, theils reparirt und wieder in spielbaren Zustand gesetzt sind, während man in den zehn vorhergegangenen Jahren nur eine Anzahl von ungefähr fünfzig rechnen kann. — Die unzureichenden Fähigkeiten der französischen Organisten haben den Herrn Verfasser bewogen, gegenwärtig eine Reise nach Deutschland zu machen, um dieselbe mit den besten Künstlern in Verkehr

zu treten, und auf eine oder die andere Weise auf das Orgelspiel in Frankreich einzuwirken.

*B. A.*

**Biographie universelle des Médecins et Bibliographie générale de la Musique, par J. F. Félix.**

Von diesem sehr verdienstvollen Werke, dessen erster Band 1835 erschien, ist nun der achte Band herausgegeben, und damit das Ganze beschlossen, falls der gelehrte Herr Verfasser es nicht für zweckmäßig halten sollte, noch einen — gewiss sehr nothwendigen — Supplementband hinzuzufügen, um nachträglich Verbesserungen und Zusätze zu liefern. Dass ungedruckt mancher Mangel, wie dies bei einem so umfassenden Werke nicht anders der Fall sein kann, denselbe doch zu den bedeutendsten Erscheinungen in der musikalischen Literatur unserer Zeit gehört; lässt sich nicht in Abrede stellen. Eine ins Detail gehende Anzeige behalten wir uns noch vor. — Gegenwärtig ist das Werk durch Großherzoglich Hessische Hof-Musikhandlung der Herren R. Schott's Söhne in Mainz zu beziehen.

*Die Red.*

- 1) Deutsche Lieder etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — von C. E. Pax. Op. 41. Berlin, bei Spindler.
- 2) Weiheklänge der Unschuld. — Einunddreißig Jugendlieder von verschiedenen Meisterdichtern, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, componirt von M. F. Lehmann. Berlin, 1844. Bei W. Logier. Pr. 12 $\frac{1}{2}$  Sgr.

Gute Kinderlieder sind in unserer musikalischen Literatur nicht eben in zu grosser Menge vorhanden; daher sind uns neue Gaben, vorausgesetzt, dass sie nicht gerade werthlos sind, was weder von der einen noch andern der hier genannten Sammlungen gesagt werden kann, immer erwünscht.

Was zunächst die Arbeit des Herrn Pax anbetrifft, so lässt sich davon nur Gutes sagen. Man merkt es der ganzen Haltung der Lieder sogleich an, dass sie aus

wahlgeübter Feder geflossen sind. Als einen der schönsten und gelungensten Lieder dieses Heftes ist das „Lied an den Mond“ (Nro 2) zu bezeichnen. — Hinsichtlich der Clavierbegleitung sei bemerkt, dass darin mehr auf geübtere, als angehende Spieler Rücksicht genommen worden.

Die Sammlung des Herrn Lehmann kann Ref. nur bedingt loben: neben vielem Guten findet sich auch manches Misslungene. Letzteres ist namentlich im musikalischen, weniger im poetischen Theile der einzelnen Piecen der Fall.

Zuerst einige Bemerkungen über den musikalischen Theil.

Als ein ganz verächtliches Unternehmen ist es zu bezeichnen, dass Herr L. solche Lieder, wozu bereits sehr gute Compositionen vorhanden sind, wieder mit neuen Melodien versehen. (Vergl. Nro 8, 11, 16, 31, 33, und damit die Melodien von A. W. Erk, Harder, Giltner, J. A. P. Behaie.) Herr L. ist in diesem Punkte so weit gegangen, dass er nicht einmal einem Mozart respektirte. (Vergl. Nro 22.)

Nicht minder unglücklich scheint der Verf. in den zu den einzelnen Liedern gesetzten Nachklängen (den abschließenden Sätzen in der Begleitung) gewesen zu sein; die sind im vorliegenden Hefte dermassen oft angebracht, als unter sämtlichen Stücken (es sind deren an der Zahl 31) nur ein einziges (Nro 16 nämlich) ohne Nachklang vorkommt. Viele von diesen Nachklängen scheinen überdies mehr um ihrer selbst willen, als zu Gunsten des Liedes vorhanden zu sein. Was sollen z. B. in Nro 20 („In Polen brummt ein Bär“ etc.) die hohen Töne aus der zwei- und dreigestrichenen Octave ausdrücken? Und hat es nicht unentzählich, z. B. in einem fünf- oder sechsstrophigen Liede fünf-, sechsmal einen so wenig- oder nichtausgehenden Nachklang zu hören? — Uebrigens sind diese Nachklänge auch nicht frei von Construktionsfehlern. In Nro 21 ist der rhythmische Dreier in den vier letzten Takten in Bezug auf das Vorhergegangene nur widerlich anzuhören. Dasselbe gilt von dem Nachklang in Nro 5: auch er ist um zwei Takte zu lang.

Zu den Melodien, welchen eine etwas feinere Haltung zu wünschen wäre, gehört unser andern das Weihnachtslied Nro 23 (tanzartig und an das Volklied: „Als ich ein jung Gesell war“ etc. anstreichend). Ebenso sucht sich in Nro 30, im zweiten Theile, ein wohlbekanntes Trinklied („Unser Freund N. N., der soll leben“ etc.)



gehend zu machen. Ferner erinnert Nro 25 an die sogenannte *derrière pensée* von C. M. v. Weber (eigentlich Reissigeners angehörig). —

Unter Nro 18 und 19 finden sich zwei Melodien auf ein und denselben Text. Heißt das nicht des Guten zu viel gethan? Ref. meint, dass man in dieser Beziehung nur Einmal des Rechte treffen könne, und dass allen, was darüber ist, vom Uebel sei. Wer, wie hier L., mit seinen Melodien so freigebig ist, zeigt, dass er mit der Tiefe seines Gefühls noch nicht zum Besten steht, oder wenigstens dass er es damit nicht so genau nimmt; Mozart und andere grosse Meister haben ihre Texte in der Regel nur Einmal componirt; und wenn sie von dieser Regel abgehen für gut erachteten, wie z. B. J. F. Reichardt mit dem Göthe'schen Liede: „In allen guten Stunden“ etc., so haben sie durch die spätere Composition über die früheren nicht den Stab gebrochen. Es wäre also hier zum wenigsten in der Ordnung gewesen, dass Herr L. eine von seinen Compositionen ganz draus gegeben hätte.

Auch an bedeutlichen musikalischen Malereien fehlt's bei Herrn L. nicht. In Nro 24 z. B. macht der „Flake“ mit seinem wohlbekannten Singzug ungefährlich viel Weisens (s. Takt 3, 4, 5, 6, — 9, 10, 11 und 12).

Für Nro 21 wäre wohl der reichernde Ton an seiner Stelle gewesen. In dieser Beziehung ist z. B. Nro 8 weit natürlicher gehalten.

Auf gute Declamation der Worte hat der Verfasser im Allgemeinen wohl gehalten; doch ist ihm auch in dieser Hinsicht nicht Alles gelungen. In Nro 20 z. B. hätten die Worte: „O sagt, ihr lieben Vögellein, wer ist's, der euch erblickt?“ so ausgedrückt sein sollen, dass bei „Wer ist's“ etc. die höhere, und im Anfang, bei „O sagt, ihr lieben Vögellein,“ etc. die tiefere Tonlage in Anwendung gekommen wäre; bei Herrn L. ist aber gerade das Umgekehrte davon der Fall.

In Nro 20 steht an der Stelle des sonst gewöhnlichen Tempowortes: „Barmlos.“ Nota sage einmal Jedem dem Kinde, wie man „barmlos“ singen sollte! — Nro 12 bringt ein ähnliches, unglücklich gewähltes Wort: „Naiv.“ Ein Kind, und „naiv“ singen: wie reimt sich das zusammen? \*) —

\*) Wie erinnern wir, dass gegen Ende des vorigen oder zu Anfang dieses Jahrhunderts in Deutschland gedruckte Liedersam-

Von Herrn L. Harmonisirung ist im Allgemeinen nur Gutes zu sagen: er harmonisirt rein und sucht die schollstigen Accorde, die man bei neueren Liedercomponisten nur zu oft angewandt findet, sorgfältig zu vermeiden. Doch bleibt ihm in dieser Beziehung zu wünschen, dass er die mehrmalige Wiederholung ein und desselben Accordes nicht zu oft anbringen möchte. Beispiele, wie in No 22 die Schlussakte, — in No 29 Takt 17—20, — in No 7 Takt 3, 4 etc. — sind in der Regel nur während, und streifen an's Gemüthlose. Würde z. B. No 10 nicht bedeutend gewonnen haben, wenn, statt der „gehäuschten“ Begleitung, eine mehr melodisch ausgebildete Haltung in den Gang der einzelnen Stimmen gelegt wäre?

Von den rhythmisch- und harmonisch-musikalischen Beispielen möge die Auführung der folgenden genügen: No 6 (Takt 10—12), No 6 (Takt 14) und No 16 (die drei letzten Takte). —

An dem Gedichte hätte Ref. nur wenig anzusetzen, und nicht die Auswahl des Herrn L. im Allgemeinen zu loben. Als Lied, dessen Aufnahme nicht gut zu heissen, sei hier nur No 15 ausgehoben. Solch aliterarische Neralitäten, wie es besonders zur Zeit Hermann's, also in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Sitte war, hat doch gar zu unersparlich, und ein Kind, dem dieser verstreute Ton zu Herzen spräche, müsste aufgehört haben, Kind zu sein. — Nicht viel besser ist das Lied No 18, doch trifft dasselbe ein anderer Fehler, nämlich der der platten, ordinären Diction. — An No 4 macht sich die Zusammenziehung von je zwei Strophen in Eine nicht wunderbar glücklich. Die letzte Strophe beweist nur Genüge, dass diese Operation nicht natürlich ist. — Der Ausdruck „Die Blunde,“ gehört wahr nur in die poetische Rumpelkammer. —

Beiläufig sei noch erwähnt, dass das Gedicht No 31 von Ch. F. Weisse, dem Verf. des „Kladderfontein“ etc.

---

großen zu haben, in welcher diese ersten Liede die Überschrift gegeben war: „Buch, Lungen, aber mit Nachdruck.“ Ganz besonders komisch wurde diese Überschrift noch durch einen (unthätigen?) Druckfehler, denn das lateinische u in dem Worte „auch“ war umgekehrt, wodurch denn ein possiblerer Sinn entstand. Uebrigens gehören die häufig fehlenden Überschriften jetzt nur Mode; besser dem „actoris“

korrekt. No 25 mag wohl dem Dichter Lieb zuzuschreiben sein. Bei No 3, 7, 18 etc. hätte Otto Speckter aus dem Spiel bleiben sollen: W. Hey heißt der Dichter, und O. Speckter ist der Mann, welcher die gelährten Bilder zu den Hey'schen Gedichten geliefert hat.

Mit vorstehendem Bemerkungen mag es vor der Hand genug sein, obgleich es nicht an Stoff gefehlt hätte, um in viele Einzelheiten noch umständlicher einzugehen.

Möge man wegen der hier gemachten Ausstellung das in dieser Hefte dargebotene Gute nicht übersehen!

L.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Louise v. Driehberg. Op. 5. (Aus ihrem Nachlasse.) Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis  $\frac{1}{2}$  Rthlr.

Mehrfache Gründe bestimmen uns, diese Lieder besonders zu gedenken. Zunächst wollen wir sie schlicht durchgehen. No 1. An den Frühling, wahrscheinlich auch von der Compensatorin gedichtet. Die frühliche Zeit wird mit dunklerem Herzen begrüßt, dessen Wehmuth zu schon erkalteter Lust neu wieder gehoben wird; die Schwermuth wendet sich nach Oben in unvergänglicher Hoffnung zu unvergänglichem Glück in treuer Liebe zum Freunde, mit dem sie gerost dem Winter entgegenzuwandeln will. Ein recht weiblicher Gesang, vollkommen fast in Melodie und schlichter Begleitung. No 2. Die drei Feste, Gedicht von Falk, das allbekannte: „O du frühliche, o du selige, gedenkbringende Weihnachtszeit“ etc., nicht minder einfach gehalten, Lied- und Choralmäßiges, mit Uebersetzung des Letzten, verschmelzend. Wenn aber ein Volkslied, wie dieses, schon seine beliebt gewordene und allgemein verbreitete Singweise hat, wird selten eine neue durchschlagen. — No 3. Ich danke Dein. Das Gedicht, neu, ohne Unterschrift, wahrscheinlich von der Verfasserin der Singweisen, ist eben so angemessen und natürlich gesungen, als die vorigen Weisen, und empfiehlt sich durch anmuthige und leichte Haltung. Denselben Sinn, der Gemüthlichen, Schlichten und anspruchslos Empfundenen Liebe, sprechen auch die übrigen an, jedes in seiner Art, als No 4: Das Festhorn, von Seorch, aufmerksam zu haltendem Treiben, das die Schwermuth das Ferne gewinnt

in Lust des Schanzens. No 5. Ermuthigung, von Mühlmann, hat das Eigene in der Weise, als wollte sich die Sängerin aus dem Haine der Hoffnung, an der Hand der Geduld und des Vertrauens auf die ewige Liebe, nur nach langem Verweilen trennen. No 6. Die Blumen, von Müller: „Ihr Blümlin alle, die sie mir gab, auch soll man legen mit mir ins Grab“ u. s. L., sind ihr prophetisch geworden; die Sängerin ist todt.

Ich muss bekennen, dass mir und Manchem die reinen Stimmen, deren Harfen den Altar des Hauses und die Lauben der Freundschaft umsäuen zu ungeschminkten Liedern, oft lieber gewesen sind, als viel Bravour, wenn als mit Annäherung verbunden ist. Uebersaupt geführt den Sängern und Sängerninnen, die die Kunst als geachtete und geliebte Genossin ihres Lebens pflügen und ihr thätig dienen in aller Uneigennützigkeit und Treue, ohne zur Profession der Musiker zu gehören, weit grösserer Dank und innigere Zuneigung, als ihnen jener Zunftgeist, der in edleren Gemüthern schwebt, gern angeloben lassen mag. Geissen sie aber, beghiet von der Gewalt trauer Rhythmen, nach dem schöpferisch in die Saiten, gleich der entschlungerten Liederfängerin, so sind sie zusehnd der Nachruhm werth, wenn sie der Tod uns entrissen hat.

Als Gattin des Herrn Friedrich von Dreisberg, welcher früher selbst mehrere Opera componirte, darn vorzüglich durch mehrere überaus anregende und scharfsinnige Werke über abgriechische Musik sich verdient machte, wie allbekannt, musste ihr, der schon der Kunst befreundeten, die Liebe zu derselben nur noch mehr wachsen. Und so wurde denn das freundliche Procten bei Neu-Ruppin, wo Sie als Hausfrau, Dichterin, Sängerin und pflegende Mutter ihrer einzigen Tochter, Alles verschmierend, waltete, eine heilige Heimath aller Kunst und aller Guten. Sie war eine gehörne von Normann, des Licht der Welt am 4. Januar zu Salsmann erblickend, und starb am 8. Februar 1843 an Nervenschläge, von Allen tief betrauert, die Sie kannten, auch von den Armen ihres Dorfes und der Umgegend. Der Unterschnreter hat die Entschlafene gekannt. Sie war lebenswüthig und wahrhaft edel; des Andenkens aller Guten würdig.

G. W. Fint.

# Beiträge

147

## Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien.

### (B e i t r ä g e)

4) Ein Papier-Geber von 16 Blättern in groß Folio, geschrieben im Jahr 1573, enthält ein lateinisches Gedicht, welches Laurentius Weasel von Kasan zum Verfasser, und die Genealogie des Hauses Oesterreich zum Gegenstand hat. Mit Musiknoten. Der Titel ist folgender: „Ein sehr schön lobgedicht in manier gesangweis gestellt genealogia stemm und ankunft der alldurchleuchtigen grossmüchtigen Keysern, Künigen, Erzhertzogen, Fürsten und Herrn des Hochdurchleuchtigen und leuchtigen Hauses von Oesterreich webers deroelbigen geburding laut bey tausend jeren hergelassen, und jren ursprung gesamen hat, zu ehren und lobe dem . . . Fürsten und Herrn Maximiliano dieses namens der ander Römischer Keyser . . . in manier gesangweis kurz verfasst und gesicht: „Zu ehren der Kaiserlichen Cron will ich gar fröhlich singen. (L. 45.)

5) Ein Papier-Geber aus dem 16. Jahrhundert in Folio veranfaßt Inhalt. Die Blätter 16 — 19 enthalten eine Quarta Bernardi Amerslechi de Landgravio (Philippus Hessianus) item Marchionis Georgio Frederico (Brandenburgico-Quatschaueri) principibus ad Imperatorem A. 1544. Deutsch mit Musiknoten. Das Gedicht beginnt mit den Worten: „Biß in dem Himmel stapp“ u. Amerslechi war Organist zu Heilbronn. (Organista Heilbrunnensis, wie er sich selbst unterzeichnet.) (L. 46.)

6) *Récueil de Chansons choisies ou nouvelles pour servir à l'histoire anecdotée depuis 1600 jusqu'à y compris le Règne de Louis XV.* Oeuvres historiques écrites in Quarto. Par Voltaire. (I. 49.)

7) Ein größtmöglicher Pergament-Handschrift aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts von 15. Blättern im größten Folio. Die Wörter aller Seiten und die Interpunktion der ersten acht Blätter sind mit schönen Hebräischungen gezieret, welche, mit Aufnahme der Diacritiken, und einigen mytheologischen Abbildungen, lauter köstliche Ornamente enthalten. Alle sind mit Silberleinen umgeben. Der Ueberschrift des Buchs lautet: „Epithalamium nuptiarum compositum Ant. Orlandi de Lenois, et suis significacionibus Septimum ab scriptum per Richar. M. (sic.)“ Die Uebersetzung durch das Buch an dem oberen Rande laufendes Hebräischleinen End Uebersetzung. Das von Nicolaus Stope in lateinischen Buchstaben gedruckte Epithalamium besteht aus 3 Theilen, deren 1. Locus Hymnartig, der 2. vierstimmig, und den 3. schloßartig gezieret hat. Der Kupferstichplate befindet sich auf 15 Seiten beschrifteten Azarotischen Schrifturen die Name Guilielmo Remo, und es wurde dieses Kupferstich zur Vermählungsort Wilhelm VI., Kurfürst von Bayern, und der Heilige, Prinzessin von Weiburg, am letzten Februar 1568 bei der Tafel aufgeführt. Im Orlandi de Lenois — „Magnum opus nuptiarum“ findet man dieses Epithalamium abgedruckt. Der erste Vers lautet: „Bene vale Dei pie in omnibus omnia adimplet.“ — (I. 57.)

8) Vier geschriebene Partitur französischer Lieder aus dem 16. Jahrhundert im kleinen Quartett. Jede der vier Stimmen hat 75 Blätter. Die Compagnien hat nicht genannt. (II. 60.)

9) Vier gut geschriebene Partitur auch französisch, kann einzeln französisch und lateinisch Gesänge aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts von verschiedenen ausgezeichneten Meistern ihrer Zeit; in Klein Quartett. Der Dittendass hat 56, der Tenor hat ebenfalls, der Altus oder Contraltus 51, der Bassus 54 und die V. Vox, welche auch den Titel enthält, 5 Blätter. Von den Uebersetzungen haben man meistens nur die Anfang. Diese sechs interessante Sammlung enthält folgende Stücke in alphabetischer Ordnung: „Ach singe ein“ in vier Stimmen, von Adam Renardus. — „Au diable vert“ in 4, von Bartholomaeus Singar. — „Ach Gott wenn soll ichs ehgen“ in 5, von Noel Balduin. — „Alles regnen“ in 4, von Ludwig Hennil. —

- „Ain fröhlich wesen“ zu 4, von Petrus de la Rue. — „Ach Hilf mich layd“ zu 4, von Noel Baldwin. — „Brich nis an mir“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Carman, in la, und Carmen in re“ zu 4, von Ludw. Senffl. — „Carman, in la, und Carmen in re“ zu 4, von P. de la Rue. — Noch ein Carmen, in Re zu 5, von Ludw. Senffl. — Carmen in sol zu 4, von Heur. Isaac. — „Stoff ist erflanten, zu 4, von denselben. — Carmen in sol zu 4, von P. de la Rue. — Carmen, in la zu 4, von Heur. Isaac. — „Carmen Hercules“ zu 5, von einem Ungenannten. — Carmen in Re, und Carman in sol zu 4, von Paul Hoffmayer. — Carmen in sol, zu 4, von Alexander Agricola. — 2 Carmina in fa zu 4 und 5, von Heur. Isaac. — Carmen, ad sequens zu 5, von einem Ungenannten. — „Die praulin des da Bienen“ vierstimmig, von Paul Hoffmayer. — „Duffelle Set schiffung, von Ludw. Senffl. — „Kare je soit“ vierstimmig, von Jouquin de Pres. — „Ka walt ein maydlein waschen gas“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Ka taget vor dem walde“ zu 5, von Ludw. Senffl. — „Fortuna, Bruder Coust“ zu 4, von Heur. Isaac. — „Pro bin ich dein.“ Duet 1. 2. 3. (Drei Strophen zu 4 St.) von Paul Hoffmayer. — „Fils vos“ zu 4, von Heur. Isaac. — „Greiner Zanner“ zu 5, von Heur. Fink. — „Gottes namen lere wir“ zu 4, von Paul Hoffmayer. — „Gerecht“ zu 4, von Heur. Isaac. — „Hab mich hab“ zu 4, von denselben. — „Helms deidario plein“ zu 5, von Ludw. Senffl. — „Jetzt hat vollbrucht“ zu 4, von Adam Renner. — „Jetzt schayden pringt mir schwer“ zu 4, von Ludw. Senffl. — „Ich hab ein freudlich lieb erwelt“ zu 4, von einem Ungenannten. — „In steter hat“ zu 4, von Jörg Blaucenmüller. — „Jan wache“ zu 4, von Peter de la Rue. — „Ich stand an altem morgen“ zu 5, von Ludw. Senffl. — „Jan wache“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Ich sag viel daz“ zu 4, von Ludw. Senffl. — „Kain daz hab ich“ zu 4, von Jörg Blaucenmüller. — „Kain such mir nye auf erten“ zu 5, von L. Senffl. — „K. dein bin ich“ zu 5, von denselben. — „La la hi ho“ zu 4, von Heur. Isaac. — „Lander“ zu 4, von denselben. — „Las Rauscher“ zu 4, von denselben. — „Last heb ich glabr“ zu 4, von Ludw. Senffl. — „Mir legt ser re“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Mey höchst Frucht“ zu 5, von Adam Renner. — „Mudt seit“ zu 5, von H. Isaac. — „M. dein bin ich“ zu 5, von Ludw. Senffl. — „La-

mentatio la Fe" zu 4, von denselben. — „Noch ways ich  
 ein schön" zu 4, von einem Ungenannten. — „Nacht path  
 mozt" zu 5, von Ludw. Senffl. — „Neues pozt" zu 5,  
 von einem Ungenannten. — „Nu können wir den heyligen  
 geyst" zu 5, von Conrad Rapsch, dem Jäger. — „Da  
 frewd verzert ich menschen tag" zu 5, von Paul Hoffhay-  
 mer. — „O verus pendi" zu 4, von einem Ungenannten.  
 — „Ob glück hat noyd" zu 4, von Ludw. Senffl. —  
 „Plus mille regres" zu 4, von Jouquin de Pres. —  
 „Plus outre pretens" zu 5, von einem Ungenannten. —  
 „Qui helles enours" zu 4, von Jouquin de Pres. —  
 Zwei „Tendernack" zu 4. Einer von Petrus Alamire,  
 das andere von Anton Brumel. — „Tous le regres" zu  
 4, von Peter de le Rue. — „Vil glücklich und heyl" zu 4,  
 von einem Ungenannten. — „Von hertzen dein" zu 4, von  
 Joh. Herbaut. — „Unmöglich schmerzt" zu 4, von Lud.  
 Senffl. — „Virgo protestissima" zu 5, von denselben.  
 „Wel auff gut grell von künste" zu 4, von Hans Isaac.  
 — „Ways nit" zu 5, von einem Ungenannten. — „Ways  
 ich mich leyd" zu 5, von Hans Sigler. — „Werkhaffig  
 mag ich sprechen wol" zu 5, von Ludw. Senffl. — „Zart  
 liebt Fruch" zu 5, von Hans Isaac. — „Zwischen berg  
 und tieffe tal" zu 5, von denselben. — „On allen schmerzt"  
 — „Altrecht murt schwer," — „In lieb und freud," —  
 „Ich ermer man." Alle zu 5, von Ludw. Senffl. —

Bei den Sicherheitern findet man folgende in der Kün-  
 stlerzettel vollständig, und zwar auf dem

Blatt 37. Ich hab ich ghabt zur Stuben ic.	von 12 Str.
" 40. Befleglich schmerzt, enelabt mein hertz ic.	" 3 "
" 41. Kein lob mir yet auff erden ic.	" 3 "
" 42. Von heiter hnt, leyd er vnd gut ic.	" 3 "
" 43. Kein tag hab ich, born das ich bich ic.	" 3 "
" 44. Werkhaffig mag ich sprechen wol ic.	" 3 "
" 48. R. Drin bin ich, in freudt mich ic.	" 3 "
" 50. Ich sag vnd clag, vergangnen tag ic.	" 3 "
" 53. On allen berg, I mit mein hertz ic.	" 3 "

(H. 62.)

### c) Dramatische Kunst

Die Anzahl der gedruckten dramatischen Werke in der  
 Kunst-Sammlung der L. L. Hofbibliothek ist so zahlreich, daß  
 ein beschränktes Verzeichniß derselben einen ganzen Band fü-



den würde. Ich über hier nur die wenigen an, welche sich in der allgemeinen Handschriften-Sammlung befinden, und die sind:

1) Eine Papier-Handschrift aus dem 17. Jahrhunderte von 86 Blättern in ff. Folio, enthält eine lateinische Drama mit dem Titel: „*Plu et fortis Malier in S. Natalia, S. Adriañ Martyris conjugis expressa Augustissimæ Majestatis Leopoldo Invictissimo Roman. Imp. et Eleonoræ Magdalænæ Theresiæ, dum literarum vicaribus Cæsarem munificentia annua præmia decernerentur ab Academica Juventute Caracoli Collegii Soc. Jesu Viennæ in novam datam anno reparatae salutis 1677.*“ Die Musik zu diesem Schuttrama ist von Caspar Kerll, und der Prolog beginnt mit den Worten: „*O sidera, me tandem astitite regentes.*“ In Fortsetzung. (I. 41.)

2) Eine Handschrift aus dem 17. Jahrhunderte, von 60 Blättern in gr. Folio, enthält eine italienische Tragödie mit dem Titel: „*Ulisse nell'isola di Circe,*“ von Josephus Zampeno in Musik gesetzt. Dieses Werk wurde in dem Königl. Schatz zu Triest bei Gelegenheit der Belagerung des Königs Philipp von Spanien mit Maria Anna von Oesterreich im Jahr 1680 aufgeführt. Wie einer Epistel des Componisten an den Kaiser. Das Drama beginnt mit den Worten: „*Voi del vasto Oceano estremi lidi.*“ — (I. 44.)

3) Eine Papier-Handschrift aus dem 18. Jahrhunderte, von 56 Blättern in ff. Folio. Eine lateinische Tragödie von einem Ungenannten mit dem Titel: „*Heriborus, Germaniarum Dynastia.*“ Mit einem Prologe in Fortsetzung. (I. 48.)

#### 4) Kammermusik,

welche sich in der allgemeinen Handschriften-Sammlung befindet.

1) Ein zum Theil auf Pergament, zum Theil auf Papier geschriebenes Coder aus dem 17. Jahrhunderte in 4. von 182 Seiten verwichen Jubelst mit Miniaturn Bildern geschmückt. Die erste Abtheilung dieses Coder enthält fünf Stücke mit den Ueberschriften: *Annuntiationes politice*, wovon die Hälfte (Seite 167 - 180) dem Staat mit der Musik vergriffen. Uebrigens darauf folgt die Uebersicht in verschiedeniger Instrumental-Partitur von Ignazio Albertini, bestehend aus einem Intrada, *Allmanda, Courante, Gavotta, Sarabanda, Gigue* und einem Finale, und geht von Seite 181 bis 204. Der Verfasser des Coder ist Vincenzano Johann de Walrahe, er vollendete das Buch im Jahre 1683. (I. 88.)

2) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, von 9 Blättern in H. Quarto, ist das „Lautenbuch Herrn Jorgen Fagge.“ (Wahrscheinlich Autograph.) (II. 63.)

3) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, von 25 Blättern in H. Quarto, mit dem Titel: „Das ist mein III: Lautenbuch, als ich (nämlich Octavianus Secundus Fagge) in dem Weisßlande zu Benonia d. J. 1562 geschrieben habe.“ Also auch Autograph. (II. 64.)

4) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhundert, von 12 Blättern in Quarto enthält Teuker-Inschriften mit dem Anfang: „*Continentes: Passages de la Tradition.*“ — (II. 65.)

5) Eine Papier-Handschrift aus dem 17. Jahrhundert, von 8 Blättern in H. Quarto. „*Lettre pro Testation Tenaris gallioi testonico labore testis.*“ — Das Wortchen ist von Joh. Gombard Fagge dem Kaiser Leopold I. gewidmet. — (II. 66.)

Die Aufzählung der speciellen Gebirge der L. I. Bibliothek findet sich bereits in dem Nachtrage zu C. F. Seders Darstellung der Literatur der Russl. In dem Nachtrage werden folgen.

## 20.

## Die russisch-schre Handschriften der k. k. Ambrosianischen Sammlung in Wien.

## a) Special-Russl-Bücher.

1) Ein altes Gradualien-Buch aus dem 13. Jahrhundert in 8. auf 82 Pergamentblättern geschrieben, und mit Nummern bezeichneter, welche den Silben des Textes untergeschrieben sind. Es enthält 10 verschiedene Kyrie, 4 Gloria, 6 Sanctus, 4 Agnus Dei, dann verschiedene Psalmen Introitus, Versus, Gradualia, Offertoria, Communiones, und 46 Sequenzen, welche nicht mit Nummern versehen sind. Die Miniaturen des Einbandes dieser Handschrift zeigt den Figuren mit ihren Namen aus Holz geschnitten; oben die heilige Maria, unten der heilige Valerian, welcher letztere einen Baumstamm in der Hand zu halten scheint. Die mittlere Figur ist freilich mit gefalteten Händen, in der Stellung eines Betenden, dargestellt und führt den Namen Bartholdus Abbas, welcher vermuthlich der Verfasser des Buches war. Ein, vom Deckel des Buches aufgeschriebenes Jartal, von anderer Hand geschrieben,

legt aus in Reims, wann und wo dieser Akt gescheit sei, und zwar mit folgenden Worten: Bertholdus Abbas in monasterio Vincorum (Beiringen) successit Hermannus ab eius gubernatione (monasterii) cum scholae sacras et combussum est anno dei 1227. quod ipse tunc . . . re hanc instruxit. Den Worten mit ähnlichen Tonzeichen ist bei den Special-Handschriften der L. L. Hofbibliothek bereits die Note gesetzt.

2) Eine Handschrift auf Pergament von 400 Blättern, im größten Folio, mit überaus schönen Verzierungen, Initialen und Miniaturbildern. Auf dem ersten Blatte dieses lateinischen Graduals sieht man einen in vier Theile getheilten Wappenstein, in dem oberen rechten und untern linken ein Häubchen auf einem, in dem oberen linken aber ein Jagdhund auf einem Grunde sich befindet. Es gehört zu dem Reichswaldschloß dieses Specialbuches, daß er bei Festum gloriosi Martiris Joannis Hinc enthält. Das originale Bild bezeichnet dessen Einrichtung und eine für die Bücher nicht sonderlich seltene Arbeit. Bei der Rubrik: „De Martyribus“ sieht man das sehr wohl zwei Jüngern, mit einer langen Kappe und einer Keule in der Hand dargestellt. Am äußeren Beschlusse des vollständigen Textes sieht man folgende Worte in böhmischer Sprache: „KATERZINA MEZERZICKA. Z. LOMNICE. VMEHL. GEST. 1541. dat: MACLAW. Z. SSWANBERKA. ANA. BAHINL. PANN. 1562.“

Das Bild zu Ehren des Heiligen Johann Baptist und die böhmischen Ordensüberschriften beweisen, daß dieser Codex nicht nur aus Böhmen stammt, sondern auch, daß dasselbe in diesem Lande geschrieben worden ist. Er enthält nebst allen übrigen Gesängen noch 101 Sequenzen mit Musik auf 5 Stimmen.

3) und 4). Zwei Handschriften auf Pergament im größten Folio, deren überaus schön geschriebene und Minuatur-Verzierungen im Jahre 1499 begangen und im Jahre 1500 vollendet worden sind. Das erste Buch mit reichlicher Verzierung ausgestattetes Gradualis hat 196 und die andere 212 Blätter. Neben den Hauptgemälden, die aus verzierbaren Rankenwerk und Krabben, Bögen und andern Thieren zusammengesetzt sind, enthält der erste Band sechs, und der zweite zehn größere und mehrere kleinere Bilder, welche ästhetisch von denselben Stande entsprechen zu sein scheinen. Der Künstler nennt an mehreren Stellen seinen Namen. In dem ersten Spritzenrahmen sieht man: Jacobus de Olomouca

von Jacq. Janssen zeigt die Jahreszahl 1500, oben: In  
 Bohemia habet. Auf dem Blatte 56 des gleichen Bandes  
 sieht man in einem großen Initial: OES. R. ORATE. P.  
 JACOBO DE OLOWNCZE QUI ILLUMINAVIT HVNC  
 LIBRYM IN CASTRO BECHINENSI . . . Auf dem  
 Blatte 174 nennt der Vater auch seinen Vetter, für welchen  
 er dieses Buch verfertigte. LACZLAO OPERIS HVIVS  
 PATRONO. Das bei diesem Namen und an andern Orten  
 befindliche Wappen, ein goldenes Bier im Wappenstein, ist  
 das der Herren von Sternberg. Auf demselben Blatte hat  
 sich Jakob selbst, in beinahe halber Größe abgebildet.  
 Das alles dieses Vorgänger enthält, daß ein Vater des 15.  
 Jahrhunderts Jakob von Olmütz für einen Fabrikant  
 von Sternberg in Böhmen im Jahre 1500  
 diese seltsamen, in Beziehung auf alle Kunst sehr merkwür-  
 tigen Gebilde verfertigt habe. Wahrscheinlich hat ihn Va-  
 dialous später einem Meister geschenkt. Die erste Seite des  
 ersten Bandes enthält eine ausführliche Beschreibung für Or-  
 densbrüder, wie sie die Heine, Unien und Buchstaben in den,  
 nach diesem Graduale vorzunehmenden Abschriften schreiben,  
 wie sie die Psalmen genau beobachten, nicht hinzusetzen und  
 nicht weglassen, auch nicht irgendwelche Worte von weltlichen  
 Professoren abschreiben lassen sollen, quia Sacrosancti scripturas  
 omnia sero, que scribant vel notant, corrumpunt; sondern  
 der Obere habe selbst die Ordensbrüder zum Schreiben an-  
 gehalten, und wenn sie es nicht können, soll er die dazu si-  
 cheren verlangen, so zu lernen. Wahrscheinlich gelangten diese  
 Gebilde, wie viele andere, später in den Besitz des Erzher-  
 zogs Ferdinand, als er Statthalter in Böhmen war, von  
 wemman sie dann mit nach Tyrol gebracht worden sind. Der  
 erste Theil enthält, nicht den, in einem Verzeichnisse vorstehen-  
 den Specialplan, nach einer Zahl von 100 Proben aber Ge-  
 sammt, und der zweite nur deren 7. Janssen liest allen  
 Zeichnungen auf vierseitigen Systemen.

### b) Figural. Kupferbücher.

1) Wie auf Pergament gezeichneten Tabe von 105  
 Bildern auf dem Ende des 15. Jahrhunderts in goldenem  
 Felle. Die Kupferseite des 1. und die rechte Seite des 2.  
 Blattes enthalten nette Handverzierungen und andere Bilder  
 in Miniatur, deren erstes durch seine Vielseitigkeit sich ganz  
 besonders auszeichnet, und das neugeborene Jesuskind im

Stufe, umgeben von Dornen, vier arbeitenden Figuren und andern Personen, welche nach die Herber des Staates in das Innere desselben führen, vorkommt. Diefem gegenüber steht, auf einem andern Hübe, ein Kocher, im goldnen Schmucke, mit Purpurmantel und Krone, und mit goldenen Händchen beend; hinter ihm steht ein Engel. Das beste Gemälde zeigt das kaiserliche Wappen, das ist der schwarze doppelköpfige Adler im goldenen Felde; und das vordr, dem linken gegenüber befindliche Bild, einen geflügelten Cherub mit einem goldenen Schilde, auf welchem einwärts weiter der Kaiser Adler, und auswärts die weißliche Schlange vorkommt. — Die Festigung dieser Ueberwelt haben eher Jheronim in die zweite Hälfte der Regierungsjahr des Kaisers Maximilian, der sich im Jahre 1494 mit Kaiser Maria, Herzogin von Burgund, vermählte. Dieser verdienstliche Ueberwelt enthält Uebersen von verschiedenen damals berühmten gelehrten Meistern der niederländischen Schule, deren Namen noch jetzt in der Geschichte der Kunst ihren Platz nicht verloren haben. Sie sind folgende:

1) Die Uebers. „Salve diva parens prole aurea, o mater dei, memora mei.“ Ueber Sagade des Compositoren. Vierzeilig, 18 Blätter.

2) Die Uebers: „Mente tota“ von Antonius de Feina. Vierzeilig, 15 Blätter.

3) Die Uebers: „Faisant Regress.“ von Joaquin de Preta. Vierzeilig, 14 Blätter.

4) Die Uebers: „Alles Regress.“ von Loy set Comperre.

5) Die Uebers: „Mediatrice nostra.“ von Brubler, nach einem Gemälde der Kapelle des Papstes Sixt. X., unter der Präsens des Carpenters. Vierzeilig, 15 Blätter.

6) Die Uebers: „O vos omnes qui transitis per viam istam“ von Pierken Theras. \* Vierzeilig, 12 Blätter; mit

7) Die Uebers: „Vag musique de Hicoy“ von Joaquin de Preta. 14 Blätter mit Uebersen mit untergezeichneten Einzeleigenschaften.

\* Pierken Theras ist ebenfalls ein vollständiger Compositist aus dem 16. Jahrhundert, welchen man in den meisten niederländischen Verzeichnissen findet. Er darf aber nicht verwechselt mit Jacques de Borschen verwechselt werden, und nicht wohl eher mit Petrus de Therasie verwechselt sein, von welchem in dem I. und II. Buche der *Musica della Corona*. (Forasensproli, per Oct. Petrusiano 1514—1519) und in dem Manuscript I. I. Hoffmeister in Wien Compositoren zu finden sind.

2 und 3) Zwei auf Pergament geschriebene Codices aus dem 16. Jahrhunderte in großer Folio, deren erster 117 und der zweite 98 Blätter hat. Beide führen auf der innern Seite des Einbandes bei dem späteren Band geschriebenen Titel: *Inviolabili Romanorum Hungariae et Bohemiae etc. Regia Ferdinandi Libera Missarum Quinta et Sexta.* — Die Hauptübersetzungen und Zitate, die ich im Verlaufe eines Jahres durchsehen konnte, sind ungenügend, und im Gebrauche, welcher um diese Zeit vorzüglich in Ungarn und bei den Reichsfürsten herrschte, veraltet. Die Missen in beiden Codices haben folgende Übersetzungen: *Allianens, Tenu primas et secundas, Constantior, Saxon, Baricior, Raripharian, Rusticalis* und *Vagant*. Der erste Band enthält folgende von *Petrus de la Rue* componirte Messen:

1) *Missa super Alehoja*. Vierstimmig. Mit dem vollen erbsbergischen Wapen, und der Aufschrift: „*Karolus Archidux Austriae, Dux Burgundiae, Princeps Castellae etc.*“

2) *Missa de Sancta Anna*. Vierstimmig. Mit dem einfachen Wapen des Kaisers Maximilian I. und dessen Aufschrift: *HALTMER*.

3) *Missa super Ave Maria*. Vierstimmig. Mit dem einfachen ungarischen Wapen.

4) *Missa super Inviolata*. Vierstimmig. Mit dem Wapen Ferdinand I. König von Ungarn, Erzherzog von Oesterreich.

5) *Missa de Sancto Job*. Vierstimmig. Mit dem königl. böhmischen Wapen.

6) *Missa: Sub tuam presidium*. Vierstimmig; und

7) *Missa de Sancta Cruce: (Nos autem gloriamur)* Vierstimmig.

(Fortsetzung folgt.)

SOPRANI.

TENORE  
BASSO.

PIANO.

First system of the musical score. The Soprano part begins with the lyrics "me do - bo - ti,". The Tenor/Bass part begins with "me do - bo - ti," followed by "deb, du". The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of the musical score. The Soprano part continues with "de - bo, me do - bo - ti, deb a'o". The Tenor/Bass part continues with "me do - bo - ti, deb a'o". The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes dynamic markings like *fp*.

Third system of the musical score. The Soprano part continues with "ca - te - ra - tu - ra - tu - ra - tu". The Tenor/Bass part continues with "ca - te - ra - tu - ra - tu - ra". The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes dynamic markings like *f* and *p*.

Coro.

ad. pro. *f* Non lo spe\_rar in de\_gno!



ni - ta la pro - cel - la.



ca - per - ni il cu - ro



te non la cri - ma - to



*f* più fa - ce - ti di mar - to.



che) Fi - na in - to





**Ueber die historische Novelle,**  
*oder*  
**das Capitel**  
**von den falschen Säuclenten.**

---

**D**em christlichen Leser ist ohne Zweifel das evangelische Gleichniß von dem falschen Sämann in guter Erinnerung: ein fleissiger und kluger Landwirth hatte sein wohl gepflegtes Feld mit dem besten Samen bestellt; da kam bei nächstlicher Weile der Feind und säete ihm Unkraut unter den Weizen.

Ähnliche, mehr oder minder gefährliche Säelsaats gibt es, und gab es vielleicht zu allen Zeiten in verschiedenen Fächern der Literatur, vielleicht aber nirgends mehr, als in dem Felde der Geschichte.

Wir wollen hier nicht auf das eigentliche Heldengedicht hindeuten, noch auf das historische Drama; selbst nicht auf den historischen Roman, eine Gattung des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Verfasser freilich mit der Geschichte und ihrem Helden oft so wunderbar verfahren sind, dass dieser einen Ankömmling aus der Oberwelt ganz wohl mit der Frage begrüssen mochte:

Kennst du nun Noth? dich nicht doch an, ob ich wirklich ein  
solcher

Herrchen bin, wie im Koch man in Gerichten mich zeigt \*)!

Nicht von dieser Gattung (mehr oder minder) aus dem Gesichtspunkte der Geschichte immer verdächtiger

---

\*) Xenie von Schiller.  
Müller, Bd. XIII. (S. 48 ff.)

Sieheute wollen wir sprechen; nicht einmal von jenem Unberufenen, die im Tone des Vielwissens, mit einiger Annäherung von Gelehrtheit, in Schriften oder Aufsitzen, wenn ebenfalls ein schätzbare Theil von Lesers Unterhaltung mit Belehrung verbunden zu werden pflegte, dem gewöhnlichen Leser mit erdichteten falschen Angaben verwirren, und an denen es nicht liegt, wenn sie nicht wirklich der Geschichte selbst mehr oder minder Nachtheil bringen.

Eine dem Anscheine nach harmlosere Gattung solcher Sieheute ist es, von welcher wir heute sprechen wollen: man nennt sie Novellenschreiber, oder, wie sie sich am liebsten nennen hören — Novellen-Dichter. Die Novelle, in der Bedeutung, in welcher unter diesem Namen eine eigene Gattung der erzählenden Dichtung in unserer neuesten Zeit eingeführt worden, und in die Mode gekommen ist — die historische Novelle insbesondere — behandelt einen Moment, oder eine Anekdote aus dem Leben irgend eines geschichtlich berühmten Charakters, dessen sich der Dichter bemächtigt, um ihn allerhand Dinge sagen oder thun zu lassen, die er bei dieser oder jener Gelegenheit gesagt oder gethan haben sollte, davon der Mann der Geschichte nichts gewußt, und die er, der längst Verklärte, wie sie auch seien, ohne Widerspruch sich nicht mehr aufhören lassen.

Vorzüglich sind es die belletristischen Zeitschriften, in welchen diese Gattung heimisch ist, und die ohne dieselbe kaum mehr bestehen zu können vermuten. Die Leichtigkeit, irgend einen Moment aus der Geschichte nach Willkür herauszugreifen, eine biographische Anekdote durch Zuthat von Erdichtung (zum besten durch eine eingeflochtene Liebesgeschichte) halb erzählend, halb dramatisirend zu einem „Artikel“ zu strecken, diese Leichtigkeit einerseits, anderseits der industriöse Geist unsers Zeitalters, dazu der unerschöpfliche Born der Geschichte und der Biographie, fördert ungemein das Gedeihen der Pflanze, und verspricht dieser Gattung von Dichtung auch noch ein langes Leben, zumal da, wie man gesehen muss,

die Mitarbeiter an den zahllos auftauchenden Zeitschriften diese neue Gattung mit eisigem Geschick behandeln.

Am unentbehrlichsten scheint die Novelle für jene Klasse von fliegenden Blättern und Blüthen geworden zu sein, die unter dem Titel von Zeitung, Zeitschrift, Gazette, Revue, Almanach, Album u. dgl. der Kunst, und insbesondere der Musik gewidmet sind; auch schließt sich die Liebhaber der Kunst, unter denen man sich gern legend einen Zug genialer Jovialität vorzustellen pflegt, am besten zu Helden der sogenannten Novelle an eignen, und in dieser auf die ergötzlichste Weise, und zwar ohne Schaden für die Kunstgeschäfte, eingeföhrt werden zu können.

Und in der That mag es immer für unverfänglich angesehen werden, wenn man, zum Beispiel, hier einen einst berühmten Tenorsänger mit dem stierreichen *primo musico* oder mit der eigensinnigen *prima donna* seines Theaters verschiedentlich verkehrend auftreten, dort einen auf einer auswärtigen Reise begriffenen jungen Künstler von beginnendem grossen Rufe auf Besuch bei einem würdigen alten Cantor mit diesem gemüthliche Gespräche führen, anderwärts einen sehr berühmten Tenorsänger (neuerer Zeit, den man sich nun einmal dorthat als einen armen Teufel vorstellen will) in einem Wirkhause „Ein Katholik“ verlangen, und bei diesem interessanten Anlasse mit einem enthusiastischen und freigebigen Kunstliebhaber bekannt werden lässt, u. dgl. m. Auch wäre es die geschichtliche Strenge vielleicht zu weit gerieben, wollte man dem Novellisten, bei dem Sparen nach Stoff, eine blosse Anekdote aus dem Leben eines berühmten Künstlers missgönnen, und etwa daran einen Anstoss nehmen, wenn er z. B. den, schiffbrüchig und bettelarm, am fremden Gestade ohne Pass in das Land geschickoderem benehnten Orgelkünstler, als Flüchtling bei dem Hoforganisten Unterhand finden, und in dessen Hause eine Liebchaft mit dem Töchterlein des Principals beginnen und romantisch durchführen lässt, u. m. dgl.

So weit wäre noch Alles in einem bescheidenen Gebraue: es ist tauber Same, der keine Wurzel schlägt; kein Leser glaubt daran: es ist meistens nur Neugierlich, oft nur langweilig \*).

Aber gefährliche Staleute können derselbst noch die Novellisten werden, und Unkraut ihre Aussaat, wenn ihnen auch die Anekdote nicht mehr genügen wird; wenn sie das Gebiet der Geschichte nicht mehr bloß im Gewande des Dichters, sondern im Talar des Doktors betreten, und, indem sie sich gleichwohl aller Freibeiten des ersten bedienen, durch den ungenommnen Ernst des andern um so sicherer ihre gutschätigen Leser über die wichtigsten Thatsachen der Kunstgeschichte irre führen.

Einen bedrohlichen Versuch in dieser kühnoren Gattung (man könnte es einen Verfälscher nennen) haben wir aber wirklich schon vor uns liegen:

\*) Die Erzählungen, mit welchen die Novellendichter die Leser zu ergötzen suchen, sind in Ansehung der Isthmuser, die sie verbrochen, nicht immer eben so unbedeutend, noch von so unbeschädigter Natur. Leider, dass die Verfaßer biographischer Werke nicht selten gar vortrefliche „Quellen“ besitzen, um irgend einen von den Vorgängern noch nicht, oder unvollständig behandeltem „Artikel“ zu liefern: kein Wunder, wenn sie selbst sogar an eine Novelle gerathen. Ein Uebrig ist es also doch wohl, wenn der Dichter z. B. eines Klosters, den seine Mithürger in Wien als einen, bei einigen Bräuderleuten, in ganz bürgerlichem Wohlstande gehaltenen Juggesellen gekannt, mit einer schlesischen Kinderstube befaßt, von kläglichem Sorgen angetrieben zu erscheinen läßt; oder wenn er einem in ihrer Erinnerung noch lebenden Theater-Direktor, der zu seiner Zeit alle bürgerliche Achtung genoßen, und den sie nur eben als einen angestammten Lebemann gekannt, als einen laienlichen Lump und Verfälscher seines Freundes, eines hochberühmten Theaterers, schildert. — Einen bloßen Anachronismus — ist es nur noch recht doch, wie wenn z. B. Metastase in Mozart's Katalog als Leidtragender eingeführt wird, — kann man immerhin vermeiden.

Giulio Caccini, der berühmte Sänger und Gesangslehrer am Hofe zu Florenz, gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts, der — wie es glücklich — der erste oder der erste einer gewesen, der es wagte, eine früher kaum gekannte Gattung eines, nach dem Ausdruck von Empfindung oder Leidenschaft strebendes Einzelgesanges in die Circel kunstverständiger Liebhaber einzuführen, schien in einer neueren Zeit ein Liebling gewisser Schriftsteller geworden zu sein, die ihm, allen Zeugnissen des Mannes selbst wie seiner Zeitgenossen entgegen, gern alle Erfindungen jener wichtigen Epoche per Bassch und Bogen zugeschrieben haben wollten.

Diesen Schriftstellern folgend, und auf deren Autorität, konnte ein gelistreicher, zwar wie es scheint, nicht unaukalkülischer, gewiss aber nöthdürftig für seine Aufgabe belesener Novellist unserer Tage freilich leicht verlockt werden, besagten Caccini zum Helden seiner Erzählung zu machen, auf, der Freiheit des Dichters sich bedienend, die Thatsachen noch vollends nach seinem Zwecke zu gestalten. Man höre, wie er damit verfährt:

Ein junger Mann, reisend wie ein Genie, die Leute am rotensarbenen Bande über die Schulter geschwehrt, nähert sich leichten Fusses, entzückt von der Schönheit der bella Florenz, dem Pal d'Arno. Er kann dem Antrieh nicht widerstehen, über das stendlich hohe Flechtwerk zu klettern, das die Einfriedung eines vor ihm liegenden Parks bildet. Nicht fern von dem Standpunkte, den er gewählt, sitzen, in einem interessanten Gespräche begriffen, zwei auskalkülische Herren in einer wohlgepflegten Weinstube. Ueberrascht durch die Erscheinung des Fremden, begrüßen sie ihn jedoch mit Höflichkeit, und geben sich ihm zu erkennen; der Herr des Gutes ist Graf Giovanni Bardi di Vernio, sein Gefährte der berühmte Vincenzo Galilei. Der Fremde stellt sich ihnen als ein Römer von Geburt vor, Namens Giulio Caccini, der zu seinem Ruhme freilich Nichts zu sagen wisse, und nur etwa noch, um sich der Worte seines Lehrers, des grossen

Palearina zu bedienen: „sein Leben sei ein nicht sehr zu rühmendes.“ — Der Schüler eines Palearina, mit einer einsprechenden Gestalt begabt, durch die überhaugende Laute als Sänger erkannt, war für die Herren eine interessante Erscheinung; Galilei knüpfte ein Gespräch mit ihm an, über sein Werk: „*Dialogo della musica antica e moderna*;<sup>12</sup>“ er fragt: ob Palearina das Buch gelesen? Caccini erwidert freimüthig, Palearina sei ein nicht zu Bekehrender; er verworfe alle darin ausgesprochenen Wahrheiten; ihn (Caccini), der sich „in seine vorbereitenden und vermittelnden Accordfolgen, in seine chromatischen Milderungen, in seine Septimen und Nonen“ nicht zu finden verstand, habe der Meister endlich zum Teufel gejagt, und somit habe er die Ehre, sich den beiden Herren als einen ausgepeitschten Schüler der *scuola della musica di Palearina* zu produziren. Da habe er aus „seiner Lira“ neu besaitet und einen Auszug in die Welt versucht, um zu erfahren, ob denn nicht irgendwo die göttliche Musik getrieben werde, ohne jenes Zeug, welches einem lustigen Sänger den Kopf schwer macht, u. s. w. „Du bist mein Mann!“ ruft Galilei aus, der fahrenden Jünger an die Brust drückend. „weg mit dem Contrapunkte, wo die Stimmen schlagen soll; weg mit den Motetten und Madrigalen; Einer Stimme sei der Gesang.“<sup>13</sup> — „So war die Tonkunst der alten Griechen beschaffen, frei, einfach, gross und erhaben,<sup>14</sup>“ ergänzt der Graf von Vernio mit einer Bestandtheil, „als wenn er mit dem Aristoxenes selbst in eine altgriechische Partitur geblüht hätte.“ —

Graf Vernio nimmt den Fremdling — der Ihm noch Erwas vorgesungen — in sein Haus. —

Unserm Giulio Caccini gefiel es ganz wohl in dem schönen Florenz, besonders aber in dem gastlichen Hause des Grafen von Vernio. Er vermaschte den abentheuerlichen Anzug des fahrenden Jüngers mit einem anständigen Kleide, liess sich das Barthaar kürzen und das Kopflaar ringeln, und war nun ein so hübscher junger Mann, dass

manche edle Florentinerin ihm Hatern nachblickte, wenn er an der Seite des edlen Grafen den Corso hinabschritt.

An einem der folgenden Abende wurde er in eine jener wöchentlichen Versammlungen eingeführt, in welchen eine zahlreiche Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern in dem Hause des Grafen sich einfand, wobei über alle möglichen Gegenstände der Kunst und deren mögliche Vervollkommenung gesprochen wurde, und an welcher auch Damen Theil nahmen, die sich gern Mitglieder der Gelehrtenversammlung zu sein rühmten.

Giulio hatte indess schon Anfangs nur ein halbes Ohr für jenen gelehrten Kram, dafür aber desto mehr Auge für einen andern Gegenstand, welcher sich, nicht drei Schritte von ihm entfernt, auf den rothkarminenen Felstern wiegte: es war die wunderherrliche Ippolita, die Nichte des Hausherrn. Auf ihr leisteten, während trockenem Griechenthum verhandelt wurde, seine glühenden Blicke. — Ob Ippolita solche wohl zu deuten wusste?

Die Sitzung der Gelehrten war beendet, man nahm den Thee einer heiteren Conversation an. Die schöne Constanza war nun der Mittelpunkt eines Kreises, der sich um sie bildete, und die jungen und alten Herren, welche sie gleich Schmetterlingen umflatterten, beetherten: Constanza sei heute wieder zum Entzücken liebenswürdig!

Dieses fand nun zwar auch unser jungs Meister, doch aussprechen durfte er es nicht, der gleichsam nur Gekadete in diesem gewählten Circle.

Aber bald sollte er der Löwe der Gesellschaft werden; er, der Jünger, von dem Palestrina „oben nicht viel Rühmliches“ zu sagen wusste, sollte bald alle florentinischen Zungen von sich sprechen machen; sein Name sollte bald durch ganz Italien, ja durch das ganze Europa erklingen, und „in Verbindung mit noch ein Paar andern gewichtigen Namen“ für ewige Zeiten nachhallen.

Graf Vernio reichte ihm „seine Linto,“ und nicht ohne einige Beforgensheit — das Erwachen der Liebe machte

in Gegenwart einer Ippolita di Vernio sein Horn pfeifen — stimmte er nach einem kurzen Vorspielen den Gesang an. —

Sie hatte er schöner gesungen. Söhnlicher Beifall; der Hausherr rief sich vergnügt die Hände; der kleine runde Vincenzo Galilei sprang geschäftig von einem zum Andern: Nun Freundchen, was sagt ihr dazu? wird der meine (FF) Daffne lieben? wird der dem alten Zarlino beweisen, dass der dramatische Gesang einfach, frei und edel sein muss, und nicht erdrückt werden darf durch schwerfälligen Contrapunkt und feigie Künsteleien? Auf die Contessa aber hatten die wundervollen Töne des schönen Römers einen ganz sonderbaren Eindruck gemacht; immer noch tönte es in ihrem Innern fort:

„*stredì solo quante care*

„*stredì sempre palpitar!*“

— — — — —

In der Versammlung der nächsten Woche erschien noch Ottavio Rinuccini, der hoch gelehrte Dichter; er war eben erst von einer Reise zurückgekehrt und hörte Giallo Caccini zum ersten Male. Entzückt schloss er den Sänger in seine Arme: „wer so zu singen versteht, muss den Herrn der wahren Musik tragen! Ich werde dichten, du musst die Musik dazu geben.“

Wirklich brachte Rinuccini bald einige Szenen seiner *Tragedia per musica: Orfeo ed Euridice*, und Giallo ging an das Werk. Kein Held im mehrstimmigen Satze, und eben auch deswegen kein Freund desselben, begnügte er sich mit der Hervorbringung des Recitatives und des Ariosen, wobei er mit der Begleitung eines Fügels, einer grossen Cyther, einer Fiale da gamba, einer Laute und ein Paar Flöten auszukommen wusste. — In ganz Florenz wurde bald kein Name mit mehr Begeisterung genannt, als der des Römers, Giallo Caccini.

Aber Giallo war nicht bloss ein ausgezeichnetster Sänger und Lautenspieler, nicht nur ein vorzüglicher



Compositour, d. h. in dem neuen Style, sondern auch ein ganz vorzüglicher Gesanglehrer. Unter seiner Leitung ward die schöne Ippolita bald eine ausgezeichnete Sängin. — —

Um diese Zeit kam König Heinrich IV. von Frankreich nach Florenz, um hier sein Beilager mit der schönen Maria von Medicis, Nichte des Großherzogs Ferdinand von Toskana, zu feiern. Die Gesellschaft im Hause des Grafen von Vernio entschloss sich, zur Ehre und Freude der Stadt Florenz etwas ganz Besonderes zu thun. Richtig hatte Rinuccini zu diesem Ende seine „Kurdier“ fertig gemacht, und richtig hatte der unternehmende Cassini die Musik dazu gesetzt, und der Tag der Auführung war da.

Der König mit seiner jungen Gemahlin, der Großherzog, Fürsten, Cardinale, fremde Gesandte, die Vornehmsten des florentinischen Adels, (der Hausherr Graf von Vernio; die Familien der Bardi, der Strozzi, der Riccardi u. a.) machten die Zuhörerschaft aus. (Kerzen ohne Zahl; Juwelen, Diademe, Agraffen, Gold- und Silberstickereien u. s. w.). Der Hausherr, sein Freund Graf Corsi, auch die Musiker Peri und Galilei, welche ebenfalls „einigen Antheil“ an dem aufzuführenden Kunstwerke hatten, wanden sich mit wichtiger Meise durch die verschiedenen Gruppen, dasselbe, welches sie als „das erste musikalische Drama“ zu bezeichnen für gut fanden, im Voraus zu besprechen. (Der Dichter Rinuccini war mit dem Buche in der Hand unter den Couliszen.)

Unter den Damen war die reizende Contessa Ippolita zu bemerken. Auch sie liess es sich sehr angelegen sein, ihrem Circle die Zeit zu verkürzen; obgleich es ihr leicht anzu merken war, dass sie sich nicht mit ganzer Seele ihrer Pflicht, als Stellvertreterin der Hausherrin, widmete. Sie war theilweis zerstreut; ihre Wangen glühten, ihr ganzes Benehmen war nicht angepasst der Würde einer

Dance aus jener Zeit. — Plötzlich war sie sogar verschwinden. —

Die Musik begann. Es war eine Art von Introduction — so, was wir heut zu Tage mit dem Namen *Overture* zu bezeichnen pflegen. —

Zwischen der ersten und zweiten Couffise stand ein junger Mann von etwa 18 oder 19 Jahren. Der Barbier hatte den Flaum am Kinn und Wangen zerföhrt; weiss und roth geschminkt, in reinem Costüm, konnte Luigi Pazzi, ein schöner Jüngling mit gutem Falsett (wie damals allgemein üblich) sehr wohl die Partien der *Euridice* ausführen. Doch war er nicht frei vom Lampenfieber, und er war bald gestört, als zu seinem Erstaunen eine zweite *Euridice*, ganz gleich gebildet und ausgestattet, ihm mit der selben gefassten Hand einen Wink gab, dem er sogleich folgte.

Giulio, ein schöner Mann, gab die Rolle des *Orfeo*. In seinem Arm ruhte seine vierundzwanzigjährige „Lina.“ So schritt nach Beendigung des ersten Chors, welcher die Segnungen der *Ceres* pries, der Bärde der Griechen, der tonische Sohn *Apollon's*, auf der Bühne vor. — Die Zuhörer waren entzückt bei dem Vortrage des ersten Recitativo, und der Beifall wies, als im Fortschreiten der Handlung sein Vortrag zum *Arioso* überging.

Im zweiten Akt erzählte *Orfeo* wieder viel von seinem Schmerz über den Verlust seiner Gattin; da erscheint diese auf hohem Felsen — — ein allgemeines „*Ah!*“ erschallte im Publikum. — —

„Wer hat denn dem Jungen gelehret, eine Larve vorzubinden,“ brummte der etwas karneliche Vincenzo Gallini; — „solches gehört nur dem Pantalon, oder dem *Scapin* oder *Figlietta* in der *Comédie*, aber nicht“ — Beil! klappten einige Paare schöner Lippen. — Gallini schwieg; — *Euridice* sang — und wie sang *Euridice!* — Es waren nicht die Falsetti-Töne des Knaben Luigi. — *Orfeo* erkannte die göttliche *Ippolita*: —

— — „Ippolita, — wundervolles Wort  
glühende Römer zu ihren Füßen —  
„Sich zu meiner Euridice verwandelt!  
Zeug!“ zuckte eine tiefe Männerstimme  
„welcher Teufel hat dich angesprochen  
Würde zu vergessen — zu vergessen,  
Ippolita di Verso!“ —

„Kannst du denn die erste Oper fassen  
ich meinem Oskel, den Untersuchor,  
Häuptern zu Schanden kommen lassen  
polita mit vieler Schalkheit — „und zu  
men, die der selige Krone Luigi das Leben  
hat, und davon gerannt ist.“ —

„Wer ist diese göttliche Sängerin?“  
von Frankreich, ein bewachter Knecht  
des andern Geschlechts, und verwandt  
von der reizenden Griechin. Der Graf  
in der peinlichsten Verlegenheit von ein  
andern. „Wer ist sie? mein freundlich  
wohl kennen?“ fragte dringend der Knecht

„Des Sängers Caccini Gattin,“ platzte  
sachte Bedrückte hervor.

„Ein schönes Weib,“ sagte Heinrich  
„Ich hätte sie heimschicken für Contessa  
ten“ meinte der weniger unachtige Vetter  
— der Graf hätte ihn niederstrecken können

Indessen — Liebeserklärung nach  
Sonne zwischen Orfeo und Euridice  
Orfeo's Jambazen passte wohl in den  
Scene, der Dichter hatte der Tragödie  
Ausgang gegeben: Euridice war zu  
erwacht!

Auch unsere (des Novellisten) Erzählung  
fröhlichen Ausgang: Caccini wurde er  
stellt; dieser hatte an dem Verhältnisse  
benden ein besonderes Wohlgefallen,  
Freierher. Gern hätte der stolze Not-

einer solchen Verbindung seiner Nichte die *Acteola* gesucht, aber der König war der *Freiwerber*, — und *Guilia* und *Ippolita* wurden ein Paar. Sein Ruhm wog von Tag zu Tag, und der Name des ersten Operndichters, „*Giulio Caccini*,“ geht bald in ganz Europa mehr, als der eines *lorentinischen Kobile*.

Man wird gestehen, dass die Erfüllung, davon wir hier nur einen gedrängten, darum der *Zielerde* einer glänzenden *Dielen* (auch mancher eingeflochtenen geschichtlichen Daten und Urtheile über Musik selbst) entkleideten Auszug geben konnten, eine für den *Novellisten* glückliche Aufgabe war; auch mag diese *Novelle* nicht zu den unmaßigsten ihrer Gattung gehören. Es thut Niemand darum fast leid, mit prosaischer Ruhe den Zauber der „*Dichtung*“ zu zerstören; allein der *Held* derselben, die *Mamoste*, in welcher er lanchend eingefahrt wird, und die *Reformen* in der Kunst, welche ihm dort zugeschrieben werden, gehören der *Geschichte* an: diese spricht, indem sie die *Wahrheit* vortritt, schlichte *Praxis*.

Mit dem *Auschronen*, schon in der *Person* des *Helden*, wollen wir es nicht allzu genau nehmen; gross sind die *Freiheiten*, die *Horaz* (in einem wohlbekannten *Sprach*) den *Dichtern* und *Malern* einräumt; zur *Strafe* der *Wahrheit* muss es aber heranz:

Jener *Giulio Caccini* — den der *Novellist* im Jahre 1600 als einen der *Schule Palustrina's* (P) oben erst entlaufenen jungen *Fant*, mit der *Leute* auf dem Rücken, eine *abenteuerliche Reise* in die *Welt* versuchend, zuerst zu *Florenz* aufzutreten, denselbst die *gelehrten Kunstfreunde* gewinnen, endlich sogar eine *lorentinische vornehmer Dame* (die wunderherrliche *Concetta Ippolita*) als *Braut* erwerbend, sein *Glück* und seinen *Welttrab* gründend *Maat* — war damals sehr nicht weniger als 36 Jahren in *Diensten* des *Hofes* zu *Florenz* gestanden. Er war nun *swelcher Mal* verheiratet mit einer *Frau*, die unter seiner *Arbeitsung* eine

gute Sängerin geworden war; so wie seine „Selige,“ und seine noch lebende Tochter (wahrscheinlich noch aus der ersten Ehe) beide ebenfalls seine Schülerinnen, ausgezeichnete Sängerinnen gewesen sein sollen.

In der Beschreibung der musikalischen Feste, welche im Jahre 1589, bei Gelegenheit der Vermählung des Großherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Christiana von Lothringen, gefeiert wurden, findet man seinen Namen nur noch unter den dabei mitwirkenden Musikern (Accompagnisten oder Ripienisten) angezeigt. Seine Compositionen gehören einer späteren Zeit an. Auch war, wie die Beschreibung jener Feste schließen läßt — zu welchem selbst einige der Coryphäen des später erfundenen dramatischen Styls Compositionen, nur noch in der alt hergebrachten Schreibart geliefert hatten, — diejenige Gattung, in welcher Caccini sich in der Folge hervorthat — der eigentliche, als solcher gedachte (nicht durch den Contrapunkt entworfene) freie Einzelgesang — damals sogar noch unbekannt, wenigstens, wie man dort sieht, noch nicht eingeführt \*). In einem der folgenden Jahre muß es gewesen sein, dass Cecolini, wie er selbst erzählt, bei einem Besuch in seiner Vaterstadt Rom

\*) Als Gesangsvirtuosen, d. h. als Solowäger, suchten er dabei nur die berühmten Vittoria Archilei und Jacopo Peri; sie waren, mit dem ausgezeichnetsten Schulknaben versehen, — die Oberstimme zweier im einfachsten Contrapunkte verordneten Viertonmengen Sängern, in welchen Allen aber als eine wirkliche Melodie zu erkennen ist, mit Begleitung einer Laute! Das war die Höhe, die man, damals noch, in dem kunstvollen Flusse von Einzelgesang hatte. (H. v. n. behält: Schickade und Bescheidenheit des weltlichen Gesanges, von frühen Mittelalter bis zu der Einführung des dramatischen Styls und den Anfängen der Oper, von H. G. Knechtler. Leipzig 1841, S. 113 u. ff.) vreschalt auch die oben gedachten Compositionen, wie nicht minder einige Proben von dem (wenig späteren) Mercedien des Giulio Caccini, unter den Belegen dazwischen sind.

seine Gesänge — von Kennern als eine Neuheit anerkannt, mit grossem Beifall hören liess. Um dieselbe Zeit war es, dass die oft erwähnte Versammlung von Gelehrten und Künstlern zu Florenz in dem Hause des Edlen Giovanni Sardi dei Conti di Vernio, — nach dessen Abgang in dem Hause des Edlen Jacopo Corsi, — sich mit Bereibungen und Versuchungen über die Verbesserung der theatralischen Musik, vielmehr mit der Auflebung eines dramatischen Gesanges nach Art der Tragödien der alten Griechen, beschäftigte. Caccini's Cavallero hatten diese Herren allerdings, und zwar von ihm selbst, oft vorgetragen gehört; schon vor ihm hatte auch Vincenzo Galilei sich in dieser Gattung (wie es scheint minder glücklich) versucht: allein, was die gelehrten Herren suchten, war nicht Cavallero, sondern ein nur erst geahnter, dessen verschiedener Styl, welcher, zwischen Gesang und Declamation das Mittel haltend, zum Vortrag des Dialoges der Fabel dienen sollte, welcher letztere bis dahin überall nur gesprochen worden war. Dazu war Caccini's Monodie ihnen nicht genügend. Versuche in ihrem Sinne machte Emilio del Cavallieri, ein römischer Edelmann, der damals als Intendant der Musik am grossherzoglichen Hofe in grossem Ansehen stand, und seine Versuche müssen der Vorstellung, welche die gelehrten Herren sich von einem dramatischen Styl gemacht hatten, schon ziemlich nahe gekommen sein, da sie dem Jacopo Peri, einem im Dienste des Hofes gestandenen Sänger, den sie sich zur Ausführung ihrer Ideen aussuchen hatten, die theatralischen Versuche des Herrn Emilio (nicht Caccini's Monodie) als Muster empfahlen. In solcher oder einer ähnlichen Weiss befrucht, im Jahre 1584, Jacopo Peri die Musik zu der Dufay des Dichters Rinuccini, welche, da mittlerweile Herr Sardi Florenz schon verlassen hatte \*), in dem Hause des Herrn Jacopo Corsi aufgeführt und mit Beifall aufgenommen wurde.

\*) Dieser Herr war unterwärts der Erklärung die mit ihm sang

Von da an mögen wohl manche Versuche gemacht worden sein, welche die Kunstgeschichte nur eben nicht ausreißt; aber erst im Jahre 1690 wurde (bei der eben von dem Novellisten beschriebenen Veranlassung) die Ausführung eines grossen Werkes dieser neuen Gattung, nämlich der Euridica des gepriesenen Dichters Rinuccini, veranstaltet. Auch an dieser Composition wurde nicht Caccini berufen: Die Euridica wurde mit der Musik von Peri aufgeführt, und nur waren jetzt einige Szenen von der Arbeit Caccini's eingelegt, welcher müderweile auch seinerseits auf den neuen Styl eingegangen sein durfte, und jene Szenen dazu schrieb, die von seinen Schülern vorgetragen werden sollten, mit welchen er solche glücklich einstudirt hatte \*).

Nach in demselben Jahre indess hatte auch Caccini das ganze Werk in ähnlichem Style durchkomponirt, welches er drucken liess und dem Grafen von Verulo widmete. Ob diese Composition jemals zur Ausführung gelangt, und wofür ist unseres Wissens nie mehr angeht.

Der gelehrte Violschreiber des XVII. Jahrhunderts, Peter Kircher, unter dem Namen Herr Féris, haben sich vergebens bemüht, dem Giulio Caccini die Erfindung des Recitativo anzusprechen. Wohl nur durch ein Uebersetzen auch kannte Herr Féris sich auf einen Brief des Abate Grillo berufen, welcher vielmehr das Gegentheil dessen bezeugt, das Herr Féris daraus erweisen haben will: in einer Stelle dieses Briefes nämlich (welche, heilighen gesagt, unser Novellist eben so unrichtig, als vor ihm Herr Féris, übersetzt gibt) nennt der

berühmtesten Papstes Clemens VIII (gestorbt 1592, gest. 1605) gefügt, der ihn bei seiner Person zu Rom angeheißt hatte.

\*) Das Recitativo wurde damals doch nur mit einer Lauter gläserner Gattung begleitet; die Instrumente schon ziemlich mannigfaltig, dessen bis zur Verstärkung der Chöre oder mehrbewegten Stellen, denn es den Timpan. Ein eigentliches Orchestre war von der Tragödie ausgeschlossen.

Abate seinem Freund Casini: „Padre di una nuova maniera, a piú fatto di un cantar senza canto (P) di un cantar senza recitativo,“ eine Aeusserung, die — wie unkeiflich sie lautet — die Manier Gaccini's, nämlich die ihm eigene *Monodie*, richtiger bezeichnet, als es auf den ersten Blick scheinen könnte.

Gaccini selbst hätte wohl am liebsten (wo möglich) noch für den Erfinder des dramatischen Styles überhaupt gelten mögen, einem Versuch in solcher Absicht Hess er gelegentlich unterlaufen in der Zueignungsschrift seiner *Euridice* an den Grafen von Verole, in deren Eingang er diesen Herrn an mehrere Compositionen erinnert, die er (Casini) vor vielen Jahren (*molti anni sono*) vor der berühmten *Camerala* in dem Hause seiner Herrlichkeit habe hören lassen, die in demselben Style, wie diese seine *Euridice*, geschrieben gewesen seien, und welcher Seine *Signoria illustrissima* übereinstimmend mit andern edlen Kunstgenossen sich dahin ausgesprochen: es sei dies dieselbe Gattung, deren sich die Griechen in ihren mit Gesang verbundenen Tragödien bedient hätten. (!)

Die historische Kritik ist aber nicht so leicht zu täuschen, als vielleicht der hochwilde Stöcken, ein Zeugnis *de propria causa* gilt vor ihr so wenig, als es *in jure* gilt; und es ist nicht genug, dass ein Buch anderthalb Hundert Jahre alt sei, um darin Alles für Wahrheit zu halten; man betrachte doch jene (von Casini bezeichneten) Gesänge in seinen 1664 gedruckten, also betitelten *nuove musiche* \*) und vergleiche deren Styl mit dem seiner 1669 gedruckten *Euridice*: in jenen erkennt man die von ihm erdachte, ihm ganz eigene *Monodie*; letztere, von dieser

\*) Die Gesänge, auf welche sich Casini dort bezieht, sind folgende: *Popoluccioe nata*; — *Dove dunque moriré*; — und *Veudo il mio solo*. Sie sind n. u. G. unter den übrigen (durchaus im Italischen Style componirten) enthalten. Nur merkt darüber die *Epitola* des Dichters *Sannazaro*: *Non ess' onde styl nuovo fuggi*, welche vermuthlich irgendwo im Druck erschienen ist.



Manier hieselweit verschieden, ist nur alles ähnlich dem Recitativo in der *Euridice* des *Giuseppe Peri*, wozu sich, wie man sieht, *Caccini* mit der Zeit noch bequemt haben musste \*).

Endlich ist es aber einleuchtend, dass, wenn *Caccini* sich früher irgendwo in Compositionen im dramatischen Style, d. i. in musikalisch-recitirtem Dialog eines dramatischen Gedichtes versucht hätte, er sich in seiner Zusehrift an den Grafen von *Versio* auf solche, und nicht auf jene früheren Produkte (lyrische Gedichte, Madrigaleken, im *erisco* Style) beufen haben würde. Aber auch nirgend anderwärts hat er, — der sonst bei jeder Gelegenheit alle seine Leistungen und seine Werke gewissenhaft (um nicht zu sagen ruhredig) aufzählt — von früheren dramatischen Compositionen jemals etwas verstanden lassen \*\*).

Dass übrigens — wie *Caccini* dort versichert, die „*Commerata*“ in jenen Jahren, als der Graf *Bardi* di *Versio* ihr Haupt war, die monodischen Versuche *Caccini's* beifällig aufgenommen, ja sogar für den wieder-

\*) Man vergleiche den dramatischen Styl des einen und des andern s. s. O. unter dem Beleges.

\*\*\*) Es hat irgendwo Jemand dem Werke *Caccini's* sogar schon eine Composition zu dem *Parco* im J. 1689, unter dem Titel *La Petrina*, zuschreiben wollen, wobei höchstlügenhafte Behauptungen vorgekommen sei, und selbst *Giambattista Rossi* hat ihm die Composition der *Opfer* des Dichters *Biancini* angedacht. Was nun jene *Petrina* betrifft, welche allerdings im Jahre 1689 aufgeführt worden, so ist diese in *Milano's* *Drammatopie* nur als *Commedia* angeführt, und daher wieder der Name *Caccini*, noch irgend etwas von dem geübter Musik angeht. — Und dass die *Opfer* mit der Musik von *Peri* aufgeführt wurden, und der Dichter *Biancini* von der vergötterten *Theodora Caccini's* zu derselben gleich schrenkt, ist schon anderwärts (s. s. O. S. 48) zur Widerlegung jenes Irrthums geltend gemacht worden. Wirklich aber müsste man sich höchlich verwundern, dass *Caccini* selbst sich dieser Compositionen irgend gekümmert haben sollte.

gefundenen Styl der alten Griechen in ihren Tragödien erklärt haben sollte, ist gar nicht unglücklich; denn damals waren die gelehrten Herren mit sich selbst noch nicht im Reinen mit ihren Vorstellungen von einem solchen Styl, den sie erst in der, durch die Aufwarterung des nachmaligen Vorsitzers Herrn Jacopo Corai, durch das Zusammenwirken des Dichters Rinuccini und des Compositours Jacopo Peri, im J. 1648 zu Stande gebrachten Dafne, noch vollständiger aber in der ebenfalls mit der Musik des Jacopo Peri im J. 1600 aufgeführten Tragödie Euridice, erreicht zu haben glaubten.

Unstreitig gehört dem Giulio Caccini das aller Anerkennung werthe, in seinen Folgen erhebliche Verdienst, die Monodie, d. i. arione Cantilena mit Streben nach dem Ausdrucke eines bestimmten Gemüthszustandes, eingeführt zu haben; das Recitativ aber ist nicht seine Erfindung; und sehr mit Unrecht wird er von unserm Novellisten als der erste Operndichter bezeichnet; eine Ehre, in welche sich mit Jacopo Peri, — dem Compositour der Dafne und der Euridice — der Dichter Rinuccini theilte, welcher Letztere nicht bloß die Gedichte geliefert, sondern auch auf die musikalische Entwicklung des gesuchten Styles wesentlichen Einfluss genommen. An der ganzen Erzählung unseres Novellisten endlich sind nur die Namen der handelnden Personen geschichtlich, die Handlung aber durchaus reine freie Dichtung oder (richtiger) eine Schöpfung.

Und nun bietet sich aus diesem Anlasse die Frage dar: ob es denn nicht thöricht wäre, um künftigen grösseren Uebelständen vorzubeugen, den Novellisten ein gewisses neutrales Gebiet aus der Geschichte der Kunst, zu beliebiger Ausnutzung für ihre Masterwirtschaft (unter billigen Bedingungen) gütlich preiszugeben? Wenn freilich, auch dann (wie zu besorgen wäre) diese Klasse von Dichtern solche Schranken vielleicht nicht merken würde, —

obgleich schon ihre eigene Politik sie immer bestimmen sollte, von ihren Inhumanitäten mit kluger Mäßigung Gebrauch zu machen; — dann würde, bei zunehmender Ungelehr, endlich doch nur die Critik in das Mittel treten müssen, um die Irrthümer zu beleuchten, oder — die Satyre, um dem Gelesenen Genugthuung zu verschaffen, und unersättliche Schemen, mit ihrem falschen Samen, wenigstens von dem inneren Gebiete der Geschichte abzuschrecken.

R. G. Kienewetter.

---

## Ueber Mozart's Operette:

### „Der Schauspieldirektor“<sup>\*)</sup>.

Mozart's Biographie, herausgegeben von seiner Wittwe, der Elesterkühn Nissen, enthält die kurze Notiz, dass Mozart im Jahr 1786 den dritten Februar auf Befehl des Kaisers Joseph für Schönbrunn den „Schauspieldirektor“ geschrieben, eine Operette, bestehend aus Overtüre, zwei Arien, einem Terzett und Vaudeville, für Madama Lang, Mademoiselle Cavagliari und Herrn Adamsberger.

Dem grössern Publikum ist diese Schöpfung des unsterblichen Meisters der Töne sehr jener Zeit, fast ganz unbekannt geblieben; nur Einzelnes davon, namentlich das berühmte Terzett: „Ich bin die erste Sängerin“ — und auch die Overtüre sind hin und wieder, meist ohne Angabe der Quelle, öffentlich aufgeführt worden. Die vollständige Partitur gehört indessen zu den grössten musikalischen Seltenheiten, und dürfte im Besitze nur weniger feinsinniger Sammler sein. Die königl. Königl. Bibliothek

\*) Die hier folgenden Zeiten wurden von dem kieligen Hofschauspieler und bekannten Literaten, Herrn Louis Schaeffer, bei Gelegenheit eines Concertes vorgelesen, welches von dem Gesangsperoneale der kielischen Schauspiels in Kiel am ersten aber Unterrichtungsakademie für hülfsbedürftige Schauspieler im Nischen'schen Saale am 29. Nov. 1844 gegeben wurde. Seit einer Reihe von Jahren zeichnet sich diese Concerte durch einige und künstlerisch-würdige Stellung aus. Wir erlauben uns noch gerne an die Anthologie deutscher Opernmusik, die zur hundertjährigen Feier der Grundsteinlegung des k. Opernhauses in Berlin zu demselben Zwecke gegeben wurde, und allgemein die trefflichsten Theatralien hat.

bekannt eine solche aus der Fächler'schen Sammlung, und von dieser wurde uns gestattet, eine Copie zu nehmen.

Ueber die erste Aufführung des „Schauspieldirectors“ ist nur wenig bekannt, ja es würde an jeder Nachricht darüber fehlen, wenn nicht ein altes Verzeichniß der bei dem Kaiserlichen Hof-Theater in Wien im J. 1786 aufgeführten Stücke, welches von dem damaligen Secretär zusammengestellt wurde, die Notiz enthält, dass am 7. Februar — also nicht am 8., wie der Biograph angibt — im National-Burg-Theater ein deutsches Singspiel gegeben wurde, weil in der Schönbrunner Orangerie ein Gefangenhausstück von Herrn Stephan! dem Jüngeren: „Der Schauspieldirector“ genannt, gegeben wurde. Nach demselben ein italienisches *Intermezzo*: „*Primo in Musica per la parca*“, von *Abbate Conti*. — Es erscheint freilich wunderlich, dass im Burg-Theater ausnahmsweise deswegen ein Singspiel gegeben wurde, weil in Schönbrunn ebenfalls ein Singspiel war. Dies erklärt sich aber aus der Durchsicht des „Schauspieldirectors“, welcher in dem sämtlichen Singspielen Stephan! der Jüngere später gedruckt erschien.

Das Stückchen trägt nämlich vollständig den Charakter eines *Quodlibet*, eines *Potpouri*, einer *Gala paré*, welches dazu bestimmt schien, dem Kaiser die beliebtesten Schauspieler und Säger seiner Theater in ihrem vorzüglichsten Leistungen vorzuführen. Ein Schauspieldirector Frank nämlich will eine neue Gesellschaft engagiren, und es finden sich nach und nach verschiedenen Künstler bei ihm ein, welche sowohl im recitirenden Schauspiel als in der Oper ihre Proben ihrer Fertigkeit ablegen. — So spielen die Schauspieler Szenen aus damals beliebten Stücken, und die Säger singen Arien, die in gar heltem Zusammenhang mit der Operette selbst stehen.

Besetzt war der „Schauspieldirector“ mit den besten Kräften der damaligen Kaiserlichen Theater. Wir finden auf dem Zettel die Namen: Stephan! d. j., Brockmann, Lange, Weidmann, Adamberger, und die Damen Sacco,

Adamberger, Stephani, Lange und Mad. Cavaglieri. Doch muss der lose Zusammenhang der wirklich an einander gerahmten Scenen wohl keinen Beifall gefunden haben, da der „Schauspieldirektor“ nur dreimal im Kärntnerherber-Theater wiederholt und dann nie wieder aufgeführt wurde.

Später hat man versucht, das Terzett: „Ich bin die erste Stagerie“ — allerdings den Glanzpunkt des Ganzen — durch Einlage in andere Opern, namentlich Cimarosa's „Wandernde Comedianten“ und Fioravanti's „Dorfmädchens“ wieder dem Publikum vorzuführen, aber eine schätzenswürdige Aufführung in der ursprünglichen Form hat seit 1786, also seit beinahe 90 Jahren nicht wieder stattgefunden.

Die Personen sind:

Frank, ein Schauspieldirektor . . .	Hr. Stephan d. j.
Eiler, ein Bouquier . . . . .	„ Brockhaus.
Fuf, } Schauspieler . . . . .	„ Lange.
Herr, } . . . . .	„ Weidmann.
Mad. Pfeil, }	Mad. Sosen.
Mad. Krone, }	„ Adamberger.
Mad. Vogelaug, }	„ Stephani.
Herr Vogelaug, ein Stager . . .	Hr. Adamberger.
Mad. Herr, }	Mad. Lange.
Mlle. Silberklang, }	Mlle. Cavaglieri.

## O U V E R T Ü R E.

In der ersten Scene gibt uns der Autor dem Zuschauer zu seinem ganzen Stückchen. Sie ist in so fern merkwürdig, als sie mit wenigen zeitgemässen Abänderungen noch jetzt noch viel Wahres enthalten würde. Wir gehen sie daher ganz, wie sie vor 60 Jahren geschrieben wurde, und überlassen dem Vergleich der damaligen mit den jetzigen Zuständen dem geehrten Zuhörer.

**Erster Auftritt.**

**Frank,** (gleich darauf) **Puf.**

**P u f.**

Leutig, Herr Director, wir haben Permission.

**F r a n k** (wenn)

Wo, mein lieber Puf?

**P u f.**

In Salzburg.

**F r a n k** (wenn)

In Salzburg! dem Vaterlande des Hannevarais!

**P u f.**

O, nur keine Grillen! Sehn Sie froh, dass wir irgendwo unterkommen. Wenn die Kunst nach Brod geht, muss es ihr gleich viel sein, welche Thüre ihr offen steht. Es sind überdies noch Bedingungen dabei. Lauter lustige Stücke, Ballets und Opera müssen Sie geben.

**F r a n k.**

Und vom besten Geprüg, nicht wahr? Was kostet nicht schon eine gute Gesellschaft! dann erst Ballett! Opera! und dafür am Ende eine geringe Einnahme?

**P u f.**

Ja, da müssen Sie sich zu helfen wissen. Sehn Sie mehr auf die Zahl, als auf die Güte der Leute, die wohlfeilsten die besten. Ihr erster Akteur muss Ihnen nicht mehr als wöchentlich vier Thaler, und die erste Abtrien zwei Thaler kosten. Hernach schicken Sie eine Ankündigung voraus, und sagen darin: Sie bedichten die stärkste und ausgewachteste Gesellschaft mit, wie noch keine dort gewesen wäre.

**F r a n k.**

Was kann ich aber mit solchen Leuten auführen?

P a f.

Die besten Stücke; 30, 40 Personen stark; worin ein Akteur den andern vom Theater verjagt, und der Zuschauer nicht Zeit hat, über irgend eine Scene nachzudenken.

F r a n k.

Das nennen Sie die besten Stücke?

P a f.

Und mit Recht, weil sie's meiste Geld eintragen. Ich weiss wohl, was Sie sagen können. Aber — legen Sie die Hand auf's Herz, und reden Sie die Wahrheit. Haben wir nicht gerade mit den Stücken, worüber am meisten geschimpft wurde, das meiste Geld eingenommen? und bei jenen, die alle Welt für Meisterstücke hält, keine Hüke gefah? Mit „Nathan dem Weisen“ werden Sie das zweite Mal nicht so viel einnehmen, als die Lächer beitragen. Den „Graf Waltrau“ aber können Sie zwanzig Mal gehen, und werden immer das Haus voll haben. Ergo? Ein Direktor muss auf die Kasse sehen — ergo: die schlechtesten Stücke die besten.

F r a n k.

Aber lieber Paf, der gute Geschmack geht ja auf die Art vollends zu Grunde.

P a f.

Ich hin' Sie, bleiben Sie mit Ihrem guten Geschmack zu Hause; er hat Sie beinahe an den Bettelstab gebracht. Es ist ein Hiragnosplaus, das den Kopf, aber nicht den Beutel füllt. Die Leute führen ihn deshalb so häufig auf der Zunge, um ihn bei jeder Gelegenheit von sich zu geben, weil sie ihn nicht verdauen können. Den zu genießen, gehört für grosse Herren, aber nicht für Privatleute.

F r a n k.

Das hab' ich leider erfahren.



P u l.

Und damit Sie's nicht wieder erfahren, so machen Sie's wie Andere: hängen Sie ein prächtig Schild aus, mit Törten und Panzern besetzt, und setzen Sie Speckknödel und Sauerkraut auf.

F r a n k.

Das heisst: betrügen Sie die Leute.

P u l.

*Mundus vult decipi, ergo decipiat!*

F r a n k.

Kann gut. Aber wenn ich Ihnen auch in Ansehung der Stücke Recht lassen will, so ist's doch ganz was anders mit den Schauspielern. Die Gattung Leute, wie Sie mir rathen anzuschauen —

P u l.

Müssen überall für die Vortrefflichsten gelten, wenn Sie's nur ausstellen wissen. Ist ein Schauspieler, den die Leute nicht verstehen können, und Ihnen deshalb Vorwürfe machen, so sagen Sie mit einer Weisheitslehre: er ist ein grösserer Denker, als Redner, es steckt viel hinter dem Mante; daher gehört auch viel dazu, um ihn gehörig zu beurtheilen. Von einem Sänger, der schlecht singt, sagen Sie: er ist mehr Akteur als Sänger; und von einem Tänzer, der rechte Hochsprünge macht: das ist der wahre Tanz der Alten, der durch unser heutige Künstlerlei völlig verloren gegangen — leichte, reine Natur. Ehe die Leute sich für Dummköpfe halten lassen, glauben sie es Ihnen auf's Wort und finden's am Ende selbst vortrefflich.

F r a n k.

Das ist wohl leicht geredet, aber nicht so leicht auszuführen.

P u l.

Eben so leicht. Ei, ei! Herr Frank, Sie sind so

lange beim Theater, und wissen noch nicht, dass der grösste Theil der Zuschauer nicht selbst urtheilt, sondern nur einigen Aristokraten lediglich auf's Maul sieht, um ihnen nachzusehen? Sobald wir hinkommen, so geben Sie vier bis fünf Skriblern freie Extris, alle Tage ein gut Souper, und bei der ersten Actrice Dejeune; die werden Ihnen aus dem ehmlichsten Schneidergewellen einen Rossus, aus dem vorzüglichsten Lämmel einen Garrick, und aus dem ersten Kuchelmeisele eine Chiron machen. Der Haufe besetz das noch, und so haben Sie gewonnen Spiel.

F r a n k.

Lieber Herr Puf, was rathen Sie mir! das heisst ja seinen Beifall erkaufen!

P u f.

Klimpern gehört zum Handwerk. Auf diese Art ist schon mancher elende Charlatan zum Kapitalisten geworden, und Sie sind nach allen Regeln der Kunst und Rechtschaffenheit —

F r a n k.

Auf den Saal gekommen. Es soll! Ich will den guten Geschmack, die Chinkre, wie Sie es nennen, an dem Nagel hängen. —

P u f.

Und die Rechtschaffenheit dazu.

F r a n k.

Aber wo bekomme' ich Geld her, um anzufangen?

P u f.

Hier haben Sie einmal die Permission, *(Gibt ihm eine große Pistole)* Darauf nehmen Sie Geld auf, und verschreiben die Eintrahne.

F r a n k.

Aber wenn ich nun mit allen Kunstgriffen nichts ein-

nähmet! Es ist doch möglich, dass ich ein klüger Publikum finde, als ich vermuthete.

## P u f.

Ah — Sie müssen auf's Glück mehr als auf die Möglichkeit rechnen. Das Glück ist eine Vorwärtlerin der Dummheit, und wenn Sie meinem Rath folgen, opfern Sie der Dummheit mehr als dem Verstande, mithin haben Sie nichts zu fürchten.

Nach diesem wenig erbaulichen Blicks hinter die Couliſſen jener Zeit, tritt ein Banquier Eiler auf, den der berühmte Brockmann spielt. Er empfindet eine Schenkspielerin, Mad. Pfeil, zum Engagement, ertheilet sich nicht allein, die Gage für sie zu zahlen, sondern auch noch 1000 Dukaten ohne Zinsen für die neue Unternehmung herzulihen, wenn er nur dadurch von der Qual erlöst wird, dieser Dame die Rollen überhören zu müssen. Der Director mehrt Schwierigkeiten, Mad. Pfeil kommt in der dritten Scene selbst, und spielt sofort eine Scene aus dem damals beliebten Lustspiel: „Die wiedergefundenen Eheleute,“ wobei der arme Banquier Eiler ihr die Stichwörter bringen muss. Das Probenpiel hat, wie vorauszuſehen, einen vortheilhaften Erfolg. Mad. Pfeil wird engagirt, der Banquier ist das Rollen-Ueberhören los. In der vierten Scene erscheint Mad. Krone, als erste tragische Schenkspielerin. Sie wirft einen stechenden Blick auf Mad. Pfeil und ihren überhörenden Banquier, die Beide sofort die Bühne verlassen, und trägt sich dem Director für das Treuespiel an. Wenn in der ersten Scene die Reden des Directors und seines Schauspielers Puf fest klingen, als könnten sie auch einer spätern Periode angehören, so sagt bei dieser Gelegenheit der Director etwas, was gleichwieerweis jetzt nicht mehr wahr ist. Mad. Krone nennt nämlich ihre Hauptrollen: Zaira, Alzira, Kinopetra, Rodogune, wozuf ihr folgende Antwort wird. „O hätte

„Madam Kraus, damit ich's vorbeik. Cornuille, Racine, Voltaire, diese Väter der ichten Tragedie, sind hinter den Ofen geworfen, und ihre Stücke, die wahren Probensteine tragischer Schauspieler, für unbrauchbar erklärt. Der Shakespearismus hat nun ergriffen, und Helden und Staatsaktionen sind die Produkte, womit wir jetzt parodiren. Ein Trauerspiel ohne Lustigmacher, ohne Tollhaus-Barren, Donnerwetter und Gespenster à la Shakespear, wird für faden Gewäsch erklärt, die Zuschauer gähnen, und die Kasse bleibt leer.“

So urtheilte man vor sechzig Jahren in Wien über Shakespear!

Mad. Kraus recitirt nun eine Scene aus „der Rache des Ehemannes,“ und wird mit vierzehn Thalern die Woche engagirt, nicht 700 Thalern, worin sich abermals eine wesentliche Verschiedenheit zwischen damals und jetzt zu erkennen gibt.

Die Reihe der Prüfungen ist noch nicht vorbei. Mad. Herz spielt eine Scene aus den „galanten Lansen,“ und wird engagirt. — Nun ist es mit dem Probeacte für Schauspieler aus, und die Oper beginnt. Zuerst kommt Mad. Vogelwang, damals von der Italienerin Signora Cavaglieri gespielt, und singt, ohne ein Wort zu verlieren, die erste Arie.

#### A r i a.

Auch hier gibt der Director seinen Beifall zu erkennen, und bekündigt ihr durch ein Engagement von wöchentlich sechzehn Thalern. Das Alles geschieht, ohne dass Mad. Vogelwang auch nur ein Wort verliert, was ihr auch als Italienerin in einer deutschen Operette nicht zu verdenken ist.

Jetzt tritt Mlle. Silberklang, die berühmte Sängerin Lange, Mozart's Schwägerin, ein, und kündigt ganz im Gegenseitz mit ihrer schweigsamen Vorgängerin ihre Wünsche folgendermassen an: „Ihre Dienerin, Herr Frank! „Sie erröthen, wie ich höre, eine deutsche Oper? — Ich „will mich also bei Ihnen als Sängerin melden. Ich bin

„Mademoiselle Silberklang. Sie müssen mich ohne Zweifel  
 „per renommée kennen. Weil aber der Ruf oft betrüglich  
 „ist, so will ich Ihnen ein kleines *Rondou* singen, damit  
 „Sie selbst urtheilen können.“ — Nach dieser gewisse  
 zwanglosen Ankündigung singt sie sofort die zweite *Arie*.

#### A r i e.

Der Direktor ist in Verlegenheit, welche der beiden  
 Damen er als erste Sängerin engagiren soll, und macht  
 Anerbietungen, um die streitenden Interressenten zu ver-  
 söhnen. Gerath machen Beide ihre gerechten Ansprüche  
 geltend, und nun folgt das meisterhaft gearbeitete *Torzett*,  
 in welchem Mozart's wunderbares Genie sich so deutlich  
 ausdrückt.

#### T o r z e t t.

Verachtung, Engagement, Zufriedenheit, Schlußgruppe,  
 wie gewöhnlich. — Das war nun ein Stoff, den ein  
 Mozart componiren mußte, und der es begreiflich macht,  
 wie die Operette, trotz der allgemeinen Verachtung für den  
 unsterblichen Meister, sich nirgend auf der Bühne erhalten  
 konnte. Was übrigens von der ersten Scene gelten mag,  
 gilt gewiss noch mehr von dem Texte des Schlußengesangs,  
 der für alle Zeiten zur Ehre der Kunst wahr bleiben  
 möge! —

*L. Schneider.*

U e b e r

**Liedertafeln im Allgemeinen und die von  
Mainz ins Besondere.**

Von

**Fr. M. Gredy.**

---

Am einem der wenigen Sommer-Sonntage, denen die Großhülsen'schen Jammersrecken erlaubt hatte, ihrem Namen Ehre und unser Wanderlust Flügel zu machen, unternahm ich mit einem Freunde einen Ausflug nach dem Odenwalde. Ueberall erblickten wir ein reges Leben, freundliche Gesichter, geschicktes Wagen und Menschen, die sich nach verschiedenen Richtungen hinbewegten. Sie eilten, wie wir auf unsern Anfrage vernahmten, zweis nach entgegengesetzten Seiten hin gelegenen Orten zu, wo sich mehrere Sängervereine zu gemeinschaftlichem Wirken zusammenfinden wollten. Gerade Hessen wir uns von einem der Ströme forttragen. Die herrliche Gegend, der heitere Himmel, die frohlichen SINGER, die schönen Lieder, mit Feuer und ziemlicher Vollkommenheit vorgetragen, Alles machte auf uns, wie auf die zahlreiche Zuhörermenge, den mächtigsten Eindruck, und da uns wenige Wochen vorher ein ganz ähnliches Schauspiel jenseit des Rheins, im Traun, erfreut hatte — gelangte sich uns unabweislich die Ueberzeugung auf, dass das in neuerer Zeit wirklich allgemein gewordene Streben, sich zu Liedervereinen, sogenannten Liedertafeln, zu verbinden, jetzt schon die schönsten Früchte zeige.

Wie stark contrastirte mit diesem Gefühle ein in der „neuen Zeitschrift für Musik“ 2ten Bd, Nro 6 aufe Nene

angestimmte alte Klage über die überhand nehmende Zahl von Liedertafeln. Dort wird folgende Frage eines Herrn D. Klüvermann angeführt und gewissermassen adoptirt: „Was ist der Grund dieser heftigen Liedertafel-Manie, wie denn eine solche wirklich bisher in einer auffallenden Weise gewachset hat? wahr kommt es, dass diese Liedertafeln sich so die Herrschaft über alles dilettantische Musiktreiben erzwungen haben, dass man die eigentlichen grösseren Gesangsvereine für gemischten Chor zur Anbahnung grösserer, besserer, namentlich religiöser und oratorischer Musik nur noch mit Mühe zusammenhalten vermag!“ — Ich bin weit davon entfernt, jeden leitführenden Dorfschul-Neuerchen für einen Amphion, jede Liedertafel-Gesellschaft für einen Olymp oder ihre Leistungen für reinen Nektar und Ambrosia zu halten, deren Genuss allein schon aus zur Unsterblichkeit hinführt: diesem harmlosen Sängerverein aber gar die Ursache des Verfalls der bessern und edleren Musik zuzuschreiben, scheint mir im höchsten Grade ungerathet und unbegründet.

Wohl mögen sie an verschiedenen Orten unsere grossen Vaterlandes in Organisation, Tendenz und Leistung unendlich verschieden sein, und bald mehr, bald weniger Gutes erzielen; dass aber im Allgemeinen ihr Streben wie ihr Wirken lässlich ist, und dass die in obiger Frage erhobene Anklage, als auf einer unedelmässigen Verwechselung von Erscheinung und Ursache beruhend, in jedem ihrer Theile abzwecken sei, muss jedem unbefangenen Beobachter einleuchten. Wir glauben dieses auch durch Aufstellung eines Beispiels statt vieler, durch einige Mittheilungen über die uns näher bekannte Liedertafel zu Mainz, darthun, und zugleich beweisen zu können, dass ein solcher Verein im Stande ist, Alles das zu leisten, was von dem wahren Musikfreunde billigerweise verlangt werden mag.

Vor ungefähr vierzehn Jahren traten in Mainz mehrere Musikfreunde zusammen, um durch Gründung einer Liedertafel musikalische Unterhaltung und Ausbildung durch mehrstimmigen Gesang zu erreichen. Glücklicher Weise

finden sie in ihrem ersten Direktor, Herrn Böttlinger, und ersten Präsidenten, Herrn J. J. Schott, dem Principal der bekannten Musikhandlung, Männer, denen alsbald eine höhere Idee, nicht ein einfaches Amusement, als Hauptaufgabe vor Augen schwebte, — und von dem Eifer aller Mitglieder kräftig unterstützt, gelang es ihnen sehr bald, das Ansehnliche und Ergötzliche mit dem Edleren und Vollkommenen zu verbinden. Was Böttlinger angelegt, wusste Meuser, aus Schellie's trefflicher Schule hervorgegangen, aufs beste fortzuführen, und der Verein machte bald nicht nur die vorzüglichsten Tafel- und Gesellschafts-Lieder, sondern auch historische Werke für Männergesang, von Schiller, Lörke u. a. zum Vorwurfe seiner Studien. Das Gefühl, dass zur Vollendung noch ein wesentlicher Bestandtheil fehle, brachte schon nach wenig Jahren ihres Bestehens die Liedertafel dazu, einen Damen-Gesangverein ins Leben zu rufen, den sie so mit sich verband, dass die Damen in eigenen regelmäßigen Proben, unter Leitung des Liedertafel-Direktors, entweder Gesangwerke für Frauenstimmen allein oder die betreffenden Stimmen für gemischten Chor übten, während die Männer regelmäßig einen Abend der Woche für Männer-Quartetten, einem andern zum Einstudiren von allgemeinen Chören benutzten, und dass nur von Zeit zu Zeit in gemeinschaftlichen Proben und Aufführungen ein Zusammenwirken stattfand. — Die öffentlichen Productionen dieses so erweiterten Gesangvereins, immer mit einem humanen, religiösen oder patriotischen Zwecke verbunden, — zum Besten der Armen, der Kleinkinderbewahranstalt, des wohlthätigen Frauenvereins, zum Vortheile des Beethoven-, des Gutenberg-Monuments, der Hamburger Brandversicherung u. a. w., — so wie die von ihm veranstalteten Musikfeste, sind oft genug schon öffentlich besprochen und auch in diesen Blättern öftersmal erwähnt worden. Und so werden nun von der Liedertafel zu Malen, gegenwärtig unter der wackern Direction des auch als Compositour der musikalischen Welt bekannten Kaas,



die klassischen Meisterwerke der anerkanntesten Tonsetzer, eines Bach, Beethoven, Cherubini, Graun, Handel, Haydn, Mendelssohn-Bartoldy, Mozart u. s. L. einstudirt und möglichst vollkommen vorgetragen. Sie wirkt ferner wohlthätig auf den Kirchengesang durch öfters Aufführung guter Musik in der Kirche, und hat sogar einen Zwanzig-Verein hervorgehen, der sich zur Aufgabe gestellt hat, an den höchsten Festtagen die bessern Werke der Kirchenmusik zu executiren. — Dabei vernachlässigt sie keineswegs die für Männerstimmen allein geschriebenen trefflichen Compositionen von Coar. Kreutzer, Franz und Vincenz Lachner, Lindpaintner, Mendelssohn-Bartoldy, Reichard, Reinsiger, Spohr, Zöllner u. s. w. u. s. v., und trägt sie bei ihren Vereinsabendessen, an denen die angesehensten und gebildetsten Bewohner der Stadt als nichtaktive Mitglieder Theil nehmen, und welche oft durch die Anwesenheit der bedeutendsten Virtuosen geziert werden, mit Feuer und Lust vor. — Doch nicht allein durch ihr erheiterndes und ergötzendes Wirken zeichnet sich die Mainzer Liedertafel aus, sondern sie hat auch in bürgerlicher Beziehung ein gewisses Ansehen und solche Geltung erlangt, dass sie in manchen Fällen die Stadt selbst gewissermaßen repräsentirte, und bei deren grandartigen Festen, bei Inauguration des Gutenberg-Denkmal, bei der Säkular-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst, bei Anwesenheit der Naturforscher in Mainz, größtentheils die Fest-Commissionen bildete.

Wohl verdankt sie gar Vieles besonders, günstigen Verhältnissen und schon dem Umstande, dass sie einer Stadt angehört, die durch ihre glückliche Lage an dem beliebten Rheinstrom, und besonders durch den für allen Gute und Schöne empfänglichen Sinn ihrer Bewohner, bei denen die Aufhebung jedes Zwangs und die Gleichheit vor dem Gesetze in Verbindung mit Öffentlichkeit und Mündlichkeit des Gerichtsverfahrens den Unterschied der Schicksale fast unmerklich gemacht hat — unstreitig eine der geeignetsten in Deutschland ist; allein auch die meisten

andern Städte, in denen sich nur einigermaßen musikalische Kräfte vorfinden, können bei gutem Willen und gehöriger Ausdauer gewiss ähnliche Verdienste bilden oder vorzubilden. Es kommt hier aber, scheint es mir, vor Allem darauf an, dass sich der Gesangsverein einem tüchtigen, vollkommen gebildeten Gesangsdirektor an erwerben sucht, — und dabei keine Kosten scheut. Dieser wird gewiss das Publicum „Vorwärts“ ergreifen, und die menschliche Natur müsste sich verändert haben, wenn ihm nicht Jung und Alt zum höhern Ziele voll Freude und Eifer nachfolgte. — Nein, die Liedertafeln sind nicht so kunstfeindlich, wie sie in dem obenangeführten Pausen hingestellt werden; sie sind den Vereinen für gemachten Chor (denn durchaus andere Verhältnisse stehend entgegengetreten) nicht hinderlich, sondern befördern dieselben vielmehr, indem sie namentlich da, wo es an erwachsenen Sängern fehlt, in Verbindung mit den Stimmen der Schuljugend recht vortheilhaft benutzt werden können; sie tragen daher auch nicht die Schuld, wenn grössere oratorische und kirchliche Musik selten zur Aufführung kommt. — Auch die Compositionen für vierstimmigen Männergesang, die von Klüvemann wegen ihrer angeblichen Einförmigkeit eine hittere Herabsetzung erleiden, verdienen keineswegs solchen Tadel. Ein wahrhaft sächsisches Produkt der deutschen Muse, erfreuen sie sich nicht minder als z. B. die Quartette für Streichinstrumente, einer unerschöpflichen Fundgrube, die von dem gediegensten Meister fortwährend mit dem glücklichsten Erfolg ausgebeutet wird. Sie vermögen, auch ohne die gerügten Abnormitäten, zu erheitern und zu erheben, und sind vor Allem geeignet, in das öffentliche Leben überzugehen und auf das Volk selbst belebend und begeistend zu wirken. Man denke nur an Richard's Quartett: „Was ist des Deutschen Vaterland?“ — Mag es denn auch hier und da (wo schlechte sich nicht einmal ein Mißbrauch ein?) an Ansetzungen nicht fehlen: diese sind gewiss nur selten, und fallen demnach weniger schwer in die Waagschale; mögen die Bestrebungen der Liedertafeln

sich bald ein höheres, bald ein niedrigeres Ziel vorgesetzt haben, unverkennlich wird überall durch sie Guten bewirkt: Veredlung des Gemüthes und der geistigen Unterhaltung, Entfernung vom rohen Wirthshausbesuche, Unterdrückung der gemeinen Lieder, Verbesserung des Kirchengesanges, und damit wohlthätiger Einfluss auf den Gottesdienst selbst. Wo fand sich früher ein stärkerer Damm gegen den Schwall der von Aussen heranzuströmenden Mode-Tonklingel, gegen die masslose Bewunderung der modernen Virtuosen-Hocksprünge, als in ihnen? Unsere Liedertafeln bedürfen es nicht, zur Volksthumlichkeit angespannt zu werden: ihr eigentliches Element ist das Volkstümliche, und ihr Wirken wird sich gewiss auch immer mehr und immer segensreicher über das ganze Volk verbreiten.

---

## Der letzte König von Juda,

von

G. KASTNER.

Jeden Winter entsprossen dem Boden unserer zwei öcconomischen Treibhäuser, *serres* genannt und *serres couverte*, junge Gewächse, kleiner oder größer, blätterreich oder blätterarm, mit Blüten und ohne Blüten, farbig oder verhaschen bei der Geburt schon, frisch oder welkend beim Entfalten der Knospe, duftend oder ohne allen Wohlgeruch.

Das Wort „Treibhaus“, welches mir soeben unbedachter Weise aus der Feder geschlüpft, soll eigentlich nicht im ironischen Sinne genommen werden, wie es gewöhnlich geschieht. Jede Kunstanstalt ist ein Treibhaus, nur ohne erborgte Wärme. Es wäre zum Bedauern, wenn, ich rede hier speziell von Musik, die Tonwerke künstlich auf unnatürliche oder gezwungene Weise in's Dasein träten, und nicht vielmehr aus dem süßigen Leben herauskelten, das da heisst: Menschengeist und Menschenseele. Es wäre eine Ungerechtigkeit ohne Verantwortung, und das Uebertriebene — ist nicht jede Lüge Uebertreibung? — bricht unter der eigenen Hohlheit zusammen und kann sich nicht auf die Dauer erhalten.

Jeden Winter blühen unsere Gärten der Kunst in den Städten, oder vielmehr in der Hauptstadt Paris, wenn draussen die Erde sich eingehüllt hat in den weissen, warmen Pelzmantel, und ihre Keime legt, mit Mütter Sorgfalt für den Blüthenschmuck des kommenden Frühlings.

Auch diesen Winter ist allhier Neues aufgegangen und es ist noch nicht damit zu Ende. Doctor Kastner machte den Anfang. Auf ihn folgte David mit seiner Symphonie-

Ode; „die Wüste“ und dann kam Niedermeyer mit einer grossen Oper: „Marie Stuart.“

Niedermeyer's Arbeit fehlt es sicherlich nicht an Gewissenhaftigkeit. Allenthalben that sich der geprüfte Musiker kund, mitunter ergiessen sich auch durch die fliegende Tonwelt seiner Schöpfung helle Lichtstrahlen, zart und weich, aber dem Ganzen machte es nicht gefangen. Die Franzosen wollen interessante, ergreifende Lektüre; Neues und Unerwartetes, Erwas, was beständig die Aufmerksamkeit fesselt, das Geist ergreift, oder die Seele. Marie Stuart ist aber eine zusammengestoppelte Biographie der Königin Schottlands, deren Hauptdaten die Momente zu dramatischen Situationen liefern konnten. Jedermann konnte diese Geschichte; denn wer hätte sich nicht dafür interessiert, auf den Lehrbänken schon, wo man den Tacitus expandirte und sich mit hebräischen Vocabeln die Zeit abkürzte! Neu war d'raum die Oper nicht und als größt noch nicht und feierte einen *succès d'estime*.

David brachte es weiter. Klavier und Umstände machen Leute. Durch die mannigfachen Lebenswirren hindurchgedrungen, steigend und singend, als Chorknabe, als Bassesolostimmer, immer arm und elend, kam's dem unruhigen Kopfe zu Sinn, das alte Europa im Stich zu lassen und sein Heil anderswo zu versuchen. Er nahm den Wanderstab, schnürte das Bündel und zog in die weite Welt, nicht nach Rom und nicht nach Berlin; nach Egypten, Syrien, der Himmel weiss wohin, und kehrte endlich zurück und brachte seine Symphonie mit, welche allgemeine Sensation erregte, als sie endlich vor dem Pariser Publikum zur Aufführung kam.

Kastner hatte sich schon längst, besonders als theoretischer Musiker, einen Namen guten Klanges in Frankreich gewonnen. Auch als Komponist hatte er sich erprobt, in Tondichtungen des verschiedensten Umfangs, Inhaltes und Charakters. Die Pforten der opernischen Oper hatte man ihm geöffnet, und mit entschiedenem Succes war die Maschera über die Bühne gegangen. Kastner's Talent ver-

langte jedoch einen weitem Spielraum, einen gelebteren Wirkungskreis. Er richtete seine Blicke nach der *Académie royale de musique*, und um des Wariens sich nicht zu verdröhnen, gab er, aus eignen Mitteln, im Saale des Conservatoiriums ein *grandes Concert*, wozu er, vor einem glänzenden Publikum, unter dem sich der Vorstand der Literatur und Kunst befand, die Hauptscenen aus einer biblischen Oper in vier Acten auführte, die unter dem Titel bekannt geworden: der letzte König von Juda.

Herr Maurice Bourges, ein geschätzter Mitarbeiter an einem der hiesigen musicalischen Journale, Literat von anerkanntem Werthe und Musiker von Fach, verfasste nach biblischer Anleitung, ein wohlgestaltetes, gut concipirtes, interressenvolles *Livret*, das ihm recht eigentlich zur Ehre gereicht. Das Sujet der Oper ist der jüdischen Geschichte entlehrt, aus jenem Zeitalter nämlich, wo es mit dem Volke Gottes so fern gekommen, dass es vernichtet werden sollte. Israel und Juda waren unter Babylonischer Herrschaft und in so weit frei, als sie ihrem Gebieter den auferlegten Tribut entrichteten. Eine traurige Freiheit, wie es wohl Manche einsahen, eine erstig verlorene Freiheit, wie es Wenige begriffen wollten. Die Völker tauchen auf und tauchen nieder. Sie kommen und gehen und werden von Andern verdrungen, spurlos manchmal und ohne alle Erinnerung. Heretlich hatte der Gott Jehovah das Volk seiner Liebe an der Hand geführt, bis sich dasselbe in tollm Beglumen von dieser Hand löste, um sich den Elendstrahlen eines leichtfertig gewordenen Herzens dahin zu geben. Es kei ab von Jahova und drum auch gab es der Herr dahin seinem verkehrten Sinne, und es musste vielen Jammer erdulden, bis es am Ende auseinanderflog, wie die Spreu vor dem Winde.

Maurice Bourges führt uns den König Zedekia vor, einen etwas schmachtrauen Charakter, dem die Liebesrolle übertragen wurde. Anitola, seine Mutter, eine energische, reuechte Prinzessin, mehr Mann als Weib, nach Unabhängigkeit lechzend, aber die Befreiung von sich selbst

erwartend und nicht vom Gotte der Schwachen. Josias, Zedekia's Geliebter, ein liebendes, weiches, jedes Antheils würdiges Wesen, für das man sich leicht gewinnen kann. Jeremias, der Prophet, stark, gläubig, ergötzt, eine hehre Stimme vom Himmel, niederstügend in den Grenz der Zeiten, erfolglos aber, eher ein Trost beim Vorgehen, ein Balsam auf die Wunde, als das Schutzmittel vor dem Tode. Nebukadnessar, der babylonische Herrscher, kühn und gewaltig, grausmüthig selbst über jede Verantwortung und gewiss gegen seinen Willen, wenigstens nach unserem Libretto, endlich hart und grausam. In den Chören sehen wir das israelitische Volk in zwei Partien getheilt, in die Verehrer der Heine, die Götzendiener, und in die Verehrer des Jehova Zabaoth. Diese Doppelseitigkeit der Treue und der Abkürzlichkeit zieht sich durch den ganzen Worttext hindurch und verwirklicht vor unsern Augen das Bild der gefallenen Sühldiener, wie Jerusalem in der heiligen Schrift genannt wird.

Der Komponist faßte das Sujet mit dieser Mannigfaltigkeit auf und entwarf eine unsterbliche Tonerschöpfung, welcher wir unsere volle Bewunderung zollen. Wir bedauern nur, so unvollständig über ein Werk berichten zu können, das einer genaueren Würdigung werth gewesen wäre. Mithinlicher Weiss hörten wir den letzten König von Juda nur ein einziges Mal. Somit war es uns unmöglich, im Einzelheiten einzugehen. Nur vom Gesamteindrucke noch können wir sprechen, wie er in der Plastik unseres Geistes zurückblieb, und hiervon haben wir eine lebende, eine glänzende Erinnerung.

Unsere deutschen Musiker in Paris wurden nur allzuoft der Gleichsamkeit beschuldigt. Aufrichtig gestanden, es hat mich immer diese musikalische Gleichsamkeit ganz absonderlich eingezeichnet, besonders wenn ich mich der Bedeutung entsann, die dem Worte herkömmlicher Weise beigelegt wird. Gelacht sein in der Musik heißt: Noten aneinanderreihen und Accorde, Noten und Accorde durch die Labyrinth der harmonischer Verbindungen und

Verschlingungen Hindurchwängen, sich Schwierigkeiten in den Weg hüpfen, Bergeshöhe, wo es eben war, sonnig und anmuthig, um sich auch mit dem Siege des Gelingens zu brüsten, den musikalischen Schlitzensprung kocklich überstanden zu haben. Gelehrt sein gilt nicht als der Besitz musikalischer Weisheit, es ist Abwesenheit der Fantasie, Abwesenheit der Erregungsfähigkeit, Abwesenheit der Begeisterung, Ideenlosigkeit. Ein gelehrter Musiker ist ein pedantischer Mensch, ewig auf dem Stockpferd seiner Kontaspunktenastrie beunruhigt, ohne Saft und Kraft, regelrecht wie eine mathematische Figur, eckig und wicklicht, ohne Kühnheit, ohne Fortschritt, immer nur das traurige Noteneinzelne, das trübe Gröheln, aber kein helterer Blick in's schwellende Leben, viel Materie, aus dem kein erfreuliches Funklein herausglickert.

Unsere deutschen Musiker wurden in Paris nur allzuoft der Gehörtaugkeit angeklagt, bemerkte ich soeben, und dann, was unter dieser Gehörtaugkeit verstanden werden soll. Es ist daselbst nun nicht Absolut, wie nichts Absolut ist, als nur Eins. Aber kommen auch die Ideen, so müssen sie auch das Flickepapier der Wissenschaft durchstößern, und verlieren sozweck meistens den Geschmack oder schmecken gewaltig nach dem grauen, gewalteten Tuche. Das schadet unsern lieben Landsleuten und macht sie langweilig und ungenießbar. Der Contract ist eben zu groß; den Franzosen graut übergestalt vor dem Schelmstabe, dass die Worten ein harmonies harmonisches Kuzern zu bestehen, die grüßteste Vorlegenheit hätten. Was aber auf der einen Seite zu schwer, ist auf der andern zu leicht. Hier der kleine Pöndler, schwerfällig herumhaumelnd, da die Gehaltlosigkeit, eine dünne Flaumfeder, in den Lüften stäubend. Meyerbeer sah dies am allerersten ein und machte sich die Einsicht zu Satze. Dr. Kattner folgte dem Meistere Beispiel.

Er schloß aus dem Horne der Ideen und im Erstickem regelte er ihre Gestalt, ohne Geburtswehen und Kinderschreien. Die Stufen kamen aus der Misa und es war ge-



diegenes Silber. Der Diamant hatte sich in der Oefen des Geistes abgeschliffen, ehe er die Strahlendalle seiner Lichtfunken vor sich herustrante. Wie einfach und wie complicirt! Wie mild und wie edel! Wie zart und wie energisch! Die halbe Nase klapfte und schmeigte sich unter jede Wallung des aufgeregten Gemüthes, in jedes leise Heben der pochenden Brust. Hier mit den Klängen der Strenge ein Sphärenrauschen voll Majestät, dort ein Kriegsgeläut kühner Untreu-erfung, hier unschlüssig und zagrad, dort entschlossen und dreist. Die Klänge liegen in schöner Ordnung vermischt, eines neben dem andern, eines das andere durchkreuzend, umschlingend, ergänzend, freilich nach den Regeln der Kunst, nicht aber nach ihrem streizenden Herausquellen. Melodie, Harmonie und Instrumentation geben sich schwesterlich die Hände. Jenseitsignundzart, oder ja nach den Umständen den geizigenden Charakter annehmend, diese voll Wechsel und mit unsächtiger Echtheit, und endlich die Instrumentation, das Resultat eines intelligenten, sonnenhellten, geistreichen Verfahrens. Bald herrscht das Element der Gottesergebenheit vor, die Stimmen des treuen Juda's, bald jenes der Baalshüener, das halderische Geläut des treueföhigen Volkes, hier die Wehhe der Frömmigkeit und Resignation, da die ausgelassene Fröhlichkeit der Gottesmacht, beides manchmal durchelzander, eines der Spott des andern, keines im andern beeligt.

Wie gesagt, es wird mir nicht möglich, in Einzelheiten einzugehen. Ich nannte nehmals das bedeutende Kunstwerk gebüet haben, das schon durch seine äussere Gestalt anhöchtig für sich gewinnt und einem Meer gleichet, in dessen Tiefe blendende Perlen und buntfarbige Muscheln verborgen liegen. Das Alles kömte einem nur nach und nach zur Einsicht und dann selbst entzige nach Manchen, wie es heisat immer mit schöpferischen Kunstwerken geht, die einmal entstanden, aus sich selbst zu erzeugen scheinen, durch sich allein, im Uebermass ihrer Fülle und ihres Reichthums.

Wer mehr sucht, als den leichtschüssigen Klangklang

unserer Pariser Quadrillenmasch, wie sie in's Pariser Ballets tent, bewunderte Dr. Kammers Hauptwerk und begründete in ihm einen bedeutenden Musiker, dessen Namen sich von jetzt schon ehrenvoll neben die der berühmtesten Meister reihet.

*Dr. F. Th.*

---

## Recensionen und Anzeigen.

*Peussiers musicales de Valeria Vogeler.* 1) Weil ich nicht vergessen kann. 5 Ngr. 2) Das Fischermädchen. 7½ Ngr. 3) Il rimprovero. 7½ Ngr. Dresden, C. F. Meiser, marchand de musique de S. M. le Roi de Saxe.

In No 91 dieser Blätter habe ich, in einem „offenen Brief an die Redaction“, auf die zu erwartenden Liedercompositionen einer jungen Gesangs-künstlerin aufmerksam gemacht, von deren Talent ich noch manchen Gewinn für die einfache und edle Kunst zu hoffen wage, falls sie von dem rechten Seiten her gefördert und einst an ihrem rechten Platz gestellt wird.

Diese Lieder sind kürzlich unter obigen Titel erschienen. Kann ich mir nun auch nicht herausnehmen, dieselben als Kenner beurtheilen zu wollen, so darf ich doch wenigstens versichern, dass sie mein Gefühl sehr angesprochen haben, durch die grosse Einfachheit und die sinnige Auffassung der Textworte, welche darin vorherrschen. Namentlich hat mich auch noch die Richtigkeit erfreut, mit der die junge Componistin die Verschiedenheit des deutschen und des italienischen Styls in diesen Productionen fest zu halten gesucht hat.

Dem Fischermädchen dürfte wohl bei Manchen die Erinnerung an eine bekanntlich schon daas existierende Melodie Eintrag thun; dagegen aber glaube ich, dass Niemand ohne Vergnügen das Lied: Weil ich nicht vergessen kann, hören dürfte, welches überdem sich auch noch durch den Vorzug hübscher, singbarer Textworte, (von Fräulein Ida von Düringsfeld,) auszeichnet.

So steht mir denn nichts weiter zu wünschen übrig, als dass sich bald ein kompetenter Richter finden möchte, um diesem jungen Talent ein angemessenes: Vorwärts! auszurufen. Unterdeessen aber erlaube ich mir, diese Function vorläufig selbst zu usurpiren, indem ich die Componistin hiemit bitte, nun doch ja mit ihrem sinnigen

Pilgerlied zu beschenken, das, wie ich offen bekenne, ich den, um hier gebotenen Proben noch bei weitem vorziehen würde.

Da sie ihre italienische Canzonetta gegenseitigmannen ihrem Lehrer, dem wackern Angelo Ciccarelli dediziert hat, so möchte ich, *in parcellis*, bei dieser Gelegenheit auch ihn wohl fragen, warum er uns seine so ansprechende Composition im Victor Hugo's schönen Gedicht *la race et la foule* noch immer vorenthält?

Heinrich Paris.

IV Pièces caractéristiques pour le Violoncelle avec Accompagnement de Piano, comp. par Vincent Lachner. Mayence, Auvers et Bruxelles chez les Fils de B. Schott. En deux Suites. Chaque I ff. 36 kr.

Da im Ganzen genommen für das Violoncelle mehr schwierige, als leicht ausführbare Sachen composirt worden sind, und bei der geringeren Anzahl der leichten gefälligen Sachen die Dilettanten sehr bald darauf angewiesen werden, das Verhandene immer zu wiederholen, so sind die hier angezeigten IV charakteristischen Sätze von Herrn Vincent Lachner in Mannheim eine erwünschte Bereicherung für alle diejenigen Violoncellisten, die sich mehr an dem Vortrag geistreicher Melodien ergötzen, als mit dem Einstudiren schwieriger Passagen plagen wollen. Die begleitende Clavierpartie erfordert ebenfalls keinen Virtuosen, sondern nur einen sichern Spieler, und somit sind diese Compositionen besonders allen Lehrern zu empfehlen, deren Schüler schon zu einer gewissen Selbstständigkeit des Vortrags herangebildet sind.

H. A.

- 1) Fantaisie et Variations brillantes sur la Valse de Schubert, intitulée: „Schönwichts-Walzer“ pour le Violoncelle, avec accompagnement de grand Orchestre ou Piano, par F. Servais. Op. 4. Mayence, chez le Fils de B. Schott. Pr. avec Quinton, 4 fl. 48 kr., avec Piano 2 fl. 24 kr.
- 2) Caprice sur des motifs de l'opéra „Le Conte Ory“ pour le Violoncelle, avec accomp. d'un second Violoncelle obligé, ou de Piano, par F. Servais. Op. 3. Ebendaselbst. Pr. 2 fl. 24 kr.
- 3) Souvenir de Spa. Fantaisie pour le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse ou Piano, par F. Servais. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 2 fl. od. mit Pianoforte 2 fl. 24.

Alles was die geübtesten Horen des neuen Pianospieles für die weitere Ausbildung der mechanischen Behandlung ihres Instrumentes, was der geniale Parisk-Alter für den Fortschritt und Auflockerung in Behandlung der Harfe geleistet, hat der seit einigen Jahren in seinen öffentlichen Concerten bewunderte Servais für's Violoncelle gethan. Wenn er auch in der Erläuterung seiner unendlich schwierigen Passagen nicht immer ganz neu zu sein ist, sondern hier und dort an einen leider zu sehr vergessenen Violoncellisten und Künstler ersten Ranges, Jean Stasiny \*) erinnert, so ist ihm, im Ganzen genommen, doch nicht abzuspreehen, dass er sich seinen eigenen originellen Weg gebahnt hat. Die hier angezeigten Werke werden für die Cellisten, selbst für Künstler vom Fach, zu große Schwierigkeiten enthalten: aber eben aus diesem Grunde würden sie Manchem Gelegenheit geben können, sich aus seiner herkömmlichen und angewohnten Spielmanier herauszureissen und zu glänzenden Resultaten seines Wirkens anzuopfern. Indessen findet man in ihnen außer jenen schwierigen Passagen auch eine Menge anderer pikanten Züge des Componisten, die deutlich beweisen, dass er nicht einzig und allein nach Schwierigkeiten gehacht hat; dahin gehört namentlich die geschmackvolle Fioritur seiner

\*) Ein Theil der Stasiny'schen Werke ist in Mainz bei Schott, ein vorzügliches Concertino in Esmil in Leipzig bei Peters verlegt worden.

Canzlenen, deren gewaltiger Vortrag von ihm selbst, nach lange im frischen Andenken bleiben wird. Künstlern von Fach und solchen Dilettanten, die sich gerne an originellen Neugkeiten versuchen, dürfen Servais Werke nicht fehlen.  
H. A.

Serenata, Caprice sur un motif de: Don Pasquale par H. Bertini. Op. 146. Pr. 1 fl. 24 kr.

Fantaisie-Valse par Bertini. Op. 154. Mayence etc. chez les Fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 30 kr.

Den vielen Verehrern Bertini's wird es gewiss angenehm sein, wenn wir sie auf zwei neue, sehr brillante Piano-Compositionen desselben aufmerksam machen. Der geübte Klavier hat sich durch seine Können und namentlich in der letzten Zeit durch die *à quatre mains* (wovon wir ganz vorzugsweise Op. 135, Mainz, bei Schott, als eine der gelungensten Werke dieser Art, welches in den Händen keines Lehrers fehlen sollte, hervorheben) einen so bedeutenden Namen erworben, dass gewisse jedes neue Werk des Componisten von allen Clavierspielern willkommen geheißen wird. Die erste der beiden hier angezeigten Pièces, das Capricio über Donizetti's jetzt so beliebtes Stückchen aus Don Pasquale, ist ein sehr elegantes Salonstück, das alle Anforderungen an einen tüchtigen Virtuosen macht, und von einem solchen vorgetragen, seine gute Wirkung nicht verfehlen wird. Das zweite, der Fantaisie-Walzer, hat uns jedoch noch besser gefallen, ist in der Ausführung nicht so schwer, und enthält sehr viele piquante Ritzelle.

L.

Le bouquet de Perles, Album pour le Piano. 1845.  
Mayence etc. chez les Fils de B. Schott. Pr.  
2 fl. 24 kr.

Die Claviervirtuosen Alkan, Dreyschock, Kalkbrenner, Osburn, Prudent, Rosellen, Rosenheim und Wolf geben dem musiklebenden Publikum hienüt ein Album zum Besitze, in welchem sie Jeder eine Pièce composirt und nach der jetzt so beliebt gewordenen Weise mit Namen oder Titel, als: *le désir*, *la mélodie*, *l'espérance*, versehen haben. Es sind acht denkbare Salonstücke, wovon einige sogar

durchaus nicht schwer in der Ausführung, z. B. das von Kalkbrenner, Ed. Wolf und Rosenhain. Als Geschenk steht sich dies Allen vorzugsweise rühmlich. Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist glänzend.

L.

**Fantaisie et Variations sur des motifs de: La Sirtone**  
par H. Herz. Op. 141. Mayence etc. chez les  
Fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 48 kr.

Mit vielem Geschmack und moderner Brauer weiss H. Herz sich auf seinem Standpunkte glücklich zu behaupten. Seine Compositionen haben stets den Vorzug vor vielen Andern, dass sie eine gute Form haben, recht flussend geschrieben sind, und, wie auch das vorliegende Werk, zu solchen Brauerstücken gehören, die den berechneten glänzenden Effect einer brillanten Technik nicht verfehlen, ohne in der Schwierigkeit der Ausführung grade unüberwindlich zu sein. Wer also mit seiner Art und Weise bekannt ist, der wird auch dieses neue Opos gern zur Hand nehmen, welches die gefälligsten Motive aus Auber's Sirtone enthält.

L.

**3 Mazourkas pour le Piano par T. Döhler. Op.**  
53. Mayence etc. chez les Fils de B. Schott.  
Pr. 1 fl. 40 kr.

Döhler gehört jetzt unstreitig mit zu den ersten Claviervirtuosen, und trotzdem verlangen seine Compositionen keine Spieler ersten Ranges, wie dies z. B. bei Liszt, Dreysebeck u. A. der Fall ist; bei ernstlichem Studium (wofür Döhler neuerdings in seinem vortrefflichen Händewerk, Mainz, bei Schott, selbst auf's Beste gesorgt hat) sind seine Sachen auch solchen Spielern zugänglich, die nicht auf die höchste Meisterschaft Anspruch machen. Dahn sollte doch am Ende das Hauptaugenmerk sämtlicher Componisten gehen; da es weder ihnen noch ihren Verlegern ein Vergnügen sein kann, wenn so mancher schikare Clavierspieler wegen zu überhöhten Schwierigkeiten, ihre Sachen gänzlich ignoriren muss. Obige 3 Mazourkas sind in dem Genre der Chopin'schen, nur noch ausgeführter als diese;

der erste und dritte werden am Besten gefallen, und wenn gleich der dritte etwas stark an Chopin's Mazurka in Bmoll erinnert, so ist doch namentlich der zweite Theil mit der Melodie in der linken Hand schön durchgeführt. Diese Heft wird gewiss viele Liebhaber finden.

L.

Le Départ. Romance variée par S. Thalberg  
Op. 53. Mayence etc. chez les Fils de B. Schott  
Pr. 1 fl. 12 kr.

Die Compositionen dieses Clavierherren bedürfen eigentlich nur einer Anzeige, dass sie erschienen sind; alsbald werden schon alle Freunde und Verehrer seiner Kunst sich damit bekannt machen und ihr Heil daran versuchen. Niemand böse diese Romane nicht, sie ist in der heute beliebten Manier geschrieben; in der Mitte eine Canzone, die vom Discant und Bass mit Schwierigkeiten ansetzen wird. Als gute Octaven-Uebung möchten wir die obere Seite dieser Romane empfehlen.

L.

Sechs Quartette für Männerstimmen von Vincenz  
Lachner, in 2 Heften. Preis für jedes Heft  
1 fl. 30 kr. Mainz etc. bei B. Schott's Söhnen.

Es ist uns eine sehr angenehme Pflicht, den vielen Vereinen für Männergesang obige Quartetten zu empfehlen. Alle Ansprüche, die man an ein gutes Quartett der Art macht, werden hier erfüllt. Die vier Stimmen sind durchaus selbstständig; die Wahl der Texte und die Erfindung der Melodien zeigen von einem geschmackvollen, wie die Bearbeitung von einem erfahrenen Musiker. Im ersten Heft sind alle drei Lieder als gelungen zu bezeichnen; im zweiten Heft hat uns namentlich No 3, „Klage“ sehr gefallen. No 4 und 6 sind komischen, die andern vier heitern und elegischen Inhalts; die Ausführung ist weniger schwer als darüber. Wir machen also nachmals alle Gesangsvereine darauf aufmerksam.

L.



# Beiträge

zur

## Literatur und Geschichte der Tonkunst,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Zweiter Theil.)

Der dritte Band ist im Aufsatze nicht jeden Theile mit dem so schönen Kupferstiche, Initialen und Buchen in Miniatur geschmückt wie sein Zwillingbruder und enthält:

1) Ein Kyrie und Christe von Burkhard. Vierstimmig ohne Roman.

2) Ein Kyrie und Christe: In festo Pasche zu vier Stimmen, von Petrus de la Rue.

3) Eine Hoffmann'sche Messe: Ista est species. Der Verfasser dieser Messe kann nicht angegeben werden, weil bei nicht klar derselben aus dem Gebräuchlichen ist. Der Text ist mit einem Wappenstein, auf welchem man die Buchstaben V. P. wahrnimmt, welche ich nicht zu braten vermag.

4) Messe de Sainte Trinitate, von Johannes Mouton. Vierstimmig.

5) Messe sopra: „O quam gloriosa luce“ von Antonius de Feula ple memorie † (sic.) vierstimmig.

6) Messe sopra: „Tous les Regrets“ von Petrus de la Rue. Vierstimmig.

7) Messe pro defunctis defunctis. Antonius Feula ple memorie †. Vierstimmig.

8) Messe de Angelia. Ben Joh. Petrus. Vierstimmig.

21.

Beitrag zu dem Artikel: „Giovanni Paolo Colonna“  
in den musikalischen Critiken.

Colonna, Giovan Paolo, Kupferstecher an der Kirche  
des S. Petrus in Bologna, war einer der ersten und  
besten, im Jahr 1617 (S. 10 u. 11)

ausgezeichneten Mitglieder der Accademia Filarmonica, und viermal Präbident bekleiden. Seine Chöre ruhen in der Kirche, welcher er vorsteht, in der Nähe der großen Pforte. Sein Gesa hat folgende Inschrift:

IOANNES. PAVLYS,  
CANTVS. BASIS. ATQVE. COLUMNA,  
HIC. SITVS. EST,  
OMNIS. VOX. PLA. IVSTA. CANAT.  
OBIIT. QVARTO. KALEND. DECEMBRIS.  
MDCVOC.

Er starb demnach am 28. November 1695.

(Siehe Fancuzzi, Gio. Nostre degli Scrittori Bolognesi Tom. III. Beur 197—198, wo auch 12 seiner Briefe angeführt werden, welche bei Monti in Bologna vom Jahre 1681 bis 1694 gedruckt worden sind.)

Nach Gerber werden seine geistlichen Concerte noch in einer Kirche zu Brantig im Mus. mit so köstlicher Sorgfalt aufbewahrt, daß es nicht einmal erlaubt wird, davon Abschriften zu nehmen. Das ganze Werkseben dieser Kirche scheint der Handsch. gänzlich unbekannt geblieben zu sein, daß der geistliche Cantor den großen Kaiser Leopold I. von jenen seiner Werke eine Abschrift verschert hat. Diese Abschriften, sämtlich in Facilitur, und 80 an der Zahl, befinden sich noch in dem ersten Musik-Buch der I. I. Hofbibliothek in Wien, wo jeder Kunstforscher dieselben nicht nur einzeln, sondern auch flüchtig und copiren darf. Wir sind folgende:

- 1) Beatus vir a 8 voci concertato con stromenti e Ripieni.
- 2) Beatus vir a 9 voci, con Violine e Trombe e Ripieni. 1679.
- 3) Benedictus Dominus Deus Israel a 8 piazze.
- 4) Benedictus Dominus Deus Israel a 9 voci con stromenti.
- 5) Completa a 5 voci con stromenti.
- 6) Confitebor tibi Domine a 3 voci con stromenti.
- 7) Confitebor tibi Domine a 3 voci con Violine 1685.
- 8) Confitebor tibi Domine a 3 voci, breve con Violini a piazze. 1688.
- 9) Confitebor a 3 voci con Violini.
- 10) Confitebor a 3 voci con Violini, breve e facile. 1690.
- 11) Confitebor a 4 voci con Violini e Trombe.
- 12) Confitebor a 4 voci concertato con Violini. 1682.
- 13) Confitebor a 5 voci con due Violini.
- 14) Credidi propter a 3 voci con Violini.
- 15) Credo a 5 voci con stromenti e Ripieni. 1683.
- 16) Credo a 5 voci concertato con stromenti.
- 17) Credo a 5 voci con Violini ad libitum concertati.

- 18) Credo a 8 voci con strumenti in piece.
- 19) Credo a 8 voci concertato con strumenti. 1657.
- 20) De profundis clamavi a 4 voci con strumenti.
- 21) Dixit Dominus Domino meo a 5 voci concertate con strumenti e Ripieni.
- 22) Dixit Dominus a 8 voci con strumenti.
- 23) Dixit Dominus a 8 voci concertato con Violini e Ripieni. 1690.
- 24) Dixit Dominus a 8 voci con Violini e Ripieni. Magglo. 1677.
- 25) Dixit Dominus a 8 voci concertato con strumenti e Ripieni.
- 26) Dixit Dominus a 8 voci concertato con strumenti e Ripieni.
- 27) Dixit Dominus a 8 concertato con strumenti. 1690.
- 28) Dixit Dominus a 8 concertato con Violini e Ripieni.
- 29) Dixit Dominus a 8 voci con strumenti. 1676.
- 30) Dixit Dominus a 8 voci con strumenti e Ripieni.
- 31) Dixit Dominus a 8 concertato con Violini e Ripieni.
- 32) Domine ad adjuvandum a 2 voci C. e B. con Violini.
- 33) Domine ad adjuvandum a 4 voci concertate con Violini e Ripieni. 1685.
- 34) Domine ad adjuvandum a 5 voci concertato con Violini.
- 35) Domine ad adjuvandum a 8 voci concertato con strumenti e Ripieni. 1691.
- 36) Domine ad adjuvandum a 8 concertato con strumenti e Tromba. 1686.
- 37) Domine ad adjuvandum a 8 voci con strumenti e Ripieni. 1690.
- 38) Domine ad adjuvandum a 8 voci con Violini.
- 39) Domine ad adjuvandum a 8 voci con Violini e Tromba. 1670.
- 40) Invitatorio da Marti „Regem cui omnia vivunt“ a 8 voci.
- 41) Kyrie e Sequenza da Maria (Dies Iræ) a 5 voci, con Violini e Ripieni. 1676.
- 42) Lamentum sum a 5 voci con strumenti e Tromba. 1677.
- 43) Lamentationes Hebdomadae Majoris pro voce sola cum instrumentis.
- 44) Laudate Dominum a 9 voci con Violini.
- 45) Laudate Dominum a 8 cori di voci. 26. Settembre 1678.
- 46) Laudate Pauci a 4 voci con Violini.
- 47) Laudate Pauci a 4 voci con Violini.
- 48) Laudate Pauci a 4 voci con Violini.
- 49) Laudate Pauci a 8 voci con strumenti e Tromba. 1676.

- 50) Laudate Pauci a 3 voci con il primo Soprano concertato, Ripieni e strumenti.
- 51) Magnificat a 5 voci concertato con strumenti.
- 52) Magnificat a 5 voci concertato con Violini.
- 53) Magnificat a 5 voci con strumenti.
- 54) Magnificat a 5 voci e 4 strumenti.
- 55) Magnificat a 5 voci con strumenti.
- 56) Magnificat a 5 voci con strumenti. 1878
- 57) Magnificat a 5 voci con Violini.
- 58) Magnificat a 9 voci concertato con strumenti.
- 59) Magnificat a 9 voci con strumenti. 1878.
- 60) Magnificat a 9 voci concertato con strumenti.
- 61) Messa (Kyrie e Gloria) a 3, 4, 5 voci con Istrumenti e Ripieni ad libitum. 1858.
- 62) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 voci concertata con 5 Istrumenti. 1872.
- 63) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 voci con strumenti, Tromba e Ripieni.
- 64) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 voci con strumenti e Ripieni.
- 65) Messa (Kyrie e Gloria) concertata a 5 voci con strumenti. 1880.
- 66) Messa (Kyrie e Gloria) a 5 voci concertata con strumenti. 1881.
- 67) Messa (Kyrie e Gloria) in Concerto a 5 voci con strumenti. 1892.
- 68) Messa (Kyrie e Gloria) a 6 voci concertata con strumenti e Ripieni.
- 69) Messa (Kyrie e Gloria) a 8 voci con strumenti.
- 70) Messa (Kyrie e Gloria) concertata a 9 voci con strumenti e Ripieni.
- 71) Messa (Kyrie e Gloria) concertata a 9 voci con strumenti.
- 72) Miserere a 8 piani spartito in 2 Cori.
- 73) Miserere a 10 con strumenti. 1875.
- 74) Motetto (Benedicite Deo) a 2 Cori ed Alto per S. Antonio. Con Violini ad piace.
- 75) Motetto (Jubilate, cantate, videte) a 5 voci con strumenti.
- 76) Motetto (Leta, plaudite, plaudite, cantate) a 5 voci concertato con strumenti e Tromba per ogni tempo. 1858.
- 77) Motetto (O magnum divini Amoris opus) in festa di S. Spirito per Basso solo, con Violini.
- 78) Nunc dimittis servum tuum a 5 concertato con Istrumenti. 1884.
- 79) Stabat mater dolorosa a 5 concertato con strumenti. 1878.

- 80) *Sicut mater dolorosa* a 8 voci, ovvero a 2 voci. Con Organo, da Capella.  
 81) *Veni Creator Spiritus* a 5 voci con Violini.  
 82) *Veni Sancte Spiritus* (Sequentia) a 5 voci con Violini, a Ripieni per la Feste ossia. 1676.  
 83) *Absolone*. Oratorio in 2 Parti con stromenti.

Paolucci hat in seiner *Arte pratica di Contrappunto* nicht allein das Verfaß von Kirchen musikalischen vierstimmigen Pange liedern, sondern auch (siehe den III. Theil Seite 67) das Meiste: „*Qui suscipiat verbum eam*“ a 5 voci col Basso per Organo, aufgeschrieben.

## 22.

## Francesco Cavalli.

Francesco Cavalli war ein berühmter Componist, der im 17. Jahrhunderte zu Venedig lebte. Er ist ursprünglich weder Cavalli, noch hatte er zu Venedig das Recht der Welt erblich. Sein eigentlicher Name war Pietro Francesco Galeo Bruni und sein Schatzort Crema. Nachdem aber der Jüngling von dem weltberühmten Venezianischen Patrier Federigo Cavalli, welcher Podesta und Capitano zu Crema war, im Jahre 1616 von da nach Venedig mitgenommen, dort sorgfältig ausgebildet und auch in der Tonkunst wohl unterrichtet worden war, nahm er auf Empfehlung des Vaters seinen Geburtsort an. Er wurde nun soeben Cavalli genannt und für einen Venezianer angesehen, weil er von dieser Zeit an meist in Venedig gelebt und auch da sein Leben zugebracht hat. Daher ist er in der Geschichte der Kunst notwendig anzudeuten, theil mit diesem Namen zu nennen, und theil nicht für eine, von P. Fr. Galeo Bruni verfertigte Person zu halten, indem die ganz weltliche Welt theil nur unter dem Namen Francesco Cavalli brunt.

Im Jahre 1639 ward er Organist in der Marciana, und den 20. Nov. 1668, nach Ableben des Don Giovanni Rovetta, wurde er zum ersten Kapellmeister an derselben Kirche ernannt.

Man kann ihn als den Schöpfer und Vervollkommer der italienischen Oper überhaupt und als den Begründer des weltlichen Drama's zu Venedig insbesondere betrachten; denn, als dort im Jahre 1637 die öffentlichen Theater errichtet wurden, begann Cavalli sogleich für die Scene zu arbeiten, und sehr so bis zum Jahre 1666 thätig fort, so wie schon

Waffen zu bewahren. Dieser Versuch war es auch, der seinen Fortschritten zuerst eine außerordentliche und traumatische Wirkung zu thuen, und ein Schauspiel zu sehen gab, das sich dahin noch nicht konzentriert war. Der Versuch, den er dadurch auf dem Gesicht der Italiener ausübte, war so schmerzhaft, daß diese Worte auf den übrigen Dürstler Italiens sich schnell verbreiteten.

Unter seinen Opern wurden *Gianna* und *Xenia* am meisten beliebt.

Im Jahre 1653 erhielt er einen Ruf nach Mailand, wo er zur Hölle eines öffentlichen Fests der Oper *Orione* schrieb. Um das Schicksal des Prinzen Odoardo würdig zu feiern, rief man ihn im Jahre 1649 nach Piacenza: dort erhielt sein Coriolano das Recht der Welt. Doch das auffallendste war, daß ihn im Jahre 1651 der französische Hof zur Vermählungsfeier des Königs Ludwig XIV. mit der Infanta von Spanien nach Paris lud, um die zu diesem Zweck angeordnete Feste mit seiner Oper: *Ercole amante* zu betheiligen. Dort kam auch seine Oper *Xenia* wieder zur Aufführung. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in dieser Stadt, kehrte er, mit Richelieu und Ehren überhäuft, in seiner Heimat zurück.

Cavalli war verheiratet. Seine Gattin Maria Scaramone, Nichte des Claudio Scaramone, Bischof von Pola, ging schon im Jahre 1652 ihrem Gemahl in ein anderes Leben voraus, ohne ihm Sprossen hinterlassen zu hinterlassen.

Er verlebte seine letzten Lebensjahre nicht allein reich und begabt, sondern er war auch der Religion und Frömmigkeit in einem hohen Grade ergeben, wozu er in seinem Testament ganz vergnügliche Spuren lieferte. Er legte nämlich der Familie seines Hochwürdens Federico Cavalli zwei seiner schönsten Possungen, und sogar das Recht der Welt, seinen in Venedig zum Erben eines adeligen Beamten ein, wo er zugleich zwei Kapellen stiftete.

Er schrieb sich selbst seine *Massa da Requiem*, und verordnete, daß sie in der Kapelle di S. Marco, und in der Kirche des heil. Petrus, wo er an der Seite seiner Gattin Maria in der Straß ihrer Ehre ruhen wollte, alljährig abgehalten würde. Er starb als ein achtzigjähriger Mann am 14. Januar 1676 (oder 1675 nach Venetianer Rechnung) am Krankenbette. Ihm wurden nach dem Tode alle ihre Ehren zu Theil, welche ein so ausgezeichnetes Mann verdiente, denn in jener Zeit keine andere Stadt Italiens einen Gleichem rühmte. (Sicher: Giovanni, Minerva

al Tavelino. Vol. II. (nei drammi composti 1639. — Gagliani. Cose notabili. Venet. 1635. pa. 206. — Creacimbani in più luoghi della Storia della vulgar poesia. — Quadrio, Vol. V. pag. 305—309. — Allacci, Drammasurgia 1735 an vielen Orten. — Laborda. Essai sur la Musique. Vol. III. pag. 179. — Il Dizionario degli Uomini Illustri, Ravenna 1795. T. IV. pag. 212. — Ravagnan, Riego di Zarlio, pag. 70—71. — Orloff, Essai sur l'Hist. de la Musique, Paris 1822, T. I. pag. 189. T. II. 368—369. — Biografia degli Uomini Illustri. Traduz. Veneta, T. X. pag. 304. — Fétis, Revue musicale. 1839. T. VI. pag. 310. — nel Cicogna, Inscriz. Veneziane. T. IV. pag. 103 104 ved 229.)

In Weiblg wurden von ihm auf verſchiednem Theatern folgende Opera aufgeführt.

1639. La Nozze di Teti, e di Peleo, von Orazio Perziosi. 1640. Gli Amori di Apollo, e di Dafne, von Franc. Bassella. 1641. La Didone, von demſelben. 1642. Amore innamorato, von Gio. Batt. Faustini. — La Virtù de Strah d'Amore, von Gio. Faustini. — Narcisso, ed Ecco innamorato, von Graz. Perziosi. — 1643. La finta Savia, von Giulio Strazzi, in Weiblung mit andern Tonkünstlern. — L'Egisto, von Gio. Faustini. — 1644. La Didamia, von Dr. Scipioni Erico. — L'Ornando, von Gio. Faustini. — 1645. La Dardanio, von demſelben. — Il Titano, von demſelben. — Il Romolo, e il Remo, von Giulio Strazzi. — 1646. La Prosperità Infelice di Giulio Cesare Dinatore, von Gio. Franz. Businello. — 1649. La Turilda, von Ca. Pietro Andr. Cicognini. — 1649. Giaccone, von D. Gian. And. Cicognini. — L'Euripo, von Gio. Faustini. — 1650. La Bradamante, von Ca. Pietro Paolo Biscari. — L'Ornando, von Ca. Nicolo Miazia. — 1651. L'Oristeo, von Gio. Faustini. — Alessandro Vincitor di se stesso, von Francesco Sbarra. — L'Arnaldo, von Bartolomeo Castoreo. — La Rosinda, von Gio. Faustini. — La Callisto, von demſelben. — 1652. L'Ercole, von demſelben. — Veremonda l'Amazzone d'Argona, von Ca. Majellio Businello. — 1653. L'Onna Rapita da Teoro, von Gian. Baccaro. — 1654. Xerxo, von Ca. Nic. Minato. — Il Giro, von Gial. Cos. Sorrentino, in Weiblung mit Andrea Mascioni, die aber früher schon anderwärts in weitverbreiteten Theatern gegeben wurde, die sic noch in Weiblg zur Aufführung kam. — 1655. La Storia Principessa di Persia, von Gio. Fr. Businello. — L'Erimena, von Aurelio

Aurelj. — 1656. Artemisia, von Co. Nic. Minato. — 1658. Antioch, von demselben. — 1659. Elena, von demselben. — 1664. Scipione Africano, von demselben. — 1665. Maria Scavola, von demselben. — 1666. Pompeo Magno, von demselben. —

Auf andern Bühnen wurden von ihm aufgeführt:

1) Die drei gemaint Oper: il Cirò. Zu welcher Zeit, ist nicht bekannt.

2) Im Jahr 1653. L'Orione, von Franco. Malcoio zu Neapel, wofür er einen Hof erhalten hat.

3) Im Jahr 1661. L'Ercolo Amante, zu Paris; und

4) Im Jahr 1669. Costantino, von D. Crisoforo Invernizzi, zu Placenza.

Der Wiener Hofbibliothek besitzt von diesem angezeigten Texten nur zwei Opern, nämlich: L'Egitto, und Giunone, in geschriebener Handschrift, wozu die ersten autograph geblieben sind.

Von seinen Sings-Compositionen findet man in der Accademia Harmonica zu Bologna folgende Traktate:

1) Messa e Salmi concert. von S. Sol. Joaël Antifona' e Sonate a 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10 e 12 voci. Venezia: oppr. Alon. Vincenti, 1656. 4. In Stimmen.

2) Vesper a 8 voci. Venezia. pr. Gardano. 1673. 4. In Stimmen.

## Georg Meißner, und seine Margarita philosophica.

(Ein Beitrag zu G. J. Meier's Literatur.)

Georg Meißner war Prior der Bartholäus-Kloster zu Freiburg im Breisgau, und Reichsadvocat des Kaiserthums L. Sein Leben und Wirken ist bekannt in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Er gab nach dem Statten eines Ordens ein Werk unter dem Titel: Margarita philosophica, welches einen reichen Schatz des damaligen europäischsten Wissens enthält, und in der Literatur der Teufel voran einen wichtigen Platz verdient, weil es auch ein Buch über die Kunst in sich führt. Dieses Buch ist das erste unter den ersten, auf welchen das Ganze beruht. Spätere Ausgaben geben in einem besondern Abzuge dazu ein Supplement.



Die Ausgaben, welche die Wiener Hofbibliothek besitzt, sind aus den Jahren 1503, 1504, 1508, 1512, (cum Appendice), 1515, 1517, 1525 (cum Appendice), und eine italienische Uebersetzung vom Jahre 1551. Sie sind sämmtlich mit Holzschneitten und Kupfeln versehen, und im Quadratoformat.

Diese die Tonkunst betreffende zweite Buch zerfällt in zwei Tractate, deren erster die *Musica speculativa*, in 19, der andere die *Musica practica*, in 13 Capiteln abhandelt. Vorher geht in seiner Uebersetzung der Titel den Inhalt an.

Die Ausgabe vom Jahre 1503 erschien: *Vilburgi: per Joannem Schottum Argem*. Die Abhandlung über die Musik läuft hier vom Blatte *k ij* bis zur ersten Seite des letzten Blattes des Bogens *i*, und besteht aus 14 Blättern.

Im Jahre 1504 erschienen zwei Ausgaben; die erste bei demselben Verleger. Der musikalische Theil läuft von der Kupfeln des Blattes *a 6*, (welche den Holzschneitten entspricht) bis zur ersten Seite des Blattes *p 6*, und besteht demnach aus 15 Blättern und einer Tafel.

Die andere Ausgabe dieses Jahres erschien in *abbili civitate Argentina: Per Joannem Grünlager eis. M. CCCC. iij. 4*. Hier beginnt der musikalische Tractat in *recto* des Buchstaben *O. 1*, und endet in *verso* des Buchstaben *P. 6*.

Die Ausgabe vom Jahre 1508 erschien im Druck: *Argentorati, apud Joannem Grünlagerum*. Der Musik-Tractat beginnt auf der ersten Seite des Blattes *T 6*, und schließt auf der letzten Seite des Blattes *Y T*; und besteht aus 25 Blättern und einer Tafel. Jedoch haben man hier schon den Tractat mit der „*Musica figurata*“ vermischt, welche folgenden von Zechel nicht genannten Inhalt hat: *Musica figurata prelatiuncula. Cap. I. De notarum figuris tanquam principiis materialibus. Cap. II. — De signis in cytophona. Cap. III. — De tactu et notarum valore. Cap. IIII. — De punctis et perfectione. Cap. V. — De partibus. Cap. VI. — De Legatura. Cap. VII. — De notarum imperfectione. Cap. VIII. — De alteratione. Cap. IX. — De proportionibus. Cap. X. — De modo componendi seu contrapuncti simplicis: Quid sit proportio, consonantia et dissonantia. Cap. I. — Quo consonantia dicuntur perfectae, quae imperfectae et quare haec vocentur. Cap. II. — De vocum compositione. Cap. III. — Quid sit distantia, vnde dicitur, et quo pacto formetur. Cap. IV. — De formositate contrapuncti. Cap. V. — Quibus clausula debent claudi unaquaque vocum. Cap. VI. —*

De Tonis. Cap. VII. — Man sehe, wie inhaltreich diese nachhaft philosophische Perle ist, und wie ausführlich sie unsern Gegenstand abhandelt.

In der Ausgabe von 1512 (die in Straßburg ohne Angabe des Druckers erschien) läuft der Druck-Vertrag von der Rechten des Blattes M III bis zur Rechten des Blattes Pcc 8, und besteht demnach aus 13 Blättern und einer Tafel. Die Musica separata findet man hier im Appendix von c 3, bis zur Rechten des Blattes E 2, und hat 12 Blätter.

In der Ausgabe von 1515 (Argenton, Joannes Gedungens) geht der Vertrag von der Rechten des Blattes M 4, bis zur Rechten des Blattes N 8, und besteht aus 13 Blättern und einer Tafel. Dankerhoff ist es, daß im Appendix dieser Ausgabe die Musica separata steht.

In der Ausgabe des Jahres 1517 (Michael Furterius impressit Basilee) geht unser Vertrag von Blatt n 7, bis zur rechten Seite des Blattes o III, und hat 14 Blätter. Auch hier steht die Musica separata.

In der Ausgabe vom Jahre 1535 (Basilee exaedebat Henricus Petrus, ac Conradi Reschii impensis) beginnt der Vertrag von der Rechten mit der Rechten des Blattes a 6, und endet auf der Rechten des Blattes bb 8. Er besteht demnach aus 36 Blättern und einer Tafel. Im Anhang geht die Musica separata vom Blatt II 2, bis zur Rechten des Blattes LL 3.

Die Ausgaben aus den Jahren 1500, 1504, 1535 sind mit lateinischen, die übrigen aber mit deutschen Titeln gedruckt.

In der italienischen, von Gio. Paolo Galvani Salodiano Accademico Veneto gefertigten und mit Zusätzen vermehrten Uebersetzung (Vingilia, presso Barozzo Barozzi e Compagni 1598 in 4) beginnt die musikalische Abhandlung auf der Seite 251, und schließt mit der Seite 285. Die in der Appiania befindliche Musica separata hängt auf der Seite 346 an, und endet mit der Seite 375. Dem, auf dem Titelblatte befindlichen Wortes: „Di nova musica“ zufolge, besteht nach einer andern spätern Uebersetzung, welche wir bis jetzt noch nicht zu Handen gekommen ist. Höchstwahrscheinlich ist nur so viel als folgt.

**Etwas zur Biographie des Domenico Cimarosa.**

Noch wollen Wir unter den Brüdern, welche sich den geistlichen Gesängen eines Mannes hingaben, der, gleich groß in hohen tragischen Worten, wie in musischen, schreibendsten Darstellungen, durch ein halbes Jahrhundert die Welt bezaubert hat.

Es ist Domenico Cimarosa, die Fierce der Neapler Schule, ein Genies Manns Art, und vertheilt der großmüthige, staatsstarke, glänzende und herrliche Componist Italien's in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, von besten Werken viele, vorzüglich aber die Oper: „Il Matrimonio segreto“ weit in die neueste Zeit herüber mit Vergnügen und Beifall angesehen werden.

Domenico war der Sohn eines Maurers, Namens Gennaro Cimarosa, und der Mutter Anna di Francesco, und wurde am 17. December des Jahres 1749 (nicht 1754) in der Stadt Averara (nicht Neapel) das Licht der Welt erblickt.

Als der Vater, kurz nach der Geburt dieses Sohnes, bei dem Baue des neuen Königl. Palastes auf dem Capodimonte in Neapel Beschäftigt war, verließ er seine häusliche Obhut, und begab sich an den Ort seiner neuen Bestimmung, wo er nächst der Minoritenkirche des heil. Severus ein Häuschen bezog. Diese sehr vernachlässigte Wohnung genährte dem Ehepaare dennoch mancherlei Besorglichkeiten: denn sie war entfernt von dem Baue, der den Vater beschäftigte, nicht wohl erfrucht, und außerdem dem Kloster sehr nahe gelegen, für dessen Streiche die Mutter das Königin der Mäthe zu besorgen, und hatte von Seiten der Mönche sich mancher Verstoß zu erwehren hatt.

Domenico besuchte gar bald die für die andere Volksschule errichtete Klosterschule, und machte sich dort schnell beliebt, indem er frühzeitig eine tiefe Empfänglichkeit für alles Schöne und die unermüdbarsten Spuren eines hohen geistigen Geistes zeigte.

Als Domenico das sechste Jahr erreicht hatte, unterbrach ein überaus trauriges Ereigniß das häusliche Glück dieser friedlichen und ruhigen Wesen. Der Vater Gennaro starb plötzlich an dem Folgen eines Sturzes von dem Gerüst, und hinterließ seine Familie in der äußersten Noth. Der Vater Palumbo, der in dem Kloster, für mehrere Domenico's

Mutter arbeitete, Organiß war, wofen sich mittelbarod der Erziehung des Knaben an, und wurde in dem ehesten Sinne bei Morini besten vortreffliche Stüge. Er ertheilte ihm den geschicktesten Unterricht in manchem nützlichen Kenntnissen, und wachte ihn selbst mit den lateinischen und italienischen Klassikern bekannt: denn der alte Mann hatte den Cimarone schon längst lieb gewonnen, und ihm so lange in ihm jene Eigenschaften mitgetheilt, welche die Hofnung gaben, derselben zu einem vortrefflichen Menschen heranzuwachsen.

Der Vater, ein catholischer Freund der Kunst, trieb nicht allein sein Organist, sondern sang auch sehr gut zum Clavier. Der ihn seine uneheliche Liebe liebte mit Gutesken des Vaters, und erhielt er sich allein solche, sang er alles bereits Geübte genau weiter nach. Als ihn sein Lehrer eines Tages bei dieser Beschäftigung überführte, beschloß er selbst, derselben auch in den Grundfägen der Kunst zu unterrichten, ehat dabei die Mühen mit ihm selbst begünstigten Studien zu vernachlässigen.

Zu dessen Heile sich der entsehrliche Beruf zur musikalischen Kunstbahn in Domenico's Weira von Tag zu Tag mehr heraus. Der Vater, die Fortschritte seines Jünglings freudig betrachtend, suchte nun die Mutter dahin zu bewegen, daß sie ihren Sohn als Musikanten in das Conservatorium der Kunst zu S. Maria di Loreto eintritten lasse; er wolle denn schon ein Weireré thun, und sie dessen sichere Aufsichtern Sorge tragen.

Die Mutter gung, theilt zum Wohl ihres Sohnes, theilt wegen ihrer großen Kunst, gern in diesen Plan ein, und war endlich froh, ihrem Domenico gut versorgt zu wissen.

Dieser Beschlußin zufolge trat nun Cimarone im Jahre 1761 in die erhabene Kunst, wo er zuerst unter dem Namen des berühmten Francesco Foa, dem vortrefflichen Gennaro Mason, der sich 1766 Durante's Nachfolger im Lehrante der Kunst war; dann unter Sacchini, und endlich unter Fedele Fenaroli sich die sichern und höhern Theorien der Kunst aneignete.

Unter der Führung so geübter Männer mußte Cimarone's Genie sich mächtig entwickeln: denn Gennaro Mason hatte in seiner Schützernit nicht nur eine überaus schöne Stimme, sondern auch die vortrefflichste Gesangsweise. Daher kam es, daß bei Morini unter diesem Meister die bedeutendsten Fortschritte machte, und, selbst andern berühmten gewordenen Schülern, auch einem Sacchini herochachte. Eriber war Mason's Wirken für diese Kunst nur von kurzer

Dauer. Zum Kapellmeister des Domstifts von Regensburg ernannt, mußte er sein Lehramt niederlegen, und sich ausschließlich seinem neuen Berufe widmen. Sacchini war, kaum auf die Dauer eines Jahres, dessen Nachfolger; er verließ schon im Jahre 1768 die Kapell, und begab sich nach Venedig, um dort eine Oper zu schreiben. An seine Stelle kam Fedele Fenaroli, einer der besten Schüler Duranti's und großer Richter-Vorgänger, der auch im Contrapuncte Unterricht ertheilte, und auch aus seinen Werken rühmlich bekannt ist.

Dieser Tagaden zufolge irren Choron und Fuxolla, wenn sie behaupten, Cimarosa habe die Ankunftsgründe der Kunst früher von Aprile und später im Conservatorium von Duranti erlernt. Der Letztere war schon im Jahre 1765, nämlich sechs Jahre vor Cimarosa's Eintritt in das Institut, mit Tod abgegangen, und der nur um drei Jahre ältere Aprile war doch viel zu jung, um Cimarosa's Lehrer gewesen zu sein.

Unter den oben genannten, in kurzen Zeitraumen auf einander gefolgten Lehrern hatte Cimarosa die vorzüglichste Beschäftigung gemacht, und sich nach einer natürlichen Gabe, seinen ererbtenen Willen, etwas Tadelloses zu lernen, und durch seine lebendige Auffassung, verbunden mit einem geschickten Nachahmen, einen wohlklingenden Sprechergang, einer richtigen Gewandtheit bei Ablesen, und einer feinkörnigen Art bei Ausgeset, die Achtung und das Wohlwollen der ganzen christlichen Kapell vom Ältesten Lehrer aber Vorsteher bis zum jüngsten Schüler herab erworben.

Wohlgemerkt er die vortheilhafte brunoische Schöpfung eines Nicola Piccini, der damals in der höchsten Blüthe stand, und mit den vorzüglichsten Lehrern jener Zeit verkehrte, trauete und bewunderte, indem er ganz besonders von der Reinheit der sogenannten Finali besessen hingewiesen wurde. Er war nun aber auch auf das Einzige bedacht, sich bei Tadellosen Fortschreit zu erlangen, um an der Seite eines solchen Führers den höchsten Gipfel der brunoischen Kunst zu erklimmen.

Da Piccini die ähberste Verdopplung in dem Jünglinge wahrnahm, gab er sich bereitwillig hin, demselben seine Opera zu offenbaren, und ihm zu zeigen, wie und mit welcher Vorsicht er die Rippen, denen ein Deament auf dem rechten Ocyane der Opera zu befragen pflegt, umschiffen soll, und wie er die menschlichen Lebensschelten behandeln, und die Töne sowohl, als die Zeitmaße nach der Mannigfaltigkeit der Gesangsstile und des Instrumentes verändern müsse.

Was sich einem Uebersichtler beim Ansehen nur den ersten Blick zeigen, und dieser war auch in Italien zu einer solchen Bekanntheit gelangt, daß Piccini in seinen bereits vorerwähnten Jahren das Kaiserthum empfand, sich von seinem rasigen Schicksal nicht lösen überlassen zu lassen.

Man kann sich nicht schon im Jahre 25. Lebensjahre auf dem ersten Theatern Stadium der höchsten Fortkern des Triumpfs, und sein ganzes noch übriges Dasein war ein Stützpunkt der Kunst, und die meisten seiner Schöpfungen — Tempeln seiner Ruhmes.

Es war im Jahre 1772, als sein beinahehendes Dasein begann, und mit nur geringem Ausbreitung bis zu sein alljährlich erfolglos Ende kam.

Im Carneval dieses Jahres setzte er für das Teatro de' Fiorentini die Oper: „Le Stravaganze del Conte“ mit dem Nachspiele: „Le Pazzi di Scylliana e Zoroastro.“ Die Musik dieser Stücke wurde als die eines Anfängers um so nachsichtvoller aufgenommen, als der Zeit dazu unter aller Kritik schloß war.

Im Jahre 1773, schrieb er für das Teatro nuovo die Oper: „La Seta Perfina, von Francesco Carbone, mit vielen Beifall; im Jahre 1775 für dasselbe Theater: „La Donna di tutti i Caratteri“ und im Jahre 1776: „La Francesca nobile“ und: „Gli Sdegni per Amore“ mit dem Nachspiele: „I Matrimoni in Ballo.“

Im Jahre 1777 schuf er für das Teatro de' Fiorentini folgende Opera: „Il Fantastico per gli antichi Romani“ zur Dichtung des Giuseppe Palomba, und: „L' Armida immaginaria;“ im Jahre 1778 aber: „Le Stravaganze di Amore.“ Alle diese Werke erfordern sich, nicht einen nachlässigen Uebersetzer Guglielmi, Paolillo und Fiorini gegen über, der glücklichsten Erfolg: denn die natürlich höchste Schreihart, welche er sich angeeignet hatte, in Verbindung mit der Reue, Klarheit und Bestimmtheit seiner Ideen, hatte bewirkt, daß man ihn seit lange zum Mannern gleichstellte.

Im Jahre 1779 erhielt er einen Ruf nach Rom, wo er für das Teatro Valle die Oper: „L' italiana in Londra“ schrieb. Dieses Kunstwerk zeigt sich um so mehr, als in demselben der damals noch junge, jedoch schon berühmte Orcezzini, sowie der im hohen Aufblühende weltliche Duffo Busceni, und der nicht minder ausgezeichnete neapolitanische Duffo Genaro Lupo saßen. Das Intermezzo sprach außer-

eröffnet; an: dem Ciareasa war der erste, der die langen, verwickelten Fianzi in Rom einführte.

Nach Stoppel zurückgekehrt, legte er noch in demselben Jahre zur Gründung des Teatro nuovo del Fondo den Opernplan des berühmten Gio. Batt. Lorenzi: „L'Infedeltà Scelerata“ worin er allerdings den größten Erfolg erzielte. Im derselben langen Mengozzi, Bonaventura und die Marconi.

Im Jahre 1781 schrieb er für das Teatro de' Fiorentini zwei Opern, nämlich: „I conti Nubili“ und „Falsognano.“

Im Jahre 1781 entstanden: „L'Alessandro nelle Indie“ für Rom; „L'Armenese“ für Stenabrig, und „L'Olimpiade“ für Vicenza.

Im Jahre 1782 war er wieder für das Teatro de' Fiorentini thätig, und schuf die Oper: „La Ballerina amante,“ und für das St. Carlo am 30. August, dem Geburtsfeste der Königin Maria Carolina von Neapel: „L'Eros Ciareasa“ und noch in demselben Jahre: „Il Pittore Parigino,“ für Rom.

Im Jahre 1783 empfing man ihm das Teatro de' Fiorentini: „Chi dell'aurai si vanta, presto si spoglia,“ das Teatro S. Carlo: „L'Orsino,“ und das Teatro del Fondo: „La Villana riconosciuta.“

Im Jahre 1784 schrieb er die Oper: „Il Barone barlato,“ welche zuerst in Rom, dann im Teatro nuovo zu Stoppel aufgeführt wurde; ferner: „L'Apprensiva inganna“ über: „La Villaggiatara“ von Lorenzi für das Teatro de' Fiorentini, und: „I due supposti Conti“ für Mailand.

Im Jahre 1785 schrieb er zu Lorenzi's Dichtung: „Il Marito disperato“ für das Teatro de' Fiorentini; „La Donna al suo peggior tempo si appiglia“ für das Teatro nuovo; „Il Valdaniro“ für Turin und Vicenza, und eine Cantata für den russischen Kaiser Potemkin unter dem Titel: „La Serenata non preveduta.“

Im Jahre 1786 gab er dem Teatro nuovo: „Le Trame deluso,“ „Il Crudale“ mit einem Nachspiel: L'Impresario in Angoscia,“ und: „La Baronessa ciranda.“

Im Jahre 1787 schrieb er: „Il musicco barlato,“ für das Teatro del Fondo; im Jahre 1788: „Giannina e Bernardino“ für das Teatro nuovo und im Jahre 1789: „I due supposti Conti“ über: „Lo Spose senza Moglie,“ weiter für das Teatro del Fondo.

Alle diese zuletzt genannten Partituren hat Ciareasa in Stoppel geschrieben, weil sein Schwägermann und Schenkwirth Pasciello sich bereits seit dem Jahre 1786 in Vertheilung

aufficht: denn dieser hatte seine Schatzkammer Neapel mit der ganz richtigen Meinung verlassen, war Cimarosa und sein anderer vertraute ihn dort zu erlösen. Und so war es auch! Cimarosa brach zugleich das Talent, äußerst schnell zu arbeiten. Er war im Stande, ein Finale von 4 bis 5 Symphonien an einem und demselben Abend zu vollenden, und am dem nächstfolgenden zu instrumentieren. Seine (höflichen) Hände sind auch diejenigen, welche er auf einem Stipe begreift und vollendet hatte.

Als im Jahre 1785 Paezello, nach einer Abschiedsreise von neun Jahren, von Petersburg nach Neapel zurückkehrte, begab sich Cimarosa dahin: denn die Kaiserin Katharina, welche bereits unter Traetta und Paezello an ihrem Hofe saß, legte nun auch das höchste Verlangen, die Werke eines Cimarosa zu hören, dessen Namen schon längst bei an den Kurfürsten gebracht war.

Cimarosa folgte dem ehrenvollen Rufe und trieb im Jahre 1789 zuerst seiner Gattin nach der Hauptstadt Neapel ab, nachdem er zuvor seinem Freunde und Beschützer, dem Cardinal Cassali in Rom, alle seine Partituren zur Aufbewahrung übergeben hatte. Er schiffte sich in Neapel ein, und kam, nach einem überaus langen großen Meerestrome, am sechszehnten Tage seiner Fahrt in Viterbo an.

Der Großherzog von Toskana, von Cimarosa's Ankunft schnell unterrichtet, ließ ihn sogleich zu sich einladen, um die Sinfonie-Partitur eines seiner Quartette aus der Oper: „Il Pittare Parigino“ (worin das großherzogliche Paar mitsang), nebst andern Stücken seiner Kunst, von ihm selbst vorzutragen zu hören. Der Großherzog war mit Cimara's Leistungen so vollkommen zufrieden, daß er bewilligen eine goldene Medaille, und dessen Gattin eine kostbare Perlenkette zum Geschenk machte.

Gleiche Ehrenbewehrungen widerfahren dem vorläufigen Künstlerpaar in Parma, Wien und Warschau, und überall wurde dasselbe von erlesenen Mäpatern und hohen Staatspersonen mit kostbaren Geschenken überhäuft. Endlich am 1. Dezember langte Cimarosa in Petersburg an.

(Fortsetzung folgt.)



## Aus den musikalischen Geheimnissen von Paris.

Felicien David.

**F**ürchte nicht, frommer und friedlicher Leser, dass ich Dich mit rachs vollweissem Sinn in die Schandkloaken Eures, wo der schreckliche Schmelzofen das aufstrittene Vorrath des Stärkers auslößt, oder in jene Löwengrube wo das Skelet mit den Eisenträgern sein unglückliches Opfer würgt, oder in die Wohnung, wo der teuflische Lüstling Ferrand unzüchtigen Elend über Klusler und ganze Familien verhehrt. Nein, nein! Wir wandeln zusammen, wofern Du mir folgen willst, nach höheren Orten, wo nur Jubel und Seligkeit herrscht, und wo uns jeder Schrecken fern bleiben soll. Unser Weg führt nach Paris, dieser Wunderstadt, in welcher sich die größten Tonkünstler und Tonkünstler aller Nationen zu versammeln, in welcher alle Diejenigen anzuwandern pflegen, die ihrem Namen Celebrität zu gewinnen trachten, um dann nach der Rückkehr dem Inlande zu pilgern und das Beste eines gedenklichen Günstigen zu genießen. Ja, Paris ist eine wahre Welt der Musik, das Eldorado der Concerts: haben doch hier in der noch nicht beendigten Saison an einem einzigen Sonntag acht Concerts (zum Theil der berühmtesten Künstler) und bei zweihundert musikalische Gesellschaften stattgefunden! — Fast sollte man glauben, dass es hier, wo das Herrliche in Instrumental- und Vocalmusik, in Theater, Kirche und Salons unerschöpflich und im Ueberflusse zur Aufführung gebracht wird, mit aller Aufregung ein Ende haben müsste; und doch ist das Unglaubliche geschehen: Diese ganze Welt von Künstlern und

Dilettanten wurde vor Kurzem wie von einem Zauber-  
schlage aufgestäubt, und alle Hände, alle Stimmen, alle  
Blätter zu einem Beifalle erregt, der in den Ansehen der  
Musik fast beispiellos ist. — Und dieses so ganz uner-  
wartet durch die Compositionen, oder richtiger, durch die  
Composition eines Mannes, der schon lange lange Jahre  
mit Webstuhl für Früchte seines Fleißes unbeschert ges-  
eben hatte.

Nag man über *Félien David* (so heißt der Wund-  
mann, der plötzlich zum Gegenstande der exaltirtesten Le-  
besprechungen geworden ist,) und über seine Werke ur-  
theilen, wie man will; jedenfalls ist sein Erscheinen zu  
wichtig, als dass man es in der musikalischen Welt über-  
sehen dürfte, und es ist gewiss von größtem Interesse zu  
sehen, dass und wie ein so lange verborgen gebliebenes  
Talent ursprünglich zu solcher Anerkennung gekommen ist.

*Félien David*, geboren zu Cadoux den 8. März 1810,  
hätte, wie viele der ausgezeichnetsten Künstler, eine küm-  
merliche Jugend, bis er es endlich dahin brachte, als zwanzig-  
jähriger Jüngling in das Conservatorium von Paris auf-  
genommen zu werden, wo er von Anfang 1830 bis gegen  
Ende von 1831 verblieb. Darauf schloss er sich der da-  
mals schon erg. erweiterten Gesellschaft der Saint-Simonisten  
an, deren religiöse Hymnen er componirte. Als die Be-  
gierde ihre Versammlung unterzogt (22. Januar 1832),  
zog *Félien* mit Vater Esfontin nach Montimontant, wo er  
bereits den Versuch machte, bei einer Fest-Contate auf  
übliche Weise, wie in seinem spätem Meisterwerke, die  
Dichtkunst mit der Instrumentalmusik zu vereinigen. Da  
auch hier die Bekenner der neuen Lehre nicht länger bleiben  
durften, und sich in Folge richtigerlicher Verurtheilung (25.  
August 1832) in den In- und Ausland zerstreuten, begab  
sich unser Held mit einigen andern der aifrigsten Mitglie-  
der, als Apostel der heiligen Lehre, nach dem Orient, um  
dort „das verhasste Weib der Offenbarung“ aufzusuchen.  
Drei Jahre lang trieb ihn das Schicksal in der Ferne um-  
her, und von einem Pianoforte, das ihm zu Lyon geschenkt

worden, treulich begleitet, zog er, ein zweiter Orpheus oft wilde Völker durch sein Spiel bewandernd, von Aegypten zu Lande nach Syrien, dann nach Smyrna, nach Constantinopel, Rhodus, Cypern u. s. w. — Mittellos kehrte er im August 1825 nach Paris zurück, und lebte, theils von einigen wohlwollenden Freunden unterstützt, theils von dem königlichen Ertrage seiner Compositionen, bald in der Hauptstadt selbst, bald in deren Umgegend. Neun Jahre lang machte er sich nur einen Namen zu machen; neun Jahre lang liess er von seinen Arbeiten veröffentlichen, ohne Geltung, ohne Belohnung seiner Mühen zu finden; selbst Symphonien von ihm, die öffentlich executirt und von Kennern ausgezeichnet wurden, waren ohne Anklang verhallen. Da nahm er endlich, nachdem so viele Versuche gescheitert waren, einen neuen Ansatz; er liess sich von Freunden eine Summe verschüssen — und jetzt endlich glückte es ihm. August Coëte schrieb ihm die Worte zu einer Composition, die er „*le désert*“ (die Wüste), eine, Ode-Symphonie“ nannte, und am 8. December v. J. zum ersten Mal im Saale, des Conservatoriums mit unendlichem und unerhörtem Beifalle zur Ausführung brachte. Dieser Beifall vergrösserte sich immer mehr in den vielen Concerten, in denen Davids Wüste angekündigt war, in dem italienischen Theater, am Hofe, bei dem Musikfeste von Berlin, — und dehnte sich auch auf seine übrigen Compositionen, Lieder, Quartetten, Quintetten u. s. w. aus. — Jetzt hat Félicien David wieder aus Paris ausgesagt, aber nicht als ein armer Verbannter, sondern als ein glücklicher Triumphator, und hat seinen Siegestzug vorerst nach Lyon gerichtet, wo ihm ebenfalls die reichsten Lorbern erbittern. Von da wird er sich nach Marseille begeben, vielleicht auch nach Italien, und dann nach Deutschland; während zugleich in den übrigen Theilen von Frankreich, in Belgien und England durch einige Freunde des Tonsetzers seine Werke der Oeffentlichkeit vorgeführt werden. In Belgien wurde die Ode-Symphonie mit lebhaftester Theilnahme angehöret, mit allgemeinem Erfolge gekrönt und in einigen ganz vor-

trefflichen Beispielen gewürdigt; die Engländer aber, bei denen diese Composition zum Erstenmal den 27. März in dem Theater der Königin zur Aufführung kam, überließen, wo möglich, noch die Franzosen in ungenüßlichen Lobpreisungen (man sehe nur die bedeutendsten Londoner Zeitungen vom 28. bis 30. März).

Wie ist es nun möglich gewesen, dass Felicien David einen solchen Enthusiasmus hervorgeufen hat, namentlich in Paris? (Der Erfolg in den übrigen Städten Frankreichs erklärt sich von selbst.) Die Trefflichkeit des Werkes allein hat dies immermehr bewirkt; denn wenn wir auch zugeben, dass das Pariser Auditorium ganz besonders gebildet und im Stande ist, das Talent des Meisters in seinem wahren Werthe und die Vorzüge seiner Productionen vollkommen anzuerkennen; so dürfen wir doch nicht annehmen, dass dessen langjährige Künste, ohne weitere und bedeutende Momente, in ein so mächtiges Feuer aufgeflammt sei. Der Beifall der Freunde und ihr thätkräftiges Bemühen, den Ruhm des Künstlers in das verdiente Licht zu setzen, machte eben so wenig ein großes Gewicht in die Waagschale legen: sonst wäre Felicien gewiss schon längst aus der Verbannung hervorgetreten. —

Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir zwei Reagentien als besonders wirksam bezeichnen. Das eine Reagens ist — und bleibt wohl ein Geheimniß, dessen Enthüllung uns jedoch durch die oben gegebene Andeutung: „er liess sich kurz vor Erlangung seines entscheidenden Sieges von Freunden eine Summe von einigen Tausend Franken vorlegen,“ singermassen näher gerückt ist. Denke man nur an die Bereitwilligkeit, womit man den bis dahin Unbekannten in dem sonst wohl verschlossenen Conservatorium aufgenommen, an die nicht erhaltene Uebereinstimmung aller Mänter in unbegrenzten Lobgrüßen, — füge man dies zu dem unmittelbar Vorausgegangenen, und der Schluss wird wohl nicht besonders schwer sein.

Ein zweites Reagens finden wir in dem Zeitgemessen der Composition und in dem eigenständlichen

Sinn der Franzosen. Was musste nicht ein Werk ausrichten und begeistern, welches die Wüste malt, jenen interessanten Erdstrich, in welchem vor Kurzem noch die Waffen der Landrente ihren Rahmen, unsterblichen Glanz erfachten! Wie sehr musste schon das Neue, dass man hier Declamation und Gesang mit den menschlichen Instrumentalfächern in ein lebendiges Ganze verbunden traf, auf alle Classen der Zuhörer einwirken und zum Beifalljubel fortweisen!

Sehen wir nun auf Davids Werk selbst, seine Ode-Symphonie, die allerdings einer freundlichen Betrachtung würdig ist, und derselben um so mehr bedarf, da über sie in verschiedenen Blättern irrige Angaben aufgestellt sind?

Die erste der drei Abtheilungen, woraus sie besteht, führt uns in die Wüste und malt deren Oede durch laute, gedehnte und einfache Töne, *Andante*, *e dar C*, worauf denn der Chor (im ganzen Werke aus vier Männerstimmen bestehend) den Gesang der Wüste zur Verherrlichung Allah's anstimmt. Besonders kräftig treten hier die Worte: „*Tai auf auf ghrinar*,“ Da bist voll Herrlichkeit!“ \*) in *F* dar ein. Das Orchester stellt nun das allmähliche Näherkommen einer Karawane dar, und in dem Marsch derselben, *a mollo C* stimmen die Sänger mit den Worten:

„Allah, Allah,	„Nur Allah, nur Allah!
Chemissou, Chemissou etc.“	Und es geht schon gut etc.“

Pflötzlich eher erhebt sich der Ton, und ein fürchterlicher „Sturm in der Wüste“ wird von Orchester und Chor dargestellt. Sobald derselbe sich wieder gelegt hat (*gestrigene Töne in e dar*), setzt die Karawane ihren Zug fort, der frühere Marsch wird wiederholt, und bringt in *a dar* den Schluss der ersten Abtheilung und die Rust der

\*) Es ohne Zweifel im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz ein von dem Componist selbst geleiteter Chorentrag der Ode-Symphonie „die Wüste.“ Der diesem beigefügten deutschen Beschreibung ist die Uebersetzung der angeführten Stellen entnommen.

Karawane. Die zweite Abtheilung bringt nun mehrere Musikstücke, zu denen die Rehe Voraussetzung gibt, gleichsam Mosaik- oder Pappierartig verbunden, und zwar folgende: den Abendstern, die Hymne an die Nacht, eine höchst ansehnliche Tenorsarie in es dur  $\frac{3}{4}$ :

„O nuit, o belle nuit!“ etc. „O Nacht, o schöne Nacht!“ etc.

ferner eine arabische Phantasie, e dur  $\frac{3}{8}$ , und den Tanz der Almosen, a moll C, beide Stücke für Orchester allein; dann „die Freiheit der Wüste,“ einem einfach kräftigen Chor soprano, a moll C:

„Reste dans un tombeau  
de pierre,  
Pâle habitant des sables!“

„Nicht hinter einer  
Kerkersmauer,  
Ihr bleiche Schädel  
eingebaut!“

endlich die Tränmerci der Nacht, einen Gesang für Tenor, andante mollo, e dur C

„Me belle nuit, es sera plus  
tante!“ etc.

„O schöne Nacht, o  
weils länger!“ etc.

Eine sehr leise Wiederholung der letzten Strophe durch den Chor schließt diese Abtheilung. Schlaf. —

Wunderbar effektiv eröffnet den letzten Theil „der Sonnenaufgang,“ Muzzares, a dur C, in einem sehr schönen crescendo. Es tritt der Gesang der Muzzares, Tenorsolo mit durchaus arabischen Worten, worauf die Karawane wieder aufbricht; es wird nun der Marsch und Chor in a moll, und nachdem das Verschwinden des Zuges durch das Orchester angedeutet worden, zum Schluß des Ganzen, der Gesang der Wüste zur Verherrlichung Allah's aus der ersten Abtheilung wiederholt. —

Dies der Gang, den die Grundzüge der David'schen Composition. Ueber den Namen „Ode-Symphonie,“ welchen ihr der Componist oder der Dichter beigelegt, wollen wir nicht rechnen; sie ist offenbar keine Ode und keine Symphonie, sondern eher eine Cantate, die mit melodramatischen und Instrumentalstücken unterbrochen erscheint. Jedenfalls muß aber dieses zugestanden werden, daß sie eine sehr ausgezeichnete Arbeit eines eben so unerreichten

als universellen Musiker ist. Eingeseht in alle Hülfsmittel der Kunst, wozu David die schönsten musikalischen Gedanken zu schaffen, mit der reichendsten Form zu bekleiden und in dem lebhaftesten Colorit darzustellen. Fern von dem verjäherten Schlandrian, der sich mit Leidenschaftlichkeit an die alten Formeln klebt, aber auch eben so entfernt von der Leichtfertigkeit mancher Eintrags-Compositionen der Neuzeit, verflücht er den Ausdruck der Wahrheit mit den glänzendsten und mannhaftigsten instrumentaleffekten. Gern wollen wir daher dem Meister nachsehen, wenn sein Werk der innern Einheit entbehrt, die zur Vollkommenheit eines dauernden Kunsternstignisses eine notwendige Bedingung ist: das Einzelne und wohl auch Mehrere in seiner Zusammenfügung ist unzweifelhaft vorzüglich. Am wenigsten möchten wir aber denen beipflichten, welche dem Compositour schon dies zum Vorwurfe machen, dass seine Musik überhaupt eine nachahmende ist, oder welche meinen, es thäte seinen Verdienste Eintrag, dass sehr viele seiner Gedanken nicht rein erfunden, sondern Rückübersetzungen aus dem Morgenlande seien. Wärelich, nicht der Stoff allein macht das Kunstwerk, sondern vielmehr die geistige Auffassung und künstlerische Darstellung!

Dass Felixen David mit seinen Werken einen nachhaltenden Ruhm erwerben, dass er auch in Deutschland freudig aufgenommen und freundlich begrüßt werden wird, obgleich nicht mit solcher Explosionen der Anerkennung, wie in seinem Vaterlande, wer möchte dies bezweifeln? Mühslich ist es immer, hier Parallelen zu ziehen, und die Franzosen (und Engländer), welche ihn neben Mozart, Beethoven, C. M. v. Weber und Rossini (f) stellen (die Engländer auch neben Händel), haben ihm sicher mehr geschadet als genutzt. Er hat nicht, gleich jenem Heros der Tonsetzkunst, einen neuen Umschwung in der Musik hervorgerufen, oder wenigstens neue Elemente in dieselbe eingeführt; — und muss sich daher schon deshalb mit einem bescheidenen Platz begnügen. Ob er jemals zu der Höhe dieser Meister gelangen wird, wer möchte das

mit Kavereicht behaupten? Er ist doch nicht mehr so jung, wie man aus dem Berichten von Frankreich vermuthen sollte, wo immer nur von dem jungen Compositour geredet wird. Im 35. Jahre hatten alle jene genannten Männer bereits eine Reihe von Werken geschaffen, wodurch ihr Name verewigt wurde, und war Mozart schon in ein besseres Dasein hindbergeschlunzert. Wenn jedoch David sich durch den ihm gestrauten Wehkrach den Kopf nicht umkehrt, sondern mit redlichem Bemühen das ihm verlassene Pfand wachern läßt, und auf der betretenen Bahn rüstig weiter schreitet; so wird er ohne Zweifel noch mit vielen würdigen Erzeugnissen die musikalische Welt erfreuen, und eine ehrenhafte Stelle in dem Pantheon der Tonkünstler unsers Jahrhunderts erkämpfen.

Geschrieben im April 1845.

*Fr. M. Grady.*

## Nachtrag.

Es sind nun beiläufig achtzehn Jahrhunderte verlossen, seit die Römerhelden Drusus und Germanicus, gloriösem Andenken, von Gallien aus über des Rheins zogen, um an unsern weckern Urstern ihre Kräfte zu erproben, und bei ihnen neue Ruhmeskränze zu erheben. Fast auf demselben Wege (der Rheinübergang geschah bei Mainz) drang inzwischen unser Held, *Felicien David*, in das Innere der deutschen Gauen vor, zwar nicht, wie jene, von römischen Kriegersonnen, wohl aber von des tapfern Bewohners „der Wälder“ begleitet. Seine ersten Kämpfe, die er in Berlin, eigentl. in Potsdam (am 25. Mai versammelte dazselbst sein erstes Concert ein sehr glänzendes Auditorium) bestand, und in denen er seine besten Streitkräfte vorrückten ließ (Symphonie in *Es* dur und besonders „die



Wäite,<sup>2</sup> als leichtere Truppen aber „die Schwalben,“ „das Chibok“ etc.), erwarben ihm die ehrenvollsten Eichenlaubkronen.

Besondere Hilfe leistete ihm ein sehr ausgezeichnetster und berühmter General, der General-Musikdirector Meyerbeer. Wenn gleichwohl nicht, wie zu den Zeiten jener Hämmerzüge, eine allgemeine Aufregung im ganzen Lande dem Aufsteigen des fremden Eroberers nachfolgte; so ist dies aus den ganz veränderten Verhältnissen leicht zu erklären: unsern Felixen ist es heissenswegs um die Unterwerfung und Knechtung des Volkes, sondern um die Erheiterung desselben zu thun.

Die gewichtigsten Stimmen in den musikalischen Blättern von Berlin und Leipzig haben sich über seine Compositionen — Symphonien, Lieder und Quartetten — rühmend ausgesprochen, und theilen ihm, in motivierten Gutachten, denen natürlich auch einzelne tadelnde Bemerkungen nicht fehlen, das aufrichtige und ehrenvolle Zeugnis, dass er ein sehr bedeutendes Talent besitze. Es kann sich nicht fehlen, dass er auch zu Leipzig, wohin er sich zunächst begibt, und anderwärts freundliche Aufnahme finden wird. Ob es nicht besser gewesen wäre, er hätte die den Museen günstigeren Jahreszeit abgewartet? Vielleicht hätte er auch klüger gethan, seine Werke den vornehmlicheren Süddeutschen, namentlich den Wienern, zuerst zuzuführen, die bekanntlich des Erscheinen einer ausgezeichneten Novität im Gebiete der Tonkunst mit grösser Lebendigkeit, mit mehr südlichem Feuer zu begrüssen pflegen.

Welch grosses Gewicht er übrigens auf das Urtheil der Deutschen legt, und für wie schwierig er die Anerkennung derselben hält, scheint schon daraus hervorzuleuchten, dass er sich beehrt, aus in eigener Person seine Werke vorzuführen, während er dieselben in Belgien, England und Italien durch seine Freunde zur Aufführung bringen und den glänzenden Triumphen entgegen tragen liess. —

Besonders erfreulich ist es mir, nach eigener Erfahrung wie nach Mittheilungen von Berlin, hier schliesslich

III Aus dem mannlichen Geisteskreise von Paris.

noch zuführen zu können, dass *Felicien David*, obgleich von dem Glücke so plötzlich, so außerordentlich begünstigt, dennoch leider die größte Bescheidenheit bewahrt. —

Kate Juni 1848.

F. M. G.

## Feststellung der Intervallengrößen.

(Nach der Theorie der Griechen.)

---

**Es** gibt zwei Arten, die Größen der Intervalle festzustellen: durch die Symphonie und durch das Monochord. Erstere geschieht stimmend nach dem Gehör, letztere messend nach dem Zahlenverhältnisse.

### Feststellung der Intervallengrößen durch die Symphonie.

Die Schwingungen zweier ein Intervall bildenden, zusammen angeschlagenen Klänge (Töne) stoßen sich entweder gegenseitig ab, oder vereinigen sich mit einander. Durch das Abstoßen entsteht eine gewisse zitternde Bewegung (Schwebung), durch die Vereinigung, eine gütliche Klangruhe. Der Eintritt dieser Klangruhe ist nun das Merkmal, woran der Stimmende die Naturgröße, d. h. die vollkommene Reinheit, des Intervalls erkennt. Eine solche Klangruhe oder Reinheit ist aber ohne Breite, d. h. sie ist der Schärfe eines Rasirmessers vergleichbar, weil bei der geringsten Vergrößerung oder Verkleinerung eines Intervalls, wie etwa der Quinte, die Schwebung sogleich wieder beginnt. Wir dürfen daher diese Klangruhe, da sie keine Breite hat, als ein unträgliches Intervallmaß betrachten. Als unträgliches Intervallmaß ist sie aber zugleich auch das harmonische Grundprincip. Dieses harmonische Grundprincip nennen die Griechen: die Symphonie der Klänge, oder auch bloß: die Symphonie. Es ist also die Symphonie (der Stimmepunkt), als Grundprincip, die Basis der Harmonie, in deren Folge alle Instrumente der ganzen gebildeten Welt

dieselben Intervallgrößen haben, und auch im Alterthum hatten.

Das harmonische Grundprincip erzeugt die Einteilung der Intervalle in solche, bei deren Naturgröße, wenn die Klänge zusammen angeschlagen werden, die Symphonie oder der Schwingungspunkt eintritt, und in solche, deren Naturgröße durch keinen Schwingungspunkt angezeigt wird. Erstere Intervalle nennen die Griechen (nach dem Schwingungspunkte) Symphonien oder symphonische Intervalle, letztere Diaphonien oder diaphonische Intervalle. Nur die Quarte, Quinte und Octave sind Symphonien, alle übrigen Intervalle Diaphonien. Es gibt also wohlklingende und übelklingende Diaphonien; wohlklingende Diaphonien sind die Terzen und Sexten. Bleibt im Zustande vollkommener Reinheit, da der Schwingungspunkt ohne Breite ist, können die Quarte, Quinte und Octave als Symphonien betrachtet werden; daher sagen z. B. auch die Griechen von einer schwebenden Quinte: sie diaphonire.

Die symphonische Stimmung ist zweierlei Art: entweder unmittelbar oder mittelbar; unmittelbar werden die Symphonien, mittelbar die Diaphonien gestimmt. Die unmittelbare Stimmung geschieht, wenn wir beide Saiten eines symphonischen Intervalles zusammen anschlagen, und eine derselben so lange hinaufziehen oder herablassen, bis der Schwingungspunkt eintritt; die mittelbare Stimmung findet dagegen statt, wenn wir die Größe eines diaphonischen Intervalles aus dem Größenunterschied der Symphonien entwickeln. Soll z. B. auf dem Pianoforte der ganze Ton  $c-d$  mittelbar auf die Symphonie gestimmt werden, so stimmen wir die steigende Quinte  $c-g$  und die fallende Quarte  $g-d$  symphonisch rein, indem der Größenunterschied der Quinte und Quarte der ganze Ton ist. Soll aber die grosse Tert  $c-e$ , welche aus zwei ganzen Tönen besteht, mittelbar durch die Symphonie gestimmt werden, so stimmen wir wieder die steigende Quinte  $c-g$  und die fallende Quarte  $g-d$ , denn die steigende Quinte  $d-a$  und die fallende Quarte  $a-c$ . Es ist also  $c-e$  eine durch die

Symphonie mittelbar gestimmte grosse Tert, und daher ihre GröÙe eben so naturgemäÙ, als wenn sie selbst einen Stimmungspunkt hätte, und hiernach unmittelbar gestimmt worden wüÙ. — Die Feststellung der Intervallengrößen durch die Symphonie wurde zuerst von Aristoxenos in ein wissenschaftliches System gebracht.

### Feststellung der Intervallengrößen durch das Monochord.

Bis auf Pythagoras konnte man keine andere GröÙenbestimmung der Intervalle, als die oben vorgetragene durch die Symphonie; dieser Philosoph erfand aber ein Mittel, die GröÙen der Intervalle mathematisch festzustellen, und zwar auf folgende Art: Bei jeder bekannten GröÙe haben die Theile ein bestimmtes Verhältniß zum Ganzen; eine Hälfte verhält sich zu zwei Hälften oder dem Ganzen wie 1 : 2, zwei Drittheile zu drei Drittheilen oder dem Ganzen wie 2 : 3, drei Viertheile zu vier Viertheilen oder dem Ganzen wie 3 : 4 u. s. w. Dies wendete Pythagoras auf die Länge einer klingenden Saite (auf das Monochord) an, und glaubte beim Anschlag der halben Saite zur ganzen Saite die Octave, beim Anschlag von zwei Drittheilen der Saite zur ganzen Saite die Quinte, und beim Anschlag von drei Viertheilen der Saite zur ganzen Saite die Quarte zu hören. Diese Entdeckung bewog ihn, die Verhältnisse der Saithetheile auf die Intervalle selbst übertragen, und festzustellen: Die Octave hat das Verhältniß 1 : 2, die Quinte das Verhältniß 2 : 3 und die Quarte das Verhältniß 3 : 4. In dieser sogenannten mathematischen GröÙenbestimmung der Intervalle ist nun offenbar nichts Mathematisches weiter als die Form; denn zu einer wahren mathematischen Basis fehlt der Beweis: dass die gefundenen Verhältnisse der drei Symphonien wirklich die richtigen sind, und einen solchen Beweis gibt es nicht. Dennoch hat die mathematische Form dieser GröÙenbestimmung von jeher bis auf den heutigen

Tag so gewaltigen Respekt eingeflößt, dass, nachdem die Entdeckung gemacht wurde, die Quarte  $2 : 3$  sei zu gross, die Quarte  $3 : 4$  zu klein, man diese Fehler lieber der Natur als dem mathematischen Irrthume zuschrieb, wie dies die sicherste Erkundung der Temperatur beweist.

Um nun durch die entdeckten Verhältnisse der drei Symphonien auch die Verhältnisse der Diaphonien aufzufinden, verfuhr Pythagoras rechnend ebenso wie stimmend, indem er schloss: Der Grössenunterschied der Quarte und Quinte ist der ganze Ton; der Grössenunterschied von  $3 : 4$  und  $2 : 3$  ist  $6 : 9$ ; folglich hat der ganze Ton das Verhältniss  $8 : 9$ . Der ganze Ton, zweimal genommen, bildet die grosse Terz; das Verhältniss  $8 : 9$  zweimal genommen, bildet das Verhältniss  $64 : 81$ , folglich hat die grosse Terz das Verhältniss  $64 : 81$ . Der Grössenunterschied der grossen Terz und der Quarte ist der halbe Ton; der Grössenunterschied von  $64 : 81$  und  $3 : 4$  ist  $243 : 256$ , folglich hat der halbe Ton das Verhältniss  $243 : 256$ . Der ganze und halbe Ton bilden zusammen die kleine Terz; die Verhältnisse  $8 : 9$  und  $243 : 256$  bilden zusammen das Verhältniss  $27 : 32$ , folglich hat die kleine Terz das Verhältniss  $27 : 32$  u. s. w. Wie Pythagoras zu seinen Zahlenverhältnissen kam, habe ich jezt geizig; man einige Fragen und Antworten darüber.

Welchen Zweck hatte Pythagoras, als er die Grössenbestimmung der Intervalle durch Zahlenverhältnisse einführte? Wollte er dadurch die symphonisch bestimmten Intervallgrössen berücksichtigen, oder glaubte er diese Intervallgrössen ganz durch seine Zahlenverhältnisse auszudrücken? — Offenbar glaubte er letzteres, und hielt die Grösse seiner Zahlenverhältnisse für vollkommen einseitig mit den symphonisch bestimmten Intervallgrössen. Denn hätte er z. B. die grosse Terz  $64 : 81$  für grösser gehalten als die mittelbar auf die Symphonie bestimmte grosse Terz, so würde er dadurch die Richtigkeit der von ihm aufgefundenen Verhältnisse der Quarte und Quinte verdächtig gemacht haben, da, wie wir eben gesehen, das Verhältniss  $64 : 81$

ebenso aus dem zweifachen Größensunterschied der Quarte und Quinte gebildet wird, wie die symphonisch gestimmte grosse Terz.

Darf man annehmen, dass Pythagoras Recht hatte, wenn er seine Zahlenverhältnisse für eine genaue arithmetische Darstellung der symphonisch gestimmten Intervallgrößen hielt? — Keinesweges; denn nach der symphonischen Stimmung füllen 12 halbe und 6 ganze Töne, 4 kleine und 3 grosse Terzen genau die Octave; dagegen sind 12 halbe Töne  $243 : 256$  und 4 kleine Terzen  $27 : 32$  kleiner, 6 ganze Töne  $8 : 9$  und drei große Terzen  $64 : 81$  größer als die Octave  $1 : 2$ . Dies wusste auch Pythagoras, er behauptete aber: die symphonisch gestimmten Intervalle seien ebenfalls kleiner und größer als die Octave, doch merke man dies nicht, weil jede Sinneswahrnehmung, also auch der Eintritt des Schwingungspunktes, der Täuschung unterworfen sei. Man muss daher den Zahlenverhältnissen vertrauen, weil sie mathematische Gewissheit darbieten.

Ist es wahr, dass die Größensbestimmung der Intervalle durch Zahlenverhältnisse mathematische Gewissheit gibt? — Durchaus nicht; denn wenn Pythagoras sagt: zwei Drittelle der Saite zur ganzen Saite angeschlagen heissen die Quinte vernehmen, so bleibt er un, wie schon erklärt wurde, dem mathematischen Beweis davon schuldig, und es kann daher das Intervall, welches er für die Quinte hält, bloss ein der wahren Quinte nachfolgendes Intervall sein; beruft er sich aber auf den hörbaren Eintritt des Schwingungspunktes, so trägt dies nur das Naturreich seiner Verhältnisse. Schon dass die Theilung der Saite über die der Quarte  $3 : 4$  hinaus, Widersprüche veranlasst, ist ein klares Zeichen; denn vier Saitenthelle zu fünf Saitenthellen oder der ganzen Saite, geben eine Art grosse Terz  $4 : 5$ ; fünf Saitenthelle zu sechs Saitenthellen oder der ganzen Saite, geben eine Art kleine Terz  $5 : 6$ , die beide von den oben aus dem Größensunterschied der symphonischen Verhältnisse entwickelten Terzen  $64 : 81$  und  $27 : 32$  ganz

verschieden sind. Doch zwei Arten von grossen und zwei Arten von kleinen Terzen können nicht ungenommen werden, weil die sympathische Stimmung nur eine einzige grosse und eine einzige kleine Terz erzeugt. Gehen wir aber in der Theilung des Monochordes noch weiter, und schlagen sechs zu sieben, und sieben zu acht Seitschellen an, so erhalten wir die ganz unbeschähren Intervalle  $6:7$  und  $7:8$ . Da also nicht alle auf einander folgenden Intervalle des Monochordes brauchbar sind, so entsteht der Verdacht, ob nicht vielleicht schon die Quinte  $3:2$ , oder doch wenigstens die Quarte  $3:4$  zu den unbeschähren zu rechnen sei. Wer dies bestrittet, der beweise es mathematisch, aber das steht in keinem Menschen Macht.

*Friedrich von Drisberg.*



## Herr Nehrlich und sein Gesangs- conservatorium \*).

*Schriftel von R. Sassenhagen.*

---

Wette: Alle geh es, und die ganze Erde ist  
einer Thesen würdiger Schöpfung war

Die Idee, dass die gegenwärtigen staatlichen Verhältnisse des Erdalls nur durch eine christlich-ästhetische Reformation ihrer höheren Vollendung entgegen geführt werden könnten; die Idee, dass alles seit Jahrhunderten im Gesange Geleistete, mit wenigen Ausnahmen, unnatürlich, falsch, schlecht gewesen; die Idee, dass einer christlich-ästhetischen Reformation eine im Gesange vorgehen müsse; die Idee, die wahre Gesangkunst und das Geheimnis ihrer Verkörperung entdeckt zu haben; die Idee, alle diese Ideen in's wirkliche praktische Leben zu führen, hat Herrn Nehrlich — den Inhaber dieser Ideen, den Mann, welchen — nach seinen eignen Worten — die Vorsehung wunderbar geführt, welcher den Wissenschaftler der Freuden wie den Schmerzempfeher der Leiden gekostet, welcher die Macht des Christenthums in guten und schlechten Tagen empfunden, welcher die Hauptgebiete der Wissenschaft durchwandert, die Künste Griechenlands, die Gesetze Roms kennen gelernt, welcher endlich in der Majestät des Bases der christlichen Theologie, den Gesang unangemessen vertreten fand, — veranlasst,

1) in Berlin ein Gesangsconservatorium zu gründen,

---

\*) Anmerkung: Nicht zu verwechseln mit meinem demselben Gegenstand besprechenden Aufsatz in Nr. 15, 16, 17 der Norddeutschen Zeitschrift; (Redigirt von Dr. Adolff Follenf.)

von wo aus, durch herangebildete Gesangskünstler erster Klasse, die Welt belehrt werden würde, was singen heiße, wie gesungen werden müsse, bis zu welchen Höhen eine rationale Gesang-Methode, welche auf physiologischen und psychologischen Grundsätzen beruhe, führen könne, und welche wunderthliche Wirkungen sich mit ihr erreichen lassen.

2) ein Werk: „Gesangschule für gebildete Stnde“ \*) herauszugeben, in welchem die gesammten Ideen, Entdeckungen und Geheimnisse: wie grosse Gesangsknstler zu bilden, niedergelegt sind, und

3) in der Form eines Direktors des vorerwähnten Institutes, die Lösung der so schweren Aufgabe zu übernehmen, den Gesang und mit ihm die Welt zu reformiren.

Ein jeder Andere, als Herr Nehrlich, hätte eine edle Reformation zunächst an sich begonnen, hätte sich gesagt, dass nur die Macht der That, die Kraft der Beweise ihm Anhänger zuführen könne; hätte sich gesagt, dass nur durch gründliche Ausbildung von Schülern Vertrauen zu ihm und seiner Lehre erweckt werden würde. Dies Alles und noch viel mehr hätte sich Herr Nehrlich sagen können. Er hielt dies jedoch nicht für nothwendig, sondern begann die Reformation damit, sich zu loben, und motivirte dies Lob dadurch, dass er Andere selbstlich schtzte und heruntersetzte; er rhmete seine von ihm erfundene Lehrmethode als die einzig und allein zum Ziel führende, und begründete dies wieder dadurch, dass er jede andere Methode für un- wahr und unzulänglich erklärte. Dies nicht allein, er verdächtigte Jeden, der nicht ist, nicht denkt, nicht erforscht hat, nicht lehrt, nicht singt, wie er.

\*) Der vollständige Titel ist: „Gesangschule für gebildete Stnde. Ein theoretisch-practisches Handbuch für Alle, welche den höhern Gesang lieben, lernen oder lehren, zunächst als Leit- faden für Schüler, ausgearbeitet von C. H. Nehrlich, Lehrer des Gesangs und Director der Gesangsvereinsvereine zu Bar- lin. Preis 6 Rthlr. — Berlin beim Verfasser. 124 Seiten Text und 120 Seiten Notenbeispiele in gr. Fol.“

So heisst es im § 43 seines angeführten Werkes: die Singlehrer seien die eigentlichen Stimmwörter, ihnen muss der Verfall der Kunst zugeschrieben werden.

Andererseits die Individuen, welche jetzt in Unzahl Singstunden geben, verdienen den Namen Lehrer nicht. Eben so wenig haben sie von der naturgemässen Behandlung der Sängwerkzeuge eine Idee, als von dem Verfahren, die Seele zu freier künstlerischer Thätigkeit zu führen. Sie sind Ignoranten, rohe Empiriker, welche glauben etwas Bedeutendes geleistet zu haben, wenn sie den Schüler Noten treffen, vom Richte singen gelehrt, die aber nicht eine Ahnung davon haben, dass der Gesang vom Gesange sich so unterscheidet, wie das Thier, welches mit zur Erde gebücktem Kopfe seinen Frass sucht, vom Menschen, welcher mit zum Himmel emporgehobenen Haupte, in den Sternen die Lösung der Widersprüche des Lebens erforscht. — Denn wieder: in dem Gesang-Unterrichte, wie er gewöhnlich gelehrt wird, sei dicke Finsterniss, und in dieser borgen sich nicht selten Dämonen, welche den Gesang zu einem Lockvogel für die Neugier der Sündlichkeit und Blinde machen. Familienväter müssten daher ihrer zu lieblichen Jungfrauen aufgebübten Töchter mit dieser für die Unschuld des Herzens so gefährlichen Kunst nicht bekannt werden lassen.

Dies alles sind Baschaldigtugen, in Folge deren, wären sie gegründet — die Gesanglehrer unter polizeiliche Aufsicht gestellt werden müssten. — Doch auch die neueste Schenk'sche Methode birgt oft einen Kern; nachher wir daher den des Werkes — ohne des Prädikats des Süsses — zu gewöhnen, um daran zu prüfen, ob Herr Kehrlich so viel Neues, Anwendbares, die musikalische Zukunft Umgestaltendes bringt, um derselbe, schwere, im unbeschreiblichen Tone hingeschleuderte Vorwürfe, wie ähnliche sich fast auf jeder Seite des Werkes finden, auch nur einigermaßen zu rechtfertigen. Das Werk des Herrn Kehrlich, welches man bis jetzt eigentlich nur als eine musikalische grossartige Annonce dessen, was er will, ansehen kann, — denn die Effect-

lich vorgeführten Sänger standen in durchaus epigrammatischen Beziehung zu diesem Wollen, — Hieselich seinen Inhalte nach in vier Punkte zusammendrängen. Der Verfasser will:

- 1) eine christlich-ästhetische Reformation;
- 2) durch den christlich-ästhetisch reformirten Gesang die staatlichen Verhältnisse unseres Planeten reformiren;
- 3) den Gesang, durch Bildung von Sängern, zu einer so das Wunderbare, Märchenhafte strahlenden Bedeutung erheben;
- 4) diese Bildung der Sänger erreichen, durch
  - A. christlich religiösen Bildung der Seele, und
  - B. umfassendste Ausbildung des Stimmorganismus; letzteren wieder durch Anwendung zweier Geheimnisse:
    - a. durch die Kunst des hellen Tons, und
    - b. durch eigenthümliche Athemführung.

Ästhetik ist: Lehre der Gesetze des Schönen — mit anderen Worten: Bewusstsein des Schönen. — Ohne zu untersuchen, ob die Erscheinungen der Natur an und für sich schön sind, oder ob, durch die ganze Organisation der menschlichen Natur bedingt, der Mensch die Gesetze des Schönen erst in die Natur legt, so steht doch so viel fest, dass die Schönheitsgesetze selbst weder christlich, noch heidnisch, noch griechisch etc. sein können, sondern dass nur die Anschauungsform, unter welcher sie aufgefasst werden, solche confessionelle sein können. Die Schönheitsgesetze der Musik, Malerei, Baukunst etc. sind weder christliche, noch heidnische oder griechische etc., sondern die Anschauungsweise der einer solchen Religionsform Angehörnden limit die Auffassungsweise, von solchen Gesichtspunkten aus, zu. Ohne wieder hier zu untersuchen, ob man jemals die Gesetze der Schönheit in ihrer ursprünglichen Reinheit aufzustellen vermöge, wenn man von diesem formalen Gesichtspunkte ausgeht, so würde doch eine christliche Ästhetik — hatten wir eine solche — der Kunst eher nachtheilig als förderlich sein. Es müsste nämlich bei jeder musikalischen Composition oder Produktion die

Idée der christlichen Religion durchschimmern. Ich will nur den Verfasser nicht so interpretiren, als könnte es keine jüdische, islamitische, heidnische Compositionen geben; jedenfalls aber würde für jede dieser Confessionen eine andere Aesthetik notwendig, für jeden Künstler würden, im Hinblick seines Glaubens, andere Schönheitsgesetze normgebend sein müssen. So würde etwa bei einer Symphonie pastorale oder eroica die christliche oder jüdische Religion durchschimmern müssen, je nachdem sie von Componisten verschiedener Glaubensform componirt worden wäre. Ganz unmöglich müßte es demnach einem christlichen Componisten werden, Texte zu behandeln, welche Lebensereignisse eines Juden oder Heiden darstellen. Wie aber konnte von diesem Gesichtspunkte aus Händel einen Samson, Judas Makkabäus, Jona, Jephthä schreiben. Wie konnten wieder christliche Sänger die Lösung von Aufgaben übernehmen, welche schon im Voraus als vom Componisten verfaßt angesehen werden mußten. Diese vom Vfr. projektirte Reformation müßte notwendigerweise zunächst bei dem Componisten anfangen; denn ohne christlich-ethische Compositionen könnte weder Sänger, noch Violinist, noch Pianist etc. christlich-ethisch singen, oder Violine oder Piano spielen. Alle diese Schritte, zur Folge der weltanmen Idee, dass die Nothwendigkeit einer christlich-ethischen Reformation vorhanden sei, bei Seite lassend, stütze ich mich auf die Erfahrungen und Vernunftschlüsse aller Zeiten, und sage: es gibt, und kann weder eine christliche, jüdische, noch islamitische Aesthetik geben; denn die Schönheitsgesetze sind allgemeiner Art. Man kann nur das allgemeine Gefühl des Schmerzes schildern, nicht den speziellen Schmerz eines Christen, Juden oder Türken. Wie daher der Componist nur Gefühle allgemeiner Art erzeugen kann, so kann auch der Sänger als derjenige, welcher die Schöpfung des Componisten ins Leben führt, nur solche allgemeine Gefühle aussprechen. Beide würden einem außerordentlich kleinen Kreis ihrer Thätigkeit haben, wenn sie nur Stoffe ihrer Glaubensform

bearbeiten und vorbringen wollten. Die Compositionen der Bekannst verschiedenster Glaubensformen werden jedenfalls einen durchaus verschiedenen Charakter an sich tragen; doch liegt dieser nicht in der Glaubensform, sondern in der Anschauungsweise des einer solchen Religionsform angehörenden Compositisten. Das Paradoxon, welches in dem Grundsatze des Verfassers liegt, hätte eigentlich den Nachweis gar nicht bedürft, denn der Vfr. sagt im Vorwort pag. VIII: „Wir haben noch keine christliche Aesthetik,“ und pag. VII sagt er: es sei eine christlich-ästhetische Reformation nothwendig. Wie kann man denn etwas reformiren wollen, was noch gar nicht da ist; das wäre, als verlangte Jemand eine totale Umwälzung der Luftdampfschiffahrt. Erst muss doch diese Luftdampfschiffahrt vorhanden sein, ehe sie umgewälzt werden kann. Der Vfr. mussie demnach erst eine christliche Aesthetik schaffen, denn, nachdem sich dieselbe als schlecht bewährt haben würde, wie es in seinem Buche auf indirekte Weise prophetisch ausgesprochen wird, sie zu reformiren suchen müssen. Die Leichtgläubigkeit, mit welcher die phantastische Idee des Herrn Nehrlich von der Reformazion einer noch nicht vorhandenen christlichen Aesthetik unanzuerkennen ist, zeigt, auf wie schwachen Unterbau das ganze Gebäude dieses Herrn sich stützt.

Nr. 2. stellt den Satz auf: durch christlich-ästhetisch reformirten Gesang die staatlichen Verhältnisse unserer Erde regeneriren zu wollen. Hieher gebbet recht eigentlich unser Motto: „Alle gilt es, und die ganze Erde ist seiner Thaten würdiger Schauplatz nur.“

Herr Nehrlich will nicht einige Städte des Continents, etwa Berlin, Leipzig, Dresden, ihrer höheren Bestimmung zuführen, nein, die ganze Menschheit soll durch den Gesang der höchsten Idee ihres unerforschlichen Erhabens sehr gerückt werden. Mit demselben Rechte könnte ein Anderer behaupten, dieser Zweck sei durch eine christlich-ästhetische Reformation des Tanzes zu erreichen. Man wird sagen, das sei absurd; allerdings ist es das, aber

durchaus nicht absurd, als die Behauptung des Herrn Schlich, für deren Wahrheit er jeden Beweis schuldig geblieben ist.

Nr. 3. Der Vfr. will den Gesang durch Bildung von Sängern zu einer nützlichhaften Bedeutung erheben.

Er sagt: Kein Herz, selbst das des verstocktesten Bösewichtes, könne dem Zauber lichter Kunstes widerstehen. Darum sollten in Besserungsanstalten und Zuchthäusern die eingesperrten Bösewichter täglich mit einem religiösen Gesange, wie ihn die vollendetste — jedenfalls Schlich'sche — Kunst hervorbringen könnte, erquickt werden. Der Vfr. meint, dass in einem Monat diese Bösewichter zurückgebracht und voll Mann, und wenn auch nicht für die bürgerliche Gesellschaft, doch für den Himmel wiedergewonnen sein würden.“ So philanthropisch dieser Wunsch auch ist, so werden wir ihn doch so lange für nützlichhaft erklären, bis uns Belege für die Möglichkeit der Erfüllung dieses Wunsches gegeben sind.

Auch des Satz pag. 21 müssen wir — ist uns der Gegenheil nicht bewiesen — nützlichhaft nennen, dass nämlich der reine Ton die reine Seele sei, und dass, wer keine reine Seele habe, auch nicht rein singen könne. So stampft er also Jeden mit unreiner Stimme zu einem Nichtwürdigen. Setzt nun der Vfr. noch ergänzend und mit der größten Bestimmtheit hinzu, dass die Immoralität und Heuchelei eines Predigers auch bei den christlichsten, mit dem größten Reichtalente ausgeführten Vorträgen, sich durch die Unreinheit der Stimme kundgebe, so ist der Schluss unabweislich, dass jeder Prediger mit schlechtem Sprachorgane ein Heuchler und Betrüger sein müsse.

Forter heißt es: Der Criminalist werde, wenn er die Gesetze des Gesanges kennt, durch die Beobachtung des Achsungsprozesses eines Verbrechens, Wahrheiten herausbringen, welche durch die unschuldigsten Verbrechen nicht erzielt werden könnten. Auch dies nennen wir nicht nützlichhaft, sondern entsetzlich; denn wollte die Gesangslehre auf diesen Anspruch des Vfrs eine neue Criminalordnung

gründen, oder diesen Satz überhaupt bei den Verfahren der Verbrecher in Anwendung bringen lassen. Millionen hätten Grund, um ihr Leben besorgt zu sein, da es schon Argumente giebt zu Missethättern machen würden.

Wenn wir vorgehende Glätze mit dem Prädikat „wäberchenhaft“ belegten und uns schenken, ihre Unfehlbarkeit anzuschauen, so wünschen wir doch anderwärts wieder, die Methode des Vfr. sei wahr: denn, da schon singen können und tugendhaft sein in dieser Lehre durchaus unvernünftig ist, man dennoch mit dieser Eigenschaft sicher sein kann, in den Himmel zu kommen, so würde eine Ausbildung im Gesange nach dieser Methode eine Pränumeration auf die Seligkeit zu nennen sein. Besser wäre es gewesen, hätte uns Herr Nehrlieh einen guten Sänger als Repräsentanten seiner Methode hingestellt, statt uns, wie es jetzt geschieht, mit der Schamhaft nach christlichen Woesen den Mund wässrig zu machen. Hätten wir einen guten Sänger gehört, wir wären nicht, was wir uns nach entschlossen hätten.

Den Satz, das Organ müsse entwickelt, der Geist ausgebildet werden, wenn sich das Talent der Kunst entwickeln solle, die Einbildung sei die Erde, die Phantasie der Himmel der Töne; das auf der Erde Geborene müsse sterben, um in den Himmel zu gelangen, und was im Himmel geboren ist, könne nicht anders auf die Erde kommen, als bis die Erde verklärt und selbst Himmel geworden; durch die Bildung von Aussen werden die Töne der Einbildungskraft getödtet, durch die Bildung von Innen werden sie wieder in der höheren Welt der Phantasie lebendig, und kehren in dieser verklärten Gestalt, in die durch die Phantasie verklärte Einbildungskraft zurück, um durch diese eine neue, aber um so schönere Wirklichkeit zu erzeugen, — diesem Satz werden wir denn nicht für wäberchenhaft erklären, wenn uns eine Erklärung über den Inhalt — sollte er einen solchen haben — zugezogen sein wird.

Nr. 4. Will der Verfasser die Lösung der höchsten Aufgaben der Gesangkunst durch christlich-religiöses Bes-



ten-Bildung der Sänger erreichen, so müssen wir auf den vorher angedeuteten allgemeinen Standpunkt, welchen die Musik ihrem inneren Gesetze nach, einnehmen muss, zurückgehen. Es würde dann die, von dieser speziellen Religionsform abhängige Bildung, nur für gewisse Aufgaben der Kunst, nie für alle ausreichend sein. Aber auch hier können wir nicht umhin zu erwähnen, dass der Verfasser auch nicht den entferntesten Beleg für diese seine Behauptung hingestellt hat, und dass die Meinung dessen viel eher Aufnahme finden möchte, der die griechische Anerkennungswaise — die Personifizierung der idealen Kunstbegriffe — als die allein Fähige, höhere Kunstziele zu erreichen, aufstellen würde, und eine die Erweckung der Ideale in seinen Schülern dadurch zu erstreben möchte, dass er ihnen das Bild eines Apollo, einer Polyhymnia — einer Göttin, welche ganz Gesang ist — anmalte.

Als letzten und wichtigsten Punkt der ganzen Lehre stellt der Vfr. unter der mysteriösen Hülle eines Geheimnisses ein von ihm erfundenes Kunstmittel auf, welches die gesamte und umfassendste Ausbildung des Stimmorganismus auf die leichteste und schnellste Weise herbeiführen soll! Er nennt dasselbe

#### Die Kunst des hellen Tones.

Zu allen Zeiten war die erste und notwendigste Bedingung eines sich zum Gesang-Künstler ausbildenden Schülers, dass derselbe von der Natur mit einer schönen Stimme begabt sei. Mit dieser und mit einer schönen Tonbildung, unter welcher man die gleichmäßige Ausbildung des Stimmumfangs in Bezug auf Kraft, Schönheit und Fülle etc., das Befruchtsein derselben von jedem materiellen Belklinge eines Nasen-, Gaumen- und Zahntones etc. verstand, war die Basis für die individuell höchst möglichen Kunstleistungen gewonnen. Einfacher gesagt, bestand die ganze Lehre darin: das von der Natur Gegebene für Kunstzwecke zu verarbeiten und es vor Irr- und Abwegen zu schützen. Herr Schräfler kann das von der Natur gegebene Stimmmaterial nicht gebrauchen, denn er sagt: wie der Stimmorganismus

von Natur thätig ist, so könnte er für die Kunst nie benutzt werden; denn die Kunst verlange ihn auf der Stufe der höchsten Gesetzmäßigkeit. In dieser Art wirke er aber nie im Leben und Naturzustande; geschähe dies einmal, so wäre das rein zufällig. Weiterhin heißt es wieder: die Natur wirke in Bezug auf Stimmorgan nie richtig, sondern sei in jeder Stimme, auch der sogenannten besten, auf Abwegen, und es sei Sache der Kunst, die Natur zu erreichen. — Herr Nehrlich forstet deshalb das Stimmorgan zur Erzeugung von Kunsttönen dadurch um, dass er mit einer eigenthümlichen Stellung des äusseren Mundes, welche auf alle Verhältnisse des inneren Mundes, der Kehlkopftätigkeit und der Luftführung zurückwirkt, eine eigenthümliche Stellung des Kehlkopfes erzwingt, wodurch der hintere Theil der Stimmritze geschlossen und die ganze Stimmritze angehalten wird. Nachdem auf diese Weise die Stimme eingerichtet ist — Kunststimmdruck des Vire. — muss der Schüler — der talentvolle wie der minder talentvolle — mit Aufwand der höchsten Kraft, Töne erzeugen, welche einen instrumentalen, künftrompetenartigen Charakter an sich tragen. Herr Nehrlich sagt den Schülern voraus, dass die Stimme in Folge dieser Behandlung ganz verloren gehen, später aber in erneuter Schönheit wiederkehren werde, und man erst zu Kunstleistungen höchster Art als vorbereitet anzusehen sei. Der erste Theil dieser Prophezeiung trifft auch wirklich in so fern ein, dass Alle ihre Stimme verlieren. Die zweite Hälfte erfüllt sich nur theilweise; die Stimme kehrt zwar wieder, aber ihr fehlt der Schwelz, die Jugendlichkeit, die Frische; sie klingt matt, tonlos, verungunzt; erzwingt nur durch die forerzessene Behandlung eine Kraft ohne Mork, ohne Fülle, ohne Schönheit. Diese Art der Tonbildung, welche wir in den öffentlichen Leistungen bei allen Schülern des Herrn Nehrlich vorfanden, ist die von Ihm als normal bezeichnete. Sie sei es, um darentwillen alle Gesangsleistungen, alle Lehrer, alle Kunstjünger verachtet und herabgezinst werden. Wahrelich, es gehört keine Prophezie dazu, das Ver-

linen der Stimme, nach so unnatürlicher Behandlung, vorzusetzen; wohl aber gehört eine grosse Keckheit dazu, zu behaupten, dass eine durch forcirte Behandlung ruinirte Stimme, wenn sie sich wieder findet, schöner sein werde, als eine andere, die nicht vorher durch schlechte Behandlung zu Grunde gerichtet worden war.

Was das Wiederkehren der Stimme betrifft, so ist sie einfach eine Folge der Erholung der Stimmorgane, indem der Sänger durch den monatelang andauernden Verlust der Stimme gezwungen ist, das Singen gänzlich einzustellen. Kehrt die Stimme wieder, dann hat sie die obenwähnten Eigenschaften: sie klingt vorwiegend, kreischend, und da die forcirte Behandlung, — welche die Methode des Herrn Nefrlich mit sich führt, — von nun an wieder beginnt, so kehrt die Gefahr des Verlustes immer von neuem wieder. Aus dieser abnormen Behandlung der Stimmwerkzeuge erklärt sich sehr leicht die Klage fast aller Schüler des Herrn Nefrlich, dass sie innerhalb mehrerer Wochen meist nur einzelne Tage und an diesen Tagen meist nur viertel oder halbe Stunden lang bei Stimme seien.

Wenn Jemand den Satz aufstellen würde: dass durch jahrelanges sehr leise singen — was er etwa die Kunst des dunklen Tons nennt — ein Jeder die Fähigkeit erwerben könnte, ein bedeutender Sänger zu werden, so würde derselbe mehr Glauben verdienen als Herr Nefrlich; denn die Möglichkeit der Verhildung läge in diesem Falle nicht so nahe.

Zwei Fragen sind noch zu erledigen:

1) Stellt der Verfasser höhere Kunstideale, als die von Künstlern und Kunstkonzernern gekannten, auf?

2) Gibt er — außer der Kunst des hellen Tones — andere als die bisher gekannten Kunstmittel zur Erreichung dieser Kunstideale an?

Der Vfr. scheint die Bejahung der ersten Frage für sich in Anspruch zu nehmen; dennoch wird Niemand in dem Werke andere Ideale finden, als die, welche zu allen Zeiten in der Brust und dem Bewusstsein jedes wahrhaften

Künstlers lebten, und welche wir in den Kammerleistungen Dürer realisirt finden, welche sich einen Namen in der Geschichte der Gesangskunst erwerben haben. Was die zweite Frage betrifft, so ist die Tonbildung, und sei sie die schönste, es nicht allein, welche beim Kunstgesange in Betracht kommt; wir verlangen vom Sänger einen gefühlvollen, durch schöne Zeitverhältnisse, richtige Vertheilung von Licht und Schatten, und schöne deutliche Aussprache geleiteten Vortrag. Aus dem neulesenen, ästhetischen Philosophiren über Gesang lässt sich auch nicht der kleinste Nutzen für die Praxis des Gesanges ziehen, und es ist für dasselbe nirgend mehr gegeben, als man im Allgemeinen bis jetzt darüber weiss und in vorhandenen Gesangsschulen — das System der grossen Gesangsschule des Bernachi von Bologna, dargestellt von H. F. Mannstein, Garcia's Kunst des Gesanges etc. — verfindet.

Ist nun das Werk des Herrn Nehrlieh unvollständig; ist es ihm persönlich nach mehrjährigem öffentlichen Wirken bis jetzt noch nicht gelungen, auch nur einen Schüler hinzustellen, der einigermaßen Erstgütliches leistete, so kann man die beleidigenden Ausfälle gegen Sänger, die verächtlichen Andeutungen über Gesangslehrer, das Belächeln der Achtung, welche er dem Publikum schuldig ist, indem er denselben die grenzenlose Bergiertheit zuschreibt, die Charlatanerie und Dummheit aller Sänger und Lehrer nicht erkannt zu haben, nur auf zweierlei Weise erklären: Herr Nehrlieh glaubt entweder an seine Methode, oder — er glaubt nicht daran.

Wir nehmen das Erstere an und würden — dürfen wir — Herrn Nehrlieh für einen geistreichen Schwärmer halten, der in dem Wahne, etwas Neues entdeckt zu haben, die ganze Welt an dieser Entdeckung theilhaben möchte, und nur die rechte Form, es ihr plausibel zu machen, noch nicht gefunden hat. Wir machen daher auch Hrn. Nehrlieh keine Vorwürfe, wir bedauern ihn vielmehr; denn wir sind überzeugt, es ist ein Ehrenmann, der nicht mit bewusster Täuschung gewissen Zwecke verfolgt.

Wir wissen recht wohl, dass von dem unzähligen Wege, welche zu unserer Anerkennung, Berühmtheit und in vielen Fällen zu unserer Wohlhabenheit führen, zwei die kettenreinen sind. Der eine dieser Wege, der längere und zweifelhaftere, wurde von denen eingeschlagen, welche mit hohen Geisteskräften ausgestattet, mit Ausbildung und Anwendung derselben auf Wissenschaft, Kunst und Industrie zu stolz oder zu bescheiden waren, andere als durch die That die öffentliche Anerkennung erstreben zu wollen. Der andere bei weitem kürzere und weniger zweifelhafte Weg wurde von denen gewählt, welche im Besitze eines geistigen Fonds, die Mühe einer allseitigen gelingenden Bildung scheuten; sich der Bewertheltheit und Langweiligkeit entziehen, Thatsachen und Belege ihrer Befähigung in irgend einer Kunst und Wissenschaft zu geben, dennoch Berühmtheit und unsere angenehme Stellung baldigst zu erreichen suchten. Im Allgemeinen war es dann Maxime dieser Personen, sich in das Gewand irgend einer herrschenden Zeit-Idee, eines Zeitworts, etwa der Politik, Picturik etc. zu hüllen, oder sich mit dem Schminke der Wunderbaren, Geheimnissvollen zu umgeben. Der geistreichere Schauspieler einer dieser für seine Beneficien eingerichteten Komödien hält diese Eigenschaften für genügend, seine nach anderen Richtungen gehende Zwecke zu verbergen. Der minder Geistreiche glaubt durch plumpe, ungeschicktes Verdächtigen und Herabsetzen Anderer, durch Umwerfen dessen, was als vernünftig anerkannt ist, durch paradoxe und barocke Behauptungen, durch ungeheure Versprechungen dessen, was er leisten könnte, den Eindruck seiner Rolle verstärken zu müssen. Bei aller Leichtgläubigkeit des Publikums gelingt es doch selten, dasselbe auf die Dauer zu täuschen, und bestand die Politik der Lebenserhaltung dieser Schauspieler darin, auf anderen Bühnen diese Gastrollen von Neuem durchzuspielen.

Wir wiederholen es hier noch einmal, wir halten Herrn Schellich für einen achtungswürdigen, ehrenwerthen Mann, aber in Betreff seiner Geang- und Geangfahr-Methode,

für einen Schwärmer, der um so weniger von seinen Grund-  
sätzen — selbst sie noch allgemäin sie falsch erkannt —  
lassen wird, je gelistreich er ist. Liegt schon für jeden  
Besonnenen, der seine Vernunft von dem Trübselkreise  
eines solchen christlich musikalischen Mysticismus fern hält,  
die Aufgabe, die Weiterverbreitung dieser Schwärmerei  
sowohl im Interesse der Reinheit der Kunst als der Sit-  
lichkeit selbst zu verhindern, da sie, wie jede Schwärmerei,  
zugleich zur Heuchelei führt, und sich bald genug Leute  
finden würden, welche die neuentdeckte christlich-katholi-  
sche Singmethode zu einem Deckmantel für ganz andere  
Zwecke gebrauchen wollen, — so muss man diese Opposi-  
tion um so energischer aussprechen, als sich Herr Scherlich  
keineswegs damit begnügt, seinen phantasmagorischen  
Hirngespinnsten eine Berechtigung neben den bestehenden  
Wahrheiten zu verschaffen, sondern als er in der gewöhn-  
lichen Verblendung der Schwärmerei vielmehr nichts neben  
sich duldet, die positive Wirklichkeit, die Resultate einer  
vielhundertjährigen Erfahrung seinen abstrusen Trübselreien  
opfern will und dieses Ziel mit all jener Blüthelei verfolgt,  
die das ewige Erbtheil des Fanatismus ist. So wollen wir  
dem Herrn Scherlich nicht befehren; wir wollen sein System  
nicht bekämpfen, denn es stürzt an eigener Haltlosigkeit  
zusammen; das Einzige, was wir wollen, ist, das unknö-  
dige Publikum vor Täuschung warnen und die vorwitzigen  
Uebergriffe des Herrn Scherlich in die gebührenden Schran-  
ken zurückweisen. Herr Scherlich schwärme für sein  
Privatvergnügen; — thut er mehr, so wird er uns auf  
unserm Posten finden.

R. Sauerbagen.

## Recensionen und Anzeigen.

**Der praktische Organist.** Neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit Beiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten. Herausgegeben von J. G. Herzog. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Sammlungen dieser Art haben vielfachen Nutzen; sie gewähren dem Publikum reiche Auswahl und Mannigfaltigkeit in Form und Ausdrucksweise; dem zugehenden Componisten Gehörigkeit, einzelne gelungene Arbeiten ohne weitere Mühe und Opfer bekannt zu machen; dem Critiker endlich durch die historische Zusammenstellung der hauptsächlichsten Componisten, einen Blick auf den Bildungsfortgang des betreffenden Kunstzweiges überhaupt. Um jedoch in letzterer Beziehung hier keinen Fehlschluss zu machen, mag beläufig bemerkt werden, dass andererseits die berühmtesten Namen durch die unbedeutendsten Sachen repräsentirt sind, was zum Theil wohl daher rühren mag: dass die größeren Arbeiten derselben bereits gedruckt und bekannt sind, oder dass wir sie in den spätern Heften noch zu erwarten haben.

Bei umfangreichen Werken, wie das vorliegende, ist auch die Ordnung und Reihenfolge des Ganzen von Wichtigkeit. Für die Abnehmer wäre es gewiss bequemer und passender gewesen, die kleinen Vorspiele vorauszuschicken, und die größeren und schwierigeren in den spätern Heften nachfolgen zu lassen. Auf diese Weise würde ein Jeder weit eher bereit, das Ihm Nothwendige und seinen Kräften Angemessene heraus zu finden vermögen. Wir übergehen in unserem Bericht die Arbeiten anerkannter Meister, wie S. Bach, Fischer, Reute, Fried. und Joh. Schneider, Rink und Haase, desgleichen eine große Anzahl kleiner Präludien, die für Kritik keinen rechten Standpunkt gewähren, obgleich sie Alle gut und brauchbar, ja zum Theil vor-

trefflich genannt werden können, und beschließen uns auf einige größere Arbeiten, die ein näheres Eingehen rechtfertigen.

Nr. 18. Präl. und Fuge von Gräner. Sequenzen im Thema sind nicht zu empfehlen, weil sie dergleichen auch in den anderen Stimmen veranlassen; ebenso dienen die öfters Unterbrechungen am Schlusse allerdings dazu, die Fugführungen klar herauszutreten zu lassen, schwächen aber den Totaleffekt. Die Fuge ist sonst recht sauber gearbeitet, scheint aber ursprünglich für den Gesang geschrieben zu sein.

Nr. 24. Präl. und Fuge von Scholz. Im doppelten Contrap. angelegt, verspricht die Fuge viel und ist die erste Durchführung wirklich vorzüglich. Der erste Zwischensatz jedoch ist nicht gut erfunden, und hätte, statt nochmals nach der Tenor, gleich nach den Parallelen führen sollen. Auch würde es für den Aufschwung der ganzen Arbeit vorthellhaft gewesen sein, wenn der Herr Verfasser den zweiten Theil derselben mit einem zweiten Thema, oder mit einem bewegteren Contrap. eröffnet, oder endlich mit mehr oder freier ausgeführten Zwischenätzen durchweht hätte. In Ermangelung dessen wird bei aller technischen Kunstfertigkeit der Componisten die Arbeit matt, und ermüdet durch die zu häufige Wiederkehr des Hauptatzes um so mehr, als dessen erste Hälfte auch als Motiv an den Zwischenätzen benutzt werden im.

Nr. 55. Präl. und Fuge von Herzog. Für eine Doppelfuge, als welche sich das Stück späterhin darweist, ist das Thema zu lang und enthält zu vielerlei Nothwendigkeiten. Die Achtelfigur im Thema hat den Verfasser verfehlet, dergleichen auch in dem Contrap. zu vermeiden; dadurch wird aber die Fuge nach der ersten Durchführung schon viel zu bewegt und überstürzt sich bald in Achtelfiguren in allen Stimmen. Der Bass gibt jetzt das Thema ganz recht in der Paralleltonart; der Sopran thut dasselbe in *D* moll, obgleich *F*-dur hier besser gewesen wäre. Dieses *D*-moll erwies sich in der Folge als ein Mißgriff; denn nicht allein dadurch, dass es noch weiter in das hieherfremde *G*-moll führt, sondern vornehmlich dadurch, dass der Verfasser in diesen beiden Tonarten fest sitzt, durch die unstillen Modulationen, um davon los zu kommen und durch die ebenfalls unruhige Motiv-Figur der Zwischenätze, bekommt dieser Theil der Fuge ein wildes, dem Charakter des Themas fremdartiges Wesen. Das zweite Thema hat



zu wenig Charakter und musikalischen Gehalt, als dass es sich irgendwie geltend machen, oder dem Göttern aufhelfen könnte. Im dritten Theile der Fuge sitzt der Verfasser nochmal fest in C-moll.

Nr. 65. Choral mit Caven, wird in dieser Anlage auf der Orgel keine besondere Wirkung machen. Besser möchte es sein, wenn das freie Bassstimme in's Pedal gelegt, die beiden Oberstimmen auf einem Manual zusammen, die Nachahmung aber auf einem, etwas abweichend registrierten Manual allein ge spielt würde. Takt 6 und 7 klingen sehr nach Octaven.

Nr. 67. Fuge mit 3 Subjecten ist dagegen sehr wecker gearbeitet und verkündigt einen merklichen Fortschritt des Verfassers. Takt 18 Thema C in der Verlängerung verdrückt hier die Stelle, die natürliche G-cach wäre nötig wegen der Bewegung. Takt 11 vom Schluss zurück, wird die Arbeit etwas matt, vielleicht hätte sich der Schluss über ein höherem machen lassen.

Die Composition einer Fuge wird immer glücklicher von Statten gehen, wenn der Verstand der Fantasie den Weg zuzur grabet hat. Aus einem schlechten Thema lässt sich keine gute Fuge machen. Man unterwerfe daher sein Thema der grössten Prüfung, und zwar weniger in Beziehung auf Engführungen und ornamentische Spielereien, als vielmehr auf dessen Zerwickelbarkeit, oder auf die Motive, welche sich daraus weiter entwickeln lassen. Dies ist der eigentliche Kern der Durchführung. Der Ausspruch: dass eine Fuge besonders gut sei, die nur mit dem Thema arbeitet, ist nicht dahin zu denken, dass man fortwährend und ohne Weiteres das Thema in allerlei Tonarten geben soll, sondern dass der ganze, zur Ausführung nöthige Stoff aus dem Thema zu entwickeln ist. Derselbe Vergleich erfordert der Contrap. oder der Gegenpart, der immer am zweckmässigsten von doppeltem Contrap. der Octave anzulegen ist. Man hat überhaupt wohl, gleichsam als Vorübung so viel als möglich Contrapunkte zum Hauptthema zu erfinden, aber immer mit musikalischer Physiognomie, nicht blosse bedeutungslose Noten, und daraus dann den regelmäßigsten zu wählen. Endlich müssen die Zwischensätze, die Engführungen und der ganze Plan der Arbeit wohl ausgeprobt und überdacht sein.

Als Musterformen für die Orgelfuge empfehlen wir die gedruckten 3 grossen Prill. und Fugen von Seb. Bach. (Wien bei Stainer)

Am Schlusse unseres Berichtes sei allen, die durch ihre Beiträge das Werk gefördert und bereichert haben, der warmste Dank abgestattet. Möge daraus ein rühmlicher Wettstreit entstehen, der uns des Guten noch recht viel bebringt, und mögen sich Andere dadurch zu Gleichem angereizt fühlen! Besondere Dank gebührt dem Herrn Herausgeber, dessen bereits früher rühmlichst erwähnte musikalische Tüchtigkeit sich auch in diesen Arbeiten wieder bestätigt. Möge dieselbe, wie auch Herr Stolze unsere obige strenge Kritik nicht als Vorwurf der Schwäche, sondern im Gegentheil als Anerkennung Ihrer Tüchtigkeit für diese schwierige Kunstform betrachten. Die Mühe an künstlerischen Arbeiten an's Licht ziehen, fördert Heim-Anschauung und Belehrung, diese bedingt den Fortschritt und der Fortschritt zum Bessern ist der Lebensathem des Künstlers.

*August Haupt.*

---

Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von Ludwig Erk und Friedrich Filtz. Erster Theil. Essen, bei Bodeker, 1843. — 106 Seiten in 4. Preis 1½ Rth.

So oft der Name Ludwig Erk als Herausgeber auf dem Titel eines mit Quellenstudium verbundenen Werkes erscheint, läßt sich fröhlich jederzeit eine gewissenhafte, vor der Herausgabe sorgfältig geprüfte und endlich eine möglichst korrekte Arbeit erwarten. Dennoch hat Refrent, durch mancherlei Erfahrungen aus neuerer Zeit, sich veranlaßt gefunden, durch den ihm wohlbekannten und Vertrauen einflößenden Namen sich nicht davon abhalten zu lassen, die hier gelieferten 150 Choralsätze des XVI. u. XVII. Jahrhunderts mit den Originaldrucken, aus denen sie entlehnt sind, so weit als es ihm möglich war, zu vergleichen. Aus dieser Vergleichung stellte sich das Resultat heraus, dass die vorliegende Sammlung sich vor vielen ähnlichen neuerer und neuester Zeit verhältnißhaft auszeichnet, und Belege für diese Behauptung können später, wo es darauf ankommt, in grösserer Anzahl beigebracht werden, als es manchem der gegenwärtigen Herausgeber ihrer

Musik lieb sein möchte. Da indessen zur Förderung der Kunstgeschichte und ihrer Kritik es bei Herausgaben älterer Musik, wie z. B. der vorliegenden Choräle, hauptsächlich mit darauf ankommt, die Compositionen, welche durch eine neue Ausgabe der Vergessenheit entrissen und wieder allgemein bekannt werden sollen, mit gewissenhafter Treue wiederzugeben und sich aller willkürlichen Abänderungen zu enthalten, so dürfte es wohl an der Zeit sein, gelegentlich auf manche der hier in Betracht kommenden Ausgaben neuerer Zeit hinzuweisen, denen von ihren Herausgebern der Stempel der Oberflächlichkeit, Flüchtigkeit und Unkunde so recht sichtbar aufgedrückt worden ist.

Nach der Ansicht der Herausgeber sind die vorliegenden Choräle zunächst für kleinere Singvertriebe, sodann auch für den Chorgesang in der Kirche und in höheren Schulanstalten (Gymnasien, Bürger Schulen) bestimmt. Ferner können sie als ein werthvoller Beitrag für die bessere Redaction neuer Gesang- und Choralbücher gelten, indem sie an die gebräuchlichsten Kirchenlieder und Melodien der protestantischen Kirche erinnern.

Sämmtliche in dieser Sammlung enthaltene Choräle gehören der eigentlichen Blüthezeit des protestantischen Choralraus an, und die in denselben vorkommenden Meister sind: K. Bodenschütz, Sethus Calvinus, Johann Crüger, Joachim Decker, Laurentius Erhardi, Gotthard Erykmanus, Melchior Franck \*), Bartholomäus Gastus, Claude Gouffroid, Adam Gumpeltzhaimer, Hans Leo Hassler, Claude Lejeune, Landgraf Martin van Hesseu, Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius, Michael Praetorius, David Schützmann, Hermann Schein, Sigmund Theophil. Sinden, Gottfried Vopelius und Melchior Vulpian.

In Bezug auf die Structur der hier gelieferten Choralstücke haben sich die Herausgeber (wir wollen hoffen, dass ein bald folgender zweiter Theil eine noch mannigfaltigere Zusammenstellung bieten wird) vorerst an diejenige Form

\*) In der Vorrede bedauern die Herausgeber, dass sie des Hauptwerk Niklaus Franck's nicht einschließen vermochten. Wir glauben der Sache damit zu dienen, wenn wir ihnen bereits die Note geben, dass von M. Franck's „Pastorale nova," (Jena 1633, 4.), welche vier- und Sechsbanner Choräle im schließten Codexpunkt enthält, sich ein Exemplar in König'scher Bibliothek, welches Harn, bei der bekannten Literatur der betreffenden k. preussischen Bibliothek, zur Förderung ihres Unternehmens genau mit möglichster Bereitwilligkeit zur Einsicht und Benutzung vorgelegt worden wird.

derselben gehalten, die der heutigen parallel steht — also solche Choralstücke gewählt, die im schlichten Contrapunkt, Note gegen Note, mit gleichzeitigen Abschnitten und Ruhepunkten für alle vier Stimmen und mit der Melodie oder *Cantus firmus* in der Oberstimme geschrieben sind. Weder Epigramm noch fünf- und mehrstimmige Stücke sind in diesem ersten Theil aufgenommen, und deshalb wird uns eine spätere Sammlung erst die Meisterwerke eines Johann Wolther, Johann Keeser u. a. bringen.

In Bezug auf die praktische Anwendung geht aus der Auswahl dieser Choräle die Absicht der Verfasser hervor, vorzugsweise leicht singbare und mustergültige Sätze zu liefern. Bei dem grossen Reichthum an Choralbüchern ist eine solche Auswahl nicht leicht zu bewirken; denn wie viele Sätze müssen nicht erst im Partitur geschrieben werden, um über ihren Werth urtheilen, und endlich doch unter diesen Umständen die bedeutende Anzahl von 150 zusammen stellen zu können? Viel leichter wäre diese Menge zu erlangen gewesen, wenn mehr oder vorzugsweise auf das Gesuchte wäre, was kunstgeschichtlich merkwürdig ist; aber mancher Satz des XVI. Jahrhunderts, der rückichtlich seiner harmonischen und rhythmischen Physiognomie, rückichtlich seiner Chematik und seiner Cadenzen dem forschenden Kunstkritiker als höchst merkwürdig und selten eingepreist, und ihm zu interessanten Betrachtungen veranlassen kann, passt dennoch durchaus nicht, um heutzutage von einem Chor in der Kirche und eben so wenig von Privat-Singvereinen gesungen zu werden, die sich an der Tonkunst erheben, nicht aber bloss zu kritischen Reflexionen veranlaßt finden wollen.

Dass endlich die Herausgeber von den meisten der hier mitgetheilten Chorälen nicht bloss eine einzige, sondern in der Regel mehrere Bearbeitungen und von verschiedenen Meistern geliefert haben, ist sehr dankenswerth anzuerkennen; denn wer sich über das Wesen der Harmonisirung aus der Zeit dieser Choräle, über die damalige Lehre der Cadenzen und die dahin gehörige Lehre der — immer noch im geistigen Spak aufstehenden — sogenannten griechischen (!) oder Kirchenarten (!) näher unterrichten will, findet hier einen reicheren und ergiebigeren Stoff, als in manchem theoretischen Werke der gegenwärtigen und der Vorzeit.

Der bequemeren Uebersicht wegen und um diese Sammlung auch den Kunstliebhabern zugänglicher zu machen,

als dies der Fall sein würde, wenn die darin enthaltenen Choräle mit vier verschiedenen Schmelzeln in vierstimmiger Partitur erschienen wären, findet man sie in zwei Systemen mit Violin- und Bassschlüssel wie für Pianoforte eingerichtet, wozu aber in Bezug auf zu supplirende Versetzungszeichen, die, wie bei ähnlichen Ausgaben in neuerer Zeit fast allgemein über, nicht vor den betreffenden Noten angedeutet werden, ganz getreu nach dem Original herausgegeben.

Am Ende des verdienstvollen Werkes (Seite 101-105) finden sich biographische Notizen über die im Werke vorkommenden Künstler, nebst genauer Angabe der benutzten Quellen.

Die biographischen Notizen sind mit Zuziehung der besten in dem Fach einschlägigen kritischen Werke zusammengestellt. Dass aber hier noch Manches unerledigt geblieben, wird dem, der diesem Zweig der Literaturgeschichte nicht fremd ist, nicht sehr auffallen. So bleibt, um nur Einiges anzuführen, bei H. L. Basser (S. 103) noch zu untersuchen und festzustellen, ob er nach oder vor Kaiser Rudolph II. († 20. Jun. 1607) Tode in die Dienste des Chordirektors von Sachsen, Johann Georg I., gekommen? Ferner wäre über Melchior Franck († 1639) das Geburtsjahr zu Zittau in der Lausitz — über Bartholomäus Gesius das Todesjahr (nach v. Winterfeld's Angabe lebte er noch 1624, nach einer andern Notiz aber starb er schon 1614) zu erforschen; ebenso das eigentliche Sterbejahr Joh. Schriin's (1631 oder 1630?); das Geburtsjahr des von Joh. Gottfr. Walther in seinem Lexikon nur mit spärlichen biographischen Notizen bedachten Melchior Volpert, und endlich auch das Geburtsjahr des Erhard Bodenschütz.

Der Preis des Werkes ist im Verhältnis zu dem reichen Inhalt und der soliden Ausstattung durchaus wohlfeil zu nennen, so dass an einer weiten Verbreitung und an einer bald erfolgenden Fortsetzung desselben nicht zu zweifeln ist.

S. W. D.

Trois chœurs religieux. — La Foi, l'Espérance, la Charité, avec accompagnement de Piano. — Musique de G. Rossini. Mayence, Avers et

Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Prix  
3 fl. 36 kr.

Von diesen 3 Ficcis, deren französischer Text — von Gombert, Hyp. Lucas und Mad. Louise Colet, — von M. G. Friedrich sehr gelungen in's Deutsche übersetzt und neben jenem untergelegt ist, sind die beiden ersten dreistimmig, die dritte vierstimmig; alle drei sind aber für gleiche Stimmen (Sopran) geschrieben und bieten in dieser Hinsicht eine Neugierde, die jedoch bereits im XVI. Jahrhundert gewöhnlich war und erst später nach und nach verschwand und endlich fast ganz in Vergessenheit gekommen ist. Wir besitzen solche Compositionen sogar von den Altsängern des XVI. Jahrhunderts, Palestrina und Luzzini, und den Forschern im Gebiete des geistlichen Gesanges wird auch einer der eigenartigsten Sätze dieser Art, welche meistens die Ueberschrift „*a voci pari*“, oder „*ad equaliter*“ führen, — der Psalm „*Sopra terra cantate Deo*“ für 12 Sopranstimmen in drei vierstimmigen Chören von Orzino Benvenuti — nicht unbekannt geblieben sein. Weniger bekannt ist wahrscheinlich ein durch die Güte unseres verehrten Mitarbeiters Herrn Hofrath Kiesewetter von Wissenbrunn in Wien uns mitgetheilter, hier für die geübten Leser dieser Zeitschrift besonders abgedruckter Satz des in der musikalischen Kunstwelt berühmt gewordenen Kompos. Antonio Cifra \*). Freilich ist dieser achtstimmige Satz nicht ganz „*ad equaliter*“, wohl aber ist jeder einzelne vierstimmige Chor in dieser Art gehalten, indem der erste für 4 Sopran-, der zweite für vier Bassstimmen gesetzt ist. Wenn jedoch darum zu thun ist, ähnliche Sätze nur für hohe, oder nur für oder diese Stimmen zu studiren und sich an der Meisterschaft der älteren Componisten unter so erschwerenden Umständen, wie die Compositionen „*a voci pari*“ mit sich bringen, zu erfreuen, der findet dazu ganz besondere Gelegenheit in dem von Johann Deafried herausgegebenen „*Promptuarium musicum*“ „*Ad equaliter Tredecimorum 1639 - 1667*“, und auch einem vorzüglich gehaltenen und effectvollen Satz von Alessandro

\*) Vergleich. Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina etc. nach dem „*Memoire storico-critique* des Abbate Giuseppe Bossi“ verfasst und übersetzt von F. B. Kandler und herausgegeben von H. G. Kiesewetter. Leipzig bei Meier, 1824. (Seite 194.)

Sarcini in dem bekannten Werke: „*Saggio fondamentale pratico di Contrappunto etc.*“ von Paster Martini. (Th. II. S. 307.)

Von den drei vorliegenden Chören Rossini's zeichnet sich namentlich der dritte durch frische Erfindung der Melodie und auch durch die Haltung des Ganzen vor den beiden vorhergehenden aus. Die schwierige Aufgabe, einen Bassparten durch drei andere Soprane begleiten zu lassen, ohne dem Ganzen Eintrag zu thun, oder auch ohne nur der Klarheit des Ganzen zu schaden, hat der erfahrene und geschmackvolle Meister auf's Glücklichsie gelöst. Wenn man jedoch auf die eigentliche Faccar über eingeht, und diese mit der früheren Schönheit vergleicht, so stellt sich gleich beim ersten Anblick ein wesentlicher Unterschied in der Behandlung der Stimmen heraus. Wenn nämlich die alten Meister einem Satz für gleiche Stimmen, gleichviel ob hohe oder tiefe schrieben, so gaben sie durch die Höhe oder Tiefe der Tonlage, keiner Stimme des Paragraphe einer ersten, oder zweiten, oder dritten u. s. w.; sie lassen vielmehr jede einzelne Stimme sich in ihrem ganzen Umfange bewegen, so dass keine weder fortwährend hoch, noch fortwährend tief lag; hinsichtlich der Tonlage kreuzten sich also die Stimmen oft, und eben dadurch, dass sie sich in ihrem ganzen Umfange, bald nach oben, bald nach unten bewegten, wurden sie nicht so ermüdet, als dies z. B. in vielen unserer Gesänge für 4 Männerstimmen der Fall ist, in welchem der erste Tenor fortwährend in dem obersten Regionen steht, und der zweite Bass in den tiefsten Tönen kreuzt, während der zweite Tenor und der erste Bass, gleichsam eng eingeschaltet, sich nur in wenigen Tönen, und deshalb für die Dauer sehr ermüdend bewegen, wodurch dem Sänger leicht zum Sinken Veranlassung gegeben wird. Wenn wir auch gegenwärtig den Unterabtheilungen der vier Hauptstimmen bestimmtere Grenzen verschreiben, als es früher geschah, so ist, wo nicht eine prädominirende Solostimme in Betracht kommt, und nur von Chorstimmen die Rede ist, dennoch der Unterschied zwischen einem *Soprano acuto* und einem *Mezzo Soprano*, zwischen einem *Contralto ordinario* und *Contralto deciso*, zwischen einem ersten und zweiten Tenor und zwischen einem Bariton und Bass, nicht so gross, als dass sich die Stimmen von fast gleicher Tonlage nicht durchkreuzten und sich nicht lieber in ihrem ganzen Tonumfang bewegen, als durch geringen Umfang und ungesittlichen Festhalten auf gleicher Tonhöhe ermüdet werden sollten.

Das Bassinische dreistimmige Sopranschören ist eine solister selbstständige Clavierbegleitung beigelegt worden, die indessen mehr einem sachverständigen und kunstverständigen, als einem Brevoirtspieler verlangt. Im ganzen genommen werden die kleinen anspruchsvollen Compositionen sowohl wegen ihrer Neuheit, als auch wegen ihrer leichten Ausführbarkeit und ihres reizenden Effectes allen Singvereinen und häuslichen musikalischen Zirkeln Gelegenheit bieten, sich eine interessante Unterhaltung zu verschaffen. — An der äusseren Ausstattung des Werkes hat die königliche Verlagsbuchhandlung nichts gespart; denn Druck und Papier sind höchst sauber und nasserdern, ist jeden der Chöre auch ein nettlicher Steindruck beigelegt. — Ob außer der vorliegenden Partitur auch besondere Aufgabestimmen gedruckt worden sind, wie man wohl erwarten dürfte, ist auf dem Titel nicht bemerkt worden. —

S. W. D.

Die ChoralSammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen. Chronologisch geordnet von C. F. Becker. Leipzig, bei Fried. Fleischer. 1843. 8. (110 Seiten.)

Dieses Buch liefert einen Beitrag zu unserer Choral-Literatur. Es enthält ein Verzeichniß von mehr als 450 in Herrn C. F. Becker's Besitze befindlichen Choralbüchern, sowohl älterer als auch neuerer Zeit. Da es Hrn. Becker hauptsächlich nur darum zu thun war, uns die Schätze seiner eignen Sammlung, und diese wiederum in gehöriger Vollständigkeit vorzuführen (was billigerweise auf dem Titel seines Buches hätte bemerkt werden sollen), so müssen die Käufer derselben es sich schon gefallen lassen, wenn sie unter den genannten 450 Nummern nicht durchgehends keine musterghige, sondern auch viele Arbeiten von der geringfügigsten Gattung eingeführt finden. Ob aber der Herr Verl. durch eine zu strenge Berücksichtigung der letztern Schriften seinem Verzeichnisse grossen Vortheil gebracht habe, möchte Referrat bezweifeln. Was nützt dem Forscher in der Literatur des Choral's z. B. die Aufzählung solcher Arbeiten, wie die auf S. 108 (Grosheim, 1800); S. 127 (Hering, Choral-Melodien in Ziffern); S. 54 (Theo-



melis von Eickhoff); S. 139 (Zschlösch); S. 145 (Güterloher Sammlung); S. 75 (W. Schneider); S. 148 (Taschen-Choralbuch); S. 148 (Singbüchlein); S. 149 (Güterloher Hauschoralbuch) S. 51 (Schmidlin); S. 129 (vierstimmiges Choralbuch, 1810) und noch vieles Aehnliches. Dergleichen Werke leant der tiefere Forscher kennen, um — sie sobald als möglich wieder zu vergessen. Ferner: wann dient die so sehr unständliche Ausführung der Literatur von Psalmenwerken, zu deren Nachhaftmachung Herr B. übermäßig viel Raum in Anspruch genommen hat? (S. 168 bis 171; 172 — 181; 186 — 189; 191; 195 — 200; 201.) Wenn man ungefähr ein halbes Dutzend der älteren Ausgaben von Claude Goudimel, Claude Lejeune, Labwasser u. a., wie es sich gehört, mit Sachkenntnis besprochen, so kann der größte Theil von späteren Psalmenwerken ziemlich entbehrt werden; höchstens könnten letztere dazu dienen, um dem Literatur zu veranschaulichen, wie aus ursprünglich korrekten Druckwerken oft die klüglichen von Druckfehlern entstehenden Produkte entstanden sind; dieser Nutzen wäre aber denn doch zu geringfügig, um dadurch Herrn Becker's Verfahren vollkommen zu rechtfertigen.

Der Umstand, dass sich Herr B. in seinem Werke hauptsächlich nur auf Ausführung von Schriften seiner Sammlung beschränkt, und die Schätze anderer Bibliotheken fast gar nicht, oder meistens nur in gelegentlichen Anmerkungen bespricht, hat auch noch andere Uebelstände nach sich gezogen, zu deren Beseitigung der Herr Verf. wohl leicht Mittel und Wege hätte auffinden können. Die Leser werden staunen, wenn sie hören, dass von den Choralwerken eines Erythraeus, B. Genus, Leonhard Schletter, Bonmarinus, Vulpius, Mich. Praetorius, Glauder, Scandall, Nic. Schaeffer (1687), Joh. Staden, Plüner, Wallner, E. Bodenschütz (1603), Joh. Walther, Melchor Franck, Rhaw, Dyzian, Tolmann u. a. im ganzen Buche des Hrn. Becker auch nicht ein Wörtchen zu lesen ist.

Dieser Umstand führt auf die Frage, ob es nicht gerührender gewesen wäre, wenn Herr B. bei Anarbeitung seines Werkes mehr auf dasjenige, was in einem solchen notwendig angeführt werden muss, als eben nur auf das, was gerade in seinem Besitze befindlich ist, Rücksicht genommen hätte? Herr B. scheint von dem Reichthum seiner eignen Sammlung von Choralwerken eine etwas zu hohe Meinung zu haben, und er ist über berichtet worden, wenn er glaubt, dass (wie er sich in seiner Vorrede aus-

spricht) eine der wenigen gleich an setzende Sammlung weder in einer öffentlichen noch in einer Privatbibliothek Deutschlands nicht leicht wieder aufgefunden werden könnte. Ein einziger Blick in die betreffenden Schätze der königl. Bibliothek zu Berlin, hätte ihn leicht eines Bessern belehren können, und man kann es nur bedauern, dass sie bei Herausgabe des vorliegenden Werkes so gütlich ignoriert worden sind \*). Doch auch abgesehen hiervon: aus welchem Grunde hat Herr B. die (in dieser Zeitschrift mitgetheilten) Beiträge zur Choral-Literatur des Herrn Anton Schmid, Cantor der K. K. Bibliothek in Wien, so wenig beachtet? Sie sind doch wohl korrekt genug, um im Nothfalle und wo es, wie in Herrn Becker's Werk, eigentlich nur auf ausführliche Titel ankommt, die eigene Einsicht in die fraglichen Werke überflüssig zu machen. Ebenes hätten die Werke eines Rambach, Wackernagel, Mohrke und vor allen von Winterfeld Selbster angebeizet werden können. Extracte aus dem einen oder andern würden hier nützlicher gewesen sein, als die vielen und zum Theil nutzlosen biographischen Notizen über unsere Choralcomponisten, die man schon in irgend einem musikalischen Handlexicon, ja sogar im Conversationslexicon und oft mit genügenderem Resultat nachschlagen kann. Wer kennt nicht z. B. einen Holle (S. 45), G. Henda (S. 48), C. P. E. Bach (S. 47), Marburg, Pasch, Grass, Agricola (S. 46), J. A. P. Schulz (S. 50) u. dgl. f und wer trägt Verlangen nach solchen biographischen Notizen, wie die hier beigebrachten? Wenn man statt dessen Näheres und Neues über einen L. Seuffl, J. Schoop, G. Forster, B. Geisig etc. hier finde, so wäre das ganz in der Ordnung, und Herr Becker würde sich dadurch Anerkennung und Dank erwerben haben.

Aus den wenigen vorstehenden Bemerkungen möchte für Herrn Becker herables die Nothwendigkeit hervorgehen, an einen Nachtrag seines Werkes zu denken, der nur allein die hier erwähnten Lücken ausfüllen kann. Ein solcher würde, wenn ihm Fleiss, Sachkenntnis und Umsicht in der Anlage und Ausföhrung zum Grunde gelegt werden, das Verdienst haben können, einem seit längerer Zeit be-

\*) Mit derselben Bereitwilligkeit, wie es bisher in diesem Journal geschehen ist, werden nachgehende Anfragen nach ferneren Kenntnissen, und zu jedem literarischen Unternehmen wird so viel als möglich gerne die Hand gehalten.

reits sehr seltner gewordenen Bedürfnisse abheifen, eine übersichtliche mit kurzen kritischen Anmerkungen begleitete Zusammenstellung aller bis jetzt erschienenen Choral- und Gesängsbücher zu erhalten.

Schließlich sei es Ref. gestattet, einiger Kleinigkeiten zu gedenken, die ihm beim Durchlesen dieser Schrift aufgefallen sind. S. 12. Bei Fr. Spen (1649) möchte der Satz: „Wahrscheinlich sind auch die Melodien von ihm gesetzt“ — noch sehr im Zweifel zu stehen sein, wenn Herr R. keine triftigen Gründe für die Wahrscheinlichkeit anführt. S. 174 Landgraf Moritz (1612): hier hätte die spätere Ausgabe von 1649 angeführt werden können. S. 219. Warum Sigismund Gottlich Staden (s. S. 18) und Sigismund Theophil Staden (S. 87) im Register getrennt gehalten worden, daßer vermog Ref. keinen rechten Grund zu finden. S. 33 Das Gotheer Cassinal, 1854 — 57, befin-det sich auf der herzoglichen Bibliothek in Gotha \*). An-statt der auf S. 10 erwähnten „dreiszig geistl. Lieder“ etc. des Josephus von Barch (1836), die durch eine Unzahl von Druckfehlern sehr übel anstellt worden, hätte wohl besser das folgende Original-Werk erwähnt werden kön-nen: „Zwanzig Liedlein mit vier Stimmen, Auf christli-„che Reimen M. Ludovici Helmboldi, lieblich zu singen, „und auf Instrumenten zu gebrauchen, durch Joachimem „von Barch, Symphonisten zu Mühlhausen. MDLXXV.“ Vier Stimmen in Quor-Quart. Am Ende des Werkes: „gedruckt zu Erfordt durch Georgium Baumann.“ Die Dedications schließt: „Datum Mühlhausen den Tag Andreæ „Anno 1574. — Joachimus von Barch, Symphonistes und „Bürger zu Mühlhausen.“ Unter Nr. 2 dieser Lieder steht die bekannteste Composition des Liedes: „Ich weis, dass mein Erlöser lebt.“

Auf S. 205 und ff. erfährt der Leser der Becker'schen Schrift, dass die Sammlung des Herrn Vrl. auch mehrere seltene Manuscripte aufzuweisen hat. Referent, und mit ihm gewiss viele, die sich ebenfalls für den Choral inter-essiren, wäre sehr begierig, die hier genannten Werke eines H. Schütz, Homilius und Kitzel näher kennen zu lernen. Da die Choräle eines Homilius sehr selten und nicht ohne Kunstwerk zu sein scheinen, hätte da nicht Hr.

\*) Dies in der Hofbibliothek André in Offenbach früher befindliche Exemplar ist gegenwärtig in Besitz der K. Hofbibliothek in Berlin.

Es vielleicht die Güte, mit einer Probe von einigen 20 bis 30 hervorstretten (vielleicht, wenn nicht in einem eignen selbstständigen Werke, doch als Beilage zu einer dergl. von Zeit zu Zeit mittheilenden mus. Zeitschrift) und durch den Druck bekannt zu machen? Nach den wenigen Proben von diesen Meisterns Werken zu urtheilen, welche sich in den Ref. Händen befanden, scheint Houdlins weit Besseres aufzuweisen haben, als J. A. Hiller und Aehnliche.

Im Ganzen genommen verdient Herr Becker in Bezug auf sein hier besprochenes Werk gewiss den Namen eines fleißigen und ziemlich glücklichen Sammlers; sein Werk selbst aber kann, von einem höheren als dem gewöhnlichen Standpunkte aus betrachtet, keinen Anspruch darauf machen, eine fürdernde Arbeit in der Literatur des Choral genannt zu werden; denn dazu würde doch mehr gehören, als der bloss mit sehr spärlichen bibliographischen und biographischen Notizen versehene Catalog seiner eignen, wenn auch als Privatgabe ganz schätzenswerthen Sammlung von Choral- und Gesangbüchern.

H. A.

Miscellanees musicales par J. Adrien de La Fage.  
Paris, 1844. 383 Seiten Text in 8. und 2  
Seiten Index.

Der Herr Verf., der uns bereits seit einigen Jahren als fleißiger Mitarbeiter an mehreren Journaux bekannt ist und neuerdings die beiden ersten Hefen einer „*Bibliothèque générale de la Musique et de la Danse*“ herausgegeben hat, liefert in dem hier angezeigten Buche eine Sammlung seiner zusammen und nun neu überarbeiteten Aufsätze. Diese sind der Reihe nach folgende: 1) *Notice sur Joseph Haydn.* 2) *De la chanson, considérée sous le seul rapport musical.* 3) *Rapport fait à la Société libre des Beaux-Arts au sujet d'un Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années, par M. Conrad Berg.* 4) *Notice sur Martin, Garat, Lays, et sur la réforme du chant français, commencée à la fin du siècle dernier par ces trois artistes.* 5) *Sur les danses et jeux en usage dans l'antique Egypte.* (Diese Abhandlung ist dem neuesten oben angeführten Werke des Hrn. Verf. entlehnt.) 6) *Notice sur Jacques Trulla, Violon*

*Baldini et Nicolas Zingarelli. 7) Idée générale de la Musique. 8) Notice sur la vie et les ouvrages de Siméon Mayer — sur Pilati. 9) De la mode en musique. 10) Notice sur Bocquillon-Willem. 11) L'école de Lincourt en 1785. Souvenirs pécuniaires de mes deux années de campagne. (Zwei Erzählungen aus Willem's Leben.) 12) Physiologie et Pnytiognomie de la voix humaine selon la doctrine des anciens. 13) Notice sur la vie et les ouvrages de Jean Pierluigi de Palestrina. — Ais sur l'exécution de la Musique Palestrinienne. — Notice sur Joseph Burni.*

Da der Verfasser zuerst Schüler des geachteten französischen Musikgelehrten Perce und Chorist war, und sich später längere Zeit in Italien, namentlich in Bologna und Rom aufgehalten hat, theils um seine Studien dort fortzusetzen und Material zu sammeln, theils um Salvini's Unterricht zu genießen, so liess sich schon hiernach erwarten, dass die genauesten einzelnen Aufhältnisse mancher Interessante und Neue bräuchten. Diese Erwartung wird aber nur in bedingter Weise befriedigt; denn in der Mehrzahl der Aufsätze finden sich weder neue Ideen über die Kunst, noch neue kunstwissenschaftliche Resultate. Bei der gewandten Darstellungswiese des Herrn Verfassers werden seine biographischen Artikel französischer Künstler das meiste Interesse erregen.

D.

### Offenes Sendschreiben

an die Herren Musikdirektor A. W. Bach in Berlin, Organist Busch in Halberstadt und Organist Fricke in Wismar, betreffend die in der St. Marienkirche zu Wismar neuerbaute Orgel, und die Leitungen des Orgelbauers Hrn. Schulte aus Paulinzell, im Orgelbau. Von Friedrich Wille.  
Hamburg, 1845. Verlag von Schuberth & Comp.  
16 Seiten in 8.

Dieses kleine, seinem Inhalte wegen sehr bemerkenswerthe Sendschreiben enthält die Zurückweisung verschiedener ehrenrühriger anonymen, auf den allgemein geachteten Herrn Verfasser in Zeitungsblättern gerichteter Angriffe. Er war nämlich beauftragt worden, eine von dem Orgelbauer Herrn Schulte in Paulinzell neu gebaute Orgel nach dem betreffenden Contract zu residiren, fand aber bei der

Abnahme so erhebliche Mängel, contraschwärzige Arbeit und so viel Abweichungen von der gegebenen Disposition, dass er die Orgel weder überall für kunstgerecht, noch nach den gegebenen Vorschriften gearbeitet erklären konnte, und dass demzufolge dem Orgelbauer, nach Inhalt des Contracts, ein Theil seines Honorars vorzuenthalten wurde, bis er die gerügten Fehler verbessert haben würde. Dieser über verpflichtete sich die Zusammenstellung einer neuen Revisionscommission, die aus dem auf dem Titel genannten Herrn bestand, und von dieser wurde die Orgel gut geheißen, und der Erbauer derselben als ein Beethoven seiner Kunst hingestellt. In Rücksicht auf das Gutsichten der drei Revisoren fordert nun der Verfasser dieselben auf, offen zu erklären: „dass die von ihm über die fragliche Orgel gemachten Angaben der Wahrheit gemäss sind, und dass die Gründe zu widerlegen, welche ihn zu seinem Urtheile bestimmt haben.“

Die sich für Orgelbaukunst interessirenden Leser werden dies kleine Schriftchen mit Verwunderung aus der Hand legen und unter den betreffenden Umständen nicht nur der heiligen recht nachgeordneten Antwort der genannten Herren A. W. Bach, Baake und Friese, sondern auch den ferneren Schritten der hier beteiligten Wismarischen Behörde mit gespannter Neugierde entgegen sehen; denn der vorliegende Fall ist in seiner Art sehr ererblich, und zu gleicher Zeit handelt es sich um den Ruf eines sowohl wegen seiner fast fünfzigjährigen amtlichen Leistungen, als wegen seiner wissenschaftlichen Erndtungen und Resultate allgemein hochgeschätzten Mannes.

D. R.

## Entgegnung.

In der Beilage zu der musikalischen Zeitschrift *Entserpe* \*) Nr. 2. d. J. finde ich eine sogenannte Anzeige meiner „praktischen Organisten,“ die ich unzulässig mit Schweigen übergehen kann. Jeder Unbefangene wird bei Durchlesung derselben sogleich einsehen, dass sie im Interesse des Herrn W. Körner in Erfurt geschrieben. Herr Körner ist Verleger der „Entserpe,“ deren Beilage ausschließlich unter seiner eigenen Redaction steht;

\*) *Entserpe* v. u. K. Wentzel. Erbst. bei Wilhelm Körner

er fürchtet wahrscheinlich durch neue Erschließungen auf dem Gebiete der Orgelmusik im Absatze seiner Verlagswerke beeinträchtigt zu werden, und man erzeigt ihm ein Herr Richter die Gefälligkeit, eine sogenannte Anzeige zu schreiben, die nicht nur mein Werk vernichten, sondern meine Person sogar aufs Aeusserste beflecken soll. Das ist aber Herrn Körner noch nicht hinlänglich; er haßt zur Last, die mir Herr Richter aufgebürdet, noch zwei Anmerkungen unter herabgelassenem Visir mit eigener Unterschrift hinzu. Es mag allerdings Herrn Körner nicht ganz lieb sein, dass seine Bestrebungen um die Einführung einiger seiner Verlagswerke bei einem hohen k. b. Oberconsistorium erfolglos geblieben sind; allein ich bin da seiner Schuld. Doch zur Sache!

Die Herren nennen ihren Artikel eine Anzeige; Recension schien ihnen nicht geeignet, weil sie durchaus keine Beurtheilung meines Werkes im Sinne hatten, sondern die Herausgabe desselben nur gleichsam verwehren möchten. Schon das Wort gibt gleichsam einen Vorgeschmack der Gehässigkeit, von welcher der ganze Artikel durchdrungen ist. Ich weis nicht, wo Herr Richter dieses Wort aufgeschicht, bestreite überhaupt, dass der Mensch stiel geboren sei, muss es um so mehr im vorliegenden Falle, da nicht Dankel oder Annehmung zur Herausgabe meines praktischen Organisten, sondern vielmehr Aufforderung hayerischer Organisten und der Wunsch einer höheren Stelle mich veranlassten. Die Herren nennen mich einen Nachahmer des Körner'schen Orgelfreundes, um auf fremden Lorbeeren zu ruhen, unter den Koryphäen der Neuzeit zu glänzen und noch von der Nachwelt genannt und gesucht zu werden; ich kenne die Lorbeeren, die sich die Herren Körner und Richter erworben, eben so wenig, als ich wusste, dass dieselben unter den Koryphäen der Neuzeit glänzten, noch stelle ich Ihnen das Prognostikon, dass Ihre eigenen Werke von der Nachwelt werden genannt und gesucht werden.

Dass ich mich einer solchen Aufgabe gewachsen hielt, war nicht Ueberschätzung meiner Kenntnisse, sondern die ermunternde Aufnahme meiner bisherigen Leistungen von Seiten unserer namhaftesten Autoritäten.

„Beim ersten Blick auf das Titelblatt erkennen die Herren schon, wie sie selbst sagen, ohne genauere Prüfung, dass der Boden hoch klingig;“ hätten sie aber genau geprüft, so würden sie gewiss sehr bald erkannt haben, dass

der Umschlag \*) zu den Lieferungen noch kein Titelblatt genannt werden kann, da dieses erst am Schlusse des ersten Bandes gegeben wird, was ein Herr Vorleger wohl wissen sollte, wenn er nicht verblendet wäre. Die Herren fahren im hochtrabenden Tone fort: „Jedes literarische Unternehmen sollte seine Grundsätze billigerweise im eigenen Talente suchen, und nicht im blossen Compiliren mit einer Art von Unverschämtheit herausstreuen etc.“ und ich frage, ob dies nicht vielmehr auf so manche, dem gelehrten Publikum recht wohl bekannte Werke anwendbar, die kaum einige kleine Nummern ihrer Herausgeber enthalten, als auf mein Werk, indem sich so Vieles meiner eigenen Arbeit vorfindet; und da mich die Herren zwingen, so glaube ich, ohne den Vorwurf der Unbescheidenheit zu verdienen, sagen zu dürfen, dass ich im Stande gewesen wäre, das ganze Werk mit meinem vorrätigen Manuscript füllen zu können, hätte ich nicht allen Anforderungen Genüge leisten wollen.

„Wäre das Herzog'sche Werk das erste dieser Art, so würde es mit Recht nicht werthlos sein, so aber ist's ein reines fehlerhaftes Plagiat,“ heisst es in dem Schlußurtheil weiter; also wenn sich W. Körner in seinem Interesse nicht gefahret glaubte, würde ich mit Recht doch der Sache gewachsen sein, während mir im Eingange alle Fähigkeit hiesu raudweg abgesprochen wird. Welch ein Widerspruch! Ist es nicht eine Frechheit, das Wort Plagiat auf ein Werk anzuwenden, in welchem auch nicht eine Zeile vorhanden, ohne dass deren Urheber genau angegeben ist. Entweder der Schreiber kannte die Definition des Wortes Plagiat nicht, oder er glaubt seine Leser so unwissend, oder auch er ist in dem Dilekto befangen, die Originalwerke anderer Meister sondern nur ausschliesslich H. W. Körner zu Gebote und ich hätte allein aus dessen Compilationen schöpfen können \*\*). Es sollte mich nicht wundern, wenn einem G. F. Becker, dem Herausgeber des Orgelwerkes Casilla, der Vorwurf von Seite H. Richters gemacht werde, er habe Körners vollkommenen Organisten plagiiert und dessen „originelle Ideen“ nachgesehen!

\*) Von den HH. Vorlegern verliesig bezugehen.

\*\*\*) Bei den Nummern 10 und 11 meines Werkes kannte Herr Richter scharfsinnig die eigentliche Quelle nicht; vielleicht hat er sich auch dies mit Körners Werken verlost gemacht.



ANTONIO CIFRA.

4 SOPRANI.

First system of musical notation for Soprano 1, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "... tus De - mi - ni".

4 BASSI.

Second system of musical notation for the Basses, featuring a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "... us fan - da - ta est".

ORGANO.

Third system of musical notation for the Organ, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "... us fan - da - ta est".

Fourth system of musical notation for Soprano 2, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "fan - da - ta est do - ...".



Was die Herren in den folgenden Perioden ihrer Diatriben vorbringen, müssen sie erst ins Deutsche übersetzen lassen, wenn es verstanden werden soll; ich habe es nicht herausfinden können, und da es viel vom Corrector vorkommt, so scheint mir, Herr Richter müsse es solcher in der Körner'schen Verlags-handlung ignoriren, und da ist es denn kein Wunder, dass er dem Satze meines Werkes wüthig blühen gehen kann, die „groben Sünden“ begangen zu haben, Volkmar ohne c und Pachelbel mit einem sch gestetzt zu haben! Der lauge Bericht über J. S. Bachs Namen war überflüssig; jeder Seminarist weiss gewiss schon so viel, dass Seb. Bach und J. S. Bach eins und dasselbe ist. — Ist es aber nicht lächerlich, sich als Beurtheiler eines Musikwerkes aufzuwerfen, um zur dem Unschick und die Aufschriften mit Hochstammwecherei kritisiren zu können? — Zu den Worten „dieses Trio“ macht Herr Körner die Anmerkung: „im 10. Takte durch ganz unpassende Octaven verunstaltet, was ich mir an Beckers Stelle recht sehr verblühen wolke;“ wie trägt die grosse Unwissenheit ihre eigene Blüthe zur Schau, da doch die unpassenden Octaven von Herrn Becker selbst, nur in kleineren Noten, gegeben sind.

Zum Schlusse bitte ich Sie, meine Herren, vorerst den Schluss des Werkes, wenigstens eines Bandes, abzuwarten, sonst könnten die Leute das Sprichwort: „Man soll einem Narren kein halbes Spiel zeigen“ auf Sie anwenden, und nehmen Sie dann meine eigene Composition, d. h. die Musik, zur Hand, beurtheilen Sie dieselbe und zeigen Sie mir, wie ich es hätte besser machen sollen. Ich bin noch jung, und will Ihre Unterweisung benutzen; solche Artikel aber, wie der gegenwärtige, überschreiben Sie künftig nicht mehr Anzeige, sondern Todtschlag!

München, den 8. April 1845.

*J. G. Herzog,*

Orgelist an der evangelischen Stadtkirche.

---

## Musik - Beilage.

Bona fides est domus Domini, a 4 Soprani et 4 Bassi,  
von Antonio Cifra.

---

# Beiträge

zur

## Literatur und Geschichte der Kunst,

von

Anton Schmid,

Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien.

(Cisaronas, Fortsetzung.)

Die russische Monarchie nahm ihn sehr gnädig auf, und nöthigte ihn, sogleich ein Gesangsbild am Clavier vorzutragen. Seine Kunst erregte Kaiserinens so höchst neu und angenehm, daß sie ihm einen sehr reichen Jahresgehalt mit der Verpflichtung anwies, dieß, zwei Prunks in der Kunst zu unterrichten. Zu früher Zeit erhielt er den Befehl, zum St. Petersthore die Cantate: „La Felicità sospirata“ für das Festtheater zu setzen. Das Comödium war halb vollendet und fand die verdienstliche Anerkennung.

Zum Gleich er schrieb: „Cleopatra,“ worin der Sänger Bruni und die Frau die ersten Rollen sangen; den höchsten Erfolg aber erwarb er sich mit seiner Oper: „La Vergine del Sole.“ Kaiserpalast erwiderte auch hier die Ehrenten zu seinem Lob, überall erhielt man Cisaronas's Werk zu den Ehren und überall hörte man in weitlichen Ausdrücken, daß die Oper die Kunst wohl erhabener als die französische sei. Hier setzte er auch eine Messe di Requiem zur Verdensfeier der Prinzessin von Serendibulco, Gemahlin des neapolitanischen Erbprinzen am Hofe zu Petersburg.

Als der Kriegsdreieck das italienische Theater in Petersburg geschlossen und die Sänger entlassen wurden, ließ zwar der großmüthige Kaiserin unsern Cisaronas den Antrag stellen, in der Eigenschaft eines Hofkapellmeisters in der russischen Residenz zu verbleiben; allein, da es hier nun weder ein Theater, noch eine Kapelle mehr gab, so that dieser sich Jammerung beiseite als und war, mit Ehren und Gehältern ausgestattet, nach einem Aufenthalte von drei Jahren, wieder die Wege in sein Vaterland an.

Zu Warschau hielt er sich drei Monate lang auf, und be-

gab sich denn nach Wien, wo er seine berühmte italienische Oper: „Il Matrimonio segreto“, welche durch drei volle Wochen nach einander gegeben wurde, und in welcher Mandini und die Moricelli Blau sangen, in Aufst setzte. Der Erfolg, den diese Kunstprobuh erlangt, konnte ein ungeheurer genannt werden. Amant und Tulin in der Kunst waren auf gleiche Weise tüchtig.

Seine darauf folgende Oper: „La Calanità del Cuore“ erfuhr sich eines nicht geringeren Erfolges: bald aber trat ihm ein „Pittor Parigino“, welche er zu seiner Ein naher gab, eine sehr merkwürdige Gattung Gebot an.

Im Jahre 1793 wieder in Neapel angelangt, schrieb er für das Teatro del Fondo die Oper: „I due Baroni“, und für das Teatro nuovo das Drama: „I Traci amanti.“ Im Teatro de Fiorentini brachte er zugleich sein in Wien ge schriebenes Meisterwerk: „Il Matrimonio segreto“ zur Auffüh rung. Diese Oper wurde hier durch fünf Monate wiederholt, und erhielt dem ununterbrochen stürmischen Beifall, der dem Triumphe eines großen Siegers zu vergleichen war.

Im Jahre 1794 wurde er nach Venedig berufen, um dort das erste Drama: „Gli Orzoli e Coriaco“ zu schreiben. Mit diese Oper zur Aufführung gelangte, wurde sie am ersten Abende, ohne irgend eine Veranstaltung zu machen, so beispiellos erfolgreich, daß der Verfasser heimlich das Theater verlassen mußte. Sie wurde jedoch, nach geschicklich getroffenen Nachregeln, welche einem öfentlichen Beytraße vorzutagen sollten, auf Befehl der Regierung am zweiten Abende wiederholt, und sehr bald — man wurde sie zu dem Gewinne erhoben.

Im Jahre 1795 kehrte Cimarosa nach Neapel zurück, und setzte für das Teatro del Fondo die Oper: „La Penelope“ und gleich darauf: „L'impugno asperato;“ ferner die Opera: „L'Amante disperato, la Guardiana fortunata“ und „I Nemici generosi;“ jedoch eine Cantata a 8 voci von Cori, und 7 Symphonien; ferner mehrere Kirchenstücke, von welchen eine für das Kloster der Regina Coeli bestimmte Messe bekannt wurde; endlich eine Cantata zur Feier der Uebertragung des Heiles des h. Innocenzius mit dem Titel: „Il Martirio“ nach der Dichtung des D. Clemente Filomarino aus dem Geschichte der Orzoga della Torre, und noch eine andere für dieselbe Gelegenheit und von demselben Verfasser: „Il Trionfo della Fede“ betitelt.

Nach seiner Entlassung aus dem Exil, in welchem Cimarosa politischer Vergehen wegen eingesperrt war, wurde

er von einem verächtlichen Herrnmädel bringende, zu dessen Felling er sich nach S. Maria Apparente begab. Als sich sein Zustand nur einigermaßen wieder gebessert hatte, verließ er im Jahre 1800 unerwartet nach Venedig, wo er die Oper: „L'Ingratente formosa“ im Musik spielte. Demnach beschäftigte er sich mit dem Gege nicht andern neuen Oper: Rassen! „Artemisia,“ allein kaum war der erste Akt vollendet, so überfiel ihn ein, dem Schlagstöße hysterischer Zustand, zu dem sich eine gelähmte Kollie gesellte, welche nach 11 Tagen seinen Geist ein Ende machte.

Cimarosa starb den 11. Jänner 1801 in dem Pfarrbezirk S. Angelo, in dem ehemaligen Palaste auf Campo, No. 2306, dem jetzigen Hoftheater zu den drei Brunnen, in dem für einen Künstler noch kostungsvollen Alter von 51 Jahren.

Sein schmerzlicher Verlußt wurde nicht allein von dem Beneizianern und seinen Vandalen, deren Wunsch er wegen seiner vortheilhaften Eigenschaft in einem hohen Grade beizien hatte, sondern auch von der gesammten Kunstwelt bitter beklagt.

Das von seinen Freunden und Bewunderern veranstaltete große Festbegängniß wurde in der Kirche desselben Bezirke, in welchem er starb, auf das herrlichste begangen, und ebenfalls seine herrlichen Lieberer begrüßte. Das Abingen einer schmerzlichen Briefe von dem ehemaligen Kapellmeister zu S. Marco, Ferdinando Bertoni, welcher bei vornehmlichen Professoren der Musik und die ausserordentlichen Profanen der Stadt beizien, beschloß das Gange.

Raffaello Pastore legte Cimarosa's Namen ein Denkmal mit folgender Schrift: „Elogio funebre contemporaneo da recitarsi in un' adunanza di amatori e studiosi della bella arti ad onore del sempre chiaro e celebrato scrittore in Musica Domenico Cimarosa il di delle solenni esequie che sarà a 24. gennaio di quest' anno 1801. qui in Venezia, ov' egli morì agli 11. dello stesso mese. Venezia 1801. appresso Giacomo Costantini.“ in S. — Einige Abände seiner Verdienste sind mit Cimarosa's, bei Giuseppe Rossi im Buch erdinerenen Willenße vertheilt, unter welchem sich vier Werke befinden, die ich hier nicht weiterzudenken vermag, da das Buchlein nicht in meine Hände gelangt ist.

Im Drucke desselben Jahres, und zwar am 25. Sept. veranstaltete sein einziger Freund und Gönner, der Cardinal Kreuze Cambrini zu Rom, in der Chiesa di S. Carlo de' Cattolani eine glänzende Todtmesse, wo eine, von dem Herrlichen im Musik spielte Missa di Requiem aufgeführt

wurde. Die vorzüglichsten Leistungen Händl's können zusammen, um bei der Aufführung unentgeltlich mitzutheilen, und dadurch dem Wohlthunern ihrer Kunst zu beizuhelfen. Der Werth dieser tief erforschten, und gelehrlich gearbeiteten Werke zeigt von dem großen Verstande ihres Verfassers auch in dieser Gattung der musikalischen Schreibart.

Cimarosa's Gedächtniß wurde noch durch ein, in derselben Kirche aufgestelltes Truergemälde im antiken Style verherrlicht, auf welchem die Lokale und die stiftlichen Eigenschaften des Todten durch passende, auf allen vier Seiten des Altaars angebrachte Inschriften hervorgehoben wurden.

Derselbe Cardinal ließ auch Cimarosa's Talle verfertigen, und setzte in der Chiesa di S. Maria ad Martyros, die Rotonda genannt, aufstellen. Später wurde er, zufolge einer sehr üblichen Anekdote des Papstes Leo II., von da hinweg genommen, und kamet dem Varnethälgen noch an dem berühmten Gelehrten und Künstler in die lapidellische Halle übertragen. Die folgende Inschrift lautet folgender:

A DOMENICO CIMAROSA

NATO NEL 1749 MORITO NEL 1801.

ENCOLE CONGALVI

P.

Carota sculpsit.

„Cimarosa's musikalischer Styl“ sagt Gregor Orloff, „war höchst vornehm und geistreich in den Modulationen, äußerst glänzend in den Orchestrationen, unermüdet und schärfst in der Harmonie. Er ist in der That voller Kraft, Weisheit, Wärme und Begeisterung, und das Muster der reinen Oper. Sein Gesang ist stets das Wortes, und die Begleitung dem Gesange angemessen; das Ganze und die Einzelheiten sind immer von der reinen reinsten Art des Lebens durchdrungen. Man kann nicht nachsehen und doch herrlicher, nicht glänzender und herrlicher, nicht voller und reiner sein. Die Wärme und eigenthümliche Zinckungskraft paart sich in ihm mit dem richtigsten Urtheile und dem strengsten Geschmack.“

Die hervorragendsten Eigenschaften dieses Künstlers sind demnach wahrer Begeisterung, Eigenhämlichkeit, Frische und Fruchtbareit der Ideen, große Beharrlichkeit, Reichthum der Instrumentalbegleitung, Frische bei Singspiel und Oper bei Singspiel. Er soll über 120 Opera, deren viele noch

in der neuesten Zeit auf den Bühnen zur Ausführung gelangt sind, geschrieben haben.

Der größte Theil seiner Werke besteht aus komischen Opern, in welcher Gattung er seinen Ausdruß fast ganz besonders überlegen war. Hier vermählte alle die Feig, womit sie geschmückt sind, und die besessenen unerschrockenen Hartnack in zu verbinden! — Die „*Italiana in Londra*“ hat sie in größter Höhe, wie: „*Il Corvillo*“ und: „*Il duo Baroni*.“ Die: „*Servici generosi*“ und: „*Il Pinar Parigino*“ sind von wahrer Eigenständigkeit; „*Il Falegname*“ und: „*Il duo supposto Casal*“ zwei Meisterwerke der heitren, komischen Kunst. „*Le Trame deluso*“ und: „*L'Impresario nelle angustie*“ übertraffen auch die vorhergehenden an neuen Ideen, und der lauchendsten Beistimmung. Hier: „*L'Amor costante*“, „*Il Credulo deluso*“, „*L'Imprudenza fortunata*“, „*La Ballerina amata*“, „*Il Marito disperato*“, „*Il Fanciullo barlato*“, „*Il Corvillato di Pietra*“, „*Giannina e Bernardino*“, „*La Villana riconoscenza*“, „*La Anziana scammiali*“, „*I Troci amati*“, „*Il Matrimonio per raggio*.“ und endlich: „*Il Matrimonio segreto*.“ sind über alle Beschreibung schön. Alle diese Opern wurden am höchsten nicht allein, sondern aber noch sich die letzte zum Gegenstand der größten Begeisterung und der allgemeinsten Bewunderung; sie wurde zugleich wegen ihrer Lebendigkeit, Vollendung, Macht und Reinheit von allen Kennern als das Meisterstück der italienischen Bühne betrachtet. Als der Kaiser Joseph II. dieses Land weil zum ersten Male besucht hatte, lud er sämtliche Sänger und Instrumentisten in die kaiserliche Hofburg zu einem Concerte ein, um die herrliche Arbeit an demselben Abende noch einmal zu hören.

Obgleich die komische Gattung Cimarosa's Vorliebe war, so hat er doch auch mehrere ernste Opern und Dramen der Welt gegeben. Unter diesen zeichnen sich aus, das Drama: „*Il Sacrifizio d'Abramo*.“ und die Opern: „*La Fenice*“, „*Gli Orzili e Curiali*“, „*L'Olimpiade*“, „*L'Artanero*“ und „*L'Arcadia*.“ Von der letzteren wurde selbst nur der erste Akt vollendet, und die Komiker des Hofes schickten an der Unternehmung. Die Anwesenheit von Vienna erhaben die *Olimpiade* zu den Ehren, und hat nicht allein ihrer Doctorwürde wegen, sondern auch, weil sie der Kaiserin in dem kurzen Zeitraum von fünfzehn Tagen geschrieben hatte.

In der schönen Oper: „*Gli Orzili e Curiali*“ glänzte sein Sarcasmus mehr, als Cimarosa. Dieses Werk dürfte



in der ersten Schreibung wohl heissen sein, was „*il Martirio della segreta*“ in der zweiten ist.

Seine persönlichen Eigenschaften waren so beschaffen, daß sie Jedermann schnell für einen Besessenen ansahen. Cimarono verband mit seinen unfaßlichen Kenntnissen jene Knartheit des Willens, jene Verschlossenheit des Geistes, jene natürliche Feindschaft, und jene Talent zu unglücklichen Thaten, welche ihn nicht allein seinem Brüdern überaus weith machtem, sondern ihn auch die Furcht und Hochachtung vieler hoher Personen, namentlich aber des Cardinals Cosulich erwarben.

Die Schriftsteller sprechen von diesem ausgezeichneten Confessor mit dem größten Eide. Darunter verdienen Origo's Urteil in seinen *Essai de la Musique en Italie*, T. II, Seite 106—111; P—z (Pajoula) in der *Biographie universelle* und in der italienischen Uebersetzung dieses Werkes, welches ja Brontig erschien; ferner Gorker und Fidia in ihren bekanntesten Werken; besonders aber Arnold in zweiten Theile seiner *Gallerie der berühmtesten Confessoren*; Cingola, in seinen *Inscrizioni Veneziane*, Tom. III, Seite 284—286 und 486, Tom. IV, Seite 685; und der Abbe Schone Villanova in den *Memorie del Compagnoni de Musica del Regno di Napoli*, (Napoli 1820) S. Seite 35 bis 48, dessen Aufsatz hier zu Grunde gelegt ist.

In dem *Epitome delle vite di dieci uomini Italiani illustri nelle arti e nelle scienze fatti al vivere nel corrente secolo*, compilata dal Capitano Bernardino Parisi, (Milano, de Stefano 1806 in fol. con figg.) befindet sich seine Cimarono's Lebensgeschichte, auch ein Bildniß desselben von Roberto Focosi gezeichnet, und von Luigi Rodas gezeichnet, in Form einer Medaille.

Eine andere, von Isidoro Cambiasi geschriebene Biographie, mit einem Bildniß, gibt der zweite Bandel der *Biografia Italiana degli uomini illustri etc.* (Milano, 1837. 4.)

Cimarono soll auch durch drei Jahre Corruttore della Donzelle dell' Ospedale zu Brontig gewesen sein: da er jedoch in dieser Stadt nicht immer verblieben konnte, vertrat Bartolomeo Fiorese, Pfarrer der Chiesa di S. Angelo, nicht selten seine Stelle, wofür der erst erwähnte Cardinal Cosulich sich diesem sehr dankbar erweist.

Da Cimarono beim Unterrichte anderer eben nicht sehr geschickig war, so hinterließ er auch keine Schüler von besonderem Rufe.

Was die politische Uebersicht dieses Confessors betrifft,

läßt man in Henck's Gallerie nachlesen; eben so die Verichte der ersten Liebe aus der Beschreibung Cimarosa's, welche einen sehr romantischen Charakter an sich trägt.

Cimarosa's Tod verheime zu Rom aus Krangel des Betrübs, man habe ihn aus dem Wege geräumt; allein die Bräutigamsreise seines mehrjährigen Lebens, so wie der Ausspruch einsichtsvoller Leute rathen hin, jenes Betrüb zu überlegen. Ein solches kritisches Zeugniß haben Krangel aus Greber aus italienischen Journalen mitgetheilt. Es ist von dem Titular-Schreyer des Papstes Pius VII., aus königlichen Befehlen Giovanni Piccini verfaßt, und vom 5. April 1801 datirt, und befindet sich ebenfalls in der gedachten Iconografia Italiana.

Das vollständige und zugleich chronologisch geordnete Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke wurde in der Gazzetta di Milano, und in der Gazzetta di Venezia vom 9. Jänner 1828 No 7. mitgetheilt, aus welcher es Fide in seine Biographie aufgenommen hat.

Auf höchst 84 Nummern enthaltende Verzeichniß verweise ich meine Leser. Kein Auftrag wird sie in den Stand setzen, alle in den Jahresschriften und Lirica jener Tage verkommenen Fehler zu berichtigen, und die ausgelassenen Werke zu ergänzen.

Noch Noth zu erwähnen übrig: „Absolva. Actio prima. Pius pontificis pauperum derelictorum Virginiae Delpense in coelium assumptae solemniter recurrente festo cantabunt hoc anno 1788. a Dom. Dominico Cimarosa apud S. M. R. De. Sic. Musicae Magistro, hujusque chori extimo moderatore musica expressa.“ Der Text eröfnet zu Rechtig in 8.

In diesem Cretorium sangen: Paola Caldera, Anna Capizza, Lucia Bianca, Elisabetta Bogolin, Caterina Zanini, Teresa Ortolani und Giustina Lorenza.

Die Letztere inedita di illustri italiani del secolo XVIII. (Milano 1835 8.) machen Seite 221 in der besten Herausgabe auf ihre Cantate von Vincenzo Monti aufmerksam, welche, von Cimarosa in Musik gesetzt, im Jahre 1788 im Palaste des Cardinals de Bernis aufgeführt worden ist. Der Titel lautet: „Componimento drammatico per la Nascita del Reale Delfino figlio di Luigi XVI. scritto Fausto 1788 a posto in Musica del Maestro Cimarosa.“ Die handschriftlichen Versionen sind: Enrico IV., L'Ombra di Carlo Magno, Il Genio della Francia. Das G-buch selbst findet man in Vincenzo Monti's Opere inedite e rare. Milano, 1832—34. 8. im Auftrage des jetzigen Königs.

Die im Verlaufe dieser Schrift bereits angeführte Cantate: Il Giorno felice wurde im Jahre 1803 bei Gelegenheit der Krönung des Königl. hochwürdigsten Gemahls in Wien wieder aufgeführt.

Die größte Anzahl der Compositionen dieses Meisters dürfte wohl, nächst Neapel, in der Hofbibliothek zu Wien zu finden werden, wosin sie nebst vielen andern Partituren, durch die verstorbenen Herzogin Marie gelangt ist.

Der L. I. Hofbibliothek in Wien besitzt nur folgende Werke in Partitur:

1) Eine Messe (in C min.) à six voix con varj strumenti, welche dieß von Kyrie und Gloria auf 100 Stimmen umfaßt. Mes.

2) Il Falgname. Opera buffa in 2 Act. Mes.

3) L'italiana in Londra; Intermezzo in 2 Parti a cinque voci. Mes.; und

4) Il Matrimonio segreto. Dramma giocoso in due Atti. Partitur Stück.

Die übrigen Partituren der von diesem Meister in Wien aufgeführten dramatischen Werke besitzen noch im Archiv des L. I. Hofopertheaters nächst dem Kärnthenthor.

Der Herr Hofrath Krieger in Wien hat von Cimarosa's Compositionen nur ein Credo (in D) a 5 voci con Violon, Viola, Oboe, Corni e Trombe, sehr schön, mit Schreibern, Horn und Fagott, im Styl der italienischen Fest-Messen aus der Periode 1780—1800, welches wahrscheinlich zu einer großen Messe gehört.

Die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besitzt folgende Stücke:

1) Il Sacrificio d'Abraha. Oratorio in drei Parti, für 2 Soprani, 2 Tenori, Cello ed Orchestra. Mezt.

2) Giuditta. Oratorio in 2 Parti, scritto per le Virtuose dell' Ospedaleto in Venezia. Für Sopranen, Sopr. ed Alto, weiblichen Chor und Fagott. Mezt. Partitur.

3) L'italiana in Londra. Opera buffa in 2 Act. Mezt. Partitur.

4) Il Matrimonio segreto. Opera buffa in 2 Act. Klavier-Auszug.

5) Il Matrimonio per raggione. Opera buffa in 2 Act. Partitur und Klavier-Auszug.

6) Gli Orzelli e Carlucci. Opera eroica in 3 Act. Partitur und Klavier-Auszug.

7) Giannina e Bernardino. Opera buffa in 2 Act. Mezt. Partitur.

8) *L'Impudente fortunato*. Farce in 3 Act., a 5 vocal. Mezt. Pariser.

9) *La Ballerina Amante*. Opera in 3 Act. Mezt. Pariser.

10) *Artemisia*. Drama tragico in 3 Act. Mezt. Pariser. (Hauptstück mit der Fortsetzung von einem andern Weib.)

11) *La Astuce femmine*. Opera buffa in un' Act. Mezt. Pariser.

12) Giuseppe Rien, Duetten, Terzette und Quinette aus den Opern: *L'Amor costante*; *I Nuvoli generosi*; *L'Olimpiade*; *Il Fantastico burlesco*; *Penelope*; *L'Impresario in Angustia*; *I due supposti Conti*; *Il Pittor Perfigno*; und *Il Mercato di Malinasca*.

In Oberon's *Principes de Composition*, Vol. VI. finden sich noch folgende zwei Stücke:

a) Air de Basses: „Sei Morelli e quattro bai.“

b) Air de Tenor: „Fris che spunt' il ciel.“

## 25.

Hieronymus de Moravia, oder Hieronymus Moravus, nicht Moranus, wie Heltzer, und nach dem Herber irrig geschrieben, war ein Priester aus dem Prebiter- oder Domänen-Colege, der fast gleichzeitig mit Thomas de Aquino lebte. Sein Tractat über die Kunst ist besser in das 13. Jahrhundert, und verdient eines verächtlichen Inhalts wegen eine große Beschuldigung, welche wir aus dem Werke: *Scriptores Ordinis Praedicatorum etc.* Inchoavit S. P. F. Jacobus Quarta S. T. P. absolvit R. P. F. Jacobus Richard. (Lutetiae Paris 1719.) in fol. T. I. Blatt 158 n. zu geben vermögen.

Hieronymus hielt sich einige Jahre in dem Kloster seines Ordens zu St. Jakob in Paris auf, wo er wahrscheinlich sein Werk geschrieben hat. Richard sah den prächtigen auf Pergament geschriebenen Text in der Bibliothek um das Jahr 1700. Er gibt die alte Nummer mit fol. par. n. l. p. 696 an, und merkt, daß dieser Text ein Fragment des Originals des Genuesen Petrus de Lamoignon ist. Da die Bibliothek der Sorbonne mit der Königl. vereinigt worden ist, so dürfte dieser Text noch in der letztern zu finden sein.

Nach Franz Faust. Prochaska findet ihn in seinem *Comment. de saecularibus liberalium Artibus in Bohemia et*

Moravia facta. Pragae, 1788 in 8. Seite 123 mit folgenden Worten: „Dominionem autem castas Hieronymus de Moravia habuit, artis maxime peritissimum, cujus rei testimonium reliquit tractatum de Musica in bibliotheca ejus ordinis diligenter recensitam.“ — Eckard Herrmann hiesem Schriftst. über diesen Mann mit der Jahreszahl 1200.

Der Satz beginnt mit den Worten: „Incipit tractatus de Musica compilatus à Fratre Hieronymo Moravo ordinis Fratrum Praedicatorum,“ und gibt nach der Einleitung folgenden Inhalt: Discus 1) Quid sit Musica. 2) Unde dicatur. 3) A quibus sit inventa. 4) Quot sint partes ipsius secundum sanctam Isidorum Etimologiarum (sio, dicit libro). 5) De divisione musicae secundum Alphabulum. 6) De divisione ejusdem secundum Notam. 7) De subdialibus musicis secundum Richardum. 8) De effectibus sive excellentiis musicis. 9) De subjecto ejusdem. 10) Dicendum erit de harmoniis clavis simul et vocibus. 11) De locis dictarum clavis et vocum, et de eorundem positionibus. 12) De ipsorum vocum mutationibus. 13) De tribus vocum divisionibus. 14) De sonorum qualitatibus, et de eorundem proportionibus. 15) De ipsis moderam consonantiis sive compositis modulationibus. 16) De quibusdam arithmetice musicis necessariis subtilitatibus. 17) De ipsorum sonorum ad arithmeticas reductionibus. 18) De campanarum in horologiis musicam eorum debite experimentationum formationibus. 19) De monocordi dimensionibus, et de ejusdem utilitatibus. 20) De sordibus tenorum duplicibus. 21) De eorundem tonorum tam pariam quam imperium regularibus intensionibus et remissionibus. 22) De canis ecclesiasticis in speciali, et de eorundem differentiis, antiphonarum inchoationibus et psalterum intensionibus. 23) De diversorum cantuum E durali et B molli matris commutationibus. 24) De modo cantandi et formandi notas et passus ecclesiastici cantus. 25) De modo facienda novos ecclesiasticos et canes alios breves sive plures cantus. 26) De modo diversos secundum diversos faciendi novos regulariter, simul et cantandi canes species ipsius discantur. 27) De quibusdam graecorum vocabulorum, literarumque ad musicam pertinetium interpretationibus, et per tria genera, et quinque tetrachora secundum Boetium de regularibus monochordi dimensionibus. 28) De utique in tetrachoris et pentachordis musicis instrumentis puta in viellis et simi-

libus per consonantias chordis distantibus modis vocum inventisibus. —

Der Text des Geber beginnt. Quid sit musica capitulum. 1) Musica est metas vocum congruas proportionales later ac consonantiam esse.

Nach einem kurzen Colloquium schließt das Buch mit den Worten: „Explicit tractatus de musica Hieronymi de Moravia ordinis Fratrum Praedicatorum. Ea legato D. Petri de Lencroide quondam ecclesie hujus domus, in quo continetur musica Fratris Hieronymi presbi 20 S. inventisibus in capella.“

28.

### Eine Handschrift von Charles Guillot.

Im Jahre 1641 wurde folgende musikalisch-theoretische Handschrift des 17. Jahrhunderts aus der Universitäts- in die L. I. Bibliothek zu Wien übertragen. Sie hat den Titel: Institution harmonique, divisée en trois livres. Le premier contenant la Théorie Musicale; le second comprend la Pratique d'Orgue, et le troisième, les controverses qui se trouvent en la Musique. Par le Sieur Charles Guillot, ancien Eschevin de la Ville de Bruges. Livre premier. Dann folgt das Motto: „Immense in eo mensurantium sonum; carmen Deo nostro. Psal. 29.“ — Unter diesem nun vier andern Buch: „Ce premier livre de Classification Harmonique est tres propre pour par l'impression publier le secret du discordant accord, et l'accordant discord, qui se trouvent en la musique fait a Bruges le 20. de septemb. 1647. L. L. Wagenaar, L. C.“ Das zweite Blatt enthält ein Dedicationsschreiben an einen vornehmlich nicht angeführten kaiserlichen Prinzen mit der Ueberschrift: „A son Altesse Serenissime Invincible Impériale“ welches zum Seiten 188. Dieser Prinz ist wohl Niemand andrer als der Erzherzog Leopold Wilhelm, damaliger Gouverneur in den Niederlanden. Die folgenden fünf Blätter enthalten die Vorrede; das nun folgende Blatt ist ein Catalogue des Auteurs qui ont écrit de la Musique und beginnt mit dem Jahre der Welt 667 und endet mit dem Jahre nach Christi Geburt 1642. Die darauf folgende Tabelle gibt auf dem zwei andern Gegenblättern ein Prototype compendieux de la Musique universelle, divisée en ses parties, selon la vraye constitution; dann folgt der Text. Das Ganze hat 10 Blätter, Titel, Zueignung, Präface und hat beiden genannten Tabellen, 474 Seiten Text, 4 Seiten Table, und eine große

Nagel eingestrichen Tabellen. Des Format des Buches, dessen Inhalt aus 131 Capiteln besteht, ist kein folio. Der Autor schließt mit den Worten: Honneur lairal, Gloire immense et Amour de graces infinies, soit à l'admirable Trinité personnelle, et Unité divine, par tous les siècles des Siècles. Amen. Non nobis Domine non nobis, sed nominali tuo da gloriam. Psal. 113.

Die Table des arguments des chapitres de cette Theorie Musicale. Chap. 1. De la Musique universellement prisee: sa Definition et Division. 2) De la Musique Mondainz. 3) De la Musique Humaine. 4) De la Musique Harmonique. 5) Quel rang le Mathematiques tiennent en la Philosophie: ce qui se traite par la Musique et de sa utilité. 6) De l'origine, lieu de naissance, âge, inventeurs, nom et cursus de la Musique. 7) La division de l'Harmonique, les definitions de ses parties: et qu'elle est en partie Science, en partie Art liberal. 8) Qui sont les Juges, qui jugent en dernier ressort de l'Harmonie. 9) De la matiere et forme de la Theorie. 10) La Division de la Theorie. 11) Du son en general: et sa Division. 12) Division du son: et division de celui qui est Harmonique. 13) Division du son harmonique: et declaration de celui qui est naturelle, avec sa subdivision. 14) Du son harmonique artificiel; procedant du corps sonore. 15) La distinction d'Artiste, entre voix et son. 16) Du son demi-harmonique. 17) Du son non-harmonique. 18) Du Nombre: sa definition, et division; et du Nombre non-harmonique. 19) Du Nombre harmonique: sa definition et ses especes. 20) Definition et Exposition des deux especes du Nombre Harmonique. 21) Ce qu'est partie aliquote d'un nombre. 22) Du Nombre sonore; sujet de la Musique et sa definition. 23) De la proportion: et sa definition expliquée. 24) La Division de la Proportion, en ses parties: et les Definitions d'elles. 25) Poursuite des definitions des parties proportionnelles: et principalement de la Proportion Multiple. 26) De la Proportion surparticuliere. 27) De la Proportion surpartiente. 28) De la Proportion Multiple surparticuliere. 29) De la Proportion Multiple surpartiente. 30) Des cinq genres de la Proportion d'inegalité mesure. 31) Autre Division de la Proportion, en Harmonique et non-Harmonique: et leurs definitions. 32) Declaration des denominateurs des Proportions raisonnables: et des autres opérations qui se font aux Proportions. 33) De la Proposition d'une Proportion à une autre. 34) De la Composition. 35) De l'addition. 36) De la soustraction.

37) La Réduction des Proportions, à leurs plus petits termes. 38) Moyen de savoir, de deux Proportions, quelle est la plus grande. 39) De la Proportionalité: sa définition; et division. 40) Définition des trois proportionalitez nommées Medietez. 41) Moyen pour trouver le terme de milieu, de devant, et d'après, d'une proportion; pour en former une de ces trois Medietez; et premièrement de la Medieté Arithmétique. 42) De la Medieté Géométrique. 43) De la Medieté Harmonique. 44) La Réduction des Proportionalitez à leurs plus petits termes; et qu'elles ne se changent, quoy que leurs termes soient changés. 45) Considérations sur les trois Medietez; et sur les autres Proportionalitez; et comment on donne, à ceux-ci, un terme de milieu; tel qu'on voudra. 46) De l'Intervalle: sa définition, et division; et la définition de ses parties. 47) De l'Intervalle harmonique. 48) Les moyens par lesquels l'Intervalle harmonique s'engendre: définition du Coquant; et de la latitude et longueur du Son harmonique. 49) La Division et production des Intervalles harmoniques; et premièrement de l'Yvain. 50) Du Diapason, ou Octave. 51) De la Division législative du Diapason par le nombre; et la première Division particulière d'icelui. 52) Seconde particulière division du Diapason, par le nombre. 53) La première et seconde division du Diapason, par la mesure. 54) Particularitez à considérer, et divisions précédentes. 55) Explication des Intervalles distoniques; et premièrement du Diapason. 56) Des Intervalles distoniques restans. 57) De l'Invention des Sons, et Intervalles; et des quatre Tetrachordes des Grecs. 58) De l'Invention des Proportions harmoniques; et que la Division Distonique Systeme, est la seule et vraie division harmonique. 59) Que l'Harmonie consiste en mesure, nombre et poids. 60) Du cinquième Tetrachorde, ad-jusé aux quatre précédans. 61) De l'Introduction de Quinze Arains; contenant six Hexachordes; consistans de l'Vi, Ré, Mi, Fa, So, La. 62) Exposition du Flutroducteur précédant. 63) De l'Intervalle des Sons et Intervalles selon que pour le jourd'hui ils sont élargis. 64) Explication de cette figure d'Hexachordes, ou deductions; Echelle harmonique. 65) Que les vraies et naturelles appellées Formes des Intervalles, se peuvent véritablement retrouver et voir au otto, par le moyen du Quarré harmonique. 66) Poursuite de la Deduction du Quarré harmonique. 67) Representation d'une figure, contenant tous les Intervalles de Proportions Multiple; de la Double jusqu'à la Sextuple. 68) Preparations à la troisième division particulière



du Diapason. 69) Troisième division particulière du Diapason, par le nombre. 70) La troisième division par la mesure. 71) Quatrième division particulière du Diapason, par le nombre. 72) Description complète de tous les sons, et tous les Intervalles harmoniques simples: avec leurs Proportions, et Différences. 73) La quatrième division particulière, par la mesure. 74) Des Intervalles composés; et autres considérations. 75) Raccourci de la division du Diapason: et quels moindres Intervalles les grands contiennent en moy. 76) De l'Intervalle non-harmonique. 77) De la résolution qui se trouve en l'Harmonie: et la première figure d'écalle. 78) Autres points de considération en la figure précédente. 79) Description de la Résolution harmonique. 80) Delineation de la seconde figure de la résolution. 81) Remarques particulières, en cette résolution. 82) De la Consonance: et sa définition. 83) Désignation des Consonances. 84) Comparaison des Consonances, aux plus riches pierres. 85) Remarques et propriétés des Consonances en general. 86) Des Consonances en particulier. 87) Continuation des Consonances en particulier. 88) Que les Consonances, parfaites, procedent toutes l'une de l'autre: et que les imparfaites ne font pas. 89) Figure, où se voit lesquels sons se trouvent, tous les Diapasons, Diapentes, Diatessares, Tritons, Semiditons, Hexachordes majeurs, et Hexachordes mineurs de l'Harmonie. 90) Que le nombre naturel, est entièrement harmonique; tant en son tout, qu'en toutes ses parties: et le Septenaire non-Harmonique. 91) De la Dissonance: sa définition et division. 92) Declaration de toutes les Dissonances harmoniques: et leur division. 93) De la dissonance non-harmonique. 94) Que les Consonances et dissonances de l'Harmonie, par leurs duplications, vont toujours en deteriorant. 95) De la Constitution ou Systeme: sa définition; et Division. 96) Poursuite de la Constitution. 97) Qu'ainsi que des nombres procedent les Proportions; et d'écalle les Proportionnelles: ainsi des sons procedent les Intervalles; et d'écalle les Constitutions. 98) Du Genre: sa Définition et division. 99) Division des Intervalles harmoniques, en trois genres et autres considérations. 100) Que les trois genres sont en plein usage à present. 101) De plusieurs analogies, qui se trouvent en ces trois genres; tant aux nombres qu'aux sons. 102) De l'Espèce: sa définition, et declaration en general. 103) Declaration particulière des Espèces: et leurs quatre définitions précédentes réduites en une seule.

104) Du Mode; sa définition et declaration des six Modes naturels. 105) Que le mélange des Sons Chromatiques et Euharmoniques, parmi les Diatoniques, n'altère ni ne change rien aux Modes: et autres remarques. 106) Description des six Modes artistels; tirés des six Harmonies des Anciens. 107) Poésies declaratoire de six Modes artistels; avec leur définition; et autres particularitez. 108) Les noms des deux Modes: leur mélange, et réduction en ordre, selon leur nombre et leur grades. 109) Comment et en quey consistoient les Modes des Anciens. 110) La différence d'entre les Modes anciens, et les Modernes. 111) Comment les noms des Modes anciens, consistent aux nôtres. 112) Raisons, de ceux qui colloquent autrement ces noms des Modes, refusés. 113) Conformité des Auteurs anciens et modernes, aux raisons alléguées pour les Modes. 114) Diverses significations du mot Ton: la distinction des anciens, entre Mode et Ton: et ce qu'est Harmonie. 115) Du Temps: sa définition et declaration: et ce qu'est Melodie. 116) La Polychorde défini et expliqué. 117) La Division du Diapason Diatoniquement, sur la Polychorde. 118) Division du Diapason Chromatiquement et Euharmoniquement, sur Polychorde. 119) Représentation des Proportions nombreuses, des Sons et Intervalles Diatonics, en trois Genres; tant en general qu' en particulier. 120) Le rayon de l'Instrument parfait. 121) L'application des Sons Systemes, à l'Instrument parfait. 122) Du Temperament ou Participation; et sa définition. 123) Trois manières à temperer les Orgues, Epinettes, et semblables Instruments. 124) Deux methodes pour diviser tout intervalle, en deux moitiés proportionnelles. 125. Le Temperament mis en oeuvre. 126) Singularitez considerables en figure et table precedentes. 127) Moyen d'accorder une Epinette à l'oreille, suivant le Temperament. 128) Du Temperament de la Vielle, du Lut, et tous autres Instruments semblables. 129) L'effet du Temperament du Lut, Vielle, et semblables exhibé. 130) Le changement que fait ce Temperament aux Sons et Intervalles. 131) Conclusion de ce livre.

Es hat der Verfasser auch das 2. und 3. Buch dieses höchst nützlichen Werkes angekündigt habe, ist mir nicht bekannt geworden. Die Possibilität hat sie nicht. Die Vermothen zu Bruges würden der Kunst einen Dienst erweisen, wenn sie die erwähnten Bücher in der „Gedächtnis“ nachtragen, im Falle sie selbst in irgend einer Bibliothek ihrer Stadt aufzufinden wären.

(Berl. Bibl.)

# Intelligenz - Blatt

1844

**CÄCILIA.**

1844.

N<sup>o</sup> 93.

Insertionen in die Intelligenz-Blätter der *Cäcilia* werden mit 4<sup>g</sup>, Kr., oder 1<sup>g</sup>, Ngr. pro Petitiole oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen über die folgenden Zeilen nur mit 2<sup>g</sup>, Kr., oder 1 Ngr.

## Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der „*Cäcilia*“

betreffend.

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.

**R. Schott's Söhne,**  
Grasch. Hess. Hof-Musikhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen:

## *Biographie universelle*

des Musiciens

et

## *Bibliographie générale*

de la Musique

par F. J. FÉTIS.

Tom. 8, 2. partie.

Diese Abtheilung bildet den Schluss des Werkes, welches so- mit vollständig erschienen ist.

Der Subscriptionspreis für das ganze Werk beträgt 20 R. 15 Kr., zu welchem Preise das Werk fortwährend durch alle Musik- und Buchhandlungen bezogen werden kann.

Paris im September 1844.

**R. Schott's Söhne.**

Intelligenz-Blatt der *Cäcilia*, No. 93.

N

## Ankündigung.

### Der praktische Organist.

Neue vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art, Ein Hand- und Hülfsbuch zur alleinigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit Original-Beiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten.

Herausgegeben von

**J. G. Herzog,**

Organist an der evangelischen Stadtkirche in München.

**Erster Band,**

enthaltend Beiträge von:

*J. S. Bach, Seb. Bach, C. F. Becker, S. H. Bedenckels,  
J. E. Eberlin, C. Ell, M. Fischer, G. Geinzer, F. Gill,  
A. Heise, J. G. Herzog, J. Ch. Kittel, J. H. Knecht,  
Dr. Mars, T. J. Pachelbel, J. Pachelbel, J. E. Rembl,  
Ch. R. Rink, F. Schneider, J. Schneider, H. W. Stolz,  
W. Volkmar, W. Widemann.*

Das Werk erscheint in einzelnen Heften zu dem billigen Subscriptionspreise von 24 Kr. oder 7 Ngr. per Heft.

Sechs Hefte bilden einen Band und dem letzten Hefte eines Bandes wird ein schöner Haupt-Titel und Umschlag beigegeben.

Von dem ersten Hefte kann es allen Musik- und Buch-Handlungen einzeln genommen werden.

München im September 1844.

**B. Schott's Sohn.**

In Verlage der Unterzeichneten ist erschienen:

## Quatrième Concerto

pour

### VIOLE

avec accompagnement

d'Orchestre, ou de Quatuor ou de Piano

par

**Ch. De Heriot.**

Op. 44.

Avec Orchestre	.....	fr. 4. 48 kr.
„ Quatuor	.....	fr. 2. 24 kr.
„ Piano	.....	fr. 2. — —

**LA GENOISE.**  
CAPRICE  
POUR VIOLON ET PIANO

par  
**C. SIVORI.**

Op. 1.

R. 2. 48 kr.

**VARIATIONS**  
SUR UN THÈME DE PARIELLO  
POUR VIOLON ET PIANO

par  
**C. SIVORI.**

Op. 2.

R. 2. 24 kr.

**SOUVENIR DE SPA.**

*Fantaisie pour Violoncelle*

avec Accomp. de

Quatuor ou de Piano

par  
**F. SERVAIS.**

Op. 3.

avec Quat. R. 2.  
avec Piano R. 2. 24 kr.

**CAPRICE**

sur des motifs de Czetz Ory

pour

**VIOLONCELLE**

*avec accomp. d'un second Violoncelle*

ou de Piano

par

**F. SERVAIS.**

Op. 3.

R. 2. 24 kr.

**Fantaisie et Variations**

*sur la valse de Schubert,*

initiale: *Le désir* (Schmachtlust)

pour Violoncelle

avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano

par

**F. SERVAIS.**

Op. 4.

avec Orchestre R. 4. 48 kr.  
avec Piano R. 2. 24 kr.

# 4 PIÈCES CARACTÉRISTIQUES

pour

**Violoncelle**

avec

accomp. de Piano

par

**V. LACHNER**

No 2 Solon

claque B. L. 36 kr.

## AIRS BÉARNAIS.

*Clair de montagne*

pour

**Violoncelle**

avec accompagnement de Piano

par

**A. BATTA.**

B. L. 12 kr.

## *Die sicilianische Vesper.*

*Grande Serenata*

Oper in vier Akten

von

**Meribert Bon.**

Musik von

**F. LINDFÄLTER.**

Op. 113.

Vollständiger Clavierauszug vom Componisten mit unterlegtem italienischem Texte von W. Hlzer.

Maien im September 1844.

**B. Schott's Söhne.**

# Intelligenz - Blatt

mit

## CÄCILIA.

1845.

N<sup>o</sup>. 91.

Insertionen in die Intelligenz-Blätter zur *Cäcilia* werden mit 4 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Petitzeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 30 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 Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „Cäcilia“ haben wir die Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft einem Jeden derselben sein Honorar jährlich nach dem Schlusse eines jeden Heftes berechnet wird.

**H. Schott's Söhne, .**

Grasch. Hess. Hof-Musikhändler.

In allen Buchhandlungen ist zu haben.

**J. C. Lobe's**

(Grascherrgl. Wänerisches Kammermusik)

### *Kompositionslehre,*

oder umfassende Theorie von der (harmoischen) Arbeit und des modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannigfaltigsten Beispiele erklärt. Für Dilettanten und praktische Musiker, welche ein helleres Verständniß der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorlesungen. Gross Quart, schön ausgestattet u. gebd. 3 $\frac{1}{2}$  Rthl. oder 6 fl. 18 kr.

Intelligenz-Blatt zur *Cäcilia*, No. 91.

Q

Der Autor hat, was die aus seinem Lehrstuhle hervorgegangenen Zöglinge glänzend beweisen, als Lehrer der Komposition, Kompositist und Schriftsteller sich bereits einen weit verbreiteten Ruf erworben, und verfügendes Werk, die Frucht vielfältiger Studien, spricht durch überraschende Resultate zu seinen Schülern, schon ehe er es veröffentlichte; und das kann Abbruch thun. Da hätte unvollkommenen Kompositionslernern und selbst der bloßen Theorien der Harmonik, oder im besten Fall, Anleitungen zu Vorübungen. Wie man wichtige Kompositionen hervorbringen könne, wird hier zum erstenmale vollständig auf eine durchsichtliche, einfache und Jedermann verständliche Weise schriftlich gelehrt, soweit das Schaffen eines Kunstwerks überhaupt gelehrt werden kann. Es sind demnach die Elemente in der musikalischen Literatur noch verstanden gewesen, aber auch von den musikalischen Kunstfliegern zu weichen empfindende Lücke vollständig aus.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

**J. G. GILBERT'S**

*Alte und Neuere Musik - praktische*

**T O N S C H U L E,**

oder die wichtigsten Regeln der Tonrechenkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Ein Lehrbuch zunächst für Präparanden - Anstalten, in welchen Jünglinge für die höhere Musik gründlich und tüchtig vorbereitet werden sollen, so wie für niedere Klassen in Seminarien: aber auch für Dilettanten zum Selbstunterricht in möglichst geordneter Stufenfolge nach den Grundsätzen der besten Tonlehrer. Gr. 8., schön ausgestattet.

Welsch, V. 011. 1<sup>1/2</sup> Bihl. oder 3 R. 9 Kr.

Während man vielfältigen Unterricht in der Theorie der Musik hatte der Hr. Verf. Mühenheil, die Methode, Eigenschaften und Leistungen genau zu erkennen, denn ein Lehrbuch für die auf dem Titel genau bezeichnete Sphäre der Musik entsprechen, den Umfang, wo es anfangen und aufhören müsse. Diese Tonschule beginnt mit einfachen und leichten Übungen, geht im progressiven Fortschritte zum Schwereren über das Wesentliche kennen und befaßt sich bei Nebenangelegenheiten, mit kleineren Andeutungen. Jeder §. gibt 1) die Regel, 2) die zu seiner Illustration dienenden Beispiele und 3) die Früchte dieser nöthigen Auffassung der Aufgaben darüber für den Schüler, dergestalt, dass dieser, um in den Regeln fest zu werden, sie alle selbst vorarbeiten muss. Daher man dieses Werk denen Lehrern, welche junge Leute für die höhere Musik vorzubereiten haben, die wesentlichsten Dienste thut.



In allen Buchhandlungen ist zu haben:

## Zeitschrift

für

### ORGEL- CLAVIER- UND FLÜGELBAU,

sowie für die Anfertigung der Orgeln, Bratschen, Cellen, und Blase, der dazu gehörigen Saiten und Bogen, logischen sämtlicher Blas- und anderer musikalischen Instrumente. Erstes Heft, mit Abbildungen. Royal-Quarto. Geheftet. Preis  $\frac{1}{2}$  Rthl. oder 36 kr.

Unter allen Künstlern und Gewerbetreibenden, welche an den Bedürfnisse der gebildeten Welt gebären, macht keine größere Fortschritte, keine vervollkommenet sich mit jedem Jahre mehr, als der Instrumentenbau, der so Viele beschäftigt. Dieses wird eine Zeitschrift willkommen sein, welche an sich zur Aufgabe macht, alles, was Linnertar und Jannschütz, alles, was Deutschland, Frankreich und England in der Paris Neues bringen, schnell zur allgemeinen Kenntniss und Annehmung zu bringen. Das zweite Heft ist bereits unter der Presse.

Bei Th. Fischer in Cassel ist erschienen:

## CHORALBUCH

mit

Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen,

unter

geschichtlichen Bemerkungen

von

A. J. W. VOLKMAR,

Seminarlehrer in Homburg.

1

Quer 4. 48 Bogen. 4 Rthl.

Auf die sehr glückliche Besprechung desselben in der Katorsa wird hiermit aufmerksam gemacht.

Besuchenswerthe Anzeige für Musiker, Musikfreunde und  
Vorstände von Musikbildungsanstalten.

In der Verlags-Buchhandlung von Ch. Th. Gross in Karlsruhe  
ist neben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen  
zu erhalten.

## **DIRIGENT UND RIPIENIST**

für

*angehende Musikdirigenten, Musiker und  
Musikfreunde*

(nämlich als Fortsetzung eines Fortbildungskurses)

herausgegeben von

**Dr. F. S. Gassner,**

ausserordentlich Medicien Hofmusikdirector, wirklichen, korresponden-  
direnden und Ehrenmitglied in- und auswärts der phänomenischer  
Vereine und Akademien.

Mit 16 Plänen von Orchester- und Chorhaupt-Formalstellungen  
bestimmter Anstalten. 5. Preis gebunden 1 R. 36 kr. od. 1 Thl.

Bei Joh. Ph. Neubl in Darmstadt ist erschienen:

**Theoretisch - praktische**

## **Anleitung zum Orgelspielen**

von

**CH. H. RINGE.**

*Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.*

8 Thlr. prout. oder 5 fl. 24 kr.

*Partiypreis bei Abnahme von 10 Exemplaren*

1 Thl. oder 5 R. 24 kr.

## 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.

---

## 12 NOUVELLES VOCALICES

à 2 voix

pour Soprano et Mezzo-Soprano

ou

**Tenor et Mezzo-Soprano**

avec accompagnement

de Piano

par

**M. BORDONI.**

Preis 3 R. 30.

---

## MISSISSIPPI

à 3 voix

avec accompagnement d'orgue

par

**J. Eykens.**

Op. 20. 2 R. 42 kr.

---

**12 Vierstimmige  
Gesänge und Chöre für Männerstimmen**

von

**C. KREUTER.**

Op. 56. 2 Hefen, jedes 2 R.

---

**6 QUARTETTE**

für Männerstimmen

*aus den Liedern eines Malers*

von

**V. LACHNER.**

2 Hefen, jedes 1 R. 50 kr.

---

**DER LANDSCHECHT**  
**unter Georg von Freundsberg.**

ein Cyclic von 12 Liedern für  
eine Baarstimme

mit Clavier-Begleitung

von

**L. LENZ.**

Op. 55. 2 R. 1 R.

---

# Deutsche Messe

für

**vier Männerstimmen**

mit

*obligater Orgel-Begleitung*

von

**CH. H. RINCK.**

Op. 128. 2 B. 24 Kr.

---

# ABENDMÄHLS-FETER

für

**Sopran, Alt und Bass**

mit

*Orgel-Begleitung*

von

**CH. H. RINCK.**

Op. 129. 48 Kr.

---

**Trois Choeurs religieux.**

***La Foi, l'Espérance et la Charité.***

Pour

**3 voix de femmes**

avec

*accompagnement de Piano*

par

**G. ROSSINI.**

(Französisch und deutsch.)

---

# Zwei Chöre für Männerstimmen

von

**W. SPIER.**

Opus 44.

Nro 1.

## *I m W a l d .*

für vierstimmigen Chor mit Horn-Begleitung

Preis 36.

Nro 2.

## **Schlachtgesang .**

für Doppel-Chor mit Trompeten-Begleitung.

Preis 1 R. 20 kr.

# **IN DEUM.**

## **Hymnum divi Ambrosii**

für

vier Singstimmen

mit

*Orchester-Begleitung*

von

**W. J. TOMASCHEK.**

Clarinet-Auszug 2 R. 24. Op. 79. Orchesterstimmen 2 R. 24.

# Intelligenz - Blatt

zur

## CÄCILIA.

1845.

N<sup>o</sup>. 95.

☞ Inserate in die Intelligenz-Blätter der *Cäcilia* werden mit 2 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Zeile oder deren Raum berechnet, bei Artikeln von mehr als 20 Zeilen aber 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 Einrichtung getroffen, dass für die Zukunft wenn Jeder denselben aus Honorar jährlich nach dem Schlusse eines jeden Halbes berechnet wird.

**B. Schott's Söhne,**  
Großh. Hess. Hof-Musikhandlung.

### Neue Musikalien,

welche im Verlage

der Großherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung  
von **B. Schott's Söhnen in Mainz**  
erschienen,

und durch alle Musik- u. Buchhandlungen zu beziehen sind.

### GRANDE FANTAISIE

sur

**l'hymne national russe**

pour Violon

avec accomp. de Piano

par

**J. ARTOT.**

Op. 11. 2. 2.

**SÉRÉNADE**

pour Violon

*avec accompagnement de Piano*

par

**J. ARTOT.**

Op. 14. 1 et 12 kr.

**RONDO BRILLANT**

pour Violon

*avec accompagnement de Piano*

par

**J. Artot.**

Op. 15. 1 kr.

**Grande Fantaisie****d e c o n c e r t**

pour Violon

*avec accompagnement de Piano*

par

**J. ARTOT.**

Op. 16. 2 kr.

**VARIATIONS CONCERTANTES**

sur une romance de Puccini

pour

**CHANT EN VOIX HENRI***avec accompagnement de Piano*

par

**J. ARTOT.**

Op. 17. 2 et 24.



**PREMIER CONCERTO**

pour Violon

*avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano*

p r t

**J. ARTOT.**

Op. 18. avec orchestre — — avec Piano 3 s.

**GRANDE FANTAISIE***sur des motifs de l'opéra***Robert le diable**

pour Violon

*avec accompagnement de Piano*

p r t

**J. ARTOT.**

Op. 19. 9 s.

 **Romance de  Gilda** transcrite

pour Violon

*avec accompagnement de Piano*

p r t

**J. ARTOT.**

Op. 20. 14 kr.

**SOUVENIRS DE BOULOGNE***2 Deux concertos*

pour Piano et Violon

par Ch. de HENNOT et E. WOLFF.

Nro 1. Sérénade variée 1 s. 30 kr.

Nro 2. Divertissement pastoral 1 s. 30 kr.

## Premiere grande Sonate

pour Piano et Violon

par H. BERTINI.

Op. 122. 2 R.

## L'AMITIÉ.

Fantaisie brillante pour 2 Violons

avec accompagnement de Piano

par H. Fouis,

Opus 140. 1 R. 25 kr.

## Variations sur un thème de Pizze

pour Piano et Violon

par C. SIVORI.

Op. 2. 2 R.

Der erste Theil für die Oefenpauerecht.

von A. Kocarpentler.

Preis: in einem Bunde 2 R. 24. In 2 Abtheilungen, jede 24 kr.

Dasselbe Werk

für den Gebrauch in Schulen eingerichtet

VON H. H. KESSELSCHLAG.

Preis: 26 kr.

Vorrede zu dieser Ausgabe:

Erstmal darüber, ein Werk gefunden zu haben, welches sich durch vielfache Anwendung als durchaus passend für den praktischen Gesangsunterricht sowohl in Volksschulen, wie auch in Gesangsvereinen bewährte, indem ich mit dem glücklichsten Erfolge mit dem Krackelium diese Werke dieses Unterrichts benutzte, sochte ich nicht zu, dasselbe als das vorzüglichste in seiner Art anzuerkennen und jedem Lehrer zu empfehlen.

Um es nun aber einem grösseren Publikum und besonders auch Schulen durch einen billigen Preis zugänglich zu machen, habe ich es für zweckmässig gehalten, dasselbe einem Auszug für Lernende zu geben, welches mit dem Lehrmeister, der in dem Munde des Lehrers sein muss, den Namen der Übungen auch übereinstimmt.

Überzeugt, durch diese kleine Arbeit Lehrern und Lernenden zu nützen, wünsche ich, der Sache wegen, diesem Büchlein einen recht weiten Wirkungskreis.

E. B. Heiaricha,

Lehrer des Gesanges in Hamburg.



Bei Abnahme von bedeutenderen Partien findet ein billigerer Preis statt.

# Intelligenz - Blatt

DER

## CÄCILIA.

1845.

N<sup>o</sup>. 96.

☞ Inseriren in die Intelligenz-Blätter zur *Cäcilie* werden mit 4 $\frac{1}{2}$  Kr. oder 1 $\frac{1}{2}$  Ngr. pro Petitzeile 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 „*Cäcilie*“

betreffend.

Zur Bequemlichkeit der Herren Mitarbeiter an der „*Cäcilie*“, 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,**

Gravir. Haas, Hof-Musikhandlung.

Bei **H. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen und durch die Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

### Die Wüste.

(*Le Désert.*)

Ode-Symphonie in 3 Abtheilungen

mit besondern Strophen, Gesängen und Chören

VON

**Félixen David.**

Paris-Ausg. 4 R.

Geopeters 8 R.

Kreuzer Christmann 37 Kr.

Für Partitur wie 3 R. 30 Kr. Für Partitur zu 4 Händeln 4 R. 30 Kr.

☞ Partitur und Druck-Verfassungen werden im September erscheinen.

## **Les Brises d'orient.**

Méodies orientales pour le Piano

par

**FÉLICIEN DAVID.**

à Colles.

à 20. 12. kr

Les Hirondelles. — Le Bédouin. — Ouhl. —  
Réverie. — Le Pirate. — Le Tschybuk. — Mé-  
lodies pour Chant et Piano par Fé. David à 18. kr.

## **DIE SCHWALBEN. — DAS TSCHYBUK.**

Méodies für Gesang und Pianoforte von Félien David à 18. kr.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Musik-  
handlungen zu beziehen:

## **Die ChoralSammlungen**

der verschiedenen christlichen Kirchen.

Christlich geordnet

von G. D. Böhler,

Organist und Kantor an Hofkirchen zu Leipzig.

Leipzig bei Friedrich Hirschner. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Zweiter Theil von berühmten Verfassern: Evangelisches Choral-  
buch, 188 vierstimmige Choräle 2 Thlr. — Katholisches Choral-  
buch, 188 vierstimmige Choräle für Kirchen und Schulen à 2 Ngr.

Bei G. D. Böhler in Offen sind neu erschienen:

## **Vierstimmige ChoralSätze**

der berühmtesten Meister

des 16. und 17. Jahrhunderts.

Kantaten- und Vokalstücke

von

Ludwig Erk & Friedrich Filitz.

Erster Theil.

1<sup>o</sup> Theil.

# Der kirchliche Sangerchor.

Wachen heiliger Kunst,

von

dem vorzuglichsten

Komponisten der Vergangenheit u. Gegenwart,

als alle Jahr mit jahrl. Neuauflagen im Verh.

Erster Theil.

Veranstaltet

von

**J. A. F. Jacob.**

Op. No. 17, Theil.

# Volkslieder,

alte und neue

fur Mannerstimmen gesetzt

und veranstaltet

von

**Ludwig Erk.**

Gesetz. Best. 68 Lieder einschließlich.

18 Bgn.

Im Verlage von **Willy Henschel** in Verfact mit Genehmigung  
 mehrerer hiesiger Kirchen 1845 und ist durch alle Buch- und Musikalien-  
 handlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

# Neues Orgel = Journal.

**Auswahl von Compositionen aller Art für  
 die Orgel älterer und neuerer Zeit**

zur allseitigen Ausbildung, zum Concertvertrage und  
 Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste.

Herausgegeben von

**G. B. Henschel.**

Das Werk erscheint in vierteljährlichen Heften von 7 $\frac{1}{2}$  — 3 Bogen in  
 Umfang zu dem überaus billigen Subscriptionspreise von 7 $\frac{1}{2}$  Bgr. =  
 7 $\frac{1}{2}$  Sgr. für das Heft. Die erste Heft enthält einen Band, dessen Heft  
 sich nicht erschöpfen; man macht sich zur Anschaffung eines Bandes ver-  
 bindlich, wenn man mit demselben mehrere Hefen bestellen will:

Die beigeführte, bei jeder einzelnen Fuga in G dur von  
 J. S. Bach, so wie dem Organbuche G. B. Henschel von G. B.  
 Henschel in dem Organbuche sind mit Verfall zu stellen. Separat  
 gekauft kostet das Heft 7 $\frac{1}{2}$  Bgr.

Das erste Heft des neuen Orgel-Journals enthält:

- |        |   |
|--------|---|
| Nr. 1. | Wortspiel in G dur von J. Bach'sche                                   |
| " 2.   | Maschine in K moll von G. B. Henschel                                 |
| " 3.   | Crucifix in D moll von G. B. Henschel                                 |
| " 4.   | Choralvorspiel: Der Sohn David, bei ja und nein u.<br>von J. S. Bach. |
| " 5.   | Choralvorspiel: Es ist gewöhnlich an der Zeit u. von<br>J. S. Bach.   |
| " 6.   | Wortspiel in F dur von G. Händel.                                     |
| " 7.   | Choralvorspiel: Hahn unter im Himmel u. von<br>J. Bach'sche.          |
| " 8.   | Präludium in F dur von G. B. Henschel.                                |
| " 9.   | Fuga in A moll von J. Händel.   |
| " 10.  | Contra, Orgel, von G. Händel'sche.                                    |
| " 11.  | Wortspiel in G moll von G. Henschel.                                  |
| " 12.  | Choralvorspiel: Warum brüdest du dich mein Herz u.<br>von G. Händel.  |
| " 13.  | Fuga in A moll von G. B. Henschel.                                    |
| " 14.  | Choralvorspiel: Ich bin Gott in dem Himmel u.<br>von J. S. Bach'sche. |

und mehr, wie bereits bemerkt, von 7 $\frac{1}{2}$  Bgr. im Subscriptionspreise.  
 Einzeln kostet jedes Heft 7 $\frac{1}{2}$  Bgr. = 54 Kr.

Die Herausgeber hat trotz der jetzt in Deutschland herrschenden Zeit  
 aufzuweisen, was hinsichtlich der Menge der gedruckten Werke, der  
 äußeren geschmackvollen Ausstattung und der Preise, mit keinem Jour-  
 nal in der Schweiz einen Namen. Das Abonnement ist frei.

Compositoren, Organisten u. andere ganz besonders beliebt, die  
 Manuscripten hienieden zu verschicken und an den angegebenen Ort

in ihrem Vorkursivric, bei ihrem Vorkurs und Vorkurs nach  
 Darstellung und Mitteilung geistlich Umgang zu beschreiben.

Die sieben Buch- und Vorkursiv-Handschriften sind in den Bänden  
 angelegt, nur eine Zeit zur Ansicht zu beschreiben und bei jeder Beschrei-  
 lung auf 6 Exemplare und 10 bis zu geben.

Durch alle Buch- und Vorkursiv-Handschriften sind aus  
 dem Verlage von H. Körner in Gießen und Vorkursiv-Handschriften  
 gleichfalls zu beschreiben:

**Körner, H. H., und Körner, H. H., Der Organismus.**  
 Der- und Vorkursiv, figurative Sprache, Kunst, Geschichte, Ge-  
 schichte, Geschichte u. L. u. in allen Jahren, zum Vorkursiv  
 schriftliche Vorkursiv, wie auch bei dem Vorkursiv und dem  
 Vorkursiv im Vorkursiv. Die vollständige Buch- und Vorkursiv  
 für alle Vorkursiv eines vorkursivigen Vorkursiv, Th. 1-6. 4 1  
 Teil, neue - 1 Hl. 48 Kr. (Nicht fertiggepr.)

- **Vorkursivbuch.** Vorkursiv ist die neue Vorkursiv-Handschriften  
 in allen der vorkursivigen Jahren, vorkursiv: Vorkursiv und vorkursiv-  
 Vorkursiv Vorkursiv, wobei der Vorkursiv immer im Vorkursiv, Vorkursiv  
 zum Vorkursiv, bei vorkursivigen im Hl. Vorkursiv, vorkursivigen,  
 figurative und vorkursivigen Vorkursiv, Vorkursiv und Vorkursiv, wenn  
 Vorkursiv der Vorkursivigen der Vorkursivigen Vorkursiv, mit und ohne  
 Vorkursiv zu geben, 2 Bände, über in 12 Bänden. 4 1/2, Teil, neue.  
 (Nicht fertiggepr.)

- **Vorkursivbuch (Livre de postales),** eine Sammlung von  
 vorkursivigen ist die Vorkursiv der vorkursivigen und vorkursivigen  
 Vorkursiv- und Vorkursiv-Handschriften. Die Vorkursivigen zum Vorkursiv  
 in der Vorkursiv, so wie zur Vorkursivigen. Band 1. Vorkursivigen  
 bei ganzen Bänden von 4 Bänden: 1 Teil, neue - 1 Hl. 48 Kr.

- **Der vorkursivigen Organismus (Le journal organique),** eine Vorkursiv-  
 Sammlung der vorkursivigen Organismus-Handschriften Körner und  
 Körner Zeit. Die Vorkursivigen eines vorkursivigen Vorkursivigen der  
 Vorkursivigen und zum vorkursivigen Vorkursivigen für alle vorkursivigen Fälle  
 der vorkursivigen Vorkursivigen. Die vollständige Buch- und Vorkursiv-  
 Band 1. Vorkursivigen-Handschriften bei ganzen Bänden von 6 Bänden:  
 17, Teil, neue.

- **Der Vorkursiv und Organismus, eine Sammlung für Vorkursiv und Or-  
 ganismus. Vorkursivigen der Sammlung von Organismus vorkursivigen  
 Vorkursiv, wobei Vorkursivigen, als Vorkursiv, Vorkursiv, Vorkursiv, Vorkursiv,  
 Vorkursiv u. u. mit und ohne Vorkursivigen der Vorkursivigen. Band 1. Vorkursiv-  
 Vorkursivigen-Handschriften bei ganzen Bänden von 6 Bänden: 17, Teil, neue  
 - 2 Hl. 48 Kr.**

- **Der Organismus-Handschriften, eine Sammlung von Vorkursivigen allen  
 Vorkursivigen für die Vorkursivigen zum Vorkursivigen der Organismus-Handschriften. Nach  
 Organismus-Handschriften der vorkursivigen Organismus-Handschriften vorkursivigen  
 Vorkursivigen. Das Vorkursivigen ist die vorkursivigen Vorkursivigen. Band 1. Vorkursiv-  
 Vorkursivigen-Handschriften bei ganzen Bänden von 6 Bänden.**

**Körner, H. H., (Organismus zu Vorkursivigen). Die Kunst der  
 Organismus-Handschriften Vorkursivigen-Handschriften für alle vorkursivigen  
 Vorkursivigen Fälle im Organismus, auf einem vorkursivigen Vorkursivigen,  
 mit vorkursivigen Vorkursivigen-Handschriften und Vorkursivigen der Vorkursivigen.**

- Bezeichnet mit Kreuzzeichen in Umschließung von G. H. Köp-  
fer 1<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup> Theil. Netto — 2 Bl. 42 Kr. Vorrath 3 Theil.
- Köpfer, G. H., (Verfasser der Schrift am Großorgani. Ueber  
das Copuliren an der Rückhöhe zu Berlin), Mitgetheilt  
aus vollständiger Specialausg. Die Stimmen nach G. H.  
Köpfer, 3. Theil Haupt und G. H. Köpfer geigt aus mit vier-  
stimmiger Harmonik, nach Jürgen Hoppeler Justirregistrir  
über. Zum Kopier-, Schul- und Privatgebrauch. In vollständiger  
Ausgabe. 3<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup> — 8 Bl. 36 Kr.
- Theoretisch-praktische Organistenlehre. Gesammelt  
die vollständige Zusammenfügung nach ihrer Anordnung auf die  
Copuliren an der rückhöhen Orgelhöhe. Die Ausgabe für  
1818, die ich über Berlin in der Druckerei unterrichten über zu  
Copuliren über mehr, insbesondere über die Pedalwerke,  
Orgelwerke, Orgelwerke, Stoffwerke nach alle Sprache und  
Bretter bei Köpfer. 1<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup> Netto — 2 Bl. 24 Kr.  
Vorrath 3<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup>.
- 36 Gebirge mit ihrer Beschreibungen in allen Theil-Organen. In  
Net. 1<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup>.
- 36 Gebirge mit ihrer Beschreibungen in allen Theil-Organen. In  
Net. 1<sup>o</sup>, 2<sup>te</sup>.

### **Ankündigung.**

## **DER PRAKTISCHE ORGANIST.**

Neue

vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art.

### **Ein Hand- und Hilfsbuch**

zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit  
Beilagen der Lehren und vollständigen Organcomponisten.

Herausgegeben von

**J. G. Herzog.**

### **Zweiter Band.**

Die außerordentlich günstige Aufnahme, welche dem er-  
sten Bande des praktischen Organisten zu Theil geworden,  
hat dem Herausgeber viele neue Freunde gewonnen und ihn  
in den Stand gesetzt, die Fortsetzung noch reichhaltiger und  
mannigfaltiger als den ersten Band einzurichten zu können.

Obgleich die rühmlichst bekannte Mitarbeiter für den  
Werth des ersten Bandes hinlänglich Sorge gewesen, hat  
doch der junge und bescheidene Herausgeber es für gut



gefunden, das Werk einem der ausgezeichnetesten Componisten, Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, zur Begutachtung vorgelegt, und es wurde ihm die Freude, das unentgeltlich abgedruckte günstige Zeugnis zu erhalten.

Als Verleger enthalten wir uns daher aller Anpreisungen und versichern nur, dass die Ausstattung nach fernemhin des innern Gehalts vollkommen entsprechen soll.

Der zweite Band wird enthalten:

Heft I. — 6 kleine Präludien und 2 Nachspiele von Herzog, — 12 Präludien zu der Choralmelodie: Was nur den lieben Gott hoch loben, von Stolz; — Präludien von Fackel,.

Heft II. — Präludien von Gieseler, Meiner und Volkmar; — Aguirre's Choral von Bach; — Präludien von Seidel; — Fuge von Telemann; — Tein von Hüpper; — Nachspiel von Henze; — 2 Choralvorspiele von Herzog.

Heft III. — 6 Adagio und eine Fuge (vom Stücken) von J. G. Herzog.

Heft IV. — Kleinere und leichtere Präludien von Bach, Bachschütz, Fackel, Herzog, Hüpper, Meiner, Fackel, Stöck, Volkmar und Weidmann.

Heft V. — 4 größere Orgelstücke von Henze, Kübler, Hüpper und Herzog.

Heft VI. — Romanzen-Gedänge von Drelich und Herzog, selbst vom Wesenbacher von Stolz.

und erscheint gleich dem Ersten in 6 Heften von 3 Hagen und Umschlag zu dem billigen Subscriptionspreise von 24 kr. oder 7 Ngr. per Heft. Dem letzten Hefte eines Bandes wird ein schöner Haupttitel und Umschlag beigegeben.

Um den neuen Abonnenten die Anschaffung des ersten Bandes zu erleichtern, wurde die Einrichtung getroffen, dass der Subscriptionspreis der vorhergehenden Hände bis zum Schlusse der Sammlung bestehen bleibt; der erste Band wird daher fortwährend complet zu 2 fl. 24 kr. oder 1 Rth. 12 Ngr. oder in 6 Heften à 24 kr. oder 7 Ngr. per Heft abgelaufen.

Mainz, im Juli 1843. **H. Schott's Söhne.**

### *Zeugnis von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

„Dem zwei mir bekannte Orgelwerke des Herrn J. G. Herzog: „Praktisches Hülfsbuch für Organisten“ und der erste Band des „praktischen Organisten“ eine Sammlung von Musikstücken enthalten, welche vorzugsweise dazu geeignet sind, die rechte Art des Orgelspiels beim Gottesdienste in protestantischen Kirchen zu verbreiten und zu belebigen; dass diese Stücke ihrer würdigen Haltung, wie ihrer innern Form nach, diesem Zweck nach meiner Meinung erfüllen und an manchen Orten einem sehr begierigen Bedürfnisse abhelfen werden; dass diese Werke also, ausnahms-

lich der „praktische Organist,“ der Kapellleitung und der Ein-  
führung werth sind, wo es sich darum handelt, das Orgelspiel und  
die Organisten zu bilden und durch gute Muster an Sängern — be-  
sondere sich durch seine Namensunterschrift.“

Bei Berlin, den 10. Juni 1842.

*Friz Mendelssohn-Bartoldy.*

Früher erschien:

## **Praktisches Hilfsbuch für Organisten,**

eine Sammlung von Vor- und Nachspielen, Trios, Fugatin,  
Fugen, Intoniren, Chören, Cadenzen, Modulationen etc.

aus dem gewöhnlich vorhandenen Vor- und All-Repertir  
zur Übung, Fortbildung und zum täglichen Gebrauche

von **J. G. Herzog.**

Preis in einem Bande 4 fl. 12 kr., in 3 Abtheilungen, Jede 3 fl. 12 kr.

So bei Abnahme von bedeutendem Facitibus dieses Werkes findet ein billiger Preis statt.

Die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung spricht  
sich in Nr. 40 des Jahrgangs 1844 wie folgt, über oben-  
genanntes Hilfsbuch aus:

Dieses Werk ist eine sehr schätzbare Sammlung von Vor- und  
Nachspielen, Trios, Fugen etc. aus dem gewöhnlich vorhandenen  
Vor- und All-Repertir, nicht aus fremden Werken zusammen-  
getragen, sondern von dem Herausgeber selbst componirt, welche  
es wohl verdienen, in recht viele Hände zu kommen.

Sie ist eine der instructivsten, welche wir kennen, und Anfän-  
ger, wie vieler Vorgeschrittenen, werden sie mit Nutzen gebrauchen.

Gutachten über das von dem Organisten an der prot.  
Pfarckirche in München, Herrn Herzog, herausgegebene  
Werk: Praktisches Hilfsbuch für Organisten.

Unterzeichnet hat dieses Werk mit Aufmerksamkeit durchge-  
lesen und wenn mit vieler Freude bekannt, dass Sie dasselbe auf  
das angelegentlichste überaus hat, da es unserer, in der Kunst eben  
nicht allgerühmten Zeit, solche contrapunktische Gewandtheit,  
wie dieselbe Herr Herzog, nach dem als ein so junger Mann, in  
diesem Werke gezeigt, nicht allschätzbar angesehen werden dürfte.

Sollte auch die strengste Kritik Sie und die an diesem Werke ge-  
legte Aufmerksamkeit haben, namentlich eine noch systematischere oder  
ausführlichere Reihenfolge der einzelnen Musikstücke wünschen, so  
nimmt der Unterzeichnete dennoch keinen Anstand, zu erklären,  
dass dieses Werk allen Organisten zum praktischen Gebrauche beim  
Gottesdienste empfohlen zu werden verdient.

Der Wahrheit gemäß besorgt dies

Augsburg, den 29. August 1844.

*C. L. Drehsack,*

Kapellmeister an der prot. Kirche.

27

72

1844. 1. 1.





FEB 10 1990

