Werk

Titel: Caecilia Mainz>

Ort: Mainz

Jahr: 1828

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0008|log24

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Platon über die Musik.

Mehr als ein halbes Jahrtausend war verflossen, seit Homer seine unsterblichen Lieder gesungen, und in ihnen war wie eine Offenbarung alles Schönen und Anmuthigen über das Volk der Hellenen gekommen, die dessen gesammtes Wesen durchdrungen, und es sich ganz zu eigen gemacht hatte, als in Athen die, bisher nur theilweise gepflegte Philosophie, in Sokrates und seiner Schule zum erstenmale sich zur vollen Blüthe entfaltete. Mit ihr beginnt für alles hellenische Leben eine neue Epoche. Der Geist fing nunmehr an, sein eignes Dichten und Trachten zu verstehen und, von da aus, dem übrigen Leben Mas und Gestaltung zu geben. Diese neue Richtung des Denkens und Thuns ergriff mit Macht das Alterthum, und lebt noch heute fort in den Bestrebungen aller Weisen und Denker. Ihr Haupt ist, nächst Sokrates, vorzüglich Platon. Die Tiefe seines Geistes, die Fülle der Kraft und Herrlichkeit, welche in ihm erscheint, wollen wir hier nicht preisen oder ergründen. Nur was er über die Musik geurtheilt, welchen Rang er ihr zugetheilt, das sei der Gegenstand unserer Betrachtung.

Nie war ein Volk in dem Mase von der Idee der Schönheit begeistert, wie das Hellenische. Früh huldigte es der sanften Charis, der belebenden Muse, und war ihr ganz ergeben, selbst

ehe die ernste Göttinn der Weisheit sich zu ihm wandte. Man kann sagen, dass alle Bildung des Volkes aus dieser Quelle geflossen, und jedwedes Schönste und Beste knüpfte sich an den uralt dorischen Dienst der Musen. An den Götterfesten des Zeus sind es Apollons und der neun Schwestern tönende Gesänge, woran die Unsterblichen sich erfreuen; und so bleiben Gesang und Tanz auch den Menschen die Zierde des Mahles. Lieder, welche gesungen werden, die eine fröhliche, anmuthvolle Körperbewegung, der Tanz, begleitet, — das ist der älteste Begriff der Musenkunst. „Wenn das Eigenthümliche der Musik darin be„steht, die tiefsten Gefühle auszuhauchen, einer „schönen Seele eine schöne Stimme zu geben, und „um alle Leidenschaften zu spielen, so ist die ly„rische Poesie der Hellenen nicht bloss in ihren „äussern Verhältnissen musikalisch, sondern in ih„rer innern Natur selbst; so ist sie nicht bloss be„freundet mit der Musik, sondern selbst nichts an„ders, als eine poetische Musik. Wem treten bei „dieser Betrachtung nicht die Wuth des Archilo„chos, die Zierlichkeit des Mimnermos, die Gluth „der Sappho und des lieberasenden Ibykos vor das „Auge des Geistes? Nicht das Alterthum, die Hel„den und deren Thaten, waren Stoff des Gesanges, „sondern die Schönheit der Jünglinge, die Blüthe „des Genusses, der Gipfel der Sehnsucht und jedes „lebendigste Gefühl des Augenblickes: denn sie be„zeichneten nicht das Unsterbliche mit sterblichen „Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie „durch einen Ausdruck, der überall und immer

„edel und reizend erscheinen muss.“ So bezeichnet Friedrich Schlegel, so geistreich als schön, die weltliche Seite hellenischer Musik. *) — Noch höher steigt ihre Bedeutung in religiöser Beziehung. Kein Götterfest war ohne Musik, und an den grossen Volksspielen zu Olympia, Korinth, Delphi, Nemea, feierte sie gleichsam eben so viele Triumphe. Eine Menge berühmter Namen sind uns erhalten. Halbmythisch ist der Ruhm des Orpheus, Thamyris, Amphion, Linos, Marsyas; mehr der Geschichte nähert sich, was von Olympos, Terpander, Karmanor, Krexos, Lasos, Sakadas u. a. erzählt wird. Besonders die reine Einfalt, das echt dorische Element der Musik, die grossen Verhältnisse der Harmonie, wurden von Pythagoras und seiner Schule aufgefasst. Man versuchte eine Anwendung derselben auf das wirkliche Leben, unterdessen der bewegliche Reiz der weltlichen Musik mehr und mehr um sich griff, die Leidenschaften wilder, die Gefühle angespannter und unnatürlicher wurden, und das grosse Leben im Volke von der alten Höhe unaufhaltsam herabsank.

Dies war der Zustand der Dinge, als Sokrates auftrat; und wie sein ganzes Leben ein Kampf war gegen die Verderbtheit und Geistesermattung seiner Zeit, so vereinigten sich auch die von ihm ausgehenden Schulen in dem Bestre-

*) F. Schlegel, über die lyrische Poesie der Hellenen. Werke, Bd. 3, S. 254.

ben, auf die Wahrheit des Erkennens, die sittliche Würde des Lebens, den, durch das ausschliessliche Trachten nach dem Schönen und Gefälligen, entnervten Volksgeist wieder hinzuführen.

Dies ist der Punkt, von welchem Platon ausging. Sein Hauptgesetz war: „das Schöne zum Guten.“ Bei ihm bekämpften sich nicht diese von dem Sophisten unverständig getrennten Ziele alles Strebens; nein sie waren ihm der blühende Gipfel aller Weisheit selbst, und ihr Zusammenseyn in der göttlichen Idee hat nie ein Denker tiefer erkannt und dargethan. „Das Schöne, sagt er, *) ist das Harmonische. Darin findet allein Erzeugen Statt. Das Erzeugen und Hervorbringen aber ist das Eigenthümliche der Poesie, welche alles künstlerische Schaffen in sich begreift, besonders aber Musik und Verskunst. Denn diese nennt man ausschliesslich Poesie.“ **) Dies sind die wahren Dichter, die wie Homer und Hesiodos und die andern guten Sänger, unsterbliche Kinder, ihre Werke, hinterlassen.“ ***) Es gibt nur Eine höchste Schönheit. Sie ist nicht in der Erscheinung, in den einzelnen schönen Dingen; nur im Geiste, durch ein Wissen wird sie erkannt. Sie ist ewig, nicht entstanden und nicht vergänglich, nicht des Zuwachses noch der Verminderung fähig, nicht bedingter Weise schön,

*) Platon. Conviv. p. 206. d. Steph.
**) Ibid. p. 205. c. 209. a.
***) Ibid. p. 210. a.

sondern das Schöne an sich selbst. Die Erkenntniss der schönen Einzeldinge leitet zu ihr hinauf, und diese ist nur in der reinen Liebe möglich. Sie ist der Preis des Lebens, seine wünschenswürdigste Höhe. Wer sie anstrebt, dessen Leben kann nicht mehr leer, eitel, geringfügig seyn. Wer jenes höchste Schöne rein erschaut, der wird nicht Schattenbilder der Tugend, sondern die echte Tugend selbst erzeugen, und so von dem Gotte geliebt und unsterblich seyn.“ *) Siehe da die Hauptsumme jener Belehrung, welche die göttliche Diotima im Gastmahl dem Sokrates gibt. Ueberall erkennen wir hier die bestimmteste Einigung der höchsten Zwecke der Wissenschaft und Kunst. Ihre Quelle war dem Platon allein in Gott, so sollte auch ihre Wirksamkeit auf ihn zurückführen. Allerdings liegt darin eine Annäherung an des Pythagoras Ansicht von der Musik, dass sie die Bildungsgesetze des sittlichen Lebens enthalte, und in diesem Betracht (als Rhythmik) mit der Zahlenwissenschaft im engsten Bunde stehe. Allein Platon hat zuerst die Idee des Schönen als Grund aller Musik aufgestellt, und diese mit der Idee des Guten in Einklang gebracht, um beider Wurzel in Gott nachzuweisen. Hier fand er denn auch die Einigung mit der Idee des Erkennens, der Wahrheit, die nach seiner Ansicht das gesammte Leben des Weisen umfassen muss.

---

*) Platon. Conviv. p. 210. e. e. 211. a. d. 212. a. b.

Doch, wir heben einige Hauptstellen, welche sich auf die Musik beziehen, hervor. — Den Begriff der Musik, als Kunst der Musen, beschränkt Platon durchweg auf Poesie und Harmonik, welches unsere Musik ist, und Orchestik. Im engern Sinne versteht er zumeist Lied und Gesang unter jenem Namen.

Den Anfang machen wir mit einer Stelle aus einem der vorbereitenden Dialoge, dem Protagoras, die indess unbezweifelt Platonische Gedanken enthält. Der Sophist redet dort über Erziehung. Dann fährt er fort: „Die Kitharaspieler sorgen ebenfalls auf ihre Weise für Mashaltung, und geben zu diesem Ende den Knaben, wenn sie so viel spielen gelernt haben, die Lieder vortrefflicher Dichter, sie mit dem Spiel begleitend, und nöthigen so die Seelen der Knaben, sich mit den Rhythmen und Harmonieen zu befreunden, damit sie selbst milder, anständiger und wohlgeordneter, und dadurch zum Reden und Handeln tüchtiger werden. Denn das ganze Menschenleben bedarf der guten Ordnung und Harmonie.“ *)

Dies ist ein Hauptgedanke der grösseren Werke über den Staat und die Gesetze, und zugleich ein Berührungspunkt eigenthümlich Platonischer Ansicht mit dem gesammten Hellenischen Leben.

---

*) Zusammengezogen aus Plat. Protag. p. 326. a.

„Schon Pythagoras lehrte, dass die Menschenseele eine Harmonie sei, und auch ihr Thun, die sie umgebende Sphäre des Wollens und Vollbringens, bemühte er sich, harmonisch zu gestalten. An ihn sich annähernd, sagt Platon: „Die Götter erbarmten sich der Mühen und Leiden des Lebens und gaben den Menschen Feste und Freude. Alles Junge liebt, von Natur, sich zu regen und zu bewegen. Der Mensch allein erhielt Sinn für den Anstand und die Schönheit der Bewegung, und damit Anlage zu Tanz und Gesang. Diese soll er ausbilden. *) Mit Bezug darauf werden im Folgenden die Chöre angeordnet, welche auf die zarten Seelen der Knaben einwirken sollen, indem sie das süsse und herrliche Leben der Götter preisen, und damit alles Gute und Schöne. Der erste soll den Musen geweiht seyn, und aus den Knaben bestehen. Der zweite, zusammengesetzt aus den Männern und Jünglingen bis zum dreissigsten Jahr, singt den Apollon Päan. Der dritte enthält die Männer von dreissig bis zu sechzig Jahren, welchen die wichtigtsten Gegenstände vorbehalten sind. Er soll an die innere Bedeutung von Gesang und Tanz immerwährend erinnern, wie wir sie aus Erbarmen von den Göttern erhalten, zur Aufrechthaltung und Verbreitung der Harmonie. Dieser Chor, weil er Freude singt, wird dem Dionysos oder Bakchos geweiht. **)

---

*) Plat. Legg. II. p. 654. Tim. p. 47. d.
**) Nach de Legg. II. p. 664. 665.

Aus dieser hohen Ansicht der Musik geht von selbst der Widerspruch hervor, wonach Platon unablässig die gemeine Ansicht derjenigen bekämpft, welche in ihr nur ein Mittel zu Genuss und Lust erkennen. Es thut der Seele wohl, bei dem hocherleuchteten Weisen Stellen zu finden, die noch heute ihre ganze Wahrheit behaupten, und als echtes Gotteswort auch ferner behalten werden. So heisst es im zweiten Buche der Gesetze: „Die Meisten sagen, die rechte Weise der Musik sei, dass sie den Seelen Lust verschaffe. Allein dieses ist durchaus unerträglich und unheilig gesprochen. — Man muss es auf keine Weise gelten lassen, wenn jemand die Musik nach der blossen Lust werthschätzen will, und selbst, wenn es eine Musik dieser Art gäbe, muss man sie im mindesten nicht als tüchtig betrachten und aufsuchen, sondern diejenige, welche mit der Nachbildung des Schönen, der echten Poesie, Gemeinschaft hat.“ *)

Wie bestehen auf dieser Platonischen Wage des Gerichtes so manche Erscheinungen des Tages? — Wie gross ist die Zahl der Meister und Freunde der heiligen Kunst der Harmonie, die nie jenes hohe Wort verletzten? —

Musik ohne Gesang, Leier oder Flöte ohne den tönenden Sänger, stand bei dem Hellenen we-

*) Plat. Legg. II. p. 655. d. 668.

nig im Ansehen, obgleich sie, ungeachtet der Unvollkommenheit ihrer Instrumente, nicht unbekannt waren mit Leistungen dieser Art. So gab es eine Flötenmusik, welche den Sieg des Apollon über den Drachen Python, die Freude des Sieges, den Jubel der Bewohner Delphi's, in mehreren Abtheilungen, die durch besondere Tänze bezeichnet wurden, darstellte. *) Es war etwas Aehnliches, scheint es, wie gewisse neuere Schlacht- und Siegessymphonien. Allein das Vorwalten der technischen Fertigkeit schien den Alten allzubald die Ausartung der Kunst herbeizuführen, und so erklärt sich auch Platon dagegen auf das entschiedenste. Man dürfe vor allem, sagt er, nicht die rechte Bedeutung, den Charakter der Musik, aus dem Auge verlieren, wie es nur allzuoft geschehe, weil „die Dichter schlechter sind als die Musen.“ Denn nie mögten wohl diese sich dergestalt versündigen, dass sie, Worte der Männer dichtend, dazu Stellungen und Melodien der Weiber fügten, oder, Lieder und Schritte der Freien schaffend, dazu sich sclavischer und unfreier Rhythmen bedienten. Noch weniger würden sie Rhythmus und Geberdenspiel frei und würdig aufstellen, aber dazu Töne und Worte, die ihnen widersprächen. Am wenigsten würden sie Stimmen der Thiere und Menschen, allerlei Tonwerkzeuge und Klänge,

*) Der *νόμος πυθικός*. S. Strabo Geograph. L. IX. 2. p. 281. Vol. II. ed. Tauchn. Pollux Onomast. IV. 10, 5. Genelli, das Theater zu Athen. Berlin, 1818. p. 108.

zu einem Ganzen zusammenfügen, um Eines, die reine Schönheit, nachzubilden. Nur die Dichter der Menschen haben alles dieses gewaltig verwirrt und ineinander gemengt, und dürften so wohl unersättliches Gelächter den Menschen verursachen, von welchen Orpheus sagt, dass sie „in des Genusses Fülle" sich befinden. Alles angegebene sehen die Dichter bereits vermischt, und zerren es noch mehr auseinander, indem sie Rhythmus und Tanzstellungen ohne Worte geben, die Worte aber bloss und allein abgemessen, oder auch Melodie und Rhythmus ohne Worte, sich nur des Spiels der Kithara und Flöte bedienend. Es ist aber das Zeichen der mächtigsten Verwilderung, wenn man Leier und Flöte mit grosser Schnelligkeit und thierähnlicher Stärke des Schalles allein für sich, und anders denn als Begleitung bei Gesang und Tanz, auftreten lässt. Abgesondert von diesen sind sie nichts als Musenfeindschaft und Gaukelei." *)

Zugegeben die Einseitigkeit dieser Ansicht; — aber was könnte Platon dennoch nicht gegen so manche hochgepriesene Schöpfung und Leistung der allerneuesten Zeit mit dem grössten Recht einwenden! — Wo ist das Land, in welchem wir nicht noch immer in Theatern und Concertsälen den allgemeinsten Beifall, der nur den tief empfundenen grossgedachten Tönen der wahren Mei-

*) *Ἀμουσία καὶ δαυματουργία.* Plat. Legg. II. p. 670.

ster gebührte, mitunter an Fingerfertigkeit, Triller, Läufer und Verzierungen verschwenden sehen? — Und gibt es nicht Setzer, ja vergötterte Genies, deren Lorbeerkranz zum grössten Theile nur aus jenen Eintagsblumen besteht? — Wie können wir ihr Wirken denn anders benennen, als eitel Musenfeindschaft und Gaukelei? — O Platon! Platon! —

Um nun dergleichen Unwesen Einhalt zu thun, will Platon, in seinem idealen Staate, Richter über die Musik bestellen. Die Stelle ist höchst wichtig. „Ich gebe, sagt der Athener dort, in so fern der Menge Recht, dass man die Musik nach der Lust beurtheilen soll, nur nicht nach der Lust eines gewöhnlichen Menschen; sondern das wird die schönste Musik seyn, welche die Besten und Vollkommenen erfreut. Vor allen, wenn es Männer von Geist und Tugend sind. Tugend aber verlangen wir von dem Richter der Musik, weil er sowohl die übrige Einsicht besitzen muss, als auch vor allem Mannhaftigkeit. Denn ein tüchtiger Richter soll nicht erst von einem andern das Urtheil erfragen, noch vor dem Getümmel und der Verkehrtheit der Menge sich entsetzen. Er darf nicht die Sache erkennen, und dann mit demselben Munde, womit er die Götter vor dem Urtheil zu Zeugen der Wahrheit anrief, aus Feigheit einen unwahren Spruch fällen. Denn nicht als Schüler, sondern als Lehrer der Menge sitzt er zu Gericht, und soll als solcher denjenigen widerstreben, welche nicht auf die rechte

Weise den Hörern Lust erregen.“ *) Im Folgenden erklärt sich Platon auf das Bestimmteste gegen mancherlei Neuerungen seiner Zeit in Tänzen und Musik **), die nur durch die ewig wandelbare Lust veranlasst seien, womit er auf die auch sonst ***) verrufene Weichlichkeit und Leidenschaftlichkeit der neuern Schule eines Timotheos, Phrynis u. a. hindeutet, und schliesst mit dem denkwürdigen Worte: „Dinge, die unheilbar und im Bösen schon weit vorgeschritten sind, zu tadeln, ist nie angenehm, nicht selten aber nothwendig.“

Nicht minder reich an Belehrung über das Wesen und den Zweck der Musik ist das Werk vom Staate. Anfangs erscheint der Weise beinahe als ein Feind der Musenkünste. Die hellenische Poesie, insbesondere Homer, ist ihm zu sehr in der Nachahmung des fehlerhaften menschlichen Treibens befangen, zu wenig auf die göttliche Idee gerichtet, ja nicht selten die ärgste Feindin derselben, indem sie von Göttern und göttlichen Dingen Menschliches und zum Theil Unwürdiges aussagt. Daher Homer, von welchem er anderswo †) gesteht, dass er allein Griechenland gebildet habe, aus dem Staate Platons verwiesen wird. Desto mehr Beachtung verdient das ehrenvolle

*) Plat. Legg. II. p. 659.
**) Ibid. p. 660. b.
***) Plutarch. de Musica pag. 656. Steph. Schol. Aristoph. all.
†) Plat. Rep. X. p. 607. a.

Zeugniss, das der Philosoph gleich darauf, im dritten Buche, der Musik gibt. „Darum, sagt er, ist die Erziehung in der Musik die wirksamste, weil Rhythmus und Harmonie am tiefsten in das Innerste der Seele eindringen, sie am mächtigsten ergreifen, und ihr Wohlanständigkeit geben. Wer in ihr erzogen ist, der wird das Verfehlte und Unrechte am schärfsten entdecken und mit Recht verabscheuen, das Schöne aber preisen, mit Freuden in die Seele aufnehmen, sich daran stärken, und so selbst schön und gut werden.“ *) Bald darauf setzt er auseinander, aus welchen Theilen der Gesang bestehe. Es sind diese drei: die Worte, die Harmonie, der Rhythmus. Ueber die Worte hat er gehandelt. Nun verbreitet er sich ausführlich über Harmonie und Rhythmus. Er verschmäht die weichliche Lydische und Phrygische Tonart, und entscheidet sich durchaus für die einfache, männliche Gesangsart der Dorier. Man erkennt in dieser ganzen Erörterung **) zweierlei: den ächt-dorischen, ernsten Sinn, aus welchem Platons gesammte Ansicht des Lebens und des Staates hervorgegangen, und die tiefe Einsicht und Sachkenntniss, womit er in das Wesen der alten Musik eingedrungen ist. Dies springt in die Augen, so wenig wir auch über das gesammte Wesen der alten Musik selbst wissen. ***)

---

*) Plat. Rep. III. p. 402. coll. p. 400. d.
**) Ibid. p. 398. sq.
***) Der Masstab aller künstlerischen Beurtheilung ruht nirgends, als in der wirklichen Anschauung, folglich für die Musik im Hören. Dies gerade findet nun

Platon kommt auf diesen Gegenstand zurück, wo er im siebenten Buche des Staates von der Bedeutung der einzelnen Wissenschaften für Menschenbildung redet, eine Darstellung, welche zu dem Tiefsinnigsten gehört, was über den Zusammenhang und Geist alles Wissens je gesagt worden ist. Alle Wissenschaften sind ihm auf die Erkenntniss des höchsten Einen und Unsichtbaren, der göttlichen Idee, gerichtet. Je mehr eine jede dahin führt, desto höher wird sie geschätzt. Dahin gehört vorzüglich die Astronomie, so viel Ungöttliches und Schwaches ihr auch anhängt. Mit ihr aber ist die Musik schwesterlich verbunden. Hier wird offenbar auf die Harmonie der himmlischen Körper, den Sphärenklang des Pythagoras, gezielt. Viele Musiker freilich, fährt Platon fort, verkennen diesen geheimnissvollen Zusammenhang mit dem Höchsten, das die Menschen erblicken können. Ihr Verfahren wird mit bewunderungswürdiger Mimik geschildert, wie sie, die Leier stimmend, immer schärfer hinhören, wunderliche Zwischentöne hervorrufen, an den

---

für uns in Bezug auf die Griechische Musik, stelle man sich, wie man will, nicht mehr Statt. Diesen Mangel vermag keine Phantasie oder Beweisführung aus andern Mitteln zu ersetzen. Wer die Sache scharf bedenkt, muss deshalb nothgedrungen sich zu der von Gfr. Weber, Theorie der T. Bd. IV. S. 141. so geistreich als wahr ausgesprochenen Ansicht bekennen. Auf ähnliche Weise urtheilte der grosse F. A. Wolf in s. Darst. der Alterthumswissenschaft, Museum der Alt. Bd. I. S. 65. S. nach F. Thiersch, Einleitung zum Pindar. Genelli, Theater zu Athen, S. 109 f. Boeckh, de Metris Pindari.

Anm. d. Vf.

Wirbeln schrauben, die Saiten auf- und abzerren, indess sie an dem Hauptfehler leiden, dass sie „die Ohren dem Geiste vorziehen *).“ Solche Untersuchungen, bemerkt Platon, seien an sich recht lobenswerth, wenn sie nur auf das Schöne und Gute gerichtet werden, sonst aber sehr unnütz. — Kaum lässt sich zweifeln, dass er hier eben so wohl auf die allzu chromatische Tonsezzung, deren sich die Harmoniker jener Zeit beflissen, als auf die Spitzfindigkeiten späterer Pythagoreer deutet, sogenannter Pythagoristen, die ihre Harmonieen und Zahlen für die geheimnissreiche Quelle unerhörter Wissenschaft ausgeben mochten.

Konnte Platon seine Verehrung für die Musenkunst, die Anerkennung für ihre unbegreifliche Gewalt, schöner an Tag legen, als indem er sie mit der Sternkunde zusammenstellte? Wozu mehrere Stellen anführen, deren Inhalt in dem Angeführten schon eingeschlossen ist, so viele ihrer auch noch vorkommen? — Höher lässt sich einmal auf dem antiken Standpunkte die Bedeutung der Kunst nicht fassen, und so bewährt sich überall, dass Platon der Musik vor der bildenden Kunst den Vorzug einräumt, so wenig er auch der letztern ihre Würdigkeit streitig macht. Aber die Musik wirkt tiefer und unmittelbarer auf die Seele ein, sie ist Harmonie und schafft Harmonie, die Fülle des göttlichen Lebens.

*). Rep. Plat VII. p. 529—531. e.

Nur Eine Stelle haben wir absichtlich bis jetzt aufgespart, weil sie diese Wahrheit ahndungsreicher und unverkennbarer ausspricht, als eine der vorhergehenden. Sie findet sich in dem tiefsinnigen, nie ganz zu ergründenden Timäus, der uns ein Bild der Platonischen Naturwissenschaft darbietet. Hier *) wird die Weltschöpfung und Bildung, und besonders die Erschaffung der Weltseele dargestellt. Platon bedient sich zu diesem Zwecke gewisser Zahlen, deren Bedeutung lange Zeit hindurch allen Erklärern des Platon die unauflöslichste Aufgabe schien. Da gelang es zuerst A. Böckh's geistreicher Forschung, das Geheimniss zu enthüllen. Er fand, dass diese Zahlen nichts mehr und nichts weniger seien, als die mit einander verknüpften Tonverhältnisse der beiden ältesten Griechischen Tonsysteme oder Tetrachorde. Also erschien die Bildung der sichtbaren Welt und das allmächtige Gesetz, die lebendige Kraft der Natur, die Weltseele dem pythagorisirenden **) Platon nicht anders, als unter dem Bilde einer musikalischen Harmonie. Das Ineinanderseyn des Einen und Vielfachen, des Begränzenden und Begränzten, des Schaffenden und Geschaffenen konnte er nur so sich vorstellen, dass er die Grundgesetze der Harmonie, wie er sie kannte, in ihrer Ursprünglichkeit dabei angewendet dachte. Auch die zunächst folgende

*) Plat. Tim. p. 35. 36. Böckh, in Creuzers Stud. III. S. 23 fg. Heidelb. 1807.

**) Böckh's Philolars. S. 69 ff. F. Schlegel, Werke. Bd. III. S. 112 f.

Stelle über die Musik, obgleich nur Bestätigung des bereits Mitgetheilten, ist sehr schön. „Stimme und Rede sind uns um der Harmonie willen gegeben. Die Harmonie aber hat verwandte Bewegung mit dem innern Umschwunge der Seele, und scheint uns demnach nicht zu verstandloser Belustigung, wie jetzt geschieht, tauglich, sondern um den unharmonischen Umschwung in uns zu ordnen und mit sich selbst in Einklang zu bringen. So ist uns auch der Rhythmus wegen der unmetrischen und anmuthlosen Beschaffenheit der meisten Verhältnisse in uns, zur Hülfe von den Musen gegeben.“ *) Und nun schreitet er zur fernern Weltbildung, und redet mit Begeisterung von den Geheimnissen alles Lebens.

Also — Harmonie und Musik befreundet uns, meint Platon, dem Weltgeist. Wer ihnen sich ergibt, der tritt dadurch dem Göttlichen bereits näher. Darum empfiehlt er überall nichts dringender, als Liebe zur wahren Musenkunst und Reinhaltung derselben von irdischer, unheiliger Beimischung. Es war ihm der Lebenspunkt, wo Schönheit und Güte, Genuss und Wahrheit sich auf das Innigste berührten, und so hat er, wie Pythagoras, der Göttin der Harmonie von allen das reinste Opfer gebracht. Aus keinem andern Grunde lässt er auch die göttliche Stimme dem Sokrates in den trüben Nächten vor seinem Heim

*) Plat. Tim. p. 47. c. d.

gange wiederholt zurufen: „Sokrates, treibe Musik!“ *) Sie allein, scheint es, von allen irdischen Künsten, war himmlisch genug, dem Sterbenden die letzte Weihe zum Eingange in die reine Welt alles Wahren und Göttlichen, das unaussprechliche Jenseits, dem sein Leben geheiliget war, zu ertheilen. Es war wie der heilige Blumenkranz, mit dem zuletzt, in den Geheimnissen der alten Religion, die Eingeweihten das Haupt umwanden, um nunmehr ganz im Dienste des Gottes zur Anschauung des Allerheiligsten zu gelangen.

Platon kann mit Recht als der sonnige Gipfel des geistigen Lebens im Alterthum betrachtet werden. Höher, als er, hat keiner vor ihm in den Aether des Denkens und Phantasirens über die tiefsten Geheimnisse des Wissens und Lebens sich aufgeschwungen. Seine Ansicht aller Kunst und Musik ist mehr und mehr auf alle bessern Menschen übergegangen, und so klingt sie auch in neuern Zeiten, wohin sich das Auge wendet, von dem Munde aller Geistreichen und Gefühlvollen, wie eine ewige Eccho. Unverkennbar haben die grössten Geister, auf der Höhe der Kunst, bewusst und unbewusst, dieser göttlichen Idee von der Einheit des Schönen und Guten zu allen Zeiten gehuldigt, und Dichter und Denker vereinigen ihre Bemühungen, sie zu verherrlichen. Wer

*) Platon. Phaedon. p. 61. a. ib. Wyttemb. p. 127.

nennt ihre Namen! — Mit Stolz und Freude dürfen wir uns gestehen, dass es vorzugsweise Deutsche sind, welche auf diese Weise dem Schönsten reine Huldigungen darbrachten.

Und hier sei es erlaubt, vor allen Deiner zu gedenken, verklärter Solger! Wenn je das Leben eines Mannes Einer Idee heilig war, so war das Deinige dieser höchsten Erkenntniss alles Grössten und Besten, recht auf Platons Weise, rein hingegeben! O dass dein Geist redete aus deinen Werken *), mit feurigen Zungen in die Seelen der Jünglinge dränge, und stets höher die heilige Glut für ächte Schönheit und Kunst anfachte! — Bleibe bei uns, Du zu frühe Verklärter! Es will Abend werden.

Auch Deiner soll nie vergessen werden, hochgesinnter Herder! Wer kann Dein Gedicht „Saitenspiel", die rührende Frage an die tönenden Saiten, die Verse:

„Verhall', o Stimm', ich höre
Der ganzen Schöpfung Lied,
Das Seelen fest an Seelen,
Zu Herzen Herzen zieht.

*) K. W. F. Solger, † als Prof. der Philos. zu Berlin 1819., Verf. des Erwin, über das Schöne und die Kunst. 1815. Gespräche, 1817. Nachgeb. Schriften und Briefwechsel. Herausg. v. L. Tieck und F. v. Raumer. 2 Thle. 1826.

In ein Gefühl verschlungen
Sind wir ein ewig All,
In Einen Ton verklungen
Der Gottheit Wiederhall!“

ohne eine heilige Bewegung lesen? Wahrlich hier ist Platon, oder nirgends.

Wie schön und zart hat L. Tieck im Phantasus,*) das sehnsuchtsvolle, dem Himmel zugekehrte Auge der Musik gezeigt!

Und Jean Paul, — ist es nicht ergreifende Seelenmusik, was seine schönsten Gedanken im innersten Kern athmen? — Nur Eine seiner seelenvollsten Aeusserungen über Musik stehe hier.

„O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Seyn, und euerer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist. Wie könntet ihr denn, ihr Reinen, im Menschenbusen, den so lange die erdige Welt besetzte, euch eine heilige Stätte bereiten, oder sie reinigen vom irdischen Leben, wäret ihr nicht früher in uns, als der

*) L. Tieck's Phantasus. Bd. I. S. 466. III. S. 230 f. Anklingend, wiewohl nur als schwächerer Nachhall, ist, was in E. Th. A. Hoffmann's Schriften (Kreisleriana, Serapionsbrüder etc.) über diesen Gegenstand vorkommt. —

treulose Schall des Lebens, und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde?“ *) —

Rede zum Schlusse noch ein Britte, der phantasiereiche Sänger der Lalla Rookh, **Thomas Moore.**

Oh Love, Religion, Music - all
That's left of Eden upon earth —
The only blessings, since the fall
Of our weak souls, that will recall
A trace of their high, glorious birth —
How Kindred are the dreams you bring!
How Love, though unto earth so prone,
Delights to take Religion's wing,
When time or grief has stain'd his own!
How near to Love's beguiling brink,
Too oft, entranc'd Religion lies!
While Music, Music is the link
They both still hold by to the skies,
The language of their native sphere,
Which they had else forgotten here. **)

Nur schüchtern wagt, neben so viel Schönheit, sich die Uebersetzung hervor:

O Liebe, Religion, Musik, allein
Auf Erden noch bewahrt ihr Edens Spur, —
Den einz'gen Segen, uranfänglich rein,
Seitdem der Sünd' erlag die Staub - Natur, —

---

*) Jean Paul. Flegeljahre. Th. 2. S. 70. Werke. Bd. 27. N. A.

**) Th. Moore, Loves of the Angels. III. Story. p. 111. Berlin edition.

Wie herrlich unsern frühern Glanz bezeugen
Noch eure Träume, die sich fest umschlingen!
Wie jauchzt die Liebe, sonst der Erde eigen,
Auf der Religion geweihten Schwingen,
Wenn Zeit und Schmerz die ihren grausam beugen,
In ewigklaren Aether einzudringen!
Zu oft verpaart mit süsser Lieb' Entzückung
Sich hoher Andacht heiligste Entrückung!
Indess Musik, Musik an Himmelshöhen
Sie beide knüpft mit ihrem Zauberbande,
Und klingt, dass nicht Erinn'rung mög' vergehen,
Ein Himmelslaut aus heil'gem Jugendlande!

Dr. *Ds.* *)

*) Der geistreiche und kenntnisreiche Herr Verfasser dieses Aufsatzes, der sich in mehren seiner früheren Aufsätzen mit seinem ganzen Namen unterzeichnet hat, (namentlich Cäcilia 5. Bd., [Heft 17], S. 61-76) ist hinreichend rühmlich bekannt, um auch von den verehrlichen Lesern der Cäcilia auch da erkannt zu werden, wo er sich, wie hier, blos mit den Anfangbuchstaben seines Namens unterzeichnet.

D. Rd.

Anzeige

einer

viele neue Entdeckungen enthaltenden Abhandlung des Herrn Doctor Wilhelm Weber in Halle, über die Gesetze der Zungenpfeifen.

Von

Dr. E. F. F. Chladni. *)

Bey weitem die Mehrzahl der auf Universitäten erscheinenden Dissertationen gewährt keine Ausbeute für die Vermehrung unserer Kenntnisse, und dient nur, zu zeigen, dass der Verfasser sich die, für seinen Zweck nöthigen Kenntnisse oder Fähigkeiten erworben habe. Eine ehrenwerthe Ausnahme von dieser Mehrzahl macht aber die Schrift des Herrn Dr. Wilhelm Weber, welche er am 10. Febr. d. J., um sich zu Vorlesungen zu habilitiren, in Halle öffentlich vertheidigt hat:

> *Leges oscillationis oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratae tuborum linguatorum.* (40 S. in 4., nebst 1 Kupfert.)

---

*) Vergl. Cäcilia 6. Bd. (Heft 24), S. 308.

Wiewohl der Inhalt dieser Schrift, sehr erweitert, nebst noch vielen andern akustischen Untersuchungen, auch in einer Fortsetzung der Wellenlehre wird vorgetragen werden, so wird es doch wohl nützlich seyn, hier Einiges davon kurz mitzutheilen, und dadurch zu einem baldigen Bekanntwerden so vieler neuentdeckter Naturgesetze Einiges beyzutragen.

Ueber die Schwingungen der Luft in Labialpfeifen (oder Flötenwerken) hatte man schon längst gute Untersuchungen von L. Euler, Lambert, Daniel Bernoulli und Andern, und in neuerer Zeit haben besonders die beyden Brüder E. H. und W. Weber in ihrer vortrefflichen Wellenlehre, und Savart in den *Annales de Chimie*, Vieles zu noch besserer Kenntniss dieses Gegenstandes beygetragen; aber von den Gesetzen der Zungenpfeifen (oder Rohrwerke) wusste man, (wie auch Gfr. Weber schon in seiner Theorie der Tonsetzkunst 2. Aufl. 1. Bd. Seite 4 erwähnt) fast gar nichts, *) ehe die bey-

*) Zur Verdeutlichung wiederhole ich hier Einiges von dem was ich auch im ersten Hefte dieser Blätter, in meiner Abhandluug über die menschliche Singstimme, S. 92 und ffg. über diesen Gegenstand angeführt. Auch dort habe ich die Bemerkung wiederholt, dass, nach dem bisherigen Stande unserer akustischen Kenntnisse, es noch ganz zweifelhaft sei, ob man unter andern das Aeolodicon, ob man die Zungenpfeifen der Orgel — ja ob man sogar das Clarinett und ähnliche Instrumente, als Blasinstrumente im eigentlichen Sinne des Wortes, nämlich als solche zu betrachten habe, in welchen die Luftsäule als der eigentlich tongebende, die Ton-

den Brüder Weber uns in ihrer Wellenlehre Auskunft darüber gegeben haben. Die hier anzuzeigende Schrift enthält nun viele merkwürdige Ergebnisse von neuen Forschungen, bey welchen

---

höhe selbständig bestimmende Körper wirke. Ich sage am angef. O. darüber Folgendes: „Denn was „zuerst das Aeolodicon betrifft, so ist es augen„scheinlich und unbezweifelt, dass bei diesem allein „die Zunge der tönende Körper, der daran vorbei„streichende Wind aber nur das Reizmittel ist, durch „dessen Reibung die Zunge auf ähnliche Art in „Schwingung versetzt wird, wie die Saiten der Vio„line durch die Reibung des Bogens.

„Aber auch die Rohr- oder Zungenwerke unse„rer Orgeln sind, wie ich bereits an einem anderen „Orte nachgewiesen, (zuerst in der Leipziger allg. „musikal. Zeitung v. 1816 Seite 35, und in meiner „allgemeinen Musiklehre S. 5, und ausführlicher in „m. Theorie der Tonsetzkunst, 2. Auflage, 1824, 1. „Bd. S. 4, und in der Encyclopädie d. Wissensch. „u. K. von Ersch, 10. Bd. S. 327,) ungeachtet ihrer „äusseren Ähnlichkeit mit anderen Orgelpfeifen und „sonstigen Blasinstrumenten, ihrer Wesenheit nach „doch keineswegs wirkliche Blasinstrumente. Auch „hier will ich, um allgemein verstanden zu wer„den, den des Orgelbaues Unkundigen die wesent„liche Beschaffenheit der befraglichen Gattung von „Pfeifen mit wenigen Worten beschreiben.

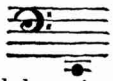
„Die Orgelpfeifen sind von zwei Hauptgattungen. „Die erste Gattung, welche in der Kunstsprache „Flötenwerke, oder kurzweg Flöten, auch „Labialpfeifen (französisch *tuyaux à bouche*) heis„sen, sind solche, welche mit einem Mundstück an„geblasen werden, das im Wesentlichen ganz so be„schaffen ist, wie das Mundstück eines Flageolets, „einer *flûte douce*, oder eines gewöhnlichen Kinder„pfeifchens, nämlich so, dass ein, durch eine enge „Ritze des Mundstückes, an einem Ende der Röhre „einströmender Luftstrahl die in derselben enthal„tene Luftsäule der Länge nach in Schwingung ver„setzt und also ertönen macht. Dass Pfeifen dieser „Art Blasinstrumente im eigentlichen Sinne sind, „versteht sich von selbst.

„Es gibt aber eine zweite, von der erstbeschrie„benen ganz verschiedene Gattung von Orgelpfeifen, „die man Rohrwerke, Schnarrwerke, Zungenwerke,

nichts willkührlich angenommen, sondern alles auf sehr genau angestellte, und sehr vervielfältigte Experimente gegründet ist.

„Zungenpfeifen, französisch *tuyaux à anche* nennt. „Bei diesen entsteht der Klang dadurch, dass man „einen Luftstrom über ein, am einen Ende befestig„tes Streifchen Messingblech (die Zunge, Zungen„blatt, *anche*), hinstreichen, und dadurch ungefähr „auf ähnliche Weise, wie beim Acolodicon, dasselbe „zum Ertönen bringen lässt. Wer nicht Gelegen„heit hat, sich dies an einer wirklichen Orgelpfeife „dieser Gattung anschaulich zu machen, der darf „nur ein gewöhnliches Kindertrompetchen aus ein„ander nehmen, welches nichts anders als eine Zun„pfeife ist. Auch der sogenannte Schnabel des Cla„rinettes, mit dem darauf gehefteten Blatte, kann „zur Versinnlichung einer solchen *anche* dienen, wie „dieser Theil des Instrumentes im Französischen „denn auch wirklich *anche* genannt wird.

„Von dieser Gattung von Pfeifen habe ich nun „am angef. Orte die Behauptung aufgestellt, dass bei „ihnen keineswegs, wie bei eigentlichen Blasinstru„menten, z. B. den Labialpfeifen, der Flöte, der „Trompete, dem Horn, dem Flageolet u. dgl. die in „ihrer Röhre enthaltene Luftsäule als tongebender „Körper anzusehen ist; und es ergiebt sich dieses „sehr offenbar daraus, dass die Höhe des Tones „einer solchen Pfeife fast gar nicht von ihrer Länge „abhängt, indem man aus sehr kurzen Pfeifen die„ser Gattung sehr tiefe Töne hervorbringen kann, „und umgekehrt, und z. B. in dem Orgelregister, „welches, gleichsam ominös, den Namen *vox humana*

„trägt, die Pfeife, welche das achtfüssige C 

„angiebt, auf manchen Orgeln nur 8 Zoll lang ist, „nach Schlimbach § 128, sogar zuweilen noch „kürzer. — Schon hiernach ist es offenbar, dass in „Zungenpfeifen die Tonerzeugung heineswegs rein „nach Art der eigentlichen Blasinstrumente geschieht „und es braucht nicht einmal noch weiter in Erwä„gung zu kommen, dass man aus einer und derselben „Zungenpfeife, bei gleich bleibender Länge und Ge„stalt ihrer Röhre und somit auch ihrer Luftsäule, „bald tiefere bald auch nach willkürlichen Abstu„fungen, viel höhere Töne erklingen lassen kann, in-

Zu Anfange der Schrift wird richtig bemerkt, dass der gewöhnliche Begriff von einem Schalle etwas zu erweitern ist. Die nächste Ursache der

---

„dem man nur das in ihr schwingende Zungenblatt, „mittels des zu diesem Behuf angebrachten Drathes, „der sogenannten Stimmkrücke, bald verlängert, „bald verkürzt, indess auch bedeutende Verlänge„rungen oder Verkürzungen der Pfeifenröhre, bei „unverändert bleibender Zunge, keine merkliche Er„höhung oder Erniederung des Tones bewirken. „Alles Beweis genug, dass nicht, wie bei eigentli„chen Blasinstrumenten, die Länge der von der „Röhre begränzten Luftsäule, sondern die Zunge „den Ton giebt und die Tonhöhe bestimmt.

„Anders ist es freilich beim Clarinett, welches „zwar, wie wir oben selbst erwähnten, durch eine „ähnliche Zunge, wie die Rohrwerke, zur Anspra„che gebracht wird, bei welchem aber die Länge der „Röhre allerdings von so grossem und so entschei„dendem Einfluss auf die Tonhöhe ist, dass das gan„ze Tonspiel dieses Instrumentes hauptsächlich auf „dem Verlängern und Verkürzen der Röhre mittels „Öffnung und Schliessung der Tonlöcher beruht. „Beim Ansprechen der Clarinetttöne scheinen näm„lich die Erzitterungen des Blattes blos als Reizmit„tel zu dienen, um die in der Röhre enthaltene Luft„säule zu den ihrer Beschaffenheit eigenthümlichen „Vibrationen anzuregen, welchemnach denn das Cla„rinett, und eben so auch das Fagott, die Oboe und „andere ähnliche Instrumente, allerdings als eigent„liche Blasinstrumente, ganz dieselben Erscheinun„gen, namentlich die Abhängigkeit der Tonhöhe von „der Länge der Röhre, zeigen, welche als unter„scheidendes Kennzeichen eigentlicher Blasinstrumen„te anzusehen ist.

„Auch von Zungenpfeifen von bedeutender „Länge, ist vielleicht Aehnliches zu sagen, indem „bei diesen vielleicht, auf ähnliche Weise wie bei den „ebenerwähnten Instrumenten, die bedeutende Län„ge der Luftsäule, vermöge ihrer beträchtlichen Mas„se, gleichsam das Übergewicht über die schwa„che Zunge gewinnt und, statt die dem Blatte belie„bigen Schwingungen anzunehmen, vielmehr dassel„be nöthigt, sich nach ihr zu richten und in der ihr „angemessenen Geschwindigkeit zu schwingen: dass „aber, wenigstens bei kürzeren Zungenpfeifen,

Schallempfindung sind zwar allemal fortschreitende, zum Ohre gelangende Schwingungen oder Wellen, aber die entferntere Ursache besteht nicht immer in stehenden Schwingungen eines elastischen Körpers, wie man sich gewöhnlich vorgestellt hat, sondern sie kann ebensowohl auch in einer schnellen Folge von Schlägen anderer Art bestehen, wie z. B. bey dem Schwirren oder Sumsen fliegender Insekten, durch Muskelbewegung, bey den unangenehmen, aber doch bestimmbaren Tönen, die man bey dem Zerreissen eines seidenen Zeuges hört, durch die schnell auf einander folgenden Zerreissungen der Fäden, bey der Sirene des Baron *Cagniard Latour*, durch Unterbrechung der Strömungen einer elastischen oder tropfbaren Flüssigkeit, u. s. w. — So hängt auch bei Zungenpfeifen der Ton von den abwechselnden Oeffnungen und Verschliessungen der Zungenöffnung und den dadurch verursachten Unterbrechungen der Luftströmung ab.

Nachdem in der Einleitung hierüber Einiges gesagt ist, werden alle Blasinstrumente in drey Klassen getheilt: 1) wo die Luftstrecke stehende Schwingungen macht, (Labialpfeifen und

---

„die Tonhöhe wesentlich nur von der Beschaffenheit „des Zungenblattes, und nicht von der Länge der „Luftsäule abhängig sei, ist aus dem Vorerwähnten „gewiss ganz offenbar.“ Die näheren und besseren Aufschlüsse enthält nun die hier angezeigte W. Weber'sche Schrift, — und noch erschöpfender und zusammenhängender dürfen wir sie von der Fortsetzung der Wellenlehre erwarten.

Gfr. Weber.

Flöten, 2) wo der Luftstrom durch stehende Schwingungen einer Lamelle periodisch unterbrochen wird, (Zungenmundstücke, Pfeifen mit dem Munde, vielleicht auch die menschliche Stimme), 3) wo der Klang auf beide Arten zugleich hervorgebracht wird, nämlich theils durch stehende Schwingungen einer Lamelle, theils durch Unterbrechungen des Luftstromes (Zungenpfeifen, Oboe, Fagott, Klarinette etc.)

Hierauf werden die Zungenmundstücke und die Labialpfeifen beschrieben, und deren Gesetze kurz angegeben.

Im ersten Theile werden die Gesetze und Bedingungen angegeben, nach welchen die in einer Röhre befindliche Luft, und eine metallene Lamelle, die für sich mit verschiedener Geschwindigkeit schwingen, auf einander so wirken, dass ihre Schwingungen gleichzeitig werden. Hier ist nur von der einfachsten Verbindung eines Mundstückes und einer Röhre die Rede, da die Untersuchungen solcher Instrumente, wo das Mundstück unvollkommener ist, oder die Lippen dessen Stelle vertreten, wie auch der mit Seitenlöchern versehenen Instrumente, weit schwieriger sind.

Alle Arten, wie durch Verbindung eines Zungenmundstückes mit einer Röhre der Klang kann hervorgebracht werden, lassen sich in 3 Klassen theilen, nämlich

1) wo der Luftstrom die Zungenöffnung zu verschliessen strebt, welches auf dreyerley Art geschehen kann, nämlich durch Druck auf die Zunge von aussen nach innen, oder durch Zug von innen nach aussen, oder auch so, dass die Zunge auswendig mit schwingender Luft umgeben ist;

2) wo der Luftstrom die Zunge von der Oeffnung zu entfernen strebt, entweder durch Druck von innen nach aussen, oder Durchzug von aussen.

3) wo der Luftstrom die Zungenöffnung zu verschliessen strebt, und zugleich das andere Ende verschlossen ist, und die Luft nicht durch die Röhre geht.

Der nothwendigen Kürze wegen ist, in dieser Schrift, nur die erste Klasse der Klanghervorbringungen abgehandelt, und von den beyden andern nur Wenig gesagt, da das Ganze, nebst noch andern Untersuchungen in der Fortsetzung der Wellenlehre vorgetragen werden soll.

Die, nach der Angabe von Strohmann in der Leipziger allg. Musikal. Zeitung XIII. Jahrg. N. 9. eingerichteten Mundstücke, werden beschrieben und gezeigt, wie die, vermittelst eines solchen Mundstückes in einer Zungenpfeife hervorgebrachten Klänge, bald mit denen einer offenen Pfeife, bald mit denen einer gedeckten Pfeife überein kommen können.

Die Schwingungen der Zunge und die der Luft sind allemal gleichzeitig; es wird nämlich entweder die Zunge von der Luft, oder die Luft von der Zunge gezwungen, deren Schwingungen anzunehmen, oder sie ändern einander gegenseitig ab.

Die Höhe des Tones hängt im Allgemeinen von der Beschaffenheit des Mundstückes ab, in Hinsicht auf die Octave, in welcher er sich befindet, so wie auch die Zahl der Schwingungsknoten, welche sich in der Röhre bilden. In den Fällen, wo eine Zungenpfeife zwey Töne geben kann, giebt sie den einen als offene, den andern als gedeckte Pfeife.

Für die gegenseitigen Abänderungen der Schwingungen der Zunge und der Schwingungen der in der Zungenpfeife enthaltenen Luftstrecke werden folgende Gesetze angegeben:

1) Wenn beyde einerley Töne geben, findet keine Veränderung Statt.

2) Wenn die Röhre eine solche Länge hat, dass sie als offene Pfeife den Ton des Mundstükkes als Grundton oder als einen der Flageolettöne geben kann, so giebt die Zungenpfeife, wenn sie gezwungen wird, als gedeckte Pfeife zu tönen, den Ton, welcher von dem der Zunge am weitesten entfernt ist, also den Grundton eine Octave $\frac{2}{1}$ tiefer, den mit einem Schwingungsknoten um

eine Quarte, oder $\frac{4}{3}$, den mit 2 Schwingungsknoten um $\frac{6}{5}$ oder eine kleine Terz tiefer, u. s. w. (welches weiter erklärt wird). Die Zunge giebt hier fast ganz nach, und die Luft nur wenig.

3) Wenn die Zungenpfeife eine solche Länge hat, dass, wenn man sie als offene Pfeife betrachtet, ihre Schwingungszahl von der Schwingungszahl der Zunge möglichst verschieden ist, so ändert die Zunge ihre Schwingungszahl fast gar nicht, und zwingt die Luft, ihre Schwingungen anzunehmen. Ohne Schwingungsknoten wird alsdann der Ton ungefähr um eine Quinte $\frac{3}{2}$ höher seyn, als die Luftstrecke ihn an sich, vermöge ihrer Länge, würde geben können, und bey einem Schwingungsknoten um eine grosse Terz $\frac{5}{4}$, bey zwey Schwingungsknoten um $\frac{7}{6}$ höher, u. s. w.

4) Wenn die Zahl der Schwingungen, welche einer gedeckten Pfeife zukommt, zwar von der Schwingungszahl der Zunge verschieden ist, aber weniger, als in dem unter Num. 1 erwähnten Falle, ändert sowohl die Luft, als die Zunge, die ihr eigene Schwingungszahl, und zwar so, dass die Schwingungszahl der Luft nur um ein Weniges vermehrt, aber die der Zunge beträchtlich vermindert wird; es werden also, nachdem die Verschiedenheit grösser oder geringer ist, ohne Schwingungsknoten alle Töne Statt finden können, die zwischen den Ton der Zunge und dessen tiefere Octave $\frac{2}{1}$ fallen, bey einem Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Zunge

und dessen tiefere Quart $\frac{4}{3}$, bey drey Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Zunge und dessen tiefere kleinere Terz $\frac{6}{5}$ u. s. w.

5) Wenn die Schwingungszahl der Zunge von der, welcher in einer offenen Pfeife Statt findet, verschieden ist, aber nicht so sehr, wie in Num. 3, so ändert sowohl die Zunge als die Luft ihre Schwingungszahl, und zwar so, dass die der Zunge ein wenig vermindert, aber die der Luft sehr vermehrt wird, so dass, nachdem die Verschiedenheit grösser oder geringer ist, die Luft von der Zunge gezwungen werden kann, ohne Schwingungsknoten die Töne zu geben, welche zwischen den der Luft eigenen Tone und dessen höherer kleinerer Quinte fallen, bey einem Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Luft an sich und dessen höherer kleinen Terz, bey zwey Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Luft und den um $\frac{8}{7}$ höher *) u. s. w.

Im zweyten Theile dieser Abhandlung werden die Gesetze der Zungenpfeifen aus vier Reihen von (sehr vielen sorgfältig angestellten und geordneten) Experimenten hergeleitet, und durch 7 Tabellen, wo die erhaltenen Töne auch in Noten ausgedrückt sind, erläutert. Die hier angegebenen Gesetze sind folgende:

*) Vermuthlich ist hier ein Schreibversehen vorgefallen, und es wird wohl heissen sollen: grosse Terz, anstatt: kleine Terz, und $^{7}\!f_{6}$ anstatt $^{8}\!f_{7}$, wo denn die Progression $^{3}\!f_{2}$, $^{5}\!f_{4}$, $^{7}\!f_{6}$ u. s. w. wäre, wie in Num. 3. *Anm. d. Red.*

1) Röhren von verschiedener Länge mit demselben Mundstücke verbunden, können denselben Ton geben.

2) Der Ton des Mundstückes kann durch angesetzte Röhren nie höher, wohl aber tiefer werden, (es versteht sich, wenn das Anblasen am Mundstücke, nicht aber wenn es am entgegengesetzten Ende der Röhre geschieht, in welchem letztern Falle das Gegentheil Statt findet).

3) Eine Zungenpfeife kann verschiedene Längen haben, bey welchen der Ton den der Zunge gleichkommt. In solchen Fällen kann durch eine Verschiedenheit des Anblasens anstatt des Tones der Zunge entweder die tiefere Oktave, oder Quarte, oder kleinere Terz u. s. w. ($\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{8}{7}$ etc.) hervorgebracht werden.

4) In einer auf die beschriebene Art eingerichteten Zungenpfeife können die durch Verschiedenheit des Anblasens hervorzubringenden Töne entweder dem Tone der Zunge und dem eine Octave tiefern gleich seyn, oder dem Tone der Zunge und den eine Quarte tiefern, oder auch den Ton der Zunge und den um eine kleine Terz tiefern u. s. w. ($\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ u. s. w.) In anders beschaffenen Zungenpfeifen lassen sich noch ein wenig tiefere Töne hervorbringen.

5) Röhren von verschiedener Länge, mit demselben Mundstücke verbunden, geben nur dann denselben Ton, wenn der Theil, um welchen die

eine länger ist, als die andere, die Grösse hat, dass er als offene Pfeife denselben Ton, wie die ganze Pfeife, würde geben können.

6) Wenn das Mundstück einen viel höheren Ton giebt, als der, welcher der Länge der Röhre zukommt, theilt sich die Luftstrecke in der Röhre in Theile, welche durch Schwingungsknoten von einander abgesondert sind, und zwar so, dass jeder Theil die Länge hat, welche in einer offenen Pfeife den Ton des Mundstückes geben würde. Ausser diesen gleichen Theilen befindet sich aber an dem Ende, welches dem Mundstücke entgegengesetzt ist, ein halb so grosser Theil, und der zunächst an dem Mundstücke befindliche Theil hat bisweilen die Länge eines ganzen, bisweilen die eines halben Theiles, und ist bisweilen noch kürzer.

7) Wenn der Ton des Mundstückes durch die angesetzte Röhre um mehr, als um das Intervall einer Sekunde, erniedrigt wird, so ist die Zungenpfeife $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$ mahl u. s. w. länger, als eine offene Pfeife, welche denselben Ton giebt.

Da offene und gedeckte Pfeifen eine Reihe von Tönen geben, die man aliquote oder harmonische Töne nennt, so sind diese beyden Benennungen, (welche an Labialpfeifen, wo man sie auch Flageolettöne nennt, gleichbedeutend sind) an Zungenpfeifen zu unterscheiden. Aliquote Töne können hier alle solche genannt werden, wo die Luftstrecke in mehre, durch Schwin-

gungsknoten von einander abgesonderte schwingende Theile getheilt ist; harmonische nur solche, die in harmonischen Verhältnissen stehen. Nach diesen Voraussetzungen werden folgende Gesetze mitgetheilt:

8) Eine Zungenpfeife kann zwar aliquote, nicht aber harmonische Töne (d. i. zwey oder mehr aliquote) geben, weil die Luftstrecke von der Zunge gezwungen wird, den Ton zu geben, welcher dem Tone der Zunge am nächsten ist, und verhindert wird, die Töne zu geben, welche sie bey einer Eintheilung in mehr oder weniger Theile würde geben können.

9) Wenn eine Zungenpfeife eine solche Länge hat, dass sie 2 Töne, die mit einander eine Octave, oder Quarte, oder kleine Terz machen, geben kann, so sind dieses nicht harmonische Töne, sondern der tiefere erscheint, wenn die Pfeife sich nach den Gesetzen gedeckter Pfeifen, und der höhere, wenn sie sich nach den Gesetzen offener Pfeifen richtet.

Bey den folgenden Gesetzen ist die absolute Zahl der Schwingungen mit Hülfe eines Monochords möglichst genau bestimmt worden.

10) Wenn die Zungenpfeife in gleiche Theile getheilt wird, von der Länge, wie eine offene, denselben Ton gebende Pfeife, und ein Theil übrig bleibt, der kleiner ist, als die Hälfte, so wird der Ton der Zungenpfeife von dem Tone der Zunge nicht sehr verschieden seyn, und diese

Verschiedenheit wird um desto geringer seyn, je kleiner der übrig bleibende Theil ist.

11) Wenn aber ein grösserer Theil, als diese halbe Länge, übrig bleibt, so wird der Ton der Zungenpfeife von dem Tone einer gedeckten Pfeife nicht sehr verschieden seyn, und zwar von den zunächst tiefern einer solchen Pfeife, und die Verschiedenheit wird um desto geringer seyn, je grösser der übrig bleibende Theil ist.

Hierauf werden die Gesetze der Zungenpfeifen (bey der hier abgehandelten ersten Art der Klanghervorbringung, wo die Luftströmung die Zunge in die Öffnung niederdrückt, und diess zu verschliessen strebt) erst durch analytische Zeichen, und sodann in Worten ausgedrückt. Die kurz zusammengefasste Darstellung ist folgende:

Bey einer gegebenen Zungenpfeife suche man erst den Ton, welchen die Zunge für sich giebt, sodann untersuche man, wievielmahl die Länge der Zungenpfeife die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife enthalte, und, wieviel übrig bleibt, wenn man sie durch diese dividirt. Hieraus ergiebt sich 1) die Zahl der durch Schwingungsknoten von einander abgesonderten Theile, wo der Rest auch für einen Theil zu nehmen ist, 2) ob der übrig bleibende Theil grösser oder kleiner ist, als die Hälfte einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife. Ist er kleiner, so wird der Ton beynahe dem der

Zunge gleich seyn; ist er grösser, so wird der Ton seyn, wie in einer eben so langen gedeckten Pfeife, wenn sie in eben so viele Theile durch eben so viele Schwingungsknoten getheilt ist.

Sodann wird auch noch eine kurze Übersicht der Gesetze für die (vorhererwähnte) zweyte und dritte Klasse der Klanghervorbringungen gegeben.

Für die zweyte Klasse der Klanghervorbringungen (wo die Luftströmung die Zunge von der Öffnung abwärts drückt, und die Zungenpfeife an dem Ende, welches dem Mundstücke entgegengesetzt ist, angeblasen wird) ist das allgemeine Gesetz folgendes:

An einer Zungenpfeife suche man erst den Ton der Zunge, hernach untersuche man, wievielmahl die Länge der Pfeife die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife enthält, und was übrig bleibt, wenn man sie durch diese dividirt. Hieraus ergiebt sich 1) wieviele Schwingungsknoten in der Röhre vorhanden sind, 2) ob der übrig bleibende Theil grösser oder kleiner ist, als die Hälfte einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife. Ist er grösser, so ist der Ton dem der Zunge beynahe gleich; ist er kleiner, so ist der Ton dem einer eben so langen gedeckten Pfeife gleich, bey welcher die Zahl der Schwingungsknoten dieselbe ist.

Für die dritte Klasse der Klanghervorbringungen an einer Zungenpfeife (wo die Luft nicht

durch die Röhre geht, und sie so schwingt, wie sie in einer an beyden Enden verschlossenen Röhre würde schwingen können) findet folgende allgemeine Bestimmung Statt:

Man suche erst den Ton der Zunge, sodann untersuche man, wie vielemahl die Länge der Zungenpfeife die Länge einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife enthält. Hieraus ergiebt sich 1) die Zahl der Schwingungsknoten in der Pfeife, denn so oft die letztere Länge in der ersteren enthalten ist, so viele schwingende Theile sind vorhanden, und wenn mehr, als die Hälfte eines solchen Theiles übrig bleibt, ist die Zahl der Theile um einen zu vermehren; 2) ob der übrig bleibende Theil grösser, oder kleiner ist, als die Hälfte. Ist er grösser, so ist der Ton beynahe dem der Zunge gleich; ist er kleiner, so ist der Ton der Zungenpfeife derselbe, wie in einer eben so langen, an beyden Enden verschlossenen Röhre.

Jedes dieser drey allgemeinen Gesetze für die verschiedenen Klassen der Klanghervorbringung wird hernach durch eine analytische Formel, und sodann, alle drey zusammengenommen, durch eine gemeinschaftliche Formel ausgedrückt, deren Mittheilung und Erklärung hier theils zu weitläuftig, theils nicht passend seyn würde.

Am Ende der Abhandlung werden noch folgende Bemerkungen hinzugefügt: Vermittelst desselben Mundstückes lassen sich, wenn Röhren von

verschiedener Länge angesetzt worden, durch die 3 Klassen der Einrichtungen einer Zungenpfeife 3 ganz verschiedene Reihen von Tönen hervorbringen, die alle eine gewisse Beziehung auf den Ton des Mundstückes haben. In der ersten Klasse ist dieser die obere Gränze der möglichen Töne, in der zweyten die untere Gränze, und in der dritten wieder die obere Gränze. Jede dieser drey Reihen besteht aus zwey Theilen; die eine Hälfte der Töne entfernt sich schnell von dem Tone des Mundstückes, der andere nicht, wenn die Röhre nach und nach etwas verkürzt wird. Der Ton der Zunge ist vorherrschend, da ungefähr die Hälfte der hervorzubringenden Töne diesen sehr nahe kommt. Auch ist der Ton dem des Mundstückes gleich, wenn die Röhre sehr kurz ist, wie auch, wenn sie so lang ist, dass die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife dagegen sehr unbeträchtlich ist.

Eine Anzeige des bald zu erwartenden zweyten Theils der Wellenlehre, welcher gewiss wieder sehr beträchtliche Erweiterungen unserer Kenntnisse enthalten wird, soll zu seiner Zeit auch erfolgen. *)

Chladni.

*) Jetzt haben wir, leider, keine Hoffnung mehr, diese fernere Anzeige aus der Feder dieses grossen Akustikers zu erhalten! Wir werden die Lücke bestmöglichst auszufüllen bemüht sein.

d. Red.

Recensionen.

I) Sechs hebräische Gesänge u. s. w., für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe.*

II) Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

III) Capriccio für das Pianoforte, von demselben.

IV) Quatuor pour le Pianoforte, avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, op. 1, von demselben.

Sämmtlich bei A. M. Schlessinger in Berlin.

V) Sextuor pour Pianoforte et Harpe, ou deux Piano avec Accompagnement de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse; ou en Quintuor, avec Accomp. de Violon, Alto, et Violoncelle, composé et dédié etc., par *Ferdinand Ries*, op. 142.

Chez les Fils de B. Schott, à Paris, à Mayence, et à Anvers.

Nr. I. Wer sich der Athalie, von Schulz, noch zu erinnern weis, die ein undankbares Vaterland, gleich des verewigten Sängers Volksliedern, längst vergessen zu haben scheint; wer die Spuren des namenlosen Entzückens noch in sich trägt, das jenes unerreichbare Meisterwerk in ihm erregte, und wie er sich den Gesängen jener Israeliten hingab, wie sein Mitleid erweckt, wie es gesteigert wurde, und er tief fühlte, wie unglücklich dies Volk, obgleich nicht selten durch eigene Schuld, geworden; wer Méhuls Joseph, Händels Israeliten u. s. w. kennt, und ihr Eigenthümliches, der wird dies, hier so nothwendige Requisit, in Herrn Löwe's Werk umsonst suchen. Ihm scheint der Moses des edlen Rossini Vorbild gewesen zu seyn, und sein Herodes, mit dem Gesetzge-

ber in Judäea eine und dieselbe *Academie de Musique* besucht zu haben.

Es will sich aber der Geist der hebräischen Poesie keineswegen mit dem Geiste unserer Musik amalgamiren, am wenigsten der italiänischen; und da nun zum Gesammtwesen jüdischer Tonklänge eben nicht zu rathen steht, so soll jenes Eigenthümliche diese Stelle vertreten, welches besagte Meister so glücklich aufzufinden vermochten.

Es scheint jedoch, Herr C. Löwe sey, in seiner Erkenntniss des Wahren, noch nicht bis zu ihnen vorgedrungen; da er jedoch leider! auch übrigens wenig von dem zu wissen scheint, was einem Vokalkomponisten Noth thut, so würde ein Herzählen der fernern Unbilde seines Werkes, wenig fruchten. Das entschiedene Talent, welches er jedoch zum Componisten verräth, verlangt es, ihm, für die Zukunft, Folgendes wohlwollend ans Herz zu legen.

Er suche zuvor den Geist seines Gedichtes richtig aufzufassen, male diesen, und fliehe die Wortmalerei. Er finde die dem Geist des Gedichtes anpassende Tonart. Sein besonderes Augenmerk widme er der Declamation, und bemerke, dass das Wort „Leben" eben so wenig allzeit auf einem höhern, als das Wort „Todt" auf einem tiefern Tone, an seiner rechten Stelle steht; auch dass die Vocale „i, ü, u" keinen hohen und langen Ton dulden wollen, weniger noch, dass ihnen mehrere und verschiedene Töne zugelegt werden. Er befleissige sich einer genauern Kenntniss des Rhythmus, des Metrum. Seine Clavierbegleitung nehme er nicht so, dass leicht ein ganzes Orchester damit beschäftigt werden könne. Er vermeide in Sang und Klang auch das entfernteste Plagiat.

Man wird fragen, ob man ohne Kenntniss von diesen Dingen als Autor auftreten dürfe? — und ich werde antworten, dass es ja heuer die Mode so mit sich bringe. Den talentvollen Herrn Löwe aber bitte ich, zum Besten

der Kunst und seines Ruhmes, den Tross zu verlassen, und, auf eigene Kraft sich stützend, den Hayn Apoll's erreichen zu suchen.

Nr. II. Die theilnehmenden, freundschaftlichen Winke, welche dem Verf. des Werkes Nr. I. mitgetheilt worden, möchten dem Herrn Mendelssohn-Bartholdy ebenwohl zu empfehlen seyn; auch würde es ihm Nutzen bringen, wenn er, da doch bei ihm von christlichen Gesängen die Rede ist, den Artikel „Lied" in Herrn Koch's musikalischem Lexicon beherzigen wollte. Und hiermit genug von der, sonst so lieblichen Musik des Herrn Verfassers! — In der Auswahl seiner Gedichte aber möchte ihm, für die Zukunft, mehr Vorsicht zu empfehlen seyn; man könnte sonst auf den Gedanken gerathen, Herr M. erkenne das Schöne der Poesie weniger, als das der Musik. Die Worte: „Wo der Finger meiner Frau;" „Traute, heissgeliebte Frau;" „Es ist das Heimweh, o Schmerzenslaut! o Jammerton! o herbes Weh!" „Find' ich der Prosa Lasten und Müh'" wird wahrscheinlich Niemand gesangsfähig finden. — Freylich könnte der Herr Verf. mich in keine geringe Verlegenheit setzen, wollte er, unter den neuern, bessern, nur solche Gedichte genannt wissen, in welchen dergleichen Dinge nicht vorkommen.

Nr. III. Ist lediglich zur Privatübung gewisser Notenfiguren bestimmt, und kann dem Anfänger im Klavierspiele von einigem Nutzen seyn. —

Nr. IV. und V. — Ein Op. 1. und ein Op. 142!

Wenig bedeutend ist, dem Naturgesetz gemäss, die erste Frucht eines Baumsprösslings. — Ist er aber zum Baume geworden, und hat, gleichviel, ob besondere, oder nicht besondere, Frucht zu 142, sage Einhundert Vierzig Zwey Malen geliefert, dann ist es wieder Naturgesetz, dass er abständig werde. Ausnahmen von der Regel möchten sich nur in unsern Eichenhaynen befin-

den, von denen hier nicht die Rede seyn kann. — Wie bescheiden war doch Reinecke, der die unerreichbare Traube, bald, nur mit den Worten „sie ist doch zu sauer" verliess, um auch seine Klugheit zu begründen! Aber wie wenig gleichen ihm seine Brüder neuerer Zeit! —

Cassel, 1827.

Dr. Grosheim.

F. Ries

neueste Pianoforte-Compositionen.

I. Introduction et Rondo pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle par Ferdinand Ries. Oeuv. 113. N. 2.

II. Sextuor pour Piano et Harpe ou deux Pianos, avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, (ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Pianos, sans accomp. en jouant les petites notes,) composée par F. Ries. Oeuv. 142.

Paris und Mainz b. Schott.

Wenn es, nach Göthe's treffendem Wort, schwer ist, ein echtes Kunstwerk zu würdigen, ohne dabei der gesammten Kunst eingedenk zu seyn, wovon es ja gleichsam als ein wesentlicher Bestandtheil betrachtet werden muss, so sieht der Beurtheiler der genannten F. Ries'schen Werke sich ganz eigentlich in diesem Falle. Nicht nur von ihnen, als einzelnen Schöpfungen, liegt ihm zu reden ob, sondern nicht minder von dem reichen Geiste, aus welchem sie geflossen, dessen längst allerwärts begründeten Künstlerruhm sie im schönsten Sinne erweitern. Gibt es denn eine wahre Erkenntniss des Einzelnen in der Kunst, ohne Rückblick auf die Idee, welcher die Er-

scheinung entkeimte? Auch die einzelnen Schöpfungen der Meister der Tonkunst sind nichts als eben so viele Entwicklungen jenes geheimnissvollen Grundakkords, der in ihrem Innersten unaufhörlich anklingt. Glücklich der Schaffende, wenn er dessen heiligen Ton immer rein vernimmt! —

Nicht eine Aufzählung der zahlreichen Werke F. Ries, oder gar eine kritische Würdigung derselben, kann in unserm Plane liegen. Längst hat die allgemeine Stimme Europa's für sie entschieden, und so möchte unsre Meinung oder unser Urtheil etwas zu spät kommen. Nur ein Blick auf den Familiencharakter, das Gemeinsame in Allen, sei uns vergönnt, wobei wir uns fürs erste auf die Pianoforte-Compositionen beschränken.

Fasst man die Geschichte dieses Instruments genauer in's Auge, so ist in der Ausbildung desselben eine Art von Stufengang nicht zu verkennen, dessen Perioden durch die einzelnen ausgezeichneten Setzer gebildet werden. Man mache in Gedanken mit uns den Gang von den tiefsinnigen Werken der beiden Bach, durch Haydn's Naivetät und Anmuth, Mozart's *) geschmackvolle Fülle und wunderbar liebliche Eleganz bis zu den grossartigen Hervorbringungen Beethovens, mit welchen in Betracht der Tiefe des Gedankens, der Gewalt der reichen Harmonik, das Erreichbare geleistet scheint.

An sie schliesst sich eine neue Zeit, welche man im Allgemeinen als die moderne bezeichnen kann. Ihr Streben ist mehr auf vielseitige als tiefe Bearbeitung des Instrumentes gerichtet, und so hat sie demselben in Be-

---

*) Mit Leidwesen hört der Freund echter Musik nicht selten die herabwürdigendsten Urtheile oder vielmehr Machtsprüche über Mozarts Flügelcompositionen, und das nicht bloss von Schülern, sondern auch von seynwollenden Meistern und Virtuosen! — Ihm wird dann zu Muthe, wie dem Hoffmannischen Kreisler in dem eleganten Concert. S. Fantasiestücke, Bd. I.

tracht der mechanischen Behandlung, der Toneffekte, der Fingerfertigkeit und geschmackvollen Vortragsweise, allerdings eine neue Seite abgewonnen. Allein indem man das, unbestreitbar immer an gewisse Gränzen, besonders in Hinsicht der Melodie des Vortrags, gebundene Instrument gewissermassen zu einem Inbegriff aller übrigen umformte, und die unerhörtesten Effekte erzwingen wollte, übersprang sich mancher Setzer und Virtuose, gerieth in das Gebiet des Verkünstelten und Unerfreulichen, und vergass des weisen Mases aller Musenkunst. Kann man nun die Anfänge als ein Vorherrschen des Inhalts über die Form der Composition betrachten, so lässt sich nicht läugnen, dass in den zuletzt erwähnten Bestrebungen der neuern und neuesten Zeit zumeist die Sorgfalt für eine blendende Form und Staunen erregende Fingerkünste erscheint.

Wir wollen nicht in Abrede seyn, dass auch sie manches Schöne und Bewunderungswürdige an's Licht gefördert, so wenig wir das redliche Streben vieler Meister und Jünger, die mit ganzer Seele dem echten Kern aller Kunst und auch der Musik, Einigung und Harmonie der Form mit dem Stoff, so dass keines das andere überwiegt, zustrebten. Mit Vergnügen erinnert sich hier der Freund echter Musik an eine ganze Reihe achtbarer Namen, die zum grössten Theil unserm Vaterlande angehören. Um so mehr sind ihre Bemühungen zu ehren, je verderblicher jene Ausartung das innerste Leben der Musik angreift, und zu vernichten droht.

F. Ries Werke gehören nun ohne Zweifel, ihrem Charakter wie der Zeitfolge nach, in den zuletzt geschilderten Zeitabschnitt, wiewohl der Betrachter leicht selbst unter ihnen, in Bezug auf frühere oder spätere Entstehung, kleine Unterschiede wahrnimmt. Erinnern die frühern Werke nicht selten an die Einfachheit der ersten Beethovenschen, ja selbst an Mozart, so ist dagegen in den Schöpfungen des reifern Alters, wenn wir so reden dürfen, eine höchst individuelle Charakteristik nicht zu

übersehen. Wir werden hier bei jedem Schritte der tiefsten Kenntniss und Durchbildung des Instrumentes inne, und es sind die ergreifenden, gefälligen Effekte keineswegs gespart, ja nicht selten begegnen uns wirklich schwer auszuführende Stellen, welche die ganze Virtuosität der neuesten Zeit in Anspruch nehmen. Allein nie ist die Einheit des Kunstwerkes darüber vernachlässigt, nie die Fülle und Lieblichkeit der Empfindung gestört, und nur in seltnen Fällen ist diesem erscheinenden Theile der Composition auf eine schwer zu rechtfertigende Weise der Vorrang zu Theil geworden. — Aber es finden sich ja auch in den Werken unserer besten Dichter einzelne Poesien, in welchen mehr der zierliche Reim, der Wohllaut der Sprache, als Dichtung, Bild und Gedanke hervortritt.

Dem gemäss dürfen wir in Ries Werken im Allgemeinen wohl die Einigung der reichsten, seelenvollsten Empfindung, einer Fülle dichterischer Figuren und gesangreicher Wendungen, mit der zierlichsten Behandlung des Instrumentes, also ein erfreuliches Gleichgewicht der Form und des Stoffes, erkennen, und diese Vorzüge, verbunden mit dem heitersten, treuherzig-schalkhaften, beweglichen Sinn, bilden den künstlerischen Charakter des Meisters. In seinen Werken umspielt uns, lind' und freundlich, die Woge des Lebens, blauer Himmel, Sonne und lächelnde Sterne spiegeln sich in ihrem feuchten Strom, der Schmerz ist herbe und rasch, die Klage verhallt, und selige Stimmen der Freude und Lust erklingen wieder durch Feld und Wald, wo liebeathmende Lüftchen, Genuss und Erinnerung auf leichtem Fittig heranwehen.

Daher sind seine Werke durch alle Lande gegangen, weil sie meist in der mittleren Sphäre der Empfindung sich bewegen, die Allen heimisch und vertraut ist. Da ist nicht ein riesenhaftes Heranstürmen der ungeheuren Kräfte, welche Titanen zum Kampfe empörten, nicht die zermalmende Wehklage über des Lebens Kürze und Enge, die heilige Sehnsucht nach dem ewigen Jenseits,

nicht die südliche Gluth des Hasses und der Liebe, in welche Himmel und Hölle hereinklingen, — nein, es sind vielmehr die Gefühle, welche die Jugend der Meisten verschönern, und bei den Bessern auch später nicht verhallen, und diese in der gefälligsten, sangbarsten Form.

Nach diesen Vorbemerkungen wird es nicht zweifelhaft seyn, welche Stelle den beiden anzuzeigenden neuesten Werken *F. Ries* anzuweisen sei. Wir haben es bereits mit einem Worte angedeutet, dass wir in denselben würdige Genossen der besten Compositionen des Meisters und die dankenswertheste Bereicherung der musikalischen Litteratur (um den Vorrath vorhandener Schöpfungen mit einem Gesammtnamen zu bezeichnen) erkennen.

Im Einzelnen tragen wir kurz folgende Züge nach.

Nr. I, das Rondo, ist ein ziemlich brillanter, sehr zierlich ausgearbeiteter Erguss einer heitern Laune, recht geeignet, eine frohe Gesellschaft noch höher zu stimmen. Auf eine ernste, beinahe wehmüthige Einleitung, die uns aus *es-moll*, 9/8, *pp.* hinüberführt nach *Es-dur*, folgt, nach einigen ermuthigenden Schlägen *ff.* und desgleichen Schluss, das ungemein zarte und ansprechende Rondo *Es-dur*, 6/8, *Allegretto non troppo;* das Horn stimmt den Gesang an, der an heitere Melodien der Jugend erinnert, das Pianoforte nimmt ihn auf, das Horn setzt ihn fort, — dann folgen für beide Instrumente abwechselnd Passagen voll Anmuth, und nicht ganz ohne Schwierigkeit. Die Modulation ist im Ganzen einfach, die Empfindung mittlerer Art. Es gemahnt den Hörer wie Liebesscherz und neckisches Geflüster, dann wieder Aufflug zu ernsterem Sinnen, und wiederum die freundliche Melodie des Eingangs, höchst geschmackvoll verändert und verziert. — Doch wozu an einem Werke von F. Ries dies noch besonders rühmen, da es sich ja hier von selbst versteht? — Vorzüglich angesprochen haben uns, um denn Einzelnes nahmhaft zu machen, die zierlichen Melismen S. 9 und

folg. Hier ist der ganze Charakter des Tondichters in seiner liebenswürdigsten Gestalt. Vor dem Schlusse S. 14 kehrt die ernste Stimme des Eingangs noch einmal wieder. Schnell folgt ihr die heitere Melodie, wie zu Anfang, und *fortissimo* im rauschenden Taumel aller Gefühle schliesset das Rondo.

Dankenswerth ist es, dass auch die Violoncell-Stimme beigefügt wurde, welche, eben so wie die Hornbegleitung, streng obligat, jedoch ohne störendes Hervortreten, und im Übrigen nicht zu schwer ist.

Nr. II, das Septuor darf man wohl ein Concertstük im schönsten Sinne des Wortes nennen. Ein sehr anziehender Satz wird, in drei Abtheilungen, von Piano und Harfe concertirend vorgetragen, und die übrigen vier oder auch drei Instrumente, wenn man die Composition als Quintuor betrachtet, haben nur dienend die Begleitung. Die Pracht der Behandlung jener beiden Hauptinstrumente, die passende, sehr einfache Anwendung der übrigen, ist mit gebührendem Lobe anzuerkennen. Besonders sind Clarinett und Horn im *Andante* einigemal von der schönsten Wirkung.

Selbst als Duo verfehlt das Werk seines Eindrucks nicht im mindesten. Ein deutlicher Beweis für seinen innern Werth.

Sollen wir nun dem Eindruck, den es auf uns gemacht, annähernd Worte geben, so würden wir ihn etwa so bezeichnen.

Die erste Abtheilung, *g-moll*, 3/4, *Allegro ma non troppo*, wird eröffnet durch eine etwas schwermüthige, höchst sangbare, Melodie, welche das Piano vorträgt. Diese wird aufgenommen von der Harfe oder dem zweiten Piano, von den einzelnen Violine, Clarinett, Horn wiederholt, in reichen Verschlingungen, die Harfe meist arpeggirend, wie natürlich, was indess für den Pianofortisten, wenn man diese Stimme auf dem Piano vorträgt, mitunter nicht ohne Schwierigkeiten ist. Diesem ersten Satze wohnt ein ungemeiner Ernst, eine sinnvolle Rein-

heit der Empfindung bei. Dagegen der zweite Theil ist ausgezeichnet durch die mannichfaltigsten Modulationen in die seltnern Tonarten, und reich an den gefälligsten Verzierungen. Um Einzelnes auszuzeichnen, so sind vorzüglich mehrere Stellen, wo die Harfe mit der Melodie überraschend einfällt, von bedeutendem Verdienst. — Das Allegro hat ungefähr den Ton eines heiter-ernsten Gespräches zwischen guten Freunden, etwa an einem Sommerabend, im linden Abendhauch, der wehmüthige Gedanken erregt, indess die ersten Sterne flimmern, und Johanniswürmchen lustig im Grase funkeln. Nun tritt das wunderliebliche *Adagio con moto*, *Es-dur*, 2/4, ein, und trägt uns, nur zu kurze Zeit, in den süssesten und schmerzlichsten Empfindungen, hin. Sehr einfach und schön ist der Eingang mit Clarinett und Harfe. Dann folgen glänzende Coloraturen des Piano's, die jenen Schmerz etwas lindern zu wollen scheinen, und zuletzt anslaufen in das zierlichste Rondo *Allegretto* 2/4, *g-moll*, in welchem alle Motive des ersten und zweiten Theiles wieder erscheinen, aber wie in einem Zauberspiegel zu den fröhlichsten, ja selbst wunderlichsten Bildern umgestaltet. Die Laune und Lust will sich selbst überfliegen, aller Ernst verwandelt sich in anmuthigen Scherz, der mit den süssesten Gesängen kindlich spielt. Wir meinen die Fülle der Lust und die immer wechselnde Anmuth dieses Stückes nicht besser schildern zu können, als durch das Bild eines Frühlingsmorgens, den eine heitere Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen, im Freien zubringt.

Doch wie wenig ist diese Vergleichung im Stande, den eigentlichen Gehalt und Werth, die kunstreiche Durchführung, die ergreifende Einfalt des vorliegenden Stückes darzuthun! Hier kann nur das eigne Hören wahren Genuss geben, und dazu wollen wir denn die Freunde des Guten und Schönen hiermit bestens eingeladen und aufgefordert haben, um so mehr, da das Werk als Duo vollkommen verständlich und geniessbar ist.

Dr. *Ds.*

Galerie des Musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, etc. par *F. J. Fetis*, profess. de composition à l'école Royale de Musique, à Paris et à Bruxelles.

Dieses Prachtwerk, wovon ein Probeheft vor uns liegt, wird auf Subscription herausgegeben. *) Das Äussere ist vorzüglich, gross Folio-Format, auf Jesus-Velinpapier, mit dem schönsten und reinsten Didot'schen Druck, bei jedem Bildniss das fac-simile der Handschrift des Componisten, und 3 Blätter Text. Dreyssig Lieferungen werden das ganze Werk ausmachen, von denen wenigstens 8 und höchstens 12 in jedem Jahre erscheinen sollen. Jede Lieferung kostet 12 francs, die Abdrücke auf chinesisches Papier über 20 fr. Bei Empfang der Lieferung folgt erst die Bezahlung.

Wir müssen gestehen, dass, nach dem vorliegenden ersten Heft zu urtheilen, der Preis äusserst billig erscheint und das Werk jedem Musikfreund und jedem Vereine empfohlen werden kann. Die Steindrucktafeln sind so rein und schön gezeichnet und harmonisch abgedruckt, dass man nichts Besseres in dieser Art hat; auch sieht man, dass sie, nach den besten Gemälden, die Eigenthümlichkeit des Urbildes vorzüglich zu erreichen sich vorsetzend, verfertigt sind. Die Lithographie von Langlumé hat von diesem Werke die grösste Ehre. Das Korn ist zart und fein, die Schatten bis in die grössten Tiefen durchsichtig. Selbst die tokkirten Lichter und Farbentöne heben sich gemäldeartig hervor.

Dieser Ehrentempel der Tonkünstler eröffnet sich mit dem Bildnisse eines **Deutschen. Gluck ist mit Recht** an die Spitze aller gestellt, indem **Genialität mit classischer Vollendung** das Höchste jeder Kunst ist.

---

*) In Mainz wendet man sich desshalb an die Hofmusikhandlung von Schott. *d. Vf.*

Welche Begeisterung bricht aus diesem hohen Auge hervor, welche Kraft des Denkens in der Stirn, welche Festigkeit in der Nase und welcher liebliche Ernst im Munde. Das ganze etwas breite Gesicht trägt deutsche Nationalität und Gründlichkeit, die Haltung und Tracht ist edel und einfach, ohne gemein zu seyn. Ich weis nicht, ob ich irre, wenn ich in diesem Gesicht eine besondere Ähnlichkeit mit Klopstock finde, eine gewisse Hoheit, eine Strenge, der man sich nur mit Ehrfurcht naht und die jedem Betrachter sogleich das Ungemeine, Aussergewöhnliche verkündet.

Aus der vom Herrn Herausgeber beigefügten Biographie des Meisters führen wir hier folgendes auszugweise an: Gluck um 1716 geboren, (eigentlich der Pfalz angehörend,) bildete sein Talent zuerst in Böhmen aus. „Der natürliche Geschmack der Deutschen für Harmonie und die musikalische Erziehung, welche sie selbst in der geringsten Dorfschule empfangen, entwickeln vielseitig in ihnen das musikalische Talent.“ Auch bei Gluck war dies der Fall; er spielte von frühem an mehrere Instrumente, wanderte von Ort zu Ort, bis ihn endlich der Zufall nach Wien führte, wo er Gelegenheit fand, die Grundsätze seiner Kunst zu studieren, welches er mehrere Jahre in Italien fortsetzte (1736) und seine erste Oper, Artaxerxes, im Jahr 1741 in Mailand aufführte. Sofort folgten: Demetrius und Hypermnestra, Demofoonte, Artamenes, Syphax, Alexander in Indien, die Fedra. Darauf wurde er 1745 an die Oper zu London berufen, wo aber, wie es scheint, Händel ihm im Wege stand. Denn die beiden Opern, deren eine der Gigantensturz hiess, nannte dieser derbe Componist abscheulich. Indess scheint damals gerade der Wendepunkt seines Geistes gewesen zu sein, welcher ihn zur höchsten dramatischen Bedeutsamkeit führte.

Diese, jedem Musiker gewiss merkwürdige, ja für unser Zeitalter sehr lehrreiche Veranlassung war folgende: Gluck war beauftragt, ein Pasticcio zu machen, d. i. eine Handlung, welche aus mehreren Opern ausge-

wählte Musikstücke sich aneignet und gleichsam zuschneidet. Gluck stellte nun, in seinem Pyramus und Thisbe, die damals beliebtesten Stücke zusammen, und passte sie andern Situationen und Worten an. Aber was war die Wirkung? Dasselbe, was an seiner eigentlichen Stelle höchst gefallen hatte, liess hier kalt und brachte keinen Eindruck hervor. Dadurch ward es ihm recht lebhaft klar, wie nothwendig jede Musik einen, der Handlung und des Gemüths ganz eigenthümlichen Ausdruck haben, nicht ein blosser Ohrenschmauss sein, sondern den Menschen in seinem innersten Gemüth ganz ergreifen, und die Kraft des rednerischen Rhythmus so wie die seelenvolle Betonung der Worte mit dem musikalischen Anschlag zusammentreffen müsse. — Seitdem entsagte Gluck der damaligen italienischen Manier, von der Arnaud sagt: „Die Oper ist ein Concert, wozu die Handlung nur der Prätext ist.“ —

Nach Wien zurückgekehrt, bildete nun auch Gluck sein ästhetisches Gefühl durch Lesung der besten Schriften aus, und ersetzte auch hierin die Mängel seiner ersten ärmlichen Erziehung.

Möchten ein so ernstes Bestreben manche der neuern Musiker nachahmen, die nicht den mindesten Begriff von den Grundsätzen haben, wornach ein Drama gebildet wird und was dessen Werth ausmacht. Sie wollen, dass der Dichter ganz für sie untergehe, während Gluck den Dichter in sich aufzunehmen suchte.

Im Jahr 1754 ging Gluck wieder nach Italien und zeigte in mehreren Opern, zu denen Calcabigi den Text lieferte, Alceste, Orpheus u. a., seinen veränderten Geschmack. Ja, er erhob sich im zweiten Akte des letztern zu einer Erhabenheit, welche er selbst nicht mehr übertroffen hat. Aber noch glaubte Gluck in dem völlig Geregelten einer dramatischen Handlung den höchsten Forderungen eines musikalischen Kunstwerks näher zu kommen, und wählte dazu die Iphigenie Racine's, welche auch in Wien schon (im Jahr 1772) wirklich componirt wurde. Ein bei der Gesandtschaft in Wien an-

gestellter Franzose, Geschäftsführer von Rollet, lernte das Werk und den Componisten kennen und bewundern. Durch ihn in Paris empfohlen, und von der Dauphine Marie Antoinette, seiner Schülerin, beschützt, kam er nach Paris, wo er mit den Piccinisten sogleich den härtesten Kampf bekam. Aber seine Oper, die 1774 zum erstenmal aufgeführt wurde, that eine Zauberwirkung, und sicherte den Ruf eines Mannes, dessen Geist in seinem 60ten Jahre noch Jugendfeuer flammte. Aber auch die französischen Kenner fanden sich hier befriedigt: der dramatische Effect und die Convenienz waren gesichert: und dabei durfte das Genie denn wohl hervorblitzen.

Der Schöpfer des Orpheus, selbst ein zweiter, stieg durch seine Kunst auch zur höchsten Achtung im Leben; grosse Herrn und Prinzen beeilten sich, ihm, nach glänzenden Aufführungen, seinen Oberrock und seine Perücke, die er während des Spiels abgelegt hatte, zu überreichen.

Doch auch diese Gunst dauerte nicht lang. Die Anhänger Piccinis brachten es dahin, dass dieser nach Paris berufen wurde, und ihm, im Wettstreit mit Gluck, die Oper Roland aufgetragen wurde. Gluck, der damals in Wien war, begann zwar die Oper, fühlte aber zu tief die widerfahrne Kränkung, und liess das Werk liegen. Doch stellten die Opern Armide, (1777) und besonders Iphigenia auf Tauris, bald sein hohes Ansehen in Paris auch bei den Gegnern wieder her, und Piccini konnte bei der Composition der letztern Oper sich durchaus mit Gluck nicht messen.

Der geringe Erfolg, welchen die letzte Arbeit Glucks: „Echo und Narcissus“ hatte, schwächte sein wohl gegründetes Ansehen nicht mehr. Über dem Entwurf zu den Danaiden hatte er Anfälle von Schlagfluss und übergab Salieri die Ausführung; kehrte dann zurück nach Wien, der Wiege seiner Kunst, wo er nach einigen Jahren stiller Zurückgezogenheit am 25. Nov. 1787 starb.

Bei weitem überstrahlen die Schönheiten seiner Werke die Mängel, welche das Kennerauge an ihnen allerdings bemerkt. Selbst der französische Beurtheiler ta-

delt, dass er dem dramatischen Effekt zu sehr ergeben gewesen, wozu er von den Gelehrten, mit denen er umgeben war, noch mehr hingetrieben worden sei. Seine Arien unterscheiden sich nicht genug vom Recitativ und der Gesang ist oft schwerfällig, ja er geräth bei Ausmahlung der Leidenschaften in Entwicklungsscenen in Eintönigkeit. Auch war er kein ganz correcter Harmonist; aber er hatte den Geist der Harmonie, und darum wirkt er dennoch.

Aus dieser Lebensbeschreibung eines der grössten Musiker kann man ungefähr die Art beurtheilen, wie der Text dieses Werkes geschrieben ist. —

Die zweite lithographische Tafel zeigt uns den grössten aller Violinisten, Joh. Bapt. Viotti, geboren 1753, und gestorben 1824, ein sanftes Gesicht, voll Lieblichkeit und anziehender Feinheit.

Ganz anders spricht uns der tiefe, melancholische Ernst und die fast logische Strenge im Gesichte Méhuls an, dessen Züge alle so fest geschnitten und bestimmt sind, wie der Charakter seiner Tonstücke; (geb. 1763, gestorb. 1817.) Stete Besorglichkeit, wie seine Arbeiten gefallen, und bei der Nachwelt sich halten möchten, quälte diesen guthmüthigen Mann im Leben beständig; er glaubte sich von Feinden umringt, und verwünschte es oft, die dramatische Laufbahn betreten zu haben. —

Der vierte hier dargestellte Tonkünstler ist Garat, (geboren 1764, gestorben 1823.)

Er wird hier für den vorzüglichsten Sänger erklärt, den Frankreich besessen hat, und der nicht Italiens Gesangschulen, sondern blos seinem eignen Genie und steter Aufmerksamkeit, seine Bildung und den daraus entsprungenen Ruf verdankt.

Wir wünschen, dass des Herausgebers und Verfassers schönes Unternehmen auch in Deutschland Beifall und

Aufnahme finde, indem in keinem Fache der Künste die Deutschen mehr als in diesem geleistet haben, und eine Gallerie der Tonkünstler auch eine vorzügliche Verherrlichung des deutschen Geistes sein wird, dessen Eigenthümlichkeit, Tiefe und Gemüthlichkeit allmählig mehr und mehr Anerkennung findet, und der, wie England einen Hendel, so Frankreich einen Gluck, der Welt einen Mozart geschenkt hat.

Mainz.

G. C. Braun.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon), comp. et déd. etc. par *Henri Dorn.* Oeuv. 5.

Berlin, chez Fr. Laue. Pr. 1 Rthlr. 4 gr.

Viel sprudelnde Genialität, — zwar mitunter beinah wild und Schrankenlos übersprudelnd, — aber immer Genialität, und deshalb allemal ehren- und beachtungswerth, zumal da sie im Ganzen mit Gediegenheit gepaart auftritt, so wie, neben manchem wilden Braussen und Knallen, doch auch wieder mit dem Schmelze wundersam anmuthiger und ansprechender Melodie, zumal des Violoncells in den rührenden Klängen seiner Tenorlage.

Das Gesagte gilt vorzüglich vom ersten *Allegro risoluto ma quasi maestoso*, *E-dur*, $^4/_4$; — etwas kühleres Lob mögten wir wohl dem Final, *Allegro non troppo*, *e-moll*, beilegen; — desto wärmeres aber dem ganz allerliebsten *Andante* aus *C-dur*, von dem man nicht weis, soll man es mehr neckisch, — oder mehr kindlich, — oder mehr rührend nennen.

Von Einzelnem, was hie und da Einer auszustellen finden, dagegen aber mancher Andere vielleicht auch wieder in Schutz nehmen würde, sei hier keine Rede, indem das frische, kräftige, originelle und mit mannichfachem Reize begabte Ganze, im Ganzen allemal vorzügliche Empfehlung verdient.

Gfr. Weber.

I.) Wolfgang Amad. Mozart. Eine begründete und ausführliche Biographie desselben. Herausgegeben zur Gründung und Errichtung eines Monuments für den Verewigten, von *Joh. Aloys Schlosser.* 192 Seiten 8. (mit einem Notenblättchen, facsimile.)

II.) Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke. Herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer, Joseph Haydn, von *Joh. Aloys Schlosser.* (Mit einem lithographirten Briefe Beethoven's.) 93 Seiten 8.

Beide Prag bei Büchler, Stephani und Schlosser.

Es sind hauptsächlich zwei Forderungen, welche man an den Lebensbeschreiber berühmter Männer, und besonders grosser Künstler, macht.

Erstlich verlangen wir von ihm die möglichste Treue und Ausführlichkeit in Darstellung der äussern Schicksale seines Helden; dann aber wollen wir auch den herrlichen Geist selbst schauen in seinem Entkeimen und Blühen, ihn gleichsam die früheste Morgenröthe bis zum hellen, hohen Mittag seines Glückes und Ruhmes hinauf, begleiten, und so die Wechselwirkung innern und äussern Lebens, das geheimnissvolle Gewebe des Geistes und der Kraft, aus welchem die Schöpfungen und Werke des Mannes, wie elektrische Funken der Galvanischen Kette, entspringen, näher erkennen.

Daraus folgt, dass eine wahre Künstler-Biographie, weit entfernt, schon mit blosser Aufzählung der Jugendschicksale, Lehrer, Reisen, Belohnungen, Leiden etc. irgend eines geistigen Lichtgestirns zur Genüge gegeben zu seyn, vielmehr selbst eine Art künstlerischer Hervorbringung ist, die in höchster Vollkommenheit nur der Meister selbst, von welchem sie redet, bieten mag. So schrieb Georg Vasari, zum Theil aus des Meisters, seines Lehrers und Freundes Munde, das Leben des

Michel Agnolo Buonaroti, so stellte unser Göthe das unnachahmliche Gemählde seines reichen Lebens auf.

Wer aber immer das Leben eines Andern beschreiben will; der wird vor allen Dingen darnach streben müssen, mit demselben, so viel möglich, alle Zustände seines Daseyns und Wirkens in Gedanken wieder durchzumachen, sich auf diese Weise historisch mit dem gewaltigen Genius, denn er schildern soll, näher zu befreunden, um dessen wahre Gestalt auch Andern geistig wieder erscheinen zu lassen, mit ihren Tugenden und Fehlern, ihrer Kraft und Schwäche, und so die eigentliche Bedeutung seiner Schöpfungen, ihre Entstehung und Vollendung, nicht sowohl begreiflich zu machen, — das hiesse Unmögliches verlangen, — als unserer Theilnahme menschlich näher zu bringen. —

Dass man nun Mozart's und Beethoven's Leben auf solche, und auf keine andere Art, beschrieben wünschte, wird Niemand in Abrede seyn. Und wer möchte auch den Finger erheben zu einem Denkmal dieser Heroen, bevor er sich ernstlich selbst geprüft, ob er auch in jeder Hinsicht dazu fähig und berufen sei, auf dass nicht dem grossen Todten, statt einer Ruhmeserklärung, vielmehr eine Verdunkelung durch das Unternehmen zu Theil werde, wenn der Kranz des Genie's durch gesprochene Worte überhaupt in seinem Werthe steigen oder fallen könnte? —

In wiefern hat Hr. Schlosser der erwähnten Foderung entsprochen? — Denn, dass er diese Absicht gehegt, sagt ja nicht nur der Titel auf's unverkennbarste, sondern auch die Vorrede. „Solche Menschen", heisst es da, „sind Phänomene, die man anstaunt, und deren „treue Abbildung der Forscher der Menschennatur als „schätzbare Kabinetsstücke ansieht, zu denen er oft zu„rückkehrt, um an ihnen den unbegränzten Umfang des „menschlichen Geistes zu bewundern." Er versichert dann ferner, da die bisherigen Biographien und Nachrichten über Mozart in Schlichtegroll's Nekrolog, in Gerber's Lexikon, bei Rochlitz und Dr. Rein-

hard nicht genügten, auf wiederholtes Verlangen eine Sammlung aller dieser Überlieferungen unternommen, und dieselbe mit Berichtigungen und Ergänzungen, die er zu Wien und Salzburg eingesammelt, vermehrt zu haben.

Demnach gibt er von S. 1 — 42 allgemein biographische Notizen über *Mozarts* Leben. Abgerissen, wie sie da stehen, enthalten sie weder Neues, noch besonders Lehrreiches über das Gesammtwesen des grossen Meisters. Die Kinderjahre sind auch hier mit unverhältnissmässiger Breite abgehandelt, über das spätere Leben so wenig etwas Befriedigendes, als man dies in den früheren Vorarbeiten findet, die man hier meist wörtlich benutzt findet. Die von vorn hinein unbeholfene Darstellung wird durch solche Mosaikarbeit nur noch ungleicher.

Daran reiht sich der zweite Abschnitt: „Anekdoten „und manches Andere aus Mozart's älterem Leben, mit „Urtheilen von ihm und über ihn." So nennt sich dieses wunderliche Allerlei von 42 Abschnitten, dessen Inhalt mehr oder weniger Mozart betrifft. Auch hier finden sich in der Regel nur längst bekannte Anekdoten und Charakterzüge, deren Beschluss — Gerber's Urtheil über Mozart macht. Man stösst hier nur auf Gesammeltes.

Von der „Begründung", welche der Titel verheisst, ist nirgend Frage. Auf Treu und Glauben muss der Leser nehmen, was ihm geboten wird, und sollten auch Tiger mit Lämmern, nach dem Dichter, zusammenkommen.

Es ist wahr, auch kleine Züge aus dem Leben bedeutender Menschen haben oft unschätzbaren Werth. Ist es doch Plutarch's liebenswürdige Treuherzigkeit, mit manchen Menschlichkeiten seiner Helden uns bekannt zu machen, welche von jeher ihm unter allen Gebildeten und Geistreichen so viele Freunde erwarb. Allein nur verwoben in die Darstellung des Lebens, vereinigt

mit dem Bilde, erhalten sie erst ihren wahren Ausdruck. Anekdotenlesen sind noch keine Biographien.

Und wie gross war die Menge des Stoffes, der hier vorlag! Selbst Hrn. Schlossers, wie man billig annehmen darf, in Wien, und wohl gar anderwärts noch zu vermehrende, Sammlung bewährt dieses. Dahin, zu den höcht anziehenden und lehrreichen Überlieferungen über Mozart, die über sein geheimstes Wesen Aufschluss geben, liesse sich ein Brief Mozarts an einen Baron S. rechnen, wäre er nicht, wie Seite 118 ausdrücklich gesagt wird, aus dem französischen *Journal général*, also aus einer wenig treuen französischen Übersetzung wieder ins Teutsche zurück-übersetzt, mithin aus getrübter Quelle mitgetheilt, indess er in der Ursprache und in ungetrübter Eigenthümlichkeit, schon aus der Leipziger Mus. Zeitg. von 1815 hätte entnommen werden können. Vergl. Cäcilia, 19. Heft, S. 224.)

Zuletzt wird die mythische Erzählung über die Entstehung des Requiem's, dann eine etwas prosaischere (N. 38.) gegeben, selbst der Name des Bestellers (durch Gfr. Weber nun längst bekannt), des Grafen Wallsegg zu Stuppach, S. 141 genannt, der Süssmayersche Brief mitgetheilt, und auf wenig Seiten die Streitigkeit über die ganze oder theilweise Unechtheit desselben als durch Hrn. Stadler, dessen persönliche Bekanntschaft der Verf. machte, auch bei ihm Urschriften zum Requiem und eine vollständige Abschrift (nach S. 148) sah, völlig entschieden und abgethan behandelt. Die Dunkelheiten und Verworrenheiten der Schlosser'schen Deduction, die schlechterdings nur Wiederhall der Stadler'schen Gründe ist, nachzugehen, fühlt der Leser von Urtheil sich schwerlich berufen, besonders in *re acta*, wo alle Remonstration doch nur *post festum* kommt. — (Dagegen ist es nicht unwichtig, den Biographen von seiner Bekanntschaft mit Hrn. Stadler reden zu hören. Warum, zeigt sich am Ende. —)

Zum Schluss gibt Hr. Schlosser ein Verzeichniss von Mozart's hinterlassenen Werken, um zu zeigen, wie er sagt, „dass M. Viel schrieb, und in sei„nen früheren Jahren viel schreiben musste, um uns in „den spätern Meisterwerke übergeben zu können.“ Dieses Verzeichniss ist bloss summarisch, und lässt in Rücksicht der vollständigen Litteratur freilich Viel zu wünschen.

Den Beschluss macht Mozart's selbstgeführtes Tagebuch über seine Compositionen vom Februar 1784 bis Nov. 1791, in welchem bekanntlich das Requiem fehlt.

Zugegeben ist dem Heftchen ein Fac-Simile, ohne alle Erklärung, entnommen, wenn wir nicht irren, aus einem frühern Jahrgange der Leipz. Mus. Z.

Beethoven's Biographie besteht aus zwei Abschnitten: einem Lebens-Abriss des Verewigten, vom Verf. 1 — 76, und Urtheilen (von wem, wird nicht gesagt), über Beethoven's Werke, S. 77—93. — Eine Nachschrift am Schluss verheisst in kurzer Zeit noch eine Nachlese von Zügen und Anekdoten aus Beethoven's Leben.

Dabei drängt sich wiederum die Frage auf, warum beide Abtheilungen getrennt, und nicht lieber organisch vereinigt erscheinen. Ohne eine solche Einigung ist an eine wahre Schilderung des unsterblichen Meisters einmal nicht zu denken, und Alles, was über ihn gesagt wird, ohne immerfort seine eignen Werke und deren Entstehung im Auge zu behalten, ist kaum etwas mehr, als hohle Worte.

Beethoven's Leben in seinen äussern, so einfachen Umrissen, ist von dem Verf. ziemlich genügend erzählt. Besser freilich wäre es dem Leser zu Muthe, wenn er nicht so oft an Compilation erinnert würde, wozu die unendlichen Noten über so bekannte Männer, wie Seb. Bach, Händel, Haydn u. a., deren Lebenslauf nach Gerber u. a. jedesmal vollständig erzählt wird, nicht wenig beitragen.

Diese Ausführlichkeit am unrechten Orte befällt den Verf. noch einmal, wo am Schluss die Leichenfeierlichkeiten bei Beethoven's Begräbniss *in extenso* erzählt werden. Dabei gedenkt er zugleich seines Planes, Beethoven, so wie Haydn und Mozart, in Wien Denkmäler errichten zu lassen, zu deren Unkosten auch der Ertrag dieser beiden Schriften verwendet werden soll. Eine Absicht, der man gern Gerechtigkeit wiederfahren lässt, wenn auch die Erreichung derselben auf diese Weise ziemlich in weitem Felde liegen dürfte. *) —

Die „Urtheile über Beethoven's Werke" meinen wir (selbst der Styl bringt auf solche Vermuthungen) bereits ähnlich oder mit denselben Worten, irgendwo gelesen zu haben. Wenigstens enthalten sie nichts Neues, und sind so wenig als die Biographie, frei von ungeschickten Ausdruckweisen und schiefen Ansichten. Z. B. S. 88. „Freilich muss jeder Künstler vor eine rücksichtlose Kritik „gestellt werden; aber man darf dabei auch die beson„dere Natur desselben nicht übersehen, sondern muss „sie befriedigend zu erklären suchen durch Anwendung „der allgemeinen Grundsätze." Schwindel erregender Gedankenwirbel! —

Oder was sollen Redensarten (um das gelindeste Wort zu wählen,) wie diese, gleich zu Anfange der Vorrede: „Wir trauern darum nicht bloss über unsern Ver„lust, sondern auch darüber, dass kein Ersatz (!) uns „trösten werde. — So gross Beethoven als Künstler „war, so gross war er auch als Mensch" — u. dgl.

Übrigens hat Hr. Abbé Stadler (laut der Vorrede) dem Verf. einen Brief Beethoven's mitgetheilt, den dieser, trotz seiner Länge, lithographiren liess, und diesem Heftchen beifügte. Durch die Schrift wird diese Zugabe

---

*) Dies ahndet selbst dem Verf. S. Vorrede zu Beeth. Biogr. S. X.

Anm. d. Vf.

im mindesten nicht motivirt, und steht mit ihr in keiner Verbindung. *)

Möge das allgemeine Verlangen nach einer Lebensbeschreibung des musikalischen Doppelgestirnes Mozart und Beethoven, im höheren Sinne und würdig ihres unsterblichen Ruhmes, nicht mehr gar zu lange unbefriedigt bleiben.

Dr. *Friedr. Deycks.*

Nachschrift der Redaction.

Der Herr Verfasser der vorstehenden Anzeige hatte, bei Einsendung derselben, uns ersucht, dasjenige, was in Hinsicht auf die in beiden Biographieen enthaltenen einzelnen historischen Data aus der Geschichte der beiden grossen Tondichter und ihrer Werke, etwa noch sonst zu erinnern seyn möchte, in Anmerkungen und Zusätzen beizufügen.

Wir konnten nicht besser thun, als die also an uns gestellte Bitte, auf den allgemein als classisch anerkannten Literator und reichen und glücklichen Besitzer, namentlich Mozartischer Original-Manuscripte, Herrn Hofrath André in Offenbach übertragen, welcher, wie Herr Schlosser S. 169 sagt, Käufer des ganzen Mozartischen Nachlasses an Manuscripten geworden war. Derselbe hat denn auch die Güte gehabt, uns die Mittheilung zu übermachen, welche wir unsern Lesern nachstehend vorzulegen die Ehre haben.

d. Rd.

---

*) Es ist der vorstehend zur Seite 66 abgedruckte.
Anm. d. Rd.

Offenbach a. M. den 17. April 1828.

P. P.

Sie erhalten hierbey die mir zur Einsicht mitgetheilte Schlossersche Biographie Mozarts zurück.

In Betreff der darin angeführten 2 Hefte theoretischer Verzeichnisse Mozartscher Manuscripte, welche in meiner Verlagshandlung erschienen seyn sollen, bemerke ich Ihnen, dass dies irrig ist. *)

---

*) Es heisst nämlich in der Schlosserschen begründeten Biographie Mozarts, S. 169 w. f. „Es ist unnöthig, „dass ich die in Druck erschienenen, oder seiner „Wittwe in Manuscript hinterlassenen Werke Mo„zart's einzeln aufführe, indem dieses von dem „Käufer des ganzen Mozart'schen Nachlasses an „Manuscripten, Herrn André in Offenbach, „schon in zwei Heften, auf deren ersten Seiten der „Titel der Werke mit dem Datum ihrer Entstehung, „und auf denen gegenüberstehenden die dazu ge„hörigen Themata in Noten geliefert worden sind, „bereits geschehen ist. Ich wünsche nur zu zeigen, „dass Mozart viel schrieb;" aus der obigen Mittheilung des Herrn André ersieht man aber, dass das angeblich erschienene zweite Verzeichnis, welches Herr Schlosser seinen Lesern so genau Seite für Seite beschreibt, — gar nicht existirt, sondern von Herrn André nur erst angekündigt war. —

Unsers Dafürhaltens hätte Mozarts heiliger Name mehr Ehrfurcht verdient, als dass man sich auf so leichtfertige Art daran setzte, seinem Gedächtnisse ein Denkmal setzen zu wollen, so wie auch die Heiligkeit der Wahrheit anderer historisch nun einmal unwiderlegt begründeter Thatsachen mehr Achtung verdient, als dass es sollte gewagt werden dürfen, ihr neuerdings entgegenzutreten, in einer Schrift, welche den Werth ihrer Begründung auf so handgreifliche Weise bloss giebt, wie wir es unter Anderen auch wieder in dem ebenerwähnten Puncte von dem vorgeblichen zweiten André'schen Verzeichnisse sehen.

Unerwähnt lassen wir eine grosse Menge anderer, mehr und minder bedeutender Unrichtigkeiten und Unvollständigkeiten. Vom Requiem wollen wir übrigens beiläufig anführen, dass der Herr Verfasser pag. 171 nur erwähnt, dasselbe sei bei Breitkopf und

Ich habe bis jetzt nur das unter Mozarts Nachlass vorgefundene Manuscript seines, vom 9. Febr. 1784 anfangenden Catalogs herausgegeben, obgleich ich schon damals (1805) die Herausgabe eines zweiten Verzeichnisses versprochen hatte. Bey genauerer Prüfung der betreffenden Manuscripte zeigt sich aber, dass bey weitem nicht alle mit dem Datum ihrer Entstehung, ja oft nicht einmal mit der Jahresangabe versehen waren. Da sich nun dieses zweite Verzeichniss nicht chronologisch, wie das bereits gedruckte, abfassen liess, und da es auch nur die in meinen Händen befindlichen Manuscripte enthalten sollte, als solches aber immer nicht vollständig zu nennen gewesen wär, so konnte ich über die Art und Weise seiner Abfassung noch nicht einig mit mir werden. Was nun auch diesem 2ten Verzeichniss an allgemeiner Vollständigkeit mangeln muss, dass wird es durch Anführung der unvollständig hinterlassenen Manuscripte von einer andern Seite gewinnen. Ich hatte meinem verehrl. Freunde Gerber eine Abschrift dieses Verzeichnisses mitgetheilt, von welcher derselbe einen Auszug für die Fortsetzung seines Tonkünstler-Lexicons gemacht hatte, welchen, wie ich sehe, Herr Schlosser ebenfalls benutzt hat.

Härtel in Leipzig in Partitur gedruckt, und bei André in Offenbach im Clavier-Auszuge erschienen. Es ist aber der Clavierauszug bei André nicht allein in zwei verschiedenen Auflagen erschienen, sondern auch bei Simrock in Bonn und wahrscheinlich auch noch in mehren anderen Verlaghandlungen erschienen; — ebenso die Partitur selbst bei B. und Härtel nicht Ein- sondern zweimal, ausserdem aber auch noch in Paris bei Ozi und, laut des Meiselschen Katalogs, auch selbst in Wien bei Steiner. — Eben so soll, laut S. 178, lit. e ein Clavierauszug des Titus in Darmstadt erschienen sein! — indess in Darmstadt noch niemal ein Musikverlag existirt hat. — Es wäre lästig, die Beispielsammlung solcher Unrichtigkeiten weiter fortzusetzen.

D. Rd.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Hr. Schlosser besser gethan haben würde, sich auf den *Vorbericht* zu meiner neuen Ausgabe der Partitur des Mozartschen Requiem zu beziehen, als abermals eine unrichtige Erzählung über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes zu machen. Nachdem Ihre *Ergebnisse* über dieses Werk öffentlich erschienen sind, finde ich nichts weiter zu bemerken, als: dass man Thatsachen erst ungeschehen machen können muss, bevor man mit neuen Erdichtungen auftreten will.

Ich kann indessen nicht umhin, über den hier abermals zur Sprache gebrachten Choral, welchen Mozart im 2ten Finale seiner Zauberflöte als *cantus firmus* behandelt hat, zu bemerken: dass es weder die Melodie des Liedes: Du dessen Augen flossen, noch desjenigen: Christ unser Herr zum Jordan kam, sondern diejenige des Liedes Ach Gott vom Himmel sieh darein ist, welchem Mozart einen Zusatz als Schluss nach der Prime gegebeu hat. Da Gerber dieser Melodie den von ihm angeführten Text unterlegt hatte, so kann es seyn, dass man in Sondershansen beyde Lieder über die hier angeführte Melodie gesungen; allein schon seit 1755 besitzen beyde ihre eigenen Melodien, von welchen die des Liedes Christ unser Herr etc. die ältere ist, da man 1524 das Lied: Ach Gott vom Himmel etc. nach der Melodie: Es ist das Heil uns kommen her, gesungen hat.

Der im 1. Th. des angeführten Kirnbergerschen Werks Pag. 243 stehende Choral ist allerdings auffallend ähnlich mit der Mozartschen Bearbeitung in der Zauberflöte, allein es ist nicht dieselbe Choralmelodie, sondern die Melodie des Liedes: Es woll' uns Gott genädig seyn. Dies zur Berichtigung, und wenn Sie wollen auch zur öffentlichen Bekanntmachung.

Leben Sie wohl etc.

André.

Kleine Entgegnung

*auf die im 29. Heft der Cäcilia *) gegebene Aufforderung, L. van Beethoven* betreffend.

Beethoven ist mir, und gewiss den meisten Musikkennern, eine zu theure Erscheinung, um in ein Urtheil einzustimmen, wie wir es in dem angeführten Heft lasen. Fern sei es von mir, mich etwa in einen Federkrieg wegen des *pro* und *contra* einzulassen; aber ein Wort auf die vielen Beschuldigungen kann nicht unerlaubt sein.

War es denn mit Beethoven wirklich so schlimm und hat er „nur so ins Blaue hinein geschrieben," wie Herr Ernst Woldemar meint?

Diese Frage zu beantworten, setzt Bekanntschaft mit seinen letztern Werken voraus; denn diese sind nur eigentlich der Stein des Anstosses. Unter ihnen befinden sich nun (nicht nach der Ordnung gewählt):

Die neunte Symphonie, welche besonders seit ihrem Erscheinen viel Anfechtung erlitten;
eine Missa, und
ein Violinquartett.

Also diese Werke, diese sind etwa, ohne die übrigen fein gewählten Umschweifungen des Herrn Woldemar zu wählen, „höchst abschreckend, geschmacklos und *entsetz-*

lich;“ denn da er keine Werke in der Aufforderung angegeben hat, so vermuthe ich, zu Herrn Woldemars Besten, dass er wohl die höchst leicht zu fassenden, herrlichen Ouvertüren, auch eben so wenig wohl das verschmitzte, schelmische Liedchen: „Ich war bei Chloe,“ mitgerechnet hat.

Bekanntlich hat Beethoven an 130 und mehr Werke geschrieben. Ist es nun recht, einen Mann wie diesen nach dem Tode auf eine solche Art an den Pranger zu stellen, wegen etwa dreier Werke, die er in den letzten Lebensjahren schrieb? — Sind sie wirklich, was Herrn Woldemar und zehn anderen, die eine solche Aufforderung machen können, schwer möchte zu beweisen sein, sind sie wirklich für ein Tollhaus gut? — Sollten sie es aber sein, wie sie es nie sind, so werden sie bald in Vergessenheit kommen — das Urtheil ist dann gesprochen und jedes Wort darüber verloren. — —

Undankbar wurde Mozart von den Deutschen behandelt, undankbarer Beethoven; denn des erstern Titus und Requiem wurde als theurer Nachlass gehalten, als Reliquien noch bis jetzt verehrt, doch Beethoven, der wie Mozart mit den nöthigsten Lebensbedürfnissen fast stets zu kämpfen hatte, soll — — Aber nein, nicht die Deutschen, sondern *Einer* beschuldigt ihn der „düstern, leeren, trokkenen, plan- und geschmacklosen Speculationen!“

Nun, Einer kann nicht verlangen, dass andere untersuchen sollen, ob die Symphonie u. s. w. für „das Tollhaus“ passt, Einer benimmt Beethovens letzten Werken keinen Werth, Einer giebt und raubt dem wahren Verdienste keinen Lorbeerkranz; für Einen kein Wort mehr; aber für Andere, die so schwach vielleicht wären, ein ähnliches Urtheil zu fällen.

Beethoven hat eine neue Bahn gebrochen; wollte er sie behaupten, so musste er, da seine Jünger ihm schnell nacheilten, immer Neues leisten. Sein Lauf endete! — Die Jünger naheten noch nicht, denn steil ist der Weg, den er gezeichnet, auf den er vollendet hat, — — und darum sind seine letzten Schöpfungen uns ein Geheimniss noch. Naht erst die Zeit, wo wir die neunte (*d-moll-*) Symphonie mit solcher Leichtigkeit und Ruhe, wie die erste (*C-dur*) hören, so ist gewiss alles uns jetzt Unklare daraus verschwunden und eben so gewiss ein neuer Heros vorhanden, der uns weit vorausgeschritten ist.

Prof. M. E. Müller nimmt sicher das wahre Wort über Beethoven nicht wieder zurück, wenn er in seiner Reise nach Italien S. 54 sagt:

„Beethoven ist vielleicht der grösste ästhe-
„tische Künstler. Seine tief empfundenen
„Werke gehen ihrem Zeitalter weit voraus. So
„wie Sebastian Bachs Werke jetzt nach hun-
„dert Jahren wieder aus der Vergessenheit her-
„vorgezogen werden, wird man auch jene wieder
„aus dem Grabe erwecken.“

Zum Schluss nun noch zwei Worte über den unsterblichen Meister, die vollkommen auf ihn passen, obgleich sie ursprünglich nicht in Bezug auf ihn, sondern auf Mozart geschrieben worden sind:

„Man vereinige tiefe Kenntniss der Kunst mit dem glücklichsten Talent, reizende Melodien zu erfinden, und verbinde dann beides mit der grösstmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von — Beethovens musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört; sogar sein Akkompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Rast von einem Gedanken zum andern gleichsam fortgerissen, so dass die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt, und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Beethoven eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: dass diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet, und dass der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugrosser Vollkommenheit besteht.“

So viel zur Entgegnung der Aufforderung.

Leipzig im April 1828.

C. F. Becker, Organist.

Das Chromamètre.

Unter diesem Namen haben schon vor einiger Zeit die Instrumentenmacher Roller et Blanchet in Paris ein Werkzeug bekannt gemacht, welches bestimmt ist, als Erleichterungsmittel beim Stimmen des Pianoforte zu dienen, und namentlich dem Stimmer die Mühe der Temperatur zu ersparen, indem es ihm die ganze chromatische Tonreihe (daher *Chromamètre*) angiebt, so dass er nur die Reihe der Claviertasten nach den ihm vom Chromamèter angegeben werdenden Tonhöhen einzustimmen braucht.

Das Werkzeug ist ein verticales Monochord, zu teutsch ein aufrechtstehendes, einsaitiges Tonwerkzeug, welches mittels einer Taste wie eine Claviertaste, angeschlagen wird. Am oberen Theile ist ein beweglicher Steg angebracht, welcher mittels einer Feder sich auf verschiedene mit C, Cis, D, Dis u. s. w. versehene Striche stellen und befestigen lässt, und so die Saite des Instrumentes mehr und mehr verkürzt, so dass sie bei der Stellung des Steges auf C den Ton C, — bei Cis den Ton Cis oder Des, bei D den Ton D giebt u. s. w., und der Stimmer nur die einzelnen Töne des Pianoforte nach den correspondirenden Tönen des Chromamèters zu stimmen braucht, dadurch also der Mühe, die Temperatur zu suchen und zu finden, enthoben ist. Es versteht

sich von selbst, dass man dem Pianoforte eine nach Belieben hohe, oder tiefe Stimmung geben kann, je nachdem man die Saite des Werkzeuges höher, oder tiefer stimmt.

Dass das Werkzeug manchem des Stimmens ungewohnten Dilettanten, so wie auch manchem anderen Stimmer, zum Nutzen und wenigstens zur Erleichterung zu dienen vermag, ist wohl ausser Zweifel; und ohne Zweifel wird man auch in Teutschland sich eifrig befleissigen, die französische neue Erfindung zu rühmen und zu kaufen, welche übrigens im Wesentlichen ganz auf der Idee des Schmittischen Hierochord beruht, nur dass sie blos einen ganz geringen und untergeordneten Theil desjenigen leistet, was das Hierochord gewährt, wie dies aus der Vergleichung des, dem Hierochord gewidmeten Artikels in der Cäcilia (5. Band, Heft 19, S. 157,) auf den ersten Blick hervorgeht.

GW.

Nicht-Erwiederung.

Den Lesern der Cäcilia ist wohl der Aufsatz des Herrn A. B. Marx in Nr. 16 der Berliner allgem. musikal. Ztg. „Endlich noch Persönliches! Gottfried „Webers Uebelthat an Beethoven. „*Ense recidendum, ne pars sincera trahatur*“ bereits bekannt, und diejenigen, welche denselben noch nicht gelesen haben und auf eine nähere Bekanntschaft mit demselben begierig sein sollten, bitte ich, das gedachte Blatt nachsehen zu wollen, indem ich, obgleich der Herr Verfasser die Verbreitung desselben auch durch den Weg der *Cäcilia* wünscht,*) — dieser schmei-

*) Der Brief des Herrn Marx an mich — an Scheinheiligkeit dem gedruckten Aufsatze nichts nachgebend, lautet wie folgt:

Berlin, den 16. April 1828.

Wohlgeborner

Hochzuverehrender Herr!

Möge der anscheinend seltsame Schritt, den ich thue, indem ich Ihnen meine Erklärung über Ihre Bekanntmachung im 29. Heft der Cäcilia zusende und um deren schleunigsten, vollständigen und genauen Abdruck in der Cäcilia ergebenst anhalte: möge dieser Schritt seine nächste und

chelhaften Einladung darum doch nicht Folge zu geben willens bin, weil ich es endlich müde werde, mich und meine Leser mit der Mittheilung und Entgegnung der Hudeleien und Persönlichkeiten zu unterhalten, welche ich mir durch einen unbefangenen und furchtlosen Kampf für die Wahrheit einer ernsten Sache zugezogen habe; — und weil der Ton, welchen der Herr Verfasser, der sich doch in seinem bisherigen Brief an mich in ein sehr anderes Verhältnis zu mir gestellt hatte — sich jetzt gegen mich herausnimmt, — mir jede Erwiederung eines solchen Artikels wie jener! verbietet.

---

erwünschteste Rechtfertigung durch die Erfüllung meines Begehrs von ihrer Seite finden!

Zur Erklärung meiner Handlungsweise habe ich nichts zuzusetzen, bin vielmehr von der Gerechtigkeit und Nothwendigkeit derselben so durchdrungen, dass ich die Hoffnung der ausdrücklichen Anerkennung Ihres mich so betrübenden Irrthums wage. Wie werde ich mich freuen, wenn durch eine Ihrer so würdige Offenheit und Rückkehr der Fehlgriff und meine eifrige Vermittelung (denn dies ist der Sinn, in dem ich handle) in Schatten gestellt werden.

Hochachtungsvoll
Ew. Wohlgeboren
ganz ergebenster
A. B. Marx.

Sehr überzeugt, dass es meinen und der Wahrheit Freunden und jedem Unbefangenen leicht sein wird, meine Vertheidigung, überall wo eine solche der Mühe werth und nöthig scheinen könnte, gegen die Unziemlichkeiten, Ungerechtigkeiten und sonstige in jenem Aufsatze enthaltenen Dinge, von selbst herauszufinden, will ich übrigens diese Gelegenheit benutzen, mit der mir gewohnten Offenheit hier einen Irrthum anzuzeigen, in welchem ich bei jenem meinerseitigen Artikel, wie ich jetzt glauben muss, allerdings verfallen, und welchen im nächsten Cäcilienhefte zu berichtigen, bereits längst beschlossen war, auch ohne dass es dazu des Marxischen Posaunenstosses bedurft hätte: Ich habe nämlich in dem Beethovenschen Briefe an Herrn Stadler den Schriftzug, welcher einem *ff* so ganz und gar ähnlich ist wie ein Ei dem anderen, wirklich für ein *ff* gelesen, indess ich jetzt allerdings glaube, dass es kein *ff*, sondern ein A vorstellen solle.

Ueber alles Uebrige, — und namentlich z. B. über die Absicht, welche Herr Marx dabei haben konnte, so zu thun wie er gethan, d. h. in einem, sichtbarlich mit gar grossem Wohlgefallen gearbeiteten Aufsatze, eine Masse von Beschuldigungen und Invectiven gegen mich aufzuthürmen, die sich

freilich so ganz augenscheinlich von selbst widerlegen, und an deren Grund er, als verständiger Mann, unmöglich selbst glauben kann, — über all dieses und noch vieles andere Aehnliche kein weiteres Wort mehr, weder gegen Herrn Marx, noch sonst.

Gfr. Weber.

Auch eine Meinung zu Gfr. Webers Erklärung der Menschenstimme.

Dass unter allen bis jetzt erschienenen Erklärungen der Menschenstimme *G. Webers* Erklärung die richtigste ist, *) scheint auch noch folgender Umstand zu beweisen. Man beobachte nur den stärksten Sänger (den lebendigen Menschen, kein todtes, zergliedertes Bereitstück — Präparat —) bei den am stärksten auszudrückenden Gesangsätzen; so wird man wohl Hauch, aber nicht einen starken Luftstrahl aus seinem Munde wahrnehmen. Dies Letztere müsste aber doch der Fall sein, wenn der Mensch, nach des *Dr. Liskovius* Erklärung, auf dieselbe Art sänge, wie er pfeift; und dann müssten in diesem letztern Falle die Lungen von einem weit bedeutendern Umfange sein, um den, zu den starken Tönen erforderlichen Luftstrahl hervorbringen zu können. Beobachtet man aber den Menschen beim Pfeifen, so nimmt man, im Verhältniss zu den auf diese Art hervorgebrachten Tönen, schon einen bedeutenden Luftstrahl wahr. Es geht hieraus klar hervor, dass der Mensch auf eine ganz andere Art singt, als er pfeift.

Zelle. *Wilh. Meier.*

*) Siehe jedoch Cäcilia, 4. Bd. (Heft 15,) S. 229. *GW.*