Werk

Titel: Caecilia Mainz>

Ort: Mainz

Jahr: 1829

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0011|log45

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Paganini in Rom
im Jahr 1827,
und über italische Instrumentalisten.

Wir glauben durch die Mittheilung dieses Artikels, welcher, wegen allzugrossen Vorrathes an anderen Manuscripten, seit mehr als drittehalb Jahren noch unbenutzt bei uns liegen bleiben musste und welcher also jetzt in sofern verspätet erscheint, unsere Leser doch grade jetzt am mehrsten zu erfreuen, indem er grade jetzt, im Augenblicke wo in Teutschland die Aufmerksamkeit auf Paganini gerichtet ist, eben zur passendsten Zeit erscheint. Nur dass er uns nicht schon in dem Augenblicke wieder in die Hände gefallen ist, als wir den im 41. Hefte (vorstehend S. 76) enthaltenen Artikel über Paganini lieferten, um demselben unmittelbar an die Seite gestellt zu werden, bedauern wir; doch sind wir überzeugt, dass ein Gegenstand von so allgemeinem Interesse wie die Paganinische Spielmethode, jedenfalls mehrfältiger und mehrseitiger Beleuchtung werth ist, und daher auch jetzt der vorliegende Aufsatz eines geistreichen Beurtheilers unsern Lesern interessant erscheinen werde. *Audiatur et altera pars.*

die Red.

Wenn Etwas im Stande ist, die Lauigkeit auszusagen, welche die Römer für Instrumentalmusik, besonders für sogenannte Concerte, empfinden; so ist es die Theilnahmlosigkeit, mit welcher sie die drei Akademieen, welche Paganini in der letzten Woche vor der vorjährigen und diesjährigen Fasten gegeben hat, aufgenommen haben.

Rom ist die am meisten musikalische Stadt von ganz Italien, ja von ganz Europa, und Paganini der erste, ja der einzige Geiger von Namen, welchen Italien aufzuweisen hat. Wer hätte daher nicht glauben sollen, dass, wenigstens für diesmal, die Römer eine Ausnahme von der Regel machen und im Patriotismus, oder in der Neugierde, einen Stachel zu jenem Interesse finden würden, welches die Sache selbst ausser Stande ist ihnen einzuflössen? Ich, für meinen Theil, ging wenigstens im vorigen Jahre mit dieser Erwartung in's Concert.

Aber schon der Anblick des Saals zeigte, was Paganini von den Römern erwartete und was diese leisten würden. Es war ein Heuboden, zwar kein eigentlicher, aber doch so beschaffen, dass man eher den Thieren, welche Heu fressen, als rechtlichen Leuten, darin hätte Platz anweisen sollen. Freilich war es ein Saal in einem grossen Pallaste; denn Palläste giebt es hier auf jedem Tritte und Schritte, obgleich die Bewohner darin fehlen.

Das Orchester bestand aus einem halbdutzend Menschen, deren Toilette bewies, woher und mit welcher Eile man sie zusammengerafft hatte. Den Gesangtheil hatten einige Handwerker, Mitglieder des Chors im Theater Argentina, übernommen, welche Chöre aus Rossinischen Opern absangen, deren Solostellen jedesmal von zweien vorgetragen wurden, weil der eine dem andern einhelfen musste. Das Publicum entsprach dem Orchester: es waren kaum funfzig Personen vorhanden, und unter diesen sichtbarerweise nicht

zwanzig, welche den Legepreis (einen halben Scudo, etwas mehr als ein Gulden CM.) bezahlt hatten.

Die Paganinische Spielart (hier im musikalischen, und nicht im physischen, Sinne genommen) ist, obgleich meistens aus blosen Berichten, ausserhalb Italien bekannt genug. P. ist eine Silhouette (aber durchaus auch nicht mehr) des Französischen Boucher. Gesehen haben sich beide freilich, so viel ich weis, im Leben nicht, aber geahnet, wie verschwisterte Seelen, und somit ist Paganini ein Sohn Boucher's geworden, ob er gleich dessen Vater sein könnte.

In Boucher's Tollheit ist Manier; diese fehlt in der Paganinischen. Sein Spiel auf der *g* - Saite verräth Fleiss, lässt aber, ich möchte sagen, den letzten Ruck zu wünschen übrig; desgleichen seine Octaven, welche er materiell besser macht als alle übrigen Geiger; doch fehlt auch hier die letzte Feile. Ja, er macht jetzt sogar Octaventriller; sie gerathen aber nicht immer. Mit einem Worte: Paganini ist nichts Ganzes, weder in der ernsten, noch in der barocken Manier. Er befriedigt von keiner Seite; denn auf keiner Seite ist Vollendung. Er ist sein eigner Schüler geblieben.

An sich möchte die Kunst dadurch weder gewinnen, noch verlieren; aber zu Bemerkungen gibt Paganini's mangelhaftes Künstlerthum Veranlassung, welche für die Instrumentatistik der Italiäner von der höchsten Wichtigkeit sind.

Paganini ist unstreitig ein Mann von Talent, ja von Genie, und der einzige Geiger, welcher sich in den letzten Jahren in Italien ausgezeichnet hat. Nichts desto weniger zeigt die Stufe der Ausbildung, auf welcher dieser Künstler stehen geblieben, von angeborner Schwäche und Hinfälligkeit, von Unvermögen, nicht weiter zu können. Die musikalische Natur der Italiäner, durch den Gesang vollkommen befriedigt, gestattet keine Empfänglichkeit für die Instrumentalkunst.

Man wird mir vielleicht einwenden, dass nichts desto weniger nicht allein die Instrumentalmusik, sondern sogar die Instrumente selbst, in Italien erfunden worden, ja, dass sogar alle grossen Geiger, welche Europa in den verflossenen Jahrhunderten besessen hat und welche die Lehrmeister aller übrigen Nationen geworden, Italiäner gewesen sind.

Allerdings ist dies eine Erscheinung welche, auf den ersten Blick, in Verwunderung setzen kann: sie zeigt, dass, um mich so emphatisch auszudrücken, das ganze Universum der Tonkunst in der Brust der Italiäner vorhanden sei. Die Anlage zur Instrumentalmusik ist in Italien allerdings eben so unzweifelhaft vorhanden, als die zur Vocalmusik; aber die Bedingung, oder, besser gesagt, die Nothwendigkeit der Ausbildung derselben ist nicht vorhanden, aus dem Grunde, welchen ich eben angegeben habe.

Ferner ist es wahr, dass die grössten Geiger, welche die musikalische Welt, bis zum Ende des

vorigen Jahrhunderts, besessen hat, Italiäner gewesen sind. Dieser Umstand bietet zugleich eine andere Bemerkung von nicht minderer Wichtigkeit dar.

Lulli, Nardini, Boccherini waren Toscaner, also aus einem Lande, wo stets Verstand und Witz vorherrschend gewesen sind, Gesang und Tonsatz dagegen sich untergeordnet gezeigt haben; Tartini, Corelli, Viotti, ja selbst Paganini, sind sämmtlich in Oberitalien geboren; hierhin hat der musikalische Genius Oberitaliens, das heisst Roms und Neapels, nur durch den Reflex gelangen können. Alle diese Geiger haben sich ausser Italien, meistens in Deutschland und Frankreich, gebildet. Und somit scheint es, als ob selbst da, wo sich in Italien das Talent für die Instrumentalmusik mächtig bis zum Ausbruche zeigt, eine fremde Einwirkung vonnöthen sei, um dessen völlige Geburt zu Stande zu bringen.

Am merkwürdigsten aber ist, dass die genannten Künstler, welche sowol in der Composition, als in der Execution der Instrumentalmusik, Lehrmeister von ganz Europa geworden sind, in ihren eignen Landesleuten weder für jene, noch für diese, Enthusiasmus haben erregen können. Der Grund davon ist, wie schon gesagt, der, vollkommen in der Vocalmusik abgeschlossene, Genius der Italiäner, welcher in ihrem Gefühlvermögen keinen Raum für eine secundäre Fähigkeit derselben Kunst lässt.

Wie vortreffliche Genies, auch in der Composition, die genannten Meister gewesen, bedarf keines Beweises: ganz Europa hat ihnen Beifall ge-

zollt; Lulli ist sogar Schöpfer der Französischen Musik geworden. Boccherini allein, obgleich bekannter als die übrigen, scheint seinem ganzen Werthe nach weder gekannt, noch geschätzt zu werden. Nur wer seine Werke in ihrem wahren Geiste und zwar in der höchsten Vollendung, wie es vor sieben Jahren in den Baillotschen Soirées zu Paris geschehen ist, hat ausführen hören, vermag sich von der grossen Wahrheit zu überzeugen, dass Boccherini, wie sehr auch der deutsche Stolz sich dagegen auflehnen möchte diese Wahrheit einzugestehen, der Lehrmeister, ja (grade herausgesagt) der Schöpfer des Haydnschen Genies gewesen ist: ohne Boccherini wäre Haydn wahrscheinlich nicht entstanden. Hätten die Kenner der Haydnschen Werke, an denen es in Deutschland nicht fehlt, die Boccherinischen eben so vollkommen inne, sie würden zu ihrem Erstaunen gewahr werden, dass Haydn an unzähligen Stellen seinen Lehrmeister in Zuschnitt, Form und Inhalt nicht allein nachgeahmt, sondern beinahe ausgeschrieben hat. Die physisch-musikalische Verwandtschaft Beider, so zu sagen die harmonische Abkunft Haydn's von Boccherini, ist eben so ausser Zweifel, als dass der Sohn den Vater überflügelt hat.

G. L. P. Sievers.

An die Geige.

Holdeste Schmeichlerin, glichest du nur nicht der Katze! Dein Meister
Streichle dich sorgsam und zart, kratzest du doch wohl einmal.

F. Jung.

Ueber den Triller im Singen

von

A. F. Häser.

Der Triller ist eine Manier, die im Wesentlichen darin besteht, dass man, anstatt des vorgeschriebenen Tons, diesen mit dem nächsthöhern ganzen oder halben Tone (wie die zum Grunde liegende Harmonie oder Tonart das eine oder das andere verlangt) mehremal in ziemlicher Geschwindigkeit abwechseln lasse.

Ob man mit der Hauptnote oder mit der Nebennote dasselbe anfangen solle, darüber ist man nicht allgemein einig. Die Sänger thun meist das letzte. Für Instrumentisten kann bald das Eine, bald das Andre das Bessere seyn.

Die verschiedenen Arten des Trillo sind folgende: 1) Der Triller ohne Nachschlag. 2) Der Triller mit Nachschlag. 3) Der Triller mit Zusatz von oben. 4) Der Triller mit Zusatz von unten. 5) Der lange Triller, schwach anfangend, stärker werdend und leiser aufhörend <>, mit Zusatz von oben oder unten. Für die nähere Bestimmung der Nebennoten des Triller setzt man die nöthigen Zeichen ♯ ♭ ♮ über oder unter das Trillerzeichen, je nachdem sie die obern oder untern Hülfsnoten angehen.

Wenn das Trillo ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte und, da es auf guten und

schlechten Takttheilen, auf stufenweise fortschreitenden und springenden Noten, also ziemlich überall stehn kann, allzuhäufig gebraucht wurde, so wird es dagegen in neuerer Zeit, zwar nicht von den Instrumentisten, wohl aber von den Sängern, mit Unrecht zu sehr vernachlässigt. Denn, gut (gleich, bestimmt angeschlagen, körnig, leicht, und in der Geschwindigkeit welche dem Karakter und dem Zeitmaas des vorliegenden Musikstücks angemessen ist) ausgeführt, sparsam und an seinem Orte, z. B. in Cadenzen und Fermaten u. dgl. angebracht, ist es von sehr guter Wirkung.

Der Triller aber, so ausgeführt, wie hier verlangt wird, ist die schwerste Manier und erfordert die meiste Uebung. Es ist daher dem Sänger zu rathen, das Studium desselben so bald als möglich, doch nur dann erst zu beginnen, wenn die Stimme die hierzu hinreichende Fertigkeit und völlig reine Intonation erlangt hat.

Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme, aller Uebung ungeachtet, beinahe unmöglich wird sich ein gutes Trillo anzueignen; doch sind dies nur sehr seltne Ausnahmen, und in den meisten Fällen kann man es sich wohl verschaffen, wenn man als Vorbereitung fleissig alle solche Manieren und Figuren übt, welche Aehnlichkeit mit dem Triller haben, und sich im Anfange damit begnügt, den Triller nur auf denjenigen Tönen zu üben, auf denen er noch am meisten gelingt, durch welche Uebung die Möglichkeit des Trillo auf andern Tönen sicher vor-

bereitet wird; dass man anfänglich den Triller mit halber Stimme und ziemlich langsam ausführe und nur nach und nach es mit voller Stimme versuche und allmählig zu der hinlänglichen Geschwindigkeit übergehe, die jedoch bei tiefern Stimmen immer geringer als bei hohen seyn kann. Durch solche Uebung bekommt man den Triller mit der Zeit gewiss in seine Gewalt.

Die Nichtbeachtung der hier angegebenen Regeln verleitet leicht zu einem fehlerhaften Triller z. B. zu langsam, zu schnell, ungleich bewegt in der Mitte oder am Ende, zu eng oder zu weit (wenn man den Hülfston zu tief oder zu hoch nimmt, Bockstriller, *trillo caprino, cavallino*), indess die sorgsame Berücksichtigung derselben vor allen diesen Fehlern verwahrt und es möglich macht, den Triller nach und nach vollkommen mit verschiedener Stärke und in verschiedenen Bewegungen auszuführen. Und dies ist durchaus nöthig, wenn die beste Wirkung erreicht werden soll, da in dem einen Tonstücke (oder in dem einen Locale mehr oder weniger Stärke und Geschwindigkeit, als in dem andern erfordert werden. — Die Regel, ein sehr langes Trillo, welches überhaupt wohl nur äusserst wenigen Sängern gelingt, ganz schwach und langsam anzufangen und *crescendo* und *stringendo* durch alle Grade bis zum *fortissimo* und *prestissimmo* überzugehen, ja wohl gar umgekehrt zur ersten Stärke und Bewegung zurückzukehren, ist wohl nur für Streich- und Tasteninstrumente anwendbar. Sängern wird die Befolgung dieser Regel nur bei einer

ausgezeichneten Fähigkeit der Stimme zum Trillo und (so wie auch Bläsern) bei grosser Kraft der Brust und nach langem sorgfältigen Studium gelingen.

A. F. Häser.

Nachschrift

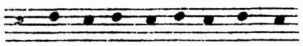
von Gfr. Weber.

Dass die Erlernung des Trillers im Singen eigene Schwierigkeiten haben muss, ist freilich schon darum nicht zu läugnen, weil die Aufgabe in der That so vielen Sängern so gar wenig gelingen will. Mir aber will es immer scheinen, als stellen Manche die Sache sich und andern doch weit schwerer und gefährlicher vor, als sie wirklich ist, und als misslinge die Aufgabe vielleicht nicht selten auch wohl grade darum, weil man sie sich so gefährlich vorstellt.

Was ist denn am Triller wesentlich Anders, als an jeder anderen schnellen Notenfigur welche den Sängern doch ohne besondere Schwierigkeit zu gelingen pflegt, indess ihnen der Triller nicht gelingen will? Nichts ist hier anders, als nur dieses, dass der Triller eine schnelle Notenfigur vom möglichst kleinsten Umfange ist, eine Passage vom allerbeschränktesten Umfange, nämlich sich nur über den Umfang einer Secunde erstreckend. Nun frage ich,

warum soll es denn so viel leichter sein, etwa folgende Noten

u. dgl., zu singen, als, in gleicher Geschwindigkeit, folgende?



Sollte man daher nicht denken, die dem Erlernen des Trillers sich entgegenstellende Schwierigkeit müsse wenigstens grossentheils in der Fehlerhaftigkeit der Anleitung ihren Grund haben? — Ich glaube dieses wirklich!

Die Anleitung, welche der Singlehrer seinem Schüler zum Erlernen des Trillers zu geben pflegt, beginnt gewöhnlich mit einer möglichst abschreckenden und niederschlagenden Beschreibung von der ungeheuern Schwierigkeit desselben. So hebt z. B. Tosi (und auch die Neuesten sprechen hierin dem alten Tosi noch treulich nach) das III. Hauptstück seiner Anleitung zum Singen folgendermasen an: „Es finden sich zwey sehr starke Hinder„nisse an vollkommener Hervorbringung eines Trillers. „Das erste Hinderniss setzt den Meister in Ver„legenheit: denn man hat bis jetzo noch keine un„trügliche Regel gefunden, nach welcher man den „Triller könnte machen lehren: das zweyte plaget

„den Schüler, denn die, gegen viele nicht allzu-
„freygebige Natur, giebt ihn nur Wenigen von sich
„selbst. Die Ungeduld des Lehrers vereinigt sich
„mit der Verzweiflung des Schülers, so dass jener
„die Mühe und dieser den Fleiss aufgiebt“ u. s. w.
(Nach Agricola's Uebersetzung, S. 94.)

Hiermit im Einklang, redet nun der Singmeister zu seinem Schüler vom Triller als von einem ganz absonderlichen Ding, welches zu machen, man ganz anders thun müsse, als bei andern Passagen, Rouladen und dergl.; wie man da die Gurgel in ein ganz eignes Schlagen, in eine gewisse, nicht zu beschreibende, und gar nicht zu lehrende, oscillatorische Bewegung zu versetzen suchen müsse; und so erscheint der ganze Unterricht dem Lehrling als ein Wald, der vor lauter Bäumen nicht zu sehen ist. Schon im voraus halb verzweifelnd, ob es ihm jemals gelingen werde, das ganz aparte Ding, Triller genannt, zu erzielen, versucht er es bald auf diese, bald auf jene widernatürliche Weise, (nur auf die rechte, natürlichste und leichteste nicht,) thut seiner Gurgel, bald diese, bald jene zwecklose, folglich zweckwidrige Tortur an, und giebt zuletzt den misslungnen Versuch auf, wenn er anders nicht so glücklich war, die erwünschte Fertigkeit, welche die abschreckende, meistens in sich fehlerhafte Lehrmethode ihn nie gelehrt haben würde, vermöge der natürlichen Anlage seiner Kehle, von selbst und der Beschulung zu Trotz, doch zu gewinnen.

Ich für meinen Theil habe auch hier, wie schon in so Manchem, mich nie überzeugen können, dass

eine so einfache Sache so verwickelte Schwierigkeiten haben könne, und habe mich daher auch hier unterstanden, ohne Grauen vor verjährten Autoritäten, von diesen ab und nur auf die Natur der Sache selbst zu sehen, und so mir eine eigne Art ersonnen, den Triller einzuüben, durch welche die Sänger ihn machen lernen, ohne es selbst zu wissen. *) Ich will, gelegentlich des vorstehenden Aufsatzes des Herrn Musikdirectors *Häser* und als Nachschrift zu demselben, hier Dasjenige was ich schon vor nächst 14 Jahren (in der Leipz. allg. mus. Ztg. v. 1816, S. 553) darüber gesagt hatte, theils wiederholen, theils weiter ausführen und begründen.

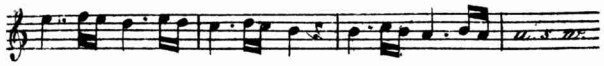
Unter den verschiedenen Notenfiguren, die man den Singlehrling machen lässt, um seiner Stimme Biegsamkeit zu geben, lasse man ihn mitunter auch folgende machen:

erst, nach seiner Bequemlichkeit, langsam, dann, so wie es sich von selber giebt, nach und nach mässig geschwinder; — es eilt nicht!

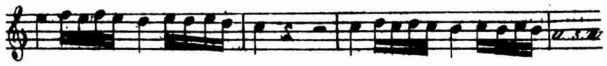
Bald folgt als weitere Uebung folgende Figur:

*) Vergl. vorstehend S. 260.

Bald lasse man ihn die obigen, einzeln abgerissnen Figuren, in eine zusammenhängende Reihe verbinden; so:



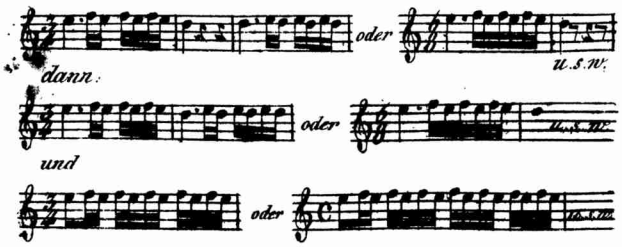
und weiter



und begleite dieselben auch mit zusammenhängenden, doch überall möglichst einfachen Harmonien.

Diese Reihen werden dem Schüler sehr bald so geläufig, dass er dadurch nach und nach von selbst zu ziemlicher Geschwindigkeit gleichsam verführt wird; wo dann das leichte Schlagen des Kehlkopfes sich von selber einstellt.

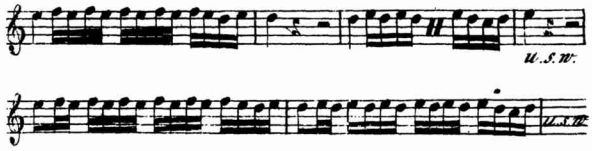
Jetzt steigert man die Uebung nach und nach immer höher:



welches alles dem Schüler fast gar keine grössere Mühe kosten wird, als die früheren Beispiele.

Und nun ist alles, was die Schwierigkeit des Trillers ausmacht, auch schon gewonnen.

Der sogenannte Nachschlag hat gar keine besondre Schwierigkeit. Man schreibe dem Lehrling, statt der letzteren Beispiele, folgende vor:



oder aufsteigend:

auch wohl schon chromatisch:

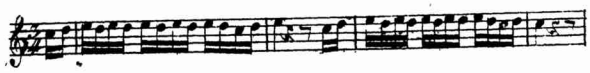
er wird es grösstentheils ohne weiters sogleich eben so gut machen, als jenes.

Als Leitfaden bei den bis hierher erwähnten Vorübungen, setze ich nachstehend eine Tabelle von

Beispielen hier bei, welche man übrigens beim Gebrauche beliebig weiter variiren, in andere Tonarten versetzen mag, u. dgl.

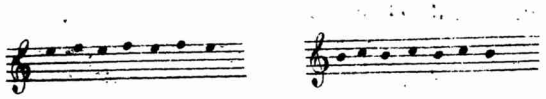
Und so hat man denn nicht nur einen, sondern sogar ganze Reihen von Trillern gemacht, vielleicht ohne zu denken, dass es Triller seien.

Wer den sogenannten Vorschlag zu jedem Triller eben so unentbehrlich findet, als den Nachschlag, der kann nun auch noch diesen voranhängen,

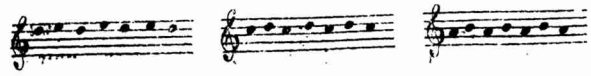


All dies wird nun sehr leicht, wo die Hauptsache einmal gewonnen ist.

Bei diesem Allen scheint es mir übrigens auch noch besonders nützlich, den halbtönigen, d. h. sich nur im Umfange einer kleinen Secunde bewegenden Triller,



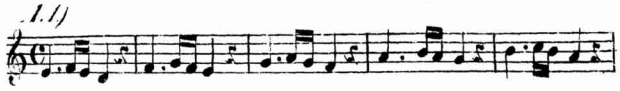
welcher den Sängern gewöhnlich weit schwerer zu werden pflegt als der ganztönige,

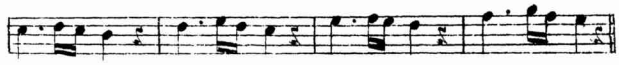


Zur S. 268.

Tabelle der Vorübungen.

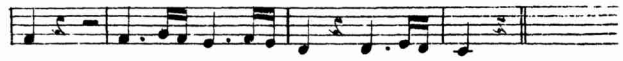
1.)



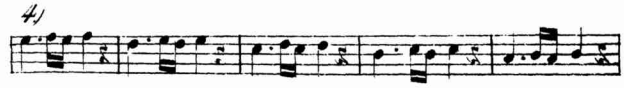


2.)

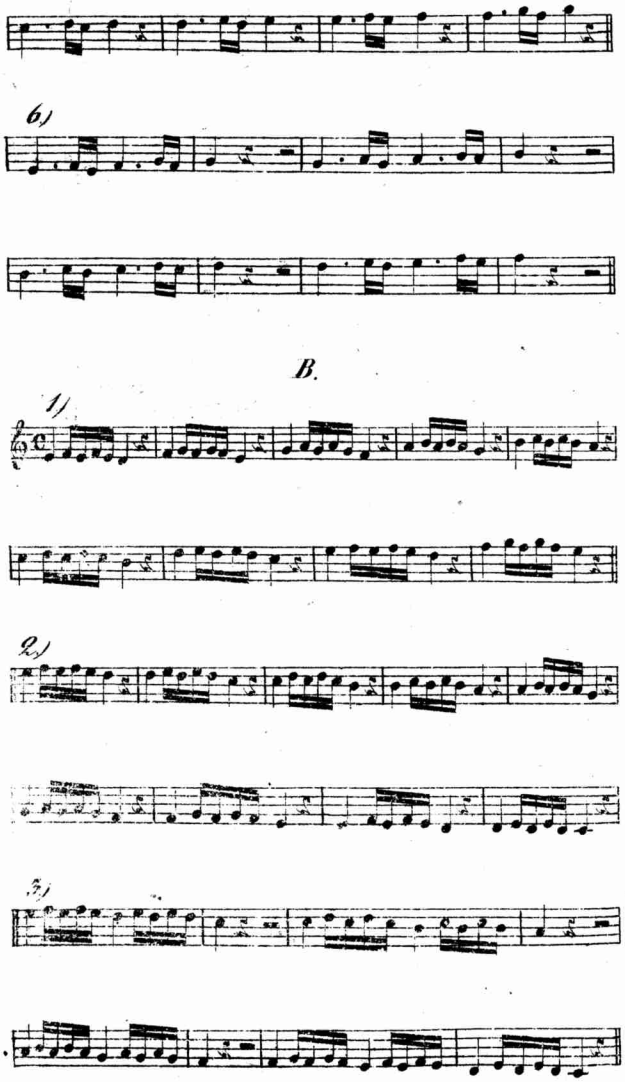
3.)

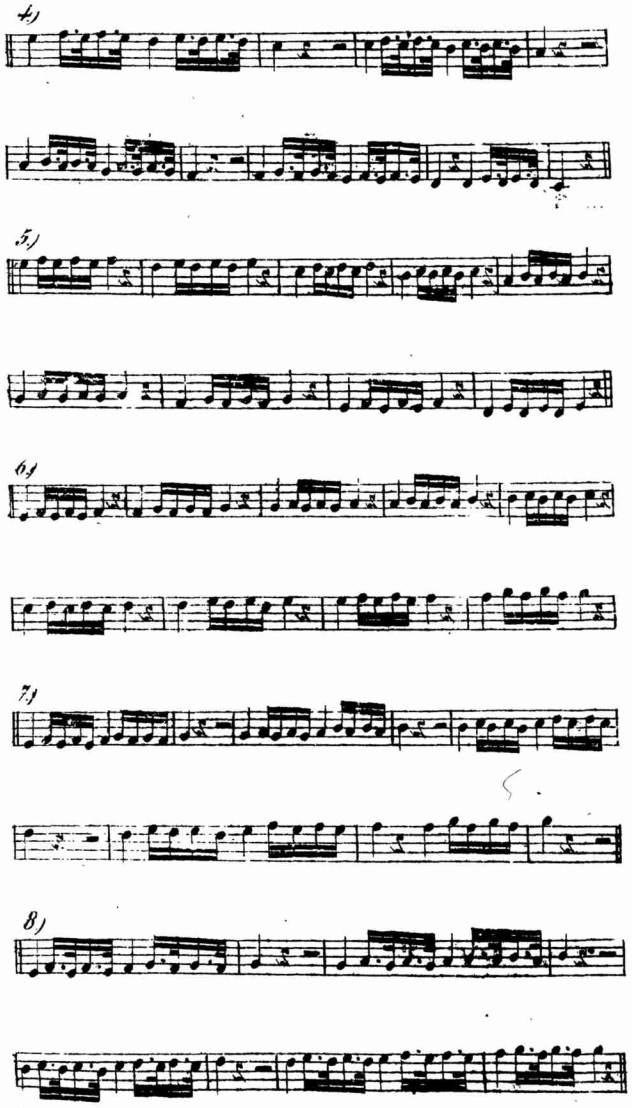


4.)



5.)

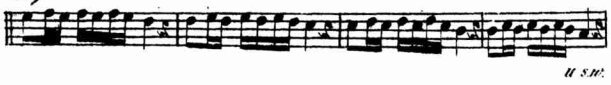

6)
B.
1)
2)
3)


4)
5)
6)
7)
8)

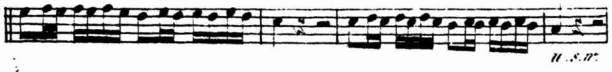
C.

1)

2)

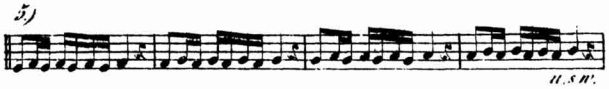


3)

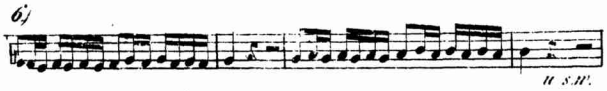


4)

5)

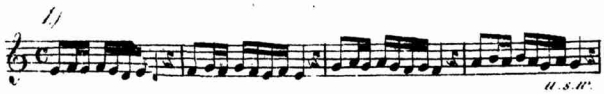


6)

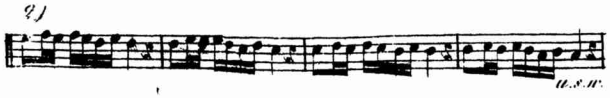


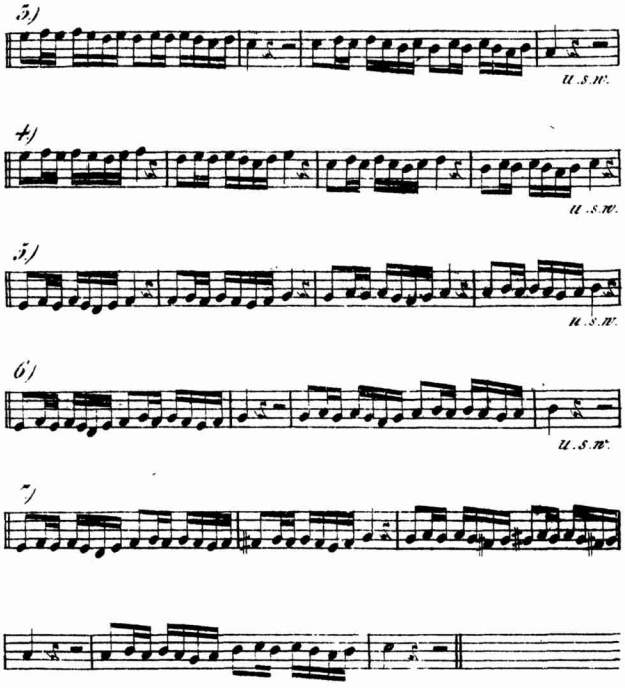
D.

1)

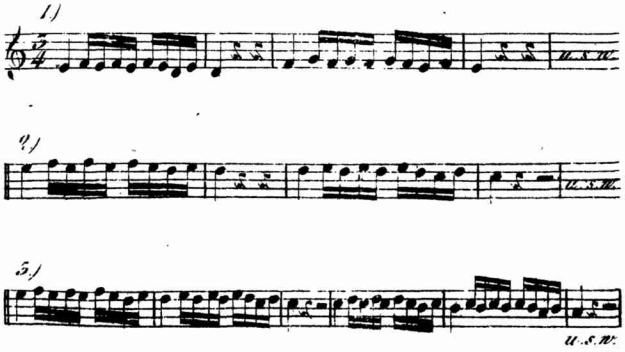


2)

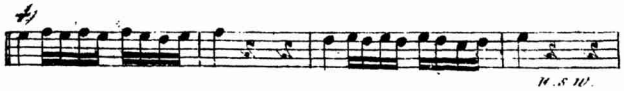




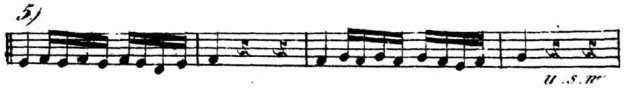
B.



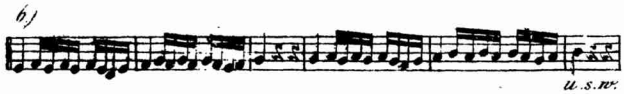
4)



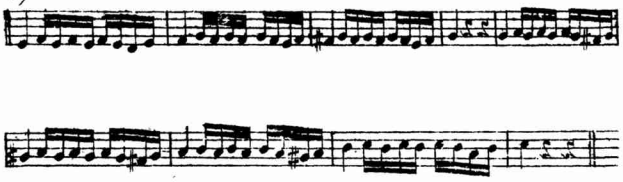
5)



6)



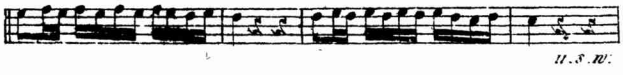
7)



F.

1)

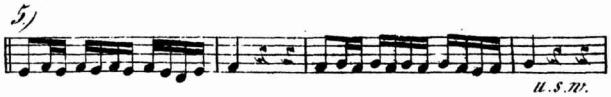
2)



3)

4)

5)

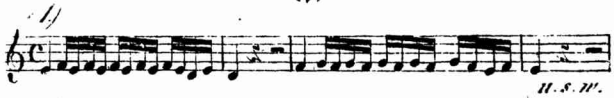


6)

7)

6.

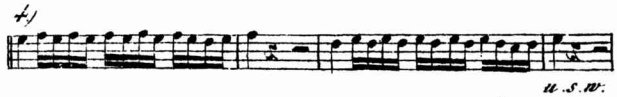
1)



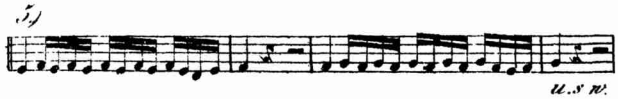
2)

3)

4)



5)



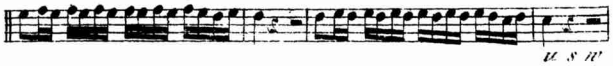
6)

7)

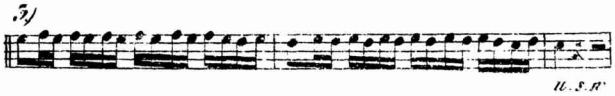
II.

1)

2)

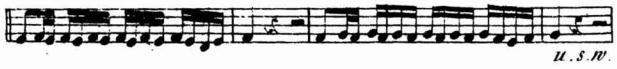


3)

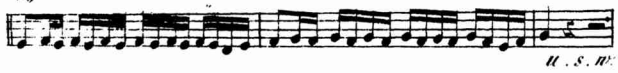


4)

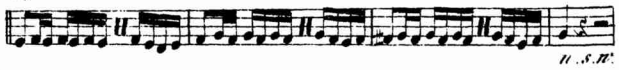
5)



6)

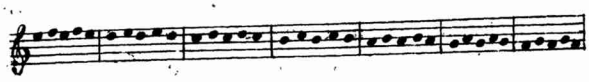


7)



J.

besonders fleissig zu üben. Die Ursache, warum jener gewöhnlich minder vollkommen gelingt, mag theils schon in der Kleinheit und Enge des Tonschrittes selbst, und in dem Umstande liegen, dass die nur sehr kleinen und, wenn ich so sagen darf, feineren, delicateren Bewegungen, welche die Kehle bei so kleinen Tonschritten zu machen hat, ihr schwerer fallen als etwas grössere, welche letzteren eben darum auch an sich selbst entscheidender und fühlbarer ins Gehör fallen; — sie liegt aber gewiss auch zum Theil darin, dass halbtönige Triller überhaupt seltener vorzukommen pflegen und daher auch weniger geübt werden als ganztönige, wie dies auch schon aus den oben vorgestellten Reihen ersichtlich ist, in welchen (der natürlichen Tonleiter zufolge) weit mehr ganztönige Triller vorkommen als halbtönige; z. B.



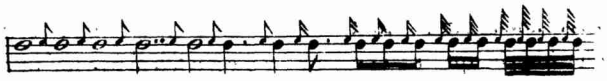
und um diese Ungleichheit zu ersetzen, ist also ein oftmaliges Wiederzurückkommen auf halbtönige Uebungen augenscheinlich rathsam.

Nach dieser einfachen Darstellung meiner Methode, sei mir erlaubt, dieselbe in vergleichendem Gegensatz mit der gemeinüblichen zu beleuchten.

Bei meiner Art, den Triller einzuüben, erscheinen die Trillerschläge, wie man sieht, überall in eine melodisch, harmonisch und rhythmisch zusam-

menhängende Reihe eingeflochten; und grade hier, (und nebenbei im Verbergen der abschreckenden Schwierigkeit,) liegt der ganze kleine Kunstgriff; wenn anders etwas so Einfaches den Namen Kunstgriff verdient, —

Die gemeinübliche Weise hingegen besteht darin, dass man den Anfänger einzelne Trillerschläge, ohne weder rhythmischen noch melodischen Zusammenhang, machen lässt; ungefähr so:



Nun ist es aber für's Erste schon äusserst geistermüdend und abschreckend, solche nichtssagende, bedeutung- und zusammenhanglose Figuren, gleichsam verzerrte anatomische Präparate des Trillers, auf allen Tönen der Reihe nach, oft und anhaltend genug durchzuüben; und leicht erlahmt in solcher Prüfung die Geduld des, durch die vorgespiegelte Schwierigkeit ohnedies im voraus entmuthigten Lehrlings.

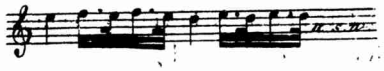
Zweitens aber hat diese Methode den Hauptfehler, dass dabei der obere, sogenannte Hülfston, (Nebennote des Trillers,) gar zu sehr als Nebensache erscheint und dass, statt des schönen Ebenmases, welches unter den zwei Tönen des Trillers herrschen sollte, gleich vom Anfang an die grösste Ungleichheit gelehrt wird. Der Schüler, der ohnedies so viel vom Oscilliren hört, und überdies sich von der Haltung und Anlehnung, welche rhythmische

Ordnung ihm gewähren würde, verlassen sieht, wird dadurch ganz methodisch auf den Fehler geleitet, den obern Hilf- oder Nebenton, auf den er, eben weil er Nebenton ist, ohnedies weniger zu achten sich geneigt fühlt, entweder gar nicht als eigentlichen Ton hören zu lassen, sondern an dessen Stelle nur ein gewisses Schwuppern und Gluchzen auf der unveränderten unteren oder Haupt-Note, zu setzen; (Bockstriller;) oder gar ihn zu hoch zu heben; (Terzentriller, Quartentriller.) Und wenn ja, dessen allen ungeachtet, der Schüler am Ende doch so glücklich ist, seine Gurgel in ein von diesen Fehlern freies, unwillkürliches Schwingen versetzen zu lernen, so will dann doch meistens dieses unwillkürliche und an kein festes Mas der Geschwindigkeit und Dauer gewöhnte Oscilliren, sich nicht immer gerade im Augenblick einhalten lassen, wenn es Zeit ist, den sogenannten Schluss des Trillers zu machen: der Sänger kann den Triller nicht schliessen; — (eine Noth, mit welcher mitunter auch manche Instrumentisten, namentlich Blasinstrumentisten, behaftet sind.)

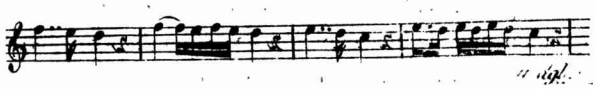
Gegen all diese Uebelstände schützt die rhythmische Einkleidung. Nebst dem, dass sie dem zagenden Schüler den gefürchteten Triller anfangs in unschuldiger Verkleidung, und in einem zusammenhängenden und dadurch minder ermüdenden Gewande vorführt, gewährt sie zugleich einen Zügel, der die Trillerschläge zur Ordnung und Gemessenheit gewöhnt, und das willkürliche Einhalten und Schliessen des Trillers zur gemessnen Zeit sichert, indem

sie dem Gehör und innern Sinne eine Anlehnung und Haltung und ein Gefühl von Ebenmas gewährt, welches das Vernachlässigen des Einen Tons, (der Nebennote) im Verhältnis gegen den anderen, verhütet.

Letzteres wird dadurch um so sicherer erreicht, wenn man, wie ich in den obigen Uebung-Reihen gethan, den Nebenton überall nach Art einer Wechselnote, auf den gewichtigern Zeittheil legt, die Hauptnote aber auf den leichteren; denn dieses gewichtigere Betonen der Hilfnote ist dem blossen Mäckern auf der Hauptnote allein (dem die Nebennote ganz vernachlässigenden Bockstriller) gradezu entgegengesetzt und also dessen sicherstes Vorbeugungsmittel. Ja ich halte es für so wesentlich, dass ich es für sehr nützlich halte, die bestimmte Betonung des Nebentons mitunter sogar auch durch Uebungen folgender und ähnlicher Art noch mehr zu steigern:

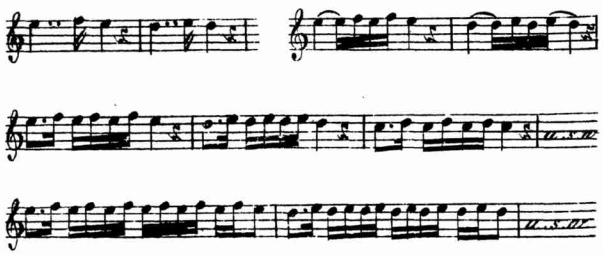


Zu eben diesem Zwecke könnte es auch dienlich sein, mitunter von Vorübungen folgender und ähnlicher Art auszugehen:



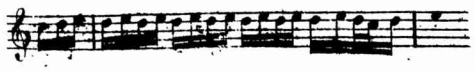
Will mir indessen Einer gegen meine Wechselnoten einwenden, dass nach diesem oder jenem an-

dern *auctor probatissimus*, z. B. nach Tromlitz, ein Triller ja gerade umgekehrt gemacht werden müsse: nämlich so, dass die Nebennote auf die leichteren Zeittheilchen falle; — nun so will ich, (ohne über ein solches Müssen in solchen Dingen mit dem Buch in der Hand zu fechten) ihm anheimgeben, wenn er lieber will, in diesem Stück die Uebungen umzukehren, z. B.:



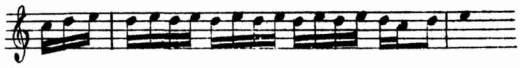
Er wird aber vielleicht bald die Erfahrung machen, dass bei dieser Methode der Schüler sich leichter gewöhnt, den Nebenton zu vernachlässigen, und sein Triller, wenn auch nicht gerade Bockstriller oder Terzentriller, doch weniger rund und gleich wird.

Er wird ferner fühlen, dass die schwierigere Einschaltung des nicht mehr in die Zahl der Noten grade aufgehenden Nachschlags, die dadurch entstehende Ungleichheit und die Nothwendigkeit, entweder durch vergrösserte Geschwindigkeit, eine Note mehr einzubringen,

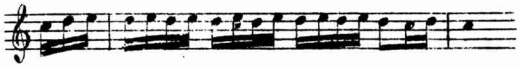


oder

oder eine Note weniger zu machen und die Lücke durch Zögern auszufüllen,



oder:



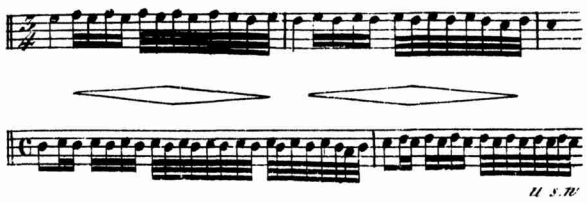
neue Schwierigkeiten erzeugen, welche eben grösstentheils die Ursache sind, warum es manchen Musiker so schwer wird, den Triller frei und rund zu schliessen; — welche sämmtlichen Schwierigkeiten man sich ja doch vernünftigerweise besser erspart.

Als ein dieselben umgehender Mittelweg könnten übrigens allenfalls Uebungen folgender und ähnlicher Art dienen,

wo der Nebenton abwechselnd, einmal als leicht, und einmal als schwer erscheint, und zugleich auch der Nachschlag in die Zahl der Noten grade aufgeht. Nutzlos werden Uebungen auch dieser Art jedenfalls

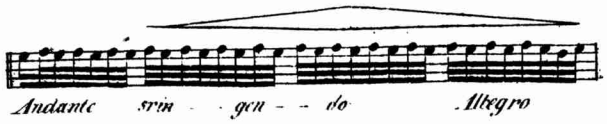
nicht sein, wär es auch nicht grade für den Triller, doch jedenfalls zur Bildung der Kehlfertigkeit und zur Gewinnung der Herrschaft über ihre Bewegungen überhaupt.

Wenn ich übrigens den Triller in den Uebungen überall rhythmisirt darstelle, so wird man doch darum nicht glauben, ich wolle ihn auch beim wirklichen Vortrage so ausgeführt haben, dass er entweder grade als Achtel, oder als 16tel oder 32tel u. s. w. genau in den Rhythmus des Tonstücks passe, — oder dass die Nebennote grade bestimmt als Wechselnote erscheine, u. dgl. Weit entfernt von solchem pedantischen Zwang, ist vielmehr eine gewisse Ungebundenheit hierin, und namentlich das Steigern der Geschwindigkeit der Schläge, hier sehr am rechten Orte; wozu Uebungen folgender und ähnlicher Arten als Vorübung dienen:



In der Folge lässt man das Steigern der Geschwindigkeit in unmerklichern Abstufungen eintreten; ungefähr wie:

bis die Steigerung zuletzt völlig gleichförmig wird, wie sich in Noten nicht anders darstellen lässt, als etwa so:



Kurz alle Nüancirungen lassen sich, wenn einmal die Grundlage gewonnen ist, leicht anbringen, und es ist unnöthig, darüber noch Mehres zu sagen.

Ob von den vorstehenden Betrachtungen Ein und Anderes etwa auch für Instrumentisten anwendbar ist? mögen diese beurtheilen.

Gfr. Weber.

Biographie W. A. Mozart's von *Georg Nicolaus von Nissen;* nach dessen Tode herausgegeben von *Constanze Wittwe von Nissen,* früher *Wittwe Mozart.*

Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1828.

Zweite Recension. *)

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass die Biographie eine der wichtigsten Stellen einnimmt im Reiche der Literatur. Philanthropischer Art, wie sie ist, will sie uns den Keim, den Sprössling, den Baum und seine Frucht vor Augen legen; uns zeigen, wie der kluge, wie der leichtsinnige Gärtner sein Amt verwaltet, hier zur Nachahmung des Guten locken, dort alles Ernstes vor dem Bösen warnen und also, Lehre und Beispiel vereinend, dem Mündigen, wie dem Unmündigen, eine eben so wichtige als willkommene Gabe sein.

Legen wir jedoch der Biographie solch hohen Werth bei, und geht sie, nach unserer Ansicht, dem Kosmopoliten zur Seite, dann ist es des Biographen hohe Pflicht, auch zu sorgen, dass sie dessen Gewand trage, und, wie *Eschenburg* **) sagt: »neben dem Erheblichen, Interessanten und Lehrreichen sich vorzüglich auszeichne durch Ordnung und Würde.« Demnach hätte der Biograph Alles nicht zur Sache Gehörige sorgfältig zu vermeiden, Dinge, über welche die Sittlichkeit einen Schleier wirft, gar nicht, oder, wenn es durchaus nothwendig wird, mit der strengsten Vorsicht aufzudecken, am wenigsten aber sich in der Kinderstube seines Helden mit Prophezeihungen zu befassen. Wissen wir doch zur Genüge, dass der Knabe, welcher mit Waffen spielt,

*) Vergl. Caecilia X. Bd. S. 225. *Rd.*

**) Siehe dessen: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. pag. 261. *Vf.*

nicht allzeit ein Held, das Mädchen, dem die fromme Mutter Beten gelehrt, nicht immer eine Heilige wird, und kennen wir doch den Unwerth getriebener Pflanzen, die nur der Neugierde dienen und dem Säckel des Treibers. *Combien de talens enfouis et d'inclinations forcées par l'imprudente contrainte des pères!**) Der negative, in Fesseln liegende Mensch, ist daher nur in so fern ein Gegenstand der Biographie, als wir an ihm wahrnehmen, dass er seine Fesseln zu sprengen, und diejenige Selbstständigkeit zu erringen trachtet, die ihn späterhin entweder als warnendes oder als nachzuahmendes Beispiel aufstellt.

Gefährdet indessen, wie das Erkenntnis seines Zwecks, ist auch die Biographie des Künstlers. Selten fliesst sie aus reiner Quelle, und ist oft entweder das Werk der Unkunde, oder der Scheelsucht. Der würdigste Biograph eines, an Kopf und Herz gleich grossen, Künstlers, ist daher nur derjenige, welcher als Künstler und Mensch mit ihm auf gleicher Linie steht. Es bedarf hierzu keinesweges, dass der Biograph das Praktische der Kunst in gleichem Maase sich eigen gemacht, sondern nur gleiches Anschauen derselben, was bei Mozart von vorzüglichem Gewichte sein möchte, denn nicht zu berechnen ist der Werth, welcher in den Biographien grosser Männer liegt. Hochauflodernde Fackeln, über Jahrhunderte hin vorleuchtend, stehen sie aufgezeichnet in der Weltengeschichte. Darum aber sollen sie auch von Männern ausgehen, deren Namen nur mit dem ihres Helden erlischt; und streng bewacht muss die Grenze sein zwischen dem würdigen Biographen und dem — Söldner.

Sehen wir nun, in wiefern auch Herr von Nissen würdig befunden werden möchte, der Biograph eines Mannes zu sein, welcher ihm, selbst als Verwandter, nicht näher stehn konnte: eines *Mozart*.

---

*) *Rousseau: Sur l'origine et les fondemens de l'inégalité de l'homme.* pag. 193. *Vf.*

Ausser dem Namen *Mozart*, und dem seines Biographen, finden wir auf dem Titelblatt vorliegenden Werkes noch den Namen von Mozarts Wittwe, und den eines Dr. *Feuerstein*, welcher das „Vorwort" gegeben.

Reden wir zuerst von diesem Vorworte! — Sein Anfang gleicht so ziemlich dem, was einst der einseitige Forkel über Seb. Bach sagte: »Er war der erste Tonsetzer der Vorzeit, ist es der Gegenwart, und wird es »der Zukunft sein.« Die vorauszusehende Folge dieser, jede Möglichkeit in Abrede stellenden Worte, war, dass man nun erst, und zwar unter Voglers Panier, Bachs Fehler bis zu seinen vierstimmigen Chorälen, in welchen jeder Schulmeister im Examen bestehen muss, emsig aufsuchte, und sie der Welt vorlegte. — Herr Dr. *F.* sagt: »*Mozart* ist unwiderlegbar das grösste musikalische Genie, »nicht allein seines Zeitalters, sondern wird es auch höchst »wahrscheinlich für alle künftigen Zeitalter bleiben.« — Was würde *Mozart*, der Mann hoher Bescheidenheit, im tiefen Anerkennen des Werthes eines S. Bach, Händel, Haydn u. s. w. gesagt haben, hätte man ihn mit solcher Reverenz begrüssen wollen?

Späterhin (S. VIII) redet Hr. *Feuerst.* jedoch von dem Fache, in welchem Mozart sich die Sternenkrone errungen: »Er ist ein Wunder, und seiner Verehrung wird kein Ende sein«; und wir erkennen darin den billigen Mann, den wir dort vermissten, als er dem Zeitalter seine Grenze setzen und, wiewohl gegen seinen Willen, Mozarts Ruhm schmälern wollte. Es hat der Schöpfer der Dinge einem Jeden sein bescheiden Theil dahin gegeben. Auch *Mozart* hat es erhalten und, mit der überschwenglichen Gabe, in so kurzer Zeit die Unsterblichkeit sich errungen. Was bedarf es mehr zu seinem Ruhme?

Herr *F.* sagt ferner (S. X) dass Herr *von Nissen*, zum Behuf der Biographie *Mozart's* emsig und nicht ohne grossen Aufwand gesammlet, Alles, mit ausserordentlicher Sorgfalt und gewissenhaft, geordnet« u. s. w. — Hiervon will indessen eben nichts sichtbar werden! Den Brief-

wechsel der Familie *M.* drucken zu lassen, dazu bedurfte es keiner grossen Sorgfalt. Auch kann es keine Unkosten gemacht haben, bereits vor dem Publicum liegende Notizen nachdrucken zu lassen. — *) Oder sollten sich jene Worte auf die Nachrichten von der allmähligen Ausbildung *Mozart's* beziehen, an welchen Hr. *v. Nissen* durch den Tod gehindert worden?! —

Hier endet das »Vorwort« des Hrn. Dr. *Feuerstein*, und folgt eine »Vorrede« des Hrn. *von Nissen* selbst.

Gedachte Vorrede weist uns nun hin auf 10 Reisen, und eben soviel Brief-Abtheilungen der Familie *Mozart*, die im Werke selbst folgen sollen. Wir haben demnach, da dieser Briefe Anzahl gar gross ist, und sich durch das ganze Werk hin verbreitet, manches Sigel zu lösen. Ob es der Mühe, besonders in dem ersten Theile des Werkes, sich lohnen wird, mag der Leser entscheiden. Ref. meint, dass Hr. *von Nissen* die Grenzen der Liebe zu seinen Verwandten hier ein wenig, und zwar ein wenig stark, überschritten habe. Indessen nennt er *Mozart's* Vater gelehrt, geistreich, umsichtig, und seine Briefe statistisch; Hr. *v. N.* der Statistiker, der Staatsrath.

Er erzählt uns (S. XVIII) wie der Vater gegen den Sohn kälter geworden; wie die Schwiegertochter mit dem Besuch, bei dem Schwiegervater, nicht recht zufrieden gewesen, und andere, dem Ref. eben nicht wichtig scheinende Dinge.

Ferner lässt sich Hr. *v. Nissen* über die bereits von *Mozart* erschienenen Biographien aus, und will sie Skelette nennen. Das soll nun wohl kein Tadel sein. Indessen muss Ref. doch gestehen, dass er, der ohnehin ein eben so grosser Freund der Magerkeit ist, als der Jesuit Balde, welcher sie sogar besang, die gar zu grosse Beleibtheit eben nicht goutirt. —

»Der Mann soll gezeigt werden, wie er ist«, sagt Hr. *v. Nissen* (S. XXI) »dies ist die Forderung an den Bio-

*) Vergl. unsere Nachschrift zum gegenwärtigen Artikel. *Rd.*

»graphen, die aber durch gar viele Rücksichten gehemmt »wird.« Hätte Hr. *v. N.* das doch früher bedenken, und uns dem zufolge weniger Briefe vom Vater *Mozart* vorlegen wollen! Hr. *v. N.* unterscheidet selbst (S. XXII) zwischen Dingen, welche dem Publicum erzählt, und nicht erzählt werden sollen; und bemerkt ganz richtig: »dass man durch zu viel Wahrheit (Offenheit) seiner Achtung (?) schaden könne;« fragt aber dennoch an, ob diese Dinge ausgemerzt werden dürften? Ref. meint: »Allerdings!« denn sie setzen ein Publicum voraus, das dergleichen Dinge gern hört; mit diesem aber kann der Biograph eines *Mozart* doch wohl in keine Verbindung treten wollen. Auch bezweifelt Hr. *v. N.* ja selbst, dass die Briefe zum Druck bestimmt gewesen. Warum denn lässt er sie dennoch drucken? Weil er glaubt: »Man werde sie, Trotz dem, mit Vergnügen lesen.« Begreife das, wer da kann! — Aus Achtung für den Vater *Mozart's* will Ref. auf keinen dieser Briefe besonders aufmerksam machen, die uns gerade die entgegengesetzte Idee von dem geben, was sich später tief in uns begründet, dass nämlich der wackere, gutmüthige Alte, in seines Sohnes Glückstern sich verlierend, seine Wohlhabenheit, daneben sein Seelenheil bedenkend, ja selbst als Bekehrer Eines aus dem Stamme Juda sich berufen fühlend, nicht so zu reden vermochte, als späterhin, wo es der Lehren und Ermahnungen bedurfte, die sich auf des Sohnes Körper- und Seelenheil beziehen; in welchen er von dem Tode seiner Gattinn, von seinem eignen nahen Ende u. s. w. redet, und wo der Leser sowohl einen gebildeten, als streng moralischen Mann in ihm findet.

Folgt nun das Subscribentenverzeichnis. Zuerst die Regenten, dann die geheimen Staatsminister und das diplomatische Corps. Ferner die königliche Hofkapellmusik, und zwar in Form eines Adresskalenders, endlich nach dem Alphabet, jedoch wieder in ungewöhnlicher Folge, so dass zuerst alle Berliner, und nun, wieder mit neuem Alphabet, die übrigen Theilnehmer aufgezählt werden.

Endlich dann beginnt die Biographie selbst, mit der Ueberschrift: »Die 24 ersten (?) Jahre von *Mozart's* Leben«, welcher Ueberschrift 3 Motto's folgen. Das erste ist von Cicero entlehnt, die beiden andern sind von zwei, Ref. ganz unbekannten Herrn: Lorenz Hübner und Hoffbauer, besonders auf *Mozart* verfertigt worden.

So trefflich nun jenes „*Assentior*" u. s. w., des Cicero, gewählt ist, so muss Ref. doch gestehen, dass es bei einem Manne ohne Schminke, wie *Mozart*, nicht passen will; da der Dictator bekanntlich eben Niemand lobte, der ihm nicht den Hof machte, und deshalb, wahrscheinlich, *Mozart* gerade so behandelt haben würde, wie er, aus ähnlichen Ursachen, den Tigelius behandelte. *) Das zweite Motto ist logisches Räthsel, das dritte gleicht so ziemlich dem Lied vom Magdeburger Lande.

Der Biograph hebt nun, wie Hr. Dr. *Feuerstein*, ebenfalls mit der Versicherung an: dass *Mozarts* Name für alle Zeiten in der Geschichte der deutschen Musik glänzen werde. Dann aber stellt er die Meinungen unserer Rochlitz, Schubert, Gerber, das, was Gellert über *M.* gesagt, eines Breitern auf, und hängt dem Gesagten einige Familiennachrichten an. Sodann folgen, in sechs Notenblättern, die Compositionen *Mozarts* vom vierten bis zum siebenten Jahre desselben, worin Ref. durchaus keine Fortschritte wahrzunehmen vermag. Ferner lässt Hr. *v. N.* den Professor Fröhlich reden, und bemerkt nur die wunderbaren Anlagen *Mozarts*. Folgen nun die Briefe des Vaters, während der ersten Reise nach München, und der zweiten, nach Wien, auch der dritten, welche die erste grosse Reise ist, und nach Paris, London und Holland geht. Ueber diese Briefe hat Ref. sich bereits

*) Siehe Forkels Geschichte der Musik, Th. I. p. 502. Hier findet sich auch Horaz unter den Feinden des grossen Sängers. Beide haben indess umsonst den Schwan zu beschmutzen gesucht. Einmal nur tauchte er unter in den klaren See, und erschien nun glänzender noch auf dessen Oberfläche.

Vf.

ausgesprochen. Wir sehen (Seite 24 und 25) Mozart als Knabe in dem damaligen Pariser Kostüm. *) Der beigelegte Brief des Vaters beschreibt diesen Anzug, Stück für Stück, sehr genau.

Ein gewisser (?) Puffendorf tritt nun auf, und giebt (S. 27) *Mozarts* Vater, in einem Gedichte an den sechsjährigen Sohn, Winke, die leider! nicht beachtet worden. Er schliesst mit den Worten: »*Fructus esse idem diuturnus ac praecox nequit.*«

Sodann erhalten wir (S. 46 und 47) den Abdruck eines *Mozart*'schen Familiengemäldes. Vater, Schwester und Sohn sind hier allsammt beschäftigt zu musiciren, während ein an der Wand hängendes Bild, die Mutter wahrscheinlich, das Auditorium ausmacht. Das Konterfei eines Hauses (S. 50 und 51) soll anzeigen, wie, und wo *Mozart* gewohnt, denn am dritten Stock des Gebäudes lesen wir die Worte: »*Mozarts* Etage.«

Mit der geendigten dritten oder ersten grossen Reise, von der wir lesen, dass der Knabe *Mozart* überall bewundert, und besungen worden, dass er für Madame *Victoire de France* zwei Sonaten verfertigt, für die Königinn von England aber deren sechs mit Begleitung der Geige oder (?) Flöte gesetzt, in London viele Guineen eingenommen, und viele ausgegeben, dort, in den *philosophical Transactions*, beschrieben worden (welche Beschreibung, nebst ihrer unnöthigen Uebersetzung in das Deutsche, 21 Seiten einnimmt); dass unser *Mozart* und seine Schwester im Haag erkrankt, und dem Tode nahe gewesen sind, dass sie aber nach ihrer Wiedergenesung, obgleich in der Fastenzeit, wo alle öffentliche Vergnügungen streng verboten, die Erlaubnis bekommen haben, zwei Concerte zu geben: »weil« wie es im Rescript heisst »die Verbreitung der Wundergaben der *Mozart*'schen Kinder zu Gottes Preise diene.« — Ferner erfahren wir, dass die *Mozart*'sche Familie wieder vom

*) Cecilia Heft 40.

Haag nach Paris gereist ist, um von da aus ebenfalls, in zwei Sprachen, in Anregung gebracht zu werden.

Zum Beschluss dieser merkwürdigen Reisen erhalten wir (114 und 115) ein kleines Rondo von *Mozart*, in welchem, von der dritten bis zur Hälfte der vierten Accolade, der Bass um eine Terz zu tief steht. — Unsere Reisenden gehen durch die Schweiz zurück, kehren bei Salomon Gessner ein, der ihnen seine Schriften schenkt und von dessen Gattinn sie Wieland's poetische Werke, wie von deren Bruder den verdeutschten Hudibras, zum Andenken erhalten.

In Salzburg wieder angekommen, widmet sich nun der junge *Mozart* dem höhern Studium der Composition, und den damit verbundenen Wissenschaften. Vater *Mozart* entwirft, während dieser einjährigen Arbeit, den Plan, seinen Sohn in Wien anzubringen; und so treten denn Vater, Sohn und Tochter ihre Reise nach der Kaiserstadt an, welches die zweite ist, nach Wien.

Umsonst hat, bis jetzt, der Forscher, umsonst der Lehrbegierige gefragt, wie und auf welche Weise die Berge erstiegen, die Hindernisse aus dem Wege geräumt, ob und wo man die Bergspitzen des gelobten Landes entdeckt? Da jedoch diese vierte Reise, und zwar in das Land, wo sich die Grammatik der Tonkunst, mit dieser Tochter Apoll's selbst gepaart, nicht dem Lukrativen an Leib und Seele allein, sondern auch der Vervollkommung des, nun zum Jünglinge reifenden Knaben unternommen wird; so steht zu hoffen, dass endlich die gerechten Ansprüche an diese Biographie nicht länger ungehört bleiben werden.

Vergebens! auch diese Reise ist von keinem Nutzen für die Kunst. Aber nicht unsere Reisenden sind Schuld daran, sondern die Kabalen der Wiener Tonkünstler; daher es denn auch dem Vater *Mozart* nicht zu verdenken ist, wenn er die Wiener (S. 139) mit mehr denn gewöhnlicher Offenheit charakterisirt. Kaum in Wien angekommen, müssen unsere Reisenden, der Blattern wegen, nach Olmütz flüchten; aber bald liegt *M.* dort an den-

selben so hart darnieder, dass er 9 Tage blind ist und, mehrere Wochen nach seiner Genesung, noch die Augen sehr schonen muss.

Endlich kehrt dann die Familie nach Wien zurück. Der zwölfjährige *Mozart* erhält von Joseph II. den Auftrag, die komische Oper „*La finta semplice*" für den Hof zu schreiben, — ferner für ein Gesellschaftstheater die deutsche Operette: „Bastien und Bastienne." Der Kaiser fragt Vater *Mozart*: ob sein Sohn wohl gesonnen sey, eine Oper für das Wiener Theater zu schreiben? — Als dieses laut geworden, stehen zuerst die Wiener Componisten auf: »Was,« rufen sie »heut einen Gluck, und morgen einen zwölfjährigen Knaben seine Opern dirigiren sehen?« — Indessen weis Vater *Mozart*, Gluck auf seine Seite zu ziehen, und glaubt dadurch seine Feinde geschlagen zu haben. Wie hatte er sich geirrt! und bald (S. 136) stellt sich dieses in seiner ganzen Grösse dar. Man höre! Affligio, der Hofpoet, geht mit Vater *Mozart* einen Accord ein, vermöge dessen der junge Künstler ihm eine Oper, für 100 Dukaten, schreiben soll. Dieser erwartet nun das Gedicht. Die Oper soll auf Ostern gegeben werden; indessen liefert ihm der Poet erst gegen diese Zeit den Text zu einigen geringen Arien. Man verlegt die Aufführung sodann auf Pfingsten; doch auch daraus konnte nichts werden, da der Poet immer noch mit dem Gedichte säumt. Bald aber entdeckt sichs, dass die Wiener Componisten, im Vereine mit den Musikern des Theaters, die Sache untergraben, Sänger und Spieler behaupten; *Mozart's* Musik nicht vortragen zu können; auch erklären sie, dass sie sich von einem Knaben nicht dirigiren lassen wollten u. s. w. Es wird ausgesprengt, die Musik sey keinen Pfennig werth, der Knabe verstehe die italiänische Sprache nicht und habe deshalb gegen Rhythmus, Metrum, und Declamation in den Tag hinein geschrieben. Dieses widerlegen zwar Hasse und Metastasio öffentlich, und die Sache scheint darauf eine andere Wendung zu nehmen. Indessen hatte man an die Stelle von *Mozarts* Oper, bereits eine andere

auf das Repertoir gebracht, und hielt den Vater *M.* mit der Versprechung hin: dass auf diese Oper nun die seines Sohnes sogleich folgen solle. *Mozart* erhielt hierauf das ganze Gedicht, und ging an die Arbeit. Aber jetzt erfahren wir, dass man sich, im Fall die Oper des jungen *Mozart* aufgeführt werden müsse, vereint hat, sie schlecht aufzuführen und zu verderben. Der Leser mag die „*Species facti*" (S. 145 bis 152) selbst lesen, um bei solch einer Künstlerkabale den tiefsten Abscheu zu fühlen. Kurz! als der Vater zuletzt den Theater-Impresario Affligio um eine bestimmte Antwort ersucht, verlässt ihn dieser Italiäner mit den ehrenrührigsten Ausdrücken, und schliesst mit den Worten: »Wenn der Knabe prostituirt werden soll und dies des Vaters Wille ist, so werde ich die Oper zwar aufführen, jedoch belachen und auspfeifen lassen.« Und hiermit bezahlte der Betrüger Affligio eine Arbeit von 558 Folioseiten, die dem Knaben viele schlaflose Nächte gekostet; störte den kindlich reinen Seelenfrieden, der bis jetzt in ihm gewohnt, indem er des Künstlers Ehre gefährdete, und die häuslichen Umstände einer ganzen Familie sehr herunter brachte. — *Mozart* aber, ehe er nun Wien verliess, componirte eine grosse Messe für ein dortiges Waisenhaus, und schenkte sie demselben. — So nur rächen sich grosse Seelen; in solchen Thaten feiert die Menschheit ihren höchsten Triumph.

Bei dem Singgedichte (S. 153) möchte der Leser neugierig werden, was der Verf. desselben noch über die Unsterblichkeit setzt? denn er wünscht *Mozart* »nur« diese.

Der Erzbischof von Salzburg ernennt nun den 14jährigen Künstler zu seinem Concertmeister, bei welcher Gelegenheit Hr. *v. N.* (S. 155) bemerkt: »dass da, wo die beginnende Reife allmählig eintritt, auch kräftige Originalität erscheint,« was wir wohl selbst errathen können.

Die fünfte Reise des Vaters mit dem Sohne (S. 156) geht nun nach Italien. Hier finden sich schon häu-

fig Briefe von dem jungen *Mozart* selbst, die manches Wichtige für die Kunst und den Künstler enthalten. Wir finden Nachrichten über den Musikzustand in Verona, Mantua, auch (S. 174) ein Anakreontikon, das sich in einer Menge Vokalen fast singend ausspricht: die Verfasserin heisst Sartoretti.

Unsere Reisenden machen die Bekanntschaft des ehrwürdigen Pater Martini zu Bologna; und in Florenz treffen sie den jungen Lindley, einen berühmten Violinspieler, Schüler des Nardini. Hier offenbart sich das Reine in unseres *Mozart's* Charakter. »Beide Nebenbuhler,« so sagt der Vater, »producirten sich wechselsweise, und unter beständigen Umarmungen.« Lindley begleitet *M.* nach Hause, weint beim Abschied die bittersten Thränen, und überreicht ihm, bei der letzten Umarmung, einige italiänische Stanzen, die auf den Beifall des gefühlvollen Lesers wohl Anspruch machen dürfen. Auch in einem Briefe des jungen *M.* aus Neapel (S. 210) leuchtet das gefühlvolle, unbefleckte Herz desselben mächtig hervor.

In Rom wird er Ritter vom goldnen Sporn (S. 215). Die philharmonischen Akademieen zu Mailand, Bologna, Verona ernennen ihn zu ihrem Mitgliede. Dieses alles erzählt der Vater, der Sohn gedenkt dessen mit keiner Sylbe. Er schreibt die Oper *Mithridate Re di Ponto*, und obgleich die Kabale auch hier ihr Wesen treibt, so gelingt es dennoch, diese Oper in Mailand auf die Bühne zu bringen.

Unsere Reisenden kehren zwar bald nach Salzburg zurück, indessen erhält *M.* den Auftrag, zur Vermählung des Erzherzog Ferdinand eine Serenade, *Ascanio in Alba*, zu setzen, und reist deshalb wieder nach Italien. Zur Aufführung dieser Cantate hatte man einen Sänger genommen, der bereits für eine Oper mit 500 Gigliati engagirt war, nun aber das Doppelte verlangte. Man giebt ihm 700 Gigliati und eine goldene Dose. Er schickt beides zurück und reist ab. *M.* nennt dieses Verfahren: Unvernunft und Hoffart. — In Salzburg wieder ange-

kommen, schreibt er zur Wahl des neuen Erzbischofs eine Serenade: *Il sogno di Scipione.* (In welchem Verhältnisse Scipio und ein Erzbischof mit einander stehen, mag der Leser selbst entscheiden; doch hat Ref., in dieser Art, Heterogeneres noch gesehen.)

Wir kommen nun zur sechsten Reise (S. 264), welche abermals nach Italien geht, indem *Mozart* beauftragt worden, für das Carneval in Mailand die Oper, *Lucio Silla*, zu schreiben. Nachdem diese, und zwar mit vielem Beifall, aufgeführt worden, reisen Vater und Sohn wieder nach Salzburg, um, einige Monate nachher, ihre siebente Reise anzutreten, die wieder nach Wien geht, wo sie denn 14 Monate verweilen, und zwar wiederholt ohne allen Nutzen. Sie kehren hierauf in die väterliche Heimath zurück, und treten bald nachher die achte Reise an, und zwar nach München, wo *M.*, neben andern Werken, auch die Oper: *La finta giardiniera* schreibt, die grosses Aufsehn erregt. Bald jedoch sehen wir sie wieder in Salzburg, und *M.* schreibt dort: *Il re pastore*, eine Arbeit, die ihren Werth, auch neben seinen grössern Werken, behält. Hr. *v. N.* sagt: »Diese Oper scheint den Uebergang des Componisten, aus seiner Schüler-Periode in die seiner Vollendung, zu machen.« *M.* tritt nun in sein zwanzigstes Jahr. —

Es scheint, dass der Vater ihn jetzt majorenn gefunden, denn er übergiebt ihn nun der Mutter, (?) um ihn auf seiner achten Reise, die nach Paris geht, zu begleiten. Ref. glaubt hier einen feinen Zug im Charakter des Vaters zu entdecken; wie denn von diesem Augenblicke an Vater *M.* an Interesse gewinnt, und seine Briefe an den Sohn, von den Briefen, die er, bisjetzt, und an dessen Seite geschrieben, gerade das Gegentheil sind. Wir finden hier Tugenden in ihm, die bisher schlummerten, finden einen wahrhaft klugen und bedächtigen Mann, fern von aller Eitelkeit und Gewinnsucht, nichts anderes mehr bezweckend, als eine sichere Stelle, und Einnahme für seinen Zögling und guten Sohn.

Die Reise geht über München, wo ihn der Vater gern angestellt wüsste. Was er bereits geworden, was er noch hoffen liess, ward nicht beachtet, und man schickte ihn fort, mit dem Bedeuten, es sey jetzt keine Vacatur vorhanden. Die Reise geht über Mannheim, wo er Holzbauer, Cannabich, Wendling, Fränzl aufsucht, und ihres Lobes voll ist. Nicht so gut wird es Voglern, den er einen musikalischen Spassmacher nennt, viel böse Dinge abseiten seines Herzens von ihm erzählend. *Mozart's* Kunstbrüder wünschen, ihn den Winter dort zu behalten; ein reicher Holländer, Serarius, stellt sich an ihre Spitze, und will die Sache nach Kräften unterstützen.

Mozart schreibt dies seinem Vater, dessen Antwort (S. 339) von der höchsten Bedeutung ist für junge Künstler. Mit dem grössten Erstaunen und Unwillen auch, sehen wir in einem Briefe des Vaters an den Pater Martini in Bologna, dass unser *Mozart* dem Erzbischof zu Salzburg, fünf Jahre lang, um den jährlichen Gehalt von 12 fl. 30 kr., (7 R. pr.) als Conzertmeister, gedient. Die Sache würde unerklärbar seyn, erführen wir nicht, dass dieser Mann Gottes sich häufig geäussert habe: „*Mozart* wisse Nichts.«

Wenn *M.* in der Folge (S. 349) sich dahin erklärt: »dass er lieber französische, als deutsche, am liebsten aber italiänische Gedichte bearbeite,« so muss uns das nicht befremden, da unsere lieben vaterländischen Operndichter von dem Grundsatz auszugehn scheinen: »Was nicht der Mühe werth ist, gesprochen zu werden, das singt man.« Folgt nun ein Brief des Vaters, den Ref. ein Kleinod nennen möchte für Jünglinge, die sich eines guten Vaters zu freuen, das hohe Glück geniessen. —

Mozart kommt (S. 357) mit der Mutter glücklich in Paris an.

Ehre oder Geld! — Ehre und Geld wollen sich wenig zu einander gesellen auf dieser sublunarischen Erde. Die Bewohner der Themse und die der Seine wollen dies häufig beweisen, und auch *M.* hat es in London und Paris erfahren.

Wir sehen hier sogleich (S. 364 — 366) das ächte Conterfei einer Scene zwischen dem Künstler und dessen französischem Mäcen. Sie ist ganz aus der Natur gegriffen; und dieser und andere ähnliche Auftritte sind der Grund, weshalb *M.* eine so derbe Sprache, bei der Beschreibung des Musikwesens zu Paris, angenommen. Zu dem Unmuth gesellt sich bald der bitterste Schmerz noch. *Mozart* wird die Mutter durch einen schnellen und unvermutheten Tod entrissen. — Haben wir nun bereits manche seltene Tugend in ihm entdeckt, hier offenbart sich die schönste und zugleich die grösste: Hingebung in den Willen Gottes, und zuversichtliche Hoffnung des Wiedersehens in einer bessern Welt. Den Vater schonend, legt *M.* diese herbe Nachricht für den treuen Gatten, in den Brief an einen Freund, (S. 380) mit den Worten: »Erhalten Sie mir meinen Vater!«

Frankreich reizt ihn nun nicht weiter, und er eilt nach Deutschland zurück. »Sein gerader Sinn« sagt der Biograph »war nicht für die Schlangenwindungen, die, auf einem Tummelplatze menschlicher Thorheiten, auch Künste und Wissenschaften umstricken.« Obgleich Jene Operngedichte seinen Beifall hatten, so hatte doch die französische Sprache selbst diesen eben so wenig, als die französischen Sänger, von denen er sagt: sie singen nicht, sondern schreien, heulen und zwar aus vollem Halse, aus Nase und Gurgel. *)

Bald sehen wir nun unsern *M.* in den Fesseln der Liebe. Ihre Allgewalt zieht ihn zu der berühmten Aloy-

---

*) Das muss sich nun freilich geändert haben, denn ein neuerer Beobachter, ein Deutscher selbst, will behaupten: die französischen Sänger ständen heut zu Tage weit über den deutschen, und italiänischen. Das Mittel, dessen sie sich zu diesem Aufschwung bedienen, nennt der Seher: »Kehlgriff.« Wohl möglich, dass besonders die deutschen Sängerinnen sich mit diesen französischen Kehlgriffen nicht befassen mögen! — *Vf.*

sia Weber hin. Sie verschmäht ihn, und er sagt, vielmehr singt zum Claviere: »Ich lass das Mädel gern, das mich nicht will.« Er unterrichtet der Unholdin Schwester, Constanze, sieht diese späterhin in Wien wieder, findet, dass sie mehr Eindruck auf ihn mache, als selbst Aloysia, und — wird ihr Gatte.

Schon früher hatte ihm der Vater geschrieben, man sei in Salzburg gewilligt, ihm die Dom-Organistenstelle zu geben, welche, mit einer versprochenen Vermehrung des väterlichen Gehaltes, eine jährliche Einnahme von 1000 fl. ausmache. *M.* geht in des Vaters Wünsche ein. Gross war seine Liebe zum Vater, heftig die zu der Braut; wie hätte es fehlen können, dass er nicht einstweilen eine solche Stelle angenommen!? Leider werden wir, in der Folge, sehen, wie wenig sie ihm zusprach, und den keimenden Helden zum Ziele führte. Ein Jahr kaum hält sein nimmer rastender Sinn hier aus, und er eilt nach München, um die Oper *Idomeneo* zu componiren, die man mit Recht ein Kind gedoppelter Liebe nennen kann. Dies grosse Meisterstück ist leider! wenig bekannt. Wir sind von dem Ernsten so ziemlich abgewichen, und die Zahl derer, welche der zwiefachen Liebe: der zum Vater, wie zu der Erwählten, so huldigen, wie Idomant, ist zu gering, als dass es der Mühe lohnen möchte, eine Darstellung solcher Tugenden zu unternehmen. Ref. kann hier wohl sagen: *Experto crede Ruperto!* *) — Wer an irgend

*) Hr. *v. N.* sagt: »Was noch keine deutsche Bühne gewagt hatte, unternahm das Theater zu Cassel. Man gab dort den Idomeneo.« Kurfürst Wilhelm I. schuf ein Hoftheater und übergab Ref. die Direktion der Oper. Ohne Säumen wurde nun Idomeneo einstudirt, mit der trefflichen Uebersetzung des Geh. Rath von Apell. Das Unausbleibliche verkündete sich bald in dem bösen Willen der Operisten, und was dieser vermag, ist bekannt. Sie wollten die Recitative in einen Dialog verwandelt haben, andere Stücke einlegen u. s. w., das wurde aber keineswegs zugegeben. Ref. endete keine Probe, ohne von den Launen seiner Widersacher, und dem Aerger

ein Gemälde Raphaels, eine Statue Rauch's, ein Gedicht von Schiller, seine frevelhafte Hand legen wollte, den würde man nach Bedlam oder auf die Galeere schicken. Eine Oper jedoch kann unbestraft, vom Lampenputzer und dem Coulissenschieber an bis zur höchsten Instanz eines Theaterpersonale, beschmutzt und verdorben werden; und es ist dem Componisten wohl zu rathen, dass er sich mit all diesen unwirthbaren Leuten in Rapport setze, will er seine Arbeit in ihrer möglichen Vollendung sehen. Schauspieler und Tonkünstler, die eine wissenschaftliche Bildung, eine Veredlung des Geistes, ihrer Kunst beigesellen, sind eben so achtbare Mitglieder eines Staates, als die sogenannten Komödianten und Musikanten tief unter dem letzten Tagelöhner stehen, der sein animalisches Leben auf dem Stroh beginnt und wieder aushaucht.

Mozart reist nun nach Wien. Der Ruf, den er durch seinen Idomeneo erhielt, geht vor ihm her. Dort findet er den Erzbischof, seinen Herrn, und sieht sich genöthigt, zu dessen Gefolge zu treten, um mit den Kammerdienern, Köchen u. s. w. an einem Tische zu essen, wovon er ächt lakonisch folgende Beschreibung macht: „Beim Essen giebts einfältige, grobe Späße. Mit mir „macht keiner Spass, weil ich kein Wort rede und, muss „ich, es allzeit mit dem grössten Ernste thue. Hab' ich „abgespeist, dann gehe ich meiner Wege." Indessen muss er sich dem Willen seines Herrn fügen, darf kein Concert geben, das seine Umstände verbessert hätte u. s. w. Sogar in einem Concert für die Armen spielen zu dürfen, schlägt ihm der Erzbischof ab, weil er, wie *M.*

über das absichtliche Untergraben des Guten mächtig ergriffen zu sein. Und so konnte es denn nicht fehlen, dass Idomeneo, kalt gegeben, und kalt aufgenommen, nach zweimaliger Aufführung von dem Repertoir gestrichen wurde. Ref. verlangte nun seine Entlassung. Auch ging bald darauf das Hoftheater wieder ein. Der Kurfürst hatte den besten Willen. Die Histrionenkabale siegte. *Vf.*

selbst erklärt, mit seinen Leuten prunken will. Eine originelle Art zu prunken! — Endlich aber verliert *M.* die Geduld, und sucht um seine Entlassung nach, die auch, mit der Aeusserung: „wenn er dem Erzbischof nicht recht dienen wolle, könne er sich weiter scheeren," sehr bald erfolgt. Dies „nicht recht dienen" erklärt sich aber dahin, dass *Mozart*, neben seinem Amte, auch Kammerdiener sein sollen, was er unterlassen. Zuletzt beehren S. fürstl. Gnaden unsern *M.* noch mit den Ehrentiteln: »Bube, Schurke, liederlicher Kerl,« was aus dem geistlichen Munde, wie *M.* sagt, gar säuberlich geklungen. Das Ehrgefühl des Künstlers wird indessen, durch diese priesterliche Behandlung, so erschüttert, seine Galle so in Bewegung gesetzt, dass, wie er (S. 444) sagt, er Abends beim ersten Akt der Oper nach Hause gehen und sich zu Bette legen müssen. »Ich ward,« so erzählt er, »erhitzt, zitterte am ganzen Körper, und taumelte, wie ein Betrunkener über die Strasse, musste auch den ganzen folgenden Tag das Bett hüten.« Also verfuhr Se. fürstl. Gnaden mit *Mozart*.

Der hohe Sänger bestimmt nun die Kaiserstadt zu seinem künftigen Wohnort.

In seinem Urtheil über Clementi stimmt Ref. vollkommen ein, und sicher auch die meisten Tonforscher. Er macht die Bekanntschaft des Ritter Gluck: »Der Umgang mit ihm« sagt Hr. *v. N.* »und das unablässige Studium seiner erhabenen Werke, gab *M.* viel Nahrung, und hatte Einfluss auf seine Operncompositionen.« Ref. meint, dass uns *M.* hierdurch, auch dass er Haydn seinen Lehrer nennt, nur werther noch geworden.

Der Kaiser (Joseph II.), der italiänischen Oper müde, errichtet eine Deutsche, und *M.* schreibt für diese die Entführung aus dem Serail. In seiner eigenen Beleuchtung dieser Oper (S. 454 — 458) zeigt *M.*, dass er wohl wusste, warum er so, und nicht anders setze, und giebt uns eine Einleitung in das weit ausgedehnte Fach der Aesthetik. Hierauf verfehlt er nicht, den Operndichtern (S. 459) einige, sehr zu beherzigende Winke zu

geben, welche auch die Herren Uebersetzer zu einigen Betrachtungen auffordern möchten.

Wir stossen nun auf eine Verschanzung, in welche sich viel böses Gesindel geworfen, dem fast nicht beizukommen ist. Ref. redet von Nachschreibern und Nachdruckern. *Mozart* schreibt (S. 461) seinem Vater: »Nun habe ich keine geringe Arbeit. Bis Sonntag über 8 Tage muss meine Oper in die Harmonie gesetzt sein, sonst kommt mir ein anderer zuvor, und zieht anstatt meiner den Nutzen ein.« Indessen war der Klavierauszug dieser Oper bereits auswärts im Druck erschienen, und die Arrangements von der Piccol-Flöte bis herunter zum Contrabass hatten bereits ihren Anfang genommen. *Mozart* blieb nur die Ehre.

Ist Sicherheit des Staates mit Sicherheit des Eigenthums verbunden, so muss der Erste sorgen, dass das Andere nicht ungestraft geraubt werde. Man entschuldigt das Unterlassen dieser Sorge damit, dass der Räuber dem Publikum das Gestohlene zu geringerem Preise überliefere als der Eigenthümer, und stellt damit diesen als einen Betrüger, jenen aber als einen Wohlthäter auf. Es ist hier nicht der Ort, die Sache weiter zu besprechen, soviel aber ist gewiss, dass, wenn der Spartaner den Diebstahl erlaubte, um das Volk vom Ueberflüssigen zu entwöhnen, und wachsam zu machen, wir den Luxus des Räubers befördern, und selbst der Wachsamkeit Hohn sprechen. *M.* bearbeitet seine Harmonie, aber das Publikum ist schon im Besitz derselben, die Verleger ziehen hohe Summen von seinen Werken ein, und *M.* weis oft seine, und der Seinigen, dringendsten Bedürfnisse nicht zu befriedigen. Auch die Entführung aus dem Serail schrieb *M.*, wie den Idomeneo, im Hochgefühle seiner ersten und reinsten Liebe. Indessen wurde erstere mit weit mehr Beifall gekrönt, als letzterer, wie denn der Menge, die im Publikum den Ausschlag giebt, allzeit das Komische näher liegt, denn das Ernste. Es erwacht aber nun der italiänische Neid, und der Kaiser selbst glaubt, es seyen zu viel Noten in der Ent-

führung. *M.* giebt ihm die allbekannte Antwort, welche man nachher auch Cherubini, bei Gelegenheit seines Zwiegesprächs mit Napoleon über die Oper Medea, in den Mund gelegt.

Mozart, im steten Amalgama mit seiner Entführung aus dem Serail, entführt bald seine Braut, da man ihm die Einwilligung zur Heirath versagt. Sie erfolgt jedoch und die Verbindung geschieht (4. Aug. 1782.) Lesen wir, was *M.* (S. 466) hierüber geschrieben: »Bei unserer »Einsegnung waren Mutter und Schwester meiner Braut »und einige Freunde. Als wir zusammen verbunden wur»den, fing sowohl meine Frau, als ich zu weinen an. Da»von wurden Alle, sogar der Priester, gerührt, und Alle »weinten, die Zeugen unserer gerührten Herzen waren.« Möge Ref. auch von Manchem über dies Einschiebsel missverstanden, vielleicht auch verlacht werden. Diejenigen, welche das wahrhafte Glück der Ehe kennen, werden diesen Beweis, dass *M.* ohne alle Nebenabsichten sich verband, hier gern aufgenommen sehen; auch will die jetzt folgende Abbildung unseres neuen Ehepaares unser Vergnügen noch steigern.

Wenn wir weiterhin lesen, dass weder Don Juan, noch Figaro den Wienern so gefallen habe, als seine letzte Oper, die Zauberflöte, und zwar aus dem Grunde, weil er bald nach ihrer Vollendung gestorben, so fallen uns des Genfer Philosophen Worte ein: »*On voudroit tuer les vivans et faire resusciter les morts.*«

Schmeichelhafter für Pleyel konnte wohl kein Urtheil sein, als das, welches unser *M.* (S. 480) über ihn ausspricht. Die Zahl seiner Compositionen vermehrt und steigert sich täglich, so dass selbst Haydn ausruft: »Ich sage vor Gott und als ehrlicher Mann, dass ich *Mozart* für den grössten Componisten anerkenne;« und dennoch muss eben dieser grösste Componist, um sich und die Seinigen zu ernähren, sich mit Unterricht in der Stadt befassen, dennoch wird der, welcher die Säckel Anderer füllte, um geringe Schulden mit Arrest bedroht. Indess scheinen sich seine Umstände bald zu verbessern, indem

er jetzt 2000 fl. in die Bank zu legen im Stande ist. Vater Haydn seine Achtung zu bezeigen, setzt er 6 Quartetten, die man unter die berühmtesten zählt, und widmet sie ihm. Welch schöner Erguss der Ehrfurcht *eines* Meisters gegen den *andern*! — Arteria, der Verleger, zahlt ihm 100 Dukaten für das Werk. Er hätte ihm deren 1000 zahlen können, wäre der Nachdruck nicht. Hierauf schreibt *M.* seinen *Davide penitente*, und kurz darauf die Oper *Figaro*. Dieser Oper stellt sich jedoch eine mächtige Nebenbuhlerinn entgegen in Martin's *Lilla*; auch trägt sie den Sieg davon, wie bei den Wienern leicht voraus zu sehen war. Bei Martin ist Alles hell und auf der Stelle sichtbar. Nicht so bei *M.*, dem Teutonen. Hier tritt man, wie Claudius von Klopstock sagt, in ein kaum erhelltes Zimmer, und nur nach und nach enthüllen sich die darin aufgestellten Gemälde. Der Mensch, hat er, bei hellem Lichte, schnell alle Gegenstände erkannt, will, das verlangt sein immer im Forschen beschäftigter Geist, allzeit mehr noch auffinden, der sich gegen die unbelohnte Mühe sträubt, und durch sie ermattet. Kaum hatte die Ouverture zur Lilla dem ebenfalls schon verhallten »Freut euch des Lebens« sein Dasein gegeben, als sie bereits weniger aufgeführt, und nachgerade fast ganz vom Repertoire gestrichen ward. Immer noch werden neue Schönheiten in *Mozart's* Figaro entdeckt und, indem er, dem blos Fühlenden wie dem Denker, stets neue Reize darbietet, wird er ein Liebling Aller bleiben. Selbst Joseph II. hielt ihn für *M's.* schönstes Werk. Das Zwiegespräch des Monarchen mit dem von Dittersdorf (S. 496 — 497) enthält die sinnreichste Vergleichung beider über *M.* und Haydn. Der Kaiser vergleicht *M.* mit einer, goldenen Tabatiere, die in Paris, Haydn mit einer, die in London verfertigt ist. Hier geschmackvolle Verzierung; dort Simplizität und ausnehmend schöne Politur. *M.* wird mit Klopstock, Haydn mit Gellert verglichen.

In Prag war es, wo man den Werth des Figaro sehr bald anerkannte. Auch sagt *M.*: »Die Prager verstehn

mich,« deshalb schrieb er auch dort die Opern: *Cosi fan tutte*, *Clemenza di Tito* und *Don Giovanni*. Von der grössten Bedeutung ist das, was wir (S. 501) über das Prager Orchester bemerkt finden. — »Dies unvergleichliche Orchester« heisst es »wusste *Mozart's* Ideen ganz genau auszuführen. Auf diese verdienten Männer, die zwar grösstentheils keine Concertisten, aber desto gründlichere Kenner und Orchester-Subjecte waren, machte die neue Harmonie und der feurige Gang des Gesanges den tiefsten Eindruck.« Ref. meint: man solle den Herren Concertisten nur ihre Solo's in die Partie schreiben, und sie anhalten, während der Pausen genau zu hören, was zu ihrem Nutzen dienen möchte, damit auch sie dereinst tüchtig befunden werden, in die Reihe der guten Ripienisten zu treten.

Ueber die Composition und die Aufführung des *Don Giovanni* in Prag, lesen wir (S. 502 — 512) manches Treffliche von anerkannt sachverständigen Schriftstellern. Da hingegen heisst es wieder, dass diese Oper in Wien weniger gefallen habe, denn die Oper *Axur* des Salieri. Ref. bezieht sich hier auf das, was er bereits über die Wiener bei Gelegenheit der Lilla und des Figaro gesagt.

Unter all seinen Opern schätzte *M. Don Giovanni* und *Idomeneo* am meisten, und wir glauben es gern. Beide sind Extreme. Hier das reitzende Gemälde keuscher Liebe, und kindlicher Ergebung in den Willen der Götter; dort das Verspotten aller Tugenden, das Lästern der Gottheit, konnten beide auch nur die beiden Enden der Kunst berühren, und haben dies im höchsten Grade gethan.

Als man *M.* sagte, dass die Quartette, welche er für Haydn geschrieben, zu seinen besten Werken gezählt würden, antwortete er (S. 513) „das war Schuldigkeit, „denn ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quar„tette setzt.“

Wir wissen es, wie Haydn bei seinem ersten Erscheinen von Berlin und Hamburg aus verspottet wurde,

Ein Glied dieser Splitterscher glaubte auch *M.* in die Zirkel der Blindheit und Herzlosigkeit einführen zu können, und war daher emsig bemüht, Haydn, in dessen Gegenwart, herunter zu setzen, (S. 513). Als es aber *M.* zu arg wurde, rief er in äusserst heftigem Zorne aus: „Herr! und wenn man uns beide zusammenschmelzt, wird noch lange kein Haydn daraus.“ Die Folge davon war, dass gedachter, wohlbekannter Mann nun auch *M.* seinen Stachel fühlen liess; doch soll er sich vor seinem Ende noch bekehrt haben.

Was (S. 515 — 523) Herr Stiepanek über *Don Giovanni* sagt, darf nicht übergangen werden.

Im Jahre 1787 verlor *M.* seinen Vater. Die Empfindungen, welche er darüber (S. 524) an den Tag legt, zeigen wiederholt ein reines, kindliches Gemüth.

Friedrich Wilhelm von Preussen wünscht *M.* in Berlin zu sehen, und dieser unternimmt die Reise. Sein Aufenthalt in Leipzig giebt ihm Gelegenheit, sich über das dortige Orchester und die italiänischen Sänger auszusprechen. Man lese (S. 528) seine ganz eigne Art, zu einer guten Orchesterbegleitung zu gelangen und wie er dabei seine tiefe Menschenkenntnis bewährt. Das Concert, was er dort giebt, bringt ihm die Unkosten nicht ein.

Wir sehen hierauf (S. 532), dass *M.* noch immer keine feste Anstellung hat, und dass ihn Unsicherheit der Einnahme und häusliche Schicksale, in pekuniärer Hinsicht, tief heruntergebracht.

In Berlin wird er zwar überall äusserst günstig aufgenommen, indessen lesen wir von dort weiter nichts Erhebliches, als (S. 535) sein Urtheil über die dortige Capelle; dass ihm der König 100 Louisd'or verehrt zu haben scheint, und er dessen Vorschlag, mit 3000 Thlr. Gehalt in seine Dienste zu gehen mit den Worten: „Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen“ ausgeschlagen hat.

Er geht hierauf nach Wien zurück, wo ihn wiederholt Neid, Kabale, Unterdrückung und Armuth erwarten. Aber bald fordert er seine Entlassung, woraus hervor-

geht, dass er angestellt gewesen, was der Biograph zu bemerken vergessen hat. Der Kaiser sagt ihm: „Wie? Sie wollen mich verlassen?“ *M.* bleibt, und als ihn jemand fragt, ob er sich bei dieser Gelegenheit nicht einen festen (soll wohl heissen bessern) Gehalt vom Kaiser ausbedungen, antwortet er fast unwillig, »der Teufel denke in solcher Stunde daran.«

Endlich denn wurde er Kapellmeister mit einem Jahresgehalte von 800 fl.; es ist ihm aber nie ein Auftrag zu irgend eine Composition für den Hof zugekommen.

Hr. *v. N.* sagt zwar: *M.* sei zu edel gewesen, um zu kriechen, zu schmeicheln, *all' italiano* zu betteln, sodann sei er ja nur ein — Deutscher gewesen. Diese Vorwürfe treffen jedoch, wie Ref. meint, Joseph II. nicht, und der Klage über seine Oekonomie von dieser, stellen sich die Wohlthaten, die er auf einer andern Seite ausübte, als Vertheidiger entgegen. Ref., selbst Künstler, kann den Fürsten nicht hoch genug ehren, welcher den Künstler ihre richtige Stelle anweist. Das Nothwendige hat in einem gebildeten Staate immer den Rang vor dem Schönen. »Der Wiener Adel,« sagt schon Vater *M.*, »schränkt sich ein, um dem Kaiser zu gefallen.« Wohl dem Lande, wo auch in diesem Stücke der Regent dem Volke ein Vorbild ist! —

In diesen Zeitpunkt fällt *Mozarts* Bearbeitung des Händelschen Oratorium: der Messias, wie auch das Verfertigen der Oper: *Cosi fan tutte.*

Joseph stirbt, und *M.* reist, seine schlechten Umstände zu verbessern, zur Kaiserwahl nach Frankfurt. Er mag aber auch hier seine Absicht verfehlt haben.

M. fängt an zu kränkeln, und schreibt in diesem Zustande beide Opern: die Zauberflöte, und die *Clemenza di Tito.*

Bei dem Erwähnen der ersten dieser Opern lesen wir (S. 550): „Trotz der hundertfältigen Bemerkungen, die „man über die Zauberflöte gemacht, ist es Niemand ein„gefallen, zu zeigen, dass darin von den Priestern die „Choralmelodie: „„„Ach Gott vom Himmel sieh' darein

„etc.““ und von den eisernen Männern die Melodie des „Liedes: „„Christ, unser Herr, zum Jordan kam etc.““ „gesungen wird.“ Dies ist jedoch dahin abzuändern, dass die Priester keineswegs, sondern nur die eisernen Männer die Melodie des: Ach Gott vom Himmel etc. singen. Wer erkennt auch nicht im Chor der Priester den hohen Genius *Mozarts?!*

Zur Krönung in Prag schrieb er die *Clemenza di Tito*; zuletzt noch das *Requiem*, an dessen Vollendung ihn der Tod hinderte.

Nicht ohne tiefe Rührung, die der Leser gewiss mit ihm theilen wird, hat Ref., bei der Beschreibung seines Todes, Folgendes gelesen: „Eben jetzt soll ich fort“ ruft er aus „da ich ruhig leben könnte. Jetzt soll ich „meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sclav der „Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Re„gungen meiner Empfindung folgend, frei und unabhän„gig schreiben konnte! Ich soll fort von meiner Familie, „von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da „ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu „sorgen!“ — Er starb am 5ten December 1791 bei völligem Bewusstsein. —

Das Erbtheil aller grossen Männer, die Verläumdung, folgte auch *M.* nach. Welch anderes Geschäft, als dieses, wäre auch wohl dem Neid geblieben! Aber in allen Landen hüllte sein Todestag die, welche ihn zu schätzen wussten, in tiefe Trauer. Minerva warf die Flöte in den See aus Eitelkeit; ein Musiker zerschlug seine Harfe bei der Nachricht von *Mozarts* Tode, und entsagte für immer seinem Saitenspiele. Es fehlte daneben nicht an Unterstützung der Wittwe; der immer verfolgte, immer um seinen Gewinnst betrogene Gatte starb in grosser Dürftigkeit.

Eine Abbildung seiner zwei hinterlassenen Knaben, die vielen Antheil an ihrem dermaligen Schicksal einflösst; und die seines Ohres werden uns (S. 585 und 586) mitgetheilt. Letzteres weicht von dem gewöhnlichen Bau merklich ab, indem sowohl das kahn- als muschelförmige Aeussere desselben und selbst die Ohrläppchen ganz

anders gestaltet sind; auch einen engern Eingang zum innern Ohr bilden, als das gewöhnliche Ohr, der einen stärkern Effect auf das Paukenfell machen will. Anatomen werden dies *Mozarts*che Ohr merkwürdig finden.

Wir treffen nun auf Einiges von dem Sohne *Mozarts*, der sich der Tonkunst gewidmet, das billig ein besonderes Werk hätte ausmachen sollen. Wenn es gleich (S. 621) heisst: in den entferntesten Welttheilen, wohin kaum der Name der berühmtesten Europäer dringt, hallen *Mozarts* Harmonien wieder, und wenn selbst der bekannte Botaniker Hänke sagt: in den philippinischen Inseln werden seine Werke mit Entzücken gehört, so meint Ref., dem einige Nachrichten, und selbst nähere, über das Musikwesen mancher Inseln zugekommen, dass nicht die Einwohner, obgleich wir sie mit Unrecht und blos deshalb Wilde nennen, weil sie noch nicht so zahm geworden, als wir, sondern die dort wohnenden Europäer dies Entzücken kund thuen; von dem wir hoffen wollen, dass Pluto, der eben kein Freund von Kunstextase ist, sich nicht darein mischen werde, was so leicht möglich ist.

Was jedoch einen Theil des Lesenswerthtesten ausmacht, ist der, unter der Aufschrift: „*Mozart* als Künstler und Mensch" jetzt (S. 622) folgende Artikel. Ihn mögen alle jungen Tonkünstler, ihn mögen auch diejenigen beherzigen, welche sich berufen fühlen, über *M.* zu urtheilen, besonders die Einwohner eines Landes, an dessen Küste der Goldsand des alten Griechenlands im Staube sich verloren.

Die, über Kirchenmusik voneinander abweichenden, Meinungen des Protestanten und Katholiken (S. 658 — 659) dürften einer Beherzigung von Seiten derer verdienen, welche die leichtesten und schönsten Mittel zum Zwecke mit fanatischem Sinne verketzern: »In früherer »Kindheit, noch nicht wissend, wo man mit seinen dun»keln, aber drängenden Gefühlen hin soll; wenn man, in »voller Inbrunst des Herzens, seinen Gottesdienst abwar»tet, ohne eigentlich zu wissen noch, was man will? und

»leichter, und gestärkt davon weggeht, ohne zu wissen, »was man gehabt hat? wenn man diejenigen glücklich »preist, die, unter dem rührenden Gesange eines *Agnus* »*Dei*, knieend das Abendmahl empfingen und, bei dem »*Benedictus qui venit*, in sanfter Freude des Herzens er»glühen — dann ist es anders u. s. w.« — Das war die Antwort, die *M.* im protestantischen Leipzig denen ertheilte, die sich äusserten: »Es sei ein unersetzlicher Schaden, dass es so vielen grossen Tonmeistern, besonders der vorigen Zeit, ergangen, wie den alten Malern, welche ihre ungeheuren Kräfte meistens nur auf unfruchtbare (?) den Geist tödtende (??) Gegenstände der Kirche gewendet.« — Trüb und ungestimmt geworden durch solche Aeusserungen, ward er nun, wie sein Biograph erzählt, bitter auch, trank viel starken Wein und war für die Gesellschaft verloren. Dies Letztere diene besonders denen zur Nachricht, welche auch *Mozart* mit dem „*Cantores amant humores*" beehren zu müssen glauben. Gelegenheit, eine sich über seine häuslichen Umstände hinaus erstreckende Gastfreiheit, dann der Unmuth, in welchen ihn das Heer seiner Verfolger, seiner Betrüger brachte, mögen ihn zuweilen verleitet haben, das Alltagsleben vergessen zu wollen; auch mag es fast eben so unmöglich sein, bei kaltem, nüchternem Sinne auszurufen: »Auch die Todten sollen leben!« als eine marmorne Statue Worte der Busse, einem Bösewicht, in Tonklängen, predigen zu lassen. Ob übrigens solche Meisterwerke eine Abwesenheit des Geistes verrathen, darüber mag der entscheiden, der da weis, was der Geist ist. —

Besondere Aufmerksamkeit verdient, was (S. 683) von einem gewissen Stadler gesagt wird, einem Erzbetrüger. Dieser Stadler war ein Clarinettist, und muss nicht mit dem, durch die neusten Verhandlungen über *Ms.* Requiem bekannt gewordenen, Abbé Stadler verwechselt werden; was der Biograph unverzeihlicher Weise zu bemerken vergessen.

Auch bittet Ref., die menschenfreundliche Handlung des Wiener Flecksieder *Rindum* (S. 686) nicht zu überschlagen. —

Am Schlusse dieser Biographie erfahren wir noch, dass man *M.* ein Denkmal errichten wollen, bei weitem aber nicht den vierten Theil der Kosten erhalten habe, obgleich der Kaiser selbst eine ansehnliche Summe dazu unterzeichnet hatte. Wozu auch ein Denkmal? Hat sich nicht der Unsterbliche sein Denkmal selbst gesetzt? Auch kannte man ja bereits nach einigen Jahren die Stätte nicht mehr, wo seine Reste schlummerten und entschuldigte sich der Todtengräber doch damit, dass die Todten hier nach kurzer Zeit sämmtlich umgegraben würden. Wäre Wien nicht so gross, man sollte meinen, es sei sehr klein.

Der schönen Kränze aber, welche ihm überall, besonders zu Prag (S. 697) und vorzüglich zu Paris in die Grabeshöhle folgten, die feierliche Handlung (S. 699) die ihm in dem jährlichen Concerte des Konservatorium durch eine Rede des Lucian Bonaparte zu Theil wurde, welche schöne Blüten Piccini, Cherubini, Gretry, Mehul und Andere zu dem Kranze fügten, dürfen wir nie, nie vergessen, wollen wir uns Anhänger nennen des grossen Geistes, der die Tonkunst zu der Höhe erhoben, in welcher wir staunend nach der Weltbeglückerin, und schwindelnd hinauf sehen.

Folgt nun als Anhang zu *W. A. Mozart* Biographie zuerst ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke einschliesslich der Fragmente und Entwürfe, Etwas über 800, und ein Facsimile von *Mozarts* Hand. Alsdann lesen wir unter der Rubrik „*Mozart* und die Eigenthümlichkeit seiner Werke (S. 23) manches, was Rochlitz, Busby, Gerbert u. a. Würdiges über ihn gesagt, aber auch manches unwürdige, auf der Afterweisheit buntscheckigen Jahrmarkte ausgeboten, und erhandelt von Sophisten, die ihren derben Faustkampf darüber kämpfen, ob man die Form sage, oder die Façon eines Hutes und den ruhigen Wanderer necken, bis er

endlich einen Stein unter die Tümpelbewohner zu werfen sich nicht enthalten kann.

Unter diesen zeichnen sich vorzüglich aus: der würtembergische Kammermusikus, Herr Johann Baptist Schaul. Da er bereits gehörig zurecht gewiesen worden, so wäre es ein Verbrechen an der Zeit, weiter noch von ihm zu reden. Franzosen und Italiäner haben nicht ermangeln wollen, den grossen Todten zu verunglimpfen. Lassen wir dies schwarze Gefieder krächzen, und ruhig seinen Hunger am bewussten Lieblingsmahle stillen. Dem Gemahl der berühmten Sängerinn Catalani jedoch, der da behauptet: *Mozart* hätte, um etwas Ordentliches zu machen, seine Frau kennen müssen, kann Ref. versichern, dass er fest überzeugt ist: *M.* würde, wenn er den Gesang der Dame Catalani in der Art gehört hätte, wie Ref., auf und davon gelaufen sein. Sei es nun Mangel an richtigem Gefühle für das, was sie dermalen leistete, sei es Verwegenheit selbst, die Fabel vom Apollo und Marsyas ward im Publikum fast zu laut, als ihr letzter *élan* (ich weiss kein deutsches Wort für dies Zusammenraffen körperlicher Kräfte) das ganze Haus erschütterte.

Der Helvetier Nägeli spricht, wie bekannt, gern, und zwar Viel. Viel und Vieles begegnen sich aber selten. Indessen ist er in seiner Heimath *primus inter pares* und es will etwas bedeuten, wenn Jemand, der eben von einem hundertjährigen Schlafe erwacht, bestimmen will, wie sich der Kaiser Nicolaus in diesem Augenblicke gegen die Rajah's und Consorten verhalten soll. Wir wissen es, dass Calvin, nachdem er den Servetius hatte verbrennen lassen, sich der Kirche angenommen, Gemälde und Orgeln herausgeworfen und den Choral verbannt hat, und hundert Jahre verflossen sind, ehe in der Calvinischen Schweiz irgend ein Tonklang sich wieder hören lassen. Und „*hinc illae lacrimae.*"

So kurz nun auch Ref. sich bei genannten Unbilden, deren Kopf, wie Balde sagt, in ihren eignen Schlund fällt, verweilen wollen, bei dem Stärksten, was die Un-

besonnenheit (S. 672) über *M.* gesagt, kann er dies amts- und pflichtmässig nicht und muss dem Sprecher näher treten. Wir lesen nämlich dort noch Folgendes: »In einem Hefte einer musikalischen Zeitschrift von Ber»lin vor mehren Jahren wurde behauptet: *Mozart* habe »eigentlich keine höhere Bildung gehabt.« Verständigen wir uns zuvor über die Bildung im Allgemeinen. Sie ist, meint Ref., das Gut, welches alle Menschen zu erringen streben, die sich in dem, ihnen zugefallenen Range des bürgerlichen Lebens an Verstand und Herzen auszeichnen. Zu einer Hauptbedingung dessen, der auf Bildung Anspruch macht, gehört, dass man selbst den geringsten seiner Brüder nicht unter sich stelle. Diese Bedingung aber wird nicht erfüllt, wenn man ihn, sei es von der einen, oder andern Seite, herabsetzt, ja sogar diese Herabsetzung öffentlich beurkundet. Auch darf hierbei nicht vergessen werden, welch einen Schatten dies zugleich auf unser Herz wirft. Und wäre es Bildung schon, einem Besitzer derselben dies mühsam errungene Gut abzuläugnen, dann möge uns der Himmel vor einer höhern Bildung behüten! Die Männer der Fakultäten, und die der Künste, gehn beide verschiedene, jedoch zum Ganzen so nöthige, als an und für sich wohlthätige Wege. Sie tr. .ten, die Menschheit zu beglükken; die Einen, indem sie unsern Verstand, die Andern, indem sie unser Herz in Anspruch nehmen. Auf beide zusammen wirken zu können, das ward nur Wenigen, ward nur Auserwählten zu Theil. Dass unser Berliner Kritiker nicht zu diesen gehört, liegt am Tage. Und wenn er dem Künstler vorwirft, dass dieser keine höhere Bildung, habe was den Verstand, so kann ihm dieser denselben Vorwurf machen in dem, was das Herz betrifft. Der Staatsmann darf nicht über die Kunst, der Künstler nicht über Staatsangelegenheiten seinen individuellen Zweck vergessen, wollen beide Anspruch machen auf Achtung. Mit Empirikern, wie mit Ultra's haben wir nichts zu schaffen, da weder der eine noch der andere dem Staate Nutzen bringt. Ihre Grundsätze sind

zu schwankend, als dass sie anwendbar wären, und tiefere wie höhere Bildung stehn hier auf einer Linie. Denn von der Feder zum Leist, oder vom Kantianer zum Mystiker herab zu steigen, ist eins und dasselbe, und lohnt nur durch verspotten oder bemitleiden.

Will sich der Berliner Sophist jedoch überzeugen, was *M.* als Künstler und Mensch gewesen, so beherzige er, was dort in dem, Beides betreffenden Artikel gesagt wird. Ist ihm die Kenntnis der Rhetorik nicht fremd geblieben, so wird er leicht finden, dass hier ein Mann der Wahrheit redet. Kann er aber nicht begreifen, wie *M.*, der weder in Göttingen, noch Halle, noch Berlin studirte, diejenige Bildung völlig besessen, welche zu einem würdigen Staatsbürger und guten Tonsetzer erforderlich ist, so bedenke er: dass, wenn gleich die, den Verstand allein in Anspruch nehmende, Theorie der Tonkunst vom Katheder herab gelehrt werden kann, eine richtige Anwendung derselben das Werk der ununterbrochenen Reflexion ist, die von dem Künstler selbst ausgehn muss, und deren Ende zu bestimmen nur ein Traum ist des Thoren.

In der That, man weis nicht, wen man mehr bedauern soll: den Künstler, der den Gelehrten, oder den Gelehrten, der den Künstler nicht achtet. — —

Nicht immer lesen wir die Namen derer, welche das Ausgezeichnetste über *Mozarts* Werke (S. 60 — 176) gesagt, und nur einge Male den unsers Rochlitz. Es wäre zu wünschen, dass wir sie Alle hätten kennen lernen diese Männer der hohen Einsicht und der Wahrheitsliebe. Leicht möchte dieser Theil der Biographie *Mozarts* der gewichtigste sein.

Folgen nun Beschreibungen der Denkmale, welche unserm *M.* gesetzt worden (S. 176); ferner Denkmünzen, die man auf ihn geschlagen; in Kupfer gestochene, und in Holz geschnitzte Bildnisse desselben, wie auch Gemälde und Büsten; Gedichte, die man auf ihn verfertigt u. s. w. Tragen gleich manche dieser Beweise hoher Theilnahme nicht das Meistersiegel an der Stirn, so wollen

sie doch sämmtlich eine Liebe und Achtung zu dem grossen Todten aussprechen, die unserm Herzen wohl thut, da er ihrer würdig war. *Mozart* war ein guter Sohn, ein zärtlicher Gatte, ein sorglicher Vater, ein Freund seiner Freunde. Er kannte die Rache nicht, weniger noch die Eigenliebe. Er war ein Mann der Bescheidenheit und achtete fremdes Verdienst. Er war fromm und wohlthätig; ja noch im Todeskampfe wollte er seinen Brüdern die Schauer des Grabes minder schreckbar machen, indem er sein Hohes Lied sang, von Grabesruhe und Vergebung der Sünden.

Von Männern unterrichtet, welche der persönlichen Bekanntschaft *Mozarts* sich rühmen konnten, und im Anstaunen der unsterblichen Werke des Meisters der Töne, hegte Ref., seit langer Zeit schon, die grösste Achtung vor demselben. Diese laut auszusprechen, gewährte ihm jetzt der ehrenvolle Antrag der Caecilia: „*Mozarts* Biographie des Hrn. *von Nissen* anzuzeigen.“

Es ehret *Mozarts* Ruhm die gesittete, wie die gefühlvolle Welt. Ausnahmen giebt es, wie überall, auch hier. Sich jedoch öffentlich zu diesen bekennen, ist Ref. fast unbegreiflich gewesen, und er hat, in seinem Unmuth darüber, selbst die Grenze überschritten, welche er einer Recension gesetzt. Seine Entschuldigung möge in dem festen Glauben liegen: dass auf *Mozarts* Grab einen Stein zu werfen, eine That sei, die weder eines klugen, noch edlen Mannes würdig ist. —

Dr. G. C. Grosheim.

Nachschrift der Redaktion.

Wir finden uns veranlasset, in Beziehung auf zwei, unsere *Caecilia* betreffende Artikel der schätzenswerthen Zeitschrift Der Eremit, von Friedrich Gleich, Nr. 139 und 141, Folgendes hier als Anhang zum vorstehenden Artikel beizufügen.

Der eine dieser Artikel, in Nr. 141, lautet folgendermasen:

„Wie macht man aus Prosa einen Vers?“

„Dazu findet man in der neuen Biographie Mozarts, „von Nissen, die unter den Compilationen obenan stehen „sollte, einen Beweiss.

„D. E. F. Gassner liess in die *Caecilia*, Bd. 1, S. 39, „folgenden Vergleich einrücken:

„„Mozart und Rossini soll ich gegen einander „„vergleichen? Je nun! Jedes Gleichniss hinkt. Uebri„„gens meine ich, jener ist eine schöne Tulpe; Mo„„zart aber eine Aloe, die nur alle hundert „„Jahre blüht!““ —

„Dieser Gedanke durfte nicht von Mozart's Biogra„phen übersehen werden; er stellte ihn unter die Ge„dichte, (Anhang S. 185) in dieser Form:

„„Ich soll Mozart und Rossini vergleichen? — Dieser ist
Eine schöne Tulpe; Mozart eine Aloe, die nur alle hundert
Jahre blüht.““ —

„und der Vers war geschmiedet.“

Das Bisschen Angenehmes, was Hr. Friedr. Gleich uns hier sagt, wird aber reichlich aufgewogen und neutralisirt durch den Artikel in Nr. 139, pag 1110, betitelt „Die Schriftsteller und die Krähe“, worin er uns vorwirft und überführt, dass in unseren Blättern, und zwar im 37. Hefte, S. 33, ein Artikel abgedruckt stehe, welcher schon in der Leipziger Allg. mus. Zeitung aus Arnolds Bildungsbuch für junge Tonkünstler abgedruckt gewesen, von da in die Nissensche Compilation nachgedruckt, und von dort wieder in

die Cäcilia, ohne Nennung der Quelle und mit der Unterschrift eines jetzt in Mainz lebenden, sonst rühmlich bekannten Dichters und Schriftstellers, wieder abgedruckt worden.

Wir haben dem Hrn. Friedrich Gleich auf diese Rüge nichts Anderes zu antworten, als — dass Er recht hat! Leider sehen wir jetzt, dass dem so ist wie Er sagt! Wir können Ihm also wegen seines, zwar uns nicht, wohl aber — den in der Cäcilia als Verfasser des Artikels unterschriebenen Herrn, freilich ein bisschen sehr hart hernehmenden Artikels, nicht gram sein, müssen ihm vielmehr dafür danken, dass er uns auf unsere Verpflichtung aufmerksam macht, wenigstens unserseits unsere Leser um Verzeihung zu bitten, dass wir das, uns vom Hrn. Verfasser zugesendete eigenhändige Manuscript für einen Original-Aufsatz an- und in unsere Hefte aufgenommen und honorirt haben.

Etwas, wenn auch nicht ganz Gleiches, doch ziemlich Aehnliches, ist vor einiger Zeit auch der Leipziger allg. mus. Zeitung, und uns zugleich, arrivirt, mit einem Artikel, welchen dessen Herr Verfasser, indem er ihn in die Berliner musikalische Zeitung setzen liess, auch zu gleicher Zeit an die Redactionen der Leipziger mus. Ztg. und an uns absendete, überall das *triple-emploi* verschweigend, und so es bewirkend, dass sein Aufsatz, dessen Aufnahm in die Cäcilia ihm, laut zweier Briefe an uns, über die Masen am Herzen lag, in drei Zeitschriften kurz nacheinander abgedruckt erschien (bei uns im X. Bd. S. 238,) grade als wär er sowohl in der Leipziger Mus. Ztg. als auch in der Cäcilia, aus der Berliner Mus. Ztg. nachgedruckt worden!! —

Da diesem geehrten Herrn schon Hr. Director Fink, in Nr. 31 der Leipz. mus. Zeitung, Seite 506, nach Gebühr gedient hat, so glauben wir unserseits eines Mehren nicht nöthig zu haben, als blos uns, als Leidensconsorten, jener Erklärung anzuschliessen.

Wie sehr übrigens wir in Zeitschriften des In- und Auslandes, tagtäglich, und wahrhaft über die Masen, nachgedruckt werden, liest das Publicum tagtäglich: und unter Vielen Ein einzelnes Beispiel, wie arg wir in förmlich classischen Werken nicht sowohl benutzt, als gradezu bestolen werden, sind wir im Begriff, in einem nächstens erscheinenden Artikel, offen an Tag zu bringen.

Uns will daher bedünken, als mögte es uns am allerersten geziemen, dasjenige etwa von unseren Heften zu sagen, was die Pariser *Revue musicale* des sehr achtungswerthen, gelehrten und kunst- und scharfsinnigen Hrn. Prof. *Fétis*, in ihrer neuen Ankündigung von sich sagt: »*Le succès de cet écrit périodique a passé*

»*toute espérance; .... Depuis que ce recueil a commencé de* »*paraitre, les gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie* »*et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux.*« — In welchem Grade diese Behauptung richtig ist, wollen wir den bezeichneten *gazettes musicales* zu erörtern überlassen; das aber wissen wir, und viele Leser werden es ebenfalls wissen, dass unsere Blätter, welche auch keine *gazette musicale* sind, noch nie eine *partie de leurs matériaux* aus der *Revue musicale* geschöpft haben, indess ihnen, namentlich auch von der *Revue musicale*, gar sehr oft die Ehre erzeigt wird, übersetzt und so auch in Frankreich verbreitet zu werden. Nur als einzelne Beispiele führen wir an: die Artikel über das Mozartsche Requiem, von Gfr. Weber, — die mehrjährige Correspondenz zwischen C. Maria v. Weber und Gfr. Weber, — unseren Artikel über Paganini's Kunst die Violine zu spielen von Guhr und Gfr. Weber, einige Aufsätze von G. L. P. Sievers, (Vergl. auch *revue T. IV, p.* 1; — *T. IV, p.* 49; — *T. VI, p.* 505; *etc. etc.*) Da Herr Prof. *Fétis* solchen Gebrauch niemals versteckter Weise, sondern jedesmal mit der ausdrücklichen Erwähnung zu machen pflegt: »*morceau traduit de l'écrit périodique allemand, intitulé Cäcilia, Nro. tel et tel*« so können wir nicht allein nichts hierwider haben, sondern erwähnen es nur hier gelegenheitlich des Vorigen, und mit der ausdrücklichen Versicherung, dass wir es uns zur Ehre rechnen, von einem Kunstgelehrten wie Hr. Prof. Fetis in seinem sehr rühmlich verbreiteten Blatte auf solche Art häufig benutzt zu werden.

Wir bemerken übrigens erst in diesem Augenblicke, dass obenbemelter Hr. Compilator der Mozart'schen Biographie, ausser dem von Hrn. Fr. Gleich bemerkten Aphorism des Hrn. Dr. Gassner, (welchen jener Erstere über alle Masen ungeschickt in der Form eines angeblichen Verses abdrucken liess! —) auf ebenderselben Blattseite, (Gedichte, Anhang S. 185,) auch noch ein ganzes Kleeblatt weiterer Epigramme aus der *Cäcilia* abgedruckt hat, ohne weder die *Cäcilia* noch die dort genannten Hrn. Verfasser zu nennen, nämlich: „Mozart," von *F. W. Jung*, aus Cäc. I, S. 58; — „Die Opernschöpfungen Mozarts" von *Ebendemselben*, aus Cäc. I, S. 77; — und „Nur Er" von *Ebend.*, aus Cäc. I. S. 80. Wie Viel oder Wenig etwa noch sonst aus unsern Blättern in die Compilation gleichfalls übergedruckt sein mag? — wir gestehen, dass wir es nicht wissen, indem wir es noch nicht vermogt haben, diese Compilation, welche so gar nicht ein Ganzes ist, im Ganzen zu durchlesen.

Die Red. d. Cäcilia.

Recensionen.

I.) Wohlfeile Ausgabe von *W. A. Mozarts* sämmtlichen Opern, in Clav. Ausz., (bis jetzo 7 Lieferungen). Mannheim bei K. F. Heckel; —

II.) *W. A. Mozarts* Opern, in Clavierauszug, mit italienischem und allgemein bekanntem deutschem Texte. Wohlfeile Ausgabe in gross Quer-Octav. Braunschweig bei C. M. Meyer jun; —

III.) Il dissoluto punito etc. Clavierauszug von *C. Zulehner*. Mainz B. Schott. 10 fl.; —

IV.) Die Zauberflöte etc. Clavierauszug von *Ebendems*. Ebend. 7 fl.; —

V.) La clemenza di Tito, Clavierauszug. Ebend. 6 fl.; —

VI.) Partitur der *W. A. Mozart*'schen Ouverture zu seiner Oper „die Zauberflöte," in genauer Uebereinstimmung mit dem Manuscript des Componisten, so wie er solches entworfen, instrumentirt und beendet hat, herausgegeben und mit einem Vorbericht begleitet von *A. André*. Offenbach bei J. André. Pr. 3 fl.; —

VII.) *W. A. Mozarts* thematischer Katalog, so wie er solchen vom 9. Febr. 1784 bis zum 15. Nov. 1791 eigenhändig geschrieben hat, nebst einem erläuternden Vorbericht; von *A. André*. Neue, mit dem Originalmanuscripte nochmals verglichene Ausgabe. Ebend. Pr. 2 fl. 45 kr.; —

VIII.) Collection complète de toutes les Oeuvres de Musique pour le Pianoforte composées par *W. A. Mozart*, (24 Cahiers) Bonn chez N. Simrock.; —

angezeigt, mit Bemerkungen

über Mozartische Compositionen überhaupt;

von *d. Redact.*

Die schönste und würdigste Biographie eines grossen Mannes ist eine Sammlung seiner Werke; denn diese waren sein Leben, sein wahres, bestes Seyn; sie sind

wahrhaft Er; sein übriger Wandel hienieden aber war nur das Vehikel: es war nur; Er aber ist und bleibt, und wird seyn und bleiben, so lange jene leben und gelten, und das heisst bei Mozart: Ewig, denn seine Werke werden nicht untergehn.

I.) Von Mozarts Opern hatten wir, in des unsterblichen Sängers eigenem Vaterlande, bis auf den heutigen Tag, *incredibile dictu!* noch keine vollständige Sammlung, weder in Partitur, noch im Clavierauszug, also, im obigen Sinne des Wortes, noch keine vollständige Biographie des dramatischen Componisten Mozart; und unsere teutschen Musikhandlungen haben der Heckelschen Verlaghandlung in Mannheim die Ehre aufgespart, die erste zu seyn, welche dieses Denkmal unserm Mozart errichtet; und vornehmlich dieses, nämlich das Vorangehen in der Unternehmung einer vollständigen Sammlung Mozartscher Bühnenwerke, ist die erste jedenfalls sehr beachtenswerthe Seite der Verdienstlichkeit des Unternehmens.

Noch wichtiger aber ist es, dass wir in dieser Sammlung sogar eine bis jetzt noch nirgend in Druck erschienen gewesene Oper erhalten, die *Finta giardiniera*, (Gärtnerinn aus Liebe,) — von deren Existenz im Druck selbst in Whistlings Handbuch der musikalischen Literatur, 1. u. 2. Auflage, keine Spur zu finden ist, und wovon nur ein unvollständiger, blos einige Numern enthaltender Auszug, Gerbers Tonkünstlerlexikon zu Folge, früher existirt haben soll, jetzt aber seit vielen Jahren verschwunden ist. (Dass die Oper, wie Einige wollen, Mozarts Vater angehören soll, erscheint wohl ganz grundlos!)

Dankenswerth ist, drittens und endlich, auch die Wohlfeilheit der Ausgabe, welche z. B. den ganzen Don Juan zu 6 fl., die Zauberflöte zu 4 fl. ausbietet, und die ganze, aus neun Opern: Don Juan, Zauberflöte, Schauspieldirector, *Cosi fan tutte*, Entführung, Gärtnerin, Idomeneo,

Titus und Figaro, bestehende Sammlung, um 31 fl., — ein Preis um welchen man jetzt kaum zwei Spontinische oder Rossinische Opern zu erstehen pflegt.

Dass man nun unter solchen Bedingungen freilich keine Prachtausgaben erwarten kann, versteht sich unerinnert. Der Zweck und das Verdienstliche des Unternehmens ist es aber auch nicht, eine Prachtauflage zu liefern, sondern die recht allgemeine Verbreitung der Zaubertöne unsers grossen Tondichters in möglichst hohem Grade zu erleichtern, was am Ende in der That von practisch grösserem Werthe ist, als prunkende Prachtausgaben. — Indessen ist das Aeussere der vorliegenden Ausgabe immerhin anständig und freundlich genug, die Noten- und Textschrift (auf Stein) zwar in den älteren Lieferungen oft sehr wenig ins Auge fallend und selbst verwirrend und der schnellen Uebersicht nicht günstig, ja insbesondere der Text in der That schwer und unangenehm zu lesen, — doch in den neueren Lieferungen etwas besser, und im Ganzen nicht bedeutend incorrect. Einzelne Stichfehler verbessert jeder Leser leicht auf den ersten Blick.

Die eigene mercantilisch-practische Idee, den Clavierauszug so einzurichten, dass er zugleich auch als Arrangement für Clavier allein, ohne Gesang, dienen könne, ist, überall wo die Singstimmen einen, von der Instrumentalbegleitung unabhängigen, eigenen Gesang führen, durch Beisetzung kleiner, die Melodieen der Singstimmen in sich begreifender Noten, zuweilen auch ganzer Notenzeilen, ganz gut und zweckmässig ausgeführt, und dadurch der Ausgabe ein doppeltes Publicum von Abnehmern gesichert, welches wir ihr recht aufrichtig gönnen wollen.

Im Uebrigen ist die Clavierbearbeitung, von den bisher bekannten, der Natur der Sache nach, freilich nicht wesentlich verschieden, im Ganzen zweckmässig und ziemlich leicht. Im Don Juan, im Final des ersten Actes,

da, wo die drei verschiedenen Tanzmusiken zusammenkommen, findet man dieselben alle drei auf drei verschiedenen Notensystemen übereinander geschrieben, und so das kleine Kunststückchen dem Leser vor Augen gestellt, was wir bei anderen Clavierauszügen bis jetzo vermisseten.

Den Singstimmen ist, mit Ausnahme des Schauspieldirectors und der Gärtnerin, welche blos teutschen Text haben, italiänischer und teutscher Text zugleich unterlegt, letzterer im Ganzen nach der Vulgata, und also mit den bekannten Vorzügen und den eben so bekannten Mängeln des gemeinüblichen Gesangtextes. *)

Unter jene rechnen wir es allerdings, dass der gemeinübliche Text uns nun einmal durch die Gewohnheit vertraut und lieb geworden, und daher, habe er auch an sich selbst manche Mängel, uns doch nicht leicht durch einen, wenn auch etwas besseren, zu ersetzen ist; nicht zu gedenken, dass er unsern Sängern auch bereits geläufig und, dürfen wir uns so ausdrücken, mundrecht, und uns Zuhörern verständlich geworden ist, was Beides für die Wirkung, sowohl auf der Bühne als auch am Pianoforte, gar nicht ohne reellen Werth ist; — und so können wir es denn nicht anders als billigen, wenn auch neue und neueste Ausgaben immer im Ganzen lieber den bisher üblichen Text beibehalten, als ihn durch sogenannte, seien es auch bessere, neue Be-, Um- und Ueberarbeitungen ersetzen.

---

*) Um Misverständnisse zu vermeiden, müssen wir anmerken, dass von dem den Don Juan enthaltenden Hefte, welches bereits die dritte Auflage erlebt hat, uns nur allein diese dritte Auflage eingesandt worden, die zweite Auflage desselben aber uns gar nicht, und die erste, in welcher sich allerdings ein vom gemeinüblichen abweichender Text, mit den zu erwartenden Vorzügen und Mängeln, befindet, uns nur zufällig während des Abdruckes der gegenwärtigen Anzeige zu Gesichte gekommen ist. *Rd.*

Dessen ungeachtet mögten doch schon längst manche einzelne Abänderungen und Verbesserungen wenigstens einiger Textstellen zu wünschen gewesen sein, die man denn doch nicht, von Generation zu Generation, immer wieder von Neuem nachdrucken sollte!

Nur Beispielweise an Eine solche sei mir erlaubt, zu erinnern.

„*Gente-ajuto! Ajuto gente!*“ (Ach zu Hilfe! Helft ihr Leute!) schreit hinter der Scene die geängstigte, vergewaltigte Zerline, durch die gewaltsam modulirende Harmonie. — Die drei Masken hören kaum den Weheruf der Unglücklichen, und sogleich ermuthigen sie sich und die Landleute, zur Rettung der Unschuld zu eilen. „*Soccorriamo l'innocente!*“ Doch immer verwegner verfolgt im Pavillon der Wüstling sein Unternehmen: „*Scelerato! Scelerato!*“ (Ha Verräther! Verruchter! Bösewicht!) hört man nocheinmal und in noch schneidendern Accorden die Stimme des Schlachtopfers im Pavillon; — und nun ist es die höchste Zeit, dass Alles sich wider die Thüre stürzt, sie aufzusprengen und die Unglückliche zu befreien. — Noch einmal hört man, zwischen dem Toben der Menge, Zerlinens Zettergeschrei: „*Soccorretemi! Ah! son morta!*“ (Rettet mich! Ach ich bin des Todes!) — und unaufhaltsam wird nun die Thüre gesprengt u. s. w. —

Wie läppisch wird nun aber dieser Situation in der vulgaten teutschen Uebersetzung mitgespielt! — Man lese nachstehend den Grundtext, und den in unseren Clavierauszügen stehenden Text, buchstäblich nebeneinander gesetzt:

Zerline, im Pavillon: „Gente ajuto! ajuto gente!“ —
im teutschen Text: „Ach ich kann Sie ja nicht lieben!“ —
Die Uebrigen: „Soccorriamo l'innocente!“ —
„So die Unschuld zu betrüben!“ —
Zerline: „Scelerato! Scelerato!“
„Ist das artig? Ist das artig?“ —

Die Uebrigen: „Ah gittiamo giù la porta!“
„Lasset uns die Thür einschlagen!“
Zerline: „Soccorretemi!“
„Ihro Gnaden!“ — — —

„Ihro Gnaden!!“ — Nun da lache nicht, wers unterdrücken kann, — wers zu verschmerzen vermag, enthalte sich zu knirrschen über die bedeutungslose Mutilirung der ganzen Situation, welche durch die alberne Versüsslichung ihre ganze Bedeutung verliert und Mozarts tiefaufwühlende Harmonieen als unmotivirten Nichtsinn erscheinen macht, zu der zimpferlichen Replike eines Landmädchens: „Ach! Ist das auch artig, Ihro Gnaden? Ich kann Sie ja nicht lieben!“*)

Wir sind es zwar gewöhnt worden, zu sehen und zu hören, wie, wenn auch nicht das Kunstpublicum, doch ein Häuflein fanatischer Kunstfaseler, selbst die gröbste einem Mozartschen Götterwerke von fremder, ungeweihter Hand frevelhaft und ungeschickt angeklexte Verunstaltung, Entwürdigung und Entheiligung, gedultig geschehen und, blindgläubig, sich sogar als Leckerbissen wohlschmecken, und so lieber seinen Mozart verunstalten und schänden, als sich überzeugen lässt, wie sehr es sich dadurch an dem Genius des Heroen versündige! — und so darf es uns denn auch nicht weiter wundern, dass man auch die vorhin erwähnte Verunstaltung und Entgeisterung der gewaltigen Tondichtung im Don-Juans-Final, mitsamt der bedeutungslosen teutschen Uebersetzung, noch immer für gut hinnimmt; — es wundert uns namentlich auch darum um so weniger, weil man, bei der Aufführung auf der Bühne, von Zerlinens Zetergeschrei glücklicherweise nur die Töne, und nicht die läppischen Worte

*) Auch in der vorliegenden Heckelschen Ausgabe, dritte Auflage des Don Juan, ist dieser zimpferliche Text wirklich buchstäblich also enthalten; — in der ersten Auflage, (vergl. vorstehende Anmerkung S. 314) war er dem Originale treuer. *d. Rd.*

des Uebersetzers hört, und sich dabei etwas Vernünftigeres selber denken kann. *)

---

*) Während des Druckes dieses Artikels finden wir, in einem so eben erscheinenden Werkchen des Hrn. Dr. Grosheim, (Ueber Pflege und Anwendung der Stimme, Mainz b. Schott,) folgende, des Obigen ganz würdige Parallelstelle, S. 33:

»*Leporello* schaudert zusammen, als ihm *Don Juan* »befiehlt, die Statue des Comthurs zum Essen ein»zuladen. Zitternd naht er sich ihr mit den bestech»lichen Worten: »»*O statua gentilissima del gran* »»*Commendatore!*« und scheint vor Angst niederzu»fallen; welchen Schrecken Mozart so trefflich »ausdrückt. Der Uebersetzer wirft das alles auf die »Seite und macht sich einen eigenen *Leporello*, dem »er die Narrenjacke anzieht und zur Statue ganz »hannswürstig sagen lässt:

„Herr Gouverneur zu Pferde!“
„Ich werfe mich zur Erde. — “

»Die Kritik schweigt zu solchen Attentaten, wahr»scheinlich, weil sie ihr unter aller Kritik zu sein »scheinen; und so geht denn das Uebel seinen Weg »ganz ruhig fort, und wir glauben wirklich, alle die »in fremder Sprache geschriebenen Meisterwerke »Mozart's und Paer's, die Werke Cherubi»ni's und Mehul's genossen zu haben, gewahren »aber unsern Irrthum bald, indem wir das Origina' »des Gedichtes mit seiner Uebersetzung vergleichen.«

Auch uns ist es jedesmal höchst verdrieslich, wenn wir, was leider nur gar zu gewöhnlich der Fall ist, — den darstellenden Sänger, den Leporello als einen Hannswurst und leidigen Tropf darstellen sehen müssen. Ein Hannswurst ist der, seines verruchten Herrn ganz würdige, durchtriebene Diener schon überhaupt keineswegs; und wenn er gleich, seiner Durchtriebenheit ungeachtet, dabei doch wohl ein feiger Hasenfuss sein mag, so ist es grade ebendarum doppelt absurd, zu denken er werde, grade da, wo er vor Schauder über das lebendig gewordene Marmorbild, sich lieber gleich in die Erde verkriechen mögte, — es sich beifallen lassen, gegen dasselbe Spässe zu reissen wie

„Herr Gouverneur zu Pferde!“
„Ich werfe mich zur Erde. — “

Nicht solche Possenreisserei hat der Dichter der Scene gewollt, nicht Dergleichen besagt der Urtext: »*O statua gentilissima del gran Commendatore!*« — (»O

Endlich noch dieses müssen wir, als die Heckelsche Auflage empfehlend, erwähnen, dass im Don Juan auch die sogenannten vier Einlegestücke (unsers Erinnerns in der B. u. Härtelschen Partitur-Auflage als besonderer Anhang beigegeben,) im vorliegenden Clavierauszuge treulich mit abgedruckt sind, welches in einigen der, in anderen Verlag-

---

»hochedles Bildniss des Grosscommandeurs!)«, — nicht jene Possen, sondern diese demüthige Deprecation des, wider seinen Willen zum Freveln gezwungenen, angstvollen Leporello, hat der Dichter gewollt, nicht Jenes sondern Dieses hat Mozart componirt, dieses, und nicht spasshafte Leberreime und Narretheidigungen hat er durch seine Töne ausdrücken wollen, und diese Töne verfälschen heist es, ihnen Hannswurstiaden unterlegen wollen.

Wohl mag es gelten, dass, dem Character des »*Drama giocoso*« entsprechend, der geängstigten Bedientenseele die etwas komisch-ungeschickte Titulirung »Hochedle Bildsäule« entfährt; das darf aber nur aus Ungeschicklichkeit geschehen, also unwillkürlich, und nicht als absichtliche Spassmacherei.

In welchen Auflagen des Don Juan der von Hrn. G. gerügte Text vorkommt, ist uns nicht bekannt; — in allen jetzt vor uns liegenden ist es nicht der Fall; indessen erinnern auch wir uns, den Leberreim wirklich auf der Bühne mit Verdruss gehört, und auch selbst gedruckt gelesen, zu haben. —

Mögte übrigens mancher darstellende Künstler sich das hier Gesagte doch, auch namentlich und ganz vorzüglich für die Geisterscene des letzten Finals, gesagt sein lassen, und sich doch um Gottes Willen hüten, diese Schauerscene, wo Leporello's Mitanwesenheit höchstens zum Contraste der, höchstens niedrig humoristischen Extravaganzen des den Kopf verlierenden Kammerdieners, gegen die unbändige Verwegenheit des *Don*, dienen soll, nicht durch possenhafte und hier ganz unvernünftige Narretheidigungen zu schänden.

Aber was lässt das liebe Publicum, was lassen die lieben Kunst-Enthusiasten, Kunstkenner, Kunstscribenten und Kunstfaseler nicht alles ihrem Mozart anthun, wenn ihnen nur nicht zugemuthet wird, es zu merken, und einzusehen, was ihnen vor der Nase liegt! *Rd.*

handlungen erschienenen Auflagen, keineswegs der Fall ist.

In der That ist das Auslassen und gänzliche Ignoriren dieser Stücke ordentlich durch allgemeine Annahme sancirt, sowohl in den Clavierauszügen, als auch bei den Aufführungen auf unseren Bühnen; so dass man schier gar nicht mehr anders weiss, als dass diese Stücke gar nicht dazu gehören! —

Aber fragen mögten wir denn doch einmal, auf welchem guten Grunde diese nun einmal bestehende allgemeine Annahme denn wohl beruhen soll??

Betrachten wir diese sogenannten Einlegestücke zuerst einmal an sich selber und in ihren Beziehungen auf das Stück selbst, und fragen dann, in wiefern sie als Einlegestücke im gemeinüblichen Sinne des Wortes, als überzählige Zuthat, betrachtet werden können. Wir wollen sie aufzählen.

Don Juan hat im ersten Acte die unglückliche Elvire auf offener Strasse stehen und, hohnlachend, seinen Bedienten ihr zur Gesellschaft zurück gelassen, welcher sie vollends durch Vorzeigung und Aufzählung des Liebschaftenverzeichnisses seines Junkers verhöhnt. Sie sieht und hört es schweigend an, und geht (so ist es wenigstens bei unseren Theatervorstellungen gemeinüblich,) schweigend ab! — Das ist nun in der That denn doch ein etwas gar zu matter und wirklich unvortheilhafter Abgang für die unglückliche Personnage, deren ganzem Charakter ja solch stilles Dulden auch gar nicht ähnlich sieht. Dieser offenbare Fehler des Operndichters mochte denn wohl demnächst bald fühlbar geworden sein; und Mozart gab der Elvire, statt jenes stummen Abganges, hier eine Scene und Arie. Angehört hat sie die Schilderung der zahllosen Treuebrüche des geliebten Verräthers, entrüstet, doch mit schweigender Indignation hat sie es vernommen; — jetzt aber sieht sie sich allein, und die Gefühle ihres zerrissenen Her-

zens brechen nun in Worten aus: Recit. „*In quali „eccessi, in quai misfatti orribili, tremendi, è „avvolto il sciagurato! Ah no! non puote tar- „dar l'ira del cielo.*“ u. s. w. — Arie: (*Es*-dur, $\frac{4}{4}$.) „*Mi tradì quell' alma ingrata*“;... „*ma „tradita e abandorata, provo ancor per lui „pietà!*“ — und mit diesem Bekenntnisse auch jetzt noch unbesiegbarer Liebe zum Treulosen, verlässt sie die Scene. — Das ist das erste der sogenannten Einlegestücke, — nach welchem sodann das leichtfertige Chörchen (*G*-dur, $\frac{6}{8}$,) der in Lustigkeit losgelassenen Dorfmädchen und Jungen, in doppelt angenehmerem Contraste eintritt, als wenn es, wie sonst, unmittelbar nach Leporello's muthwilliger Arie (aus *D*-dur) folgt.

Weiter: — Juan fasst die hübsche Braut aufs Horn und mögte sich wohl der Gegenwart des Bräutigams entledigen; Leporello, auf einen wohlverstandenen Wink seines Herrn, nimmt den Bauerntölpel in Beschlag und promovirt ihn, vom Blinken der Klinge des Junkers unterstützt, *nolens volens* ins Haus hinein. Er geht, scheltend, aber ohne ein Wort zu singen, was in der Oper eigentlich so viel heisst, wie: ohne ein Wort zu sagen. — Ist es hier nicht weit angemessener, dass er, vor solchem Abgehen, Etwas in Tönen sage? — Das hat nun Mozart auch gethan, er hat dem armen, mit Gewalt von seiner Braut weggescheuchten Jungen, eine der Situation gar herrlich entsprechende halbkomische Arie (*F*-dur, *allegro*, $\mathbf{C}$,) gegeben, in welcher er, auf dem Sprunge, sich aus dem Staube zu machen, sowohl seine Zerline als ihren neuen Galan erst noch mit dem natürlichsten *dépit amoureux* apostrophirt: „*Hò capito, Signor si!*“ etc.... „*Bricconaccia! Malandrina!*“ — Das ist das zweite sogenannte Einlegestück, — dessen gemeinübliches Wegbleiben übrigens auch darum insbesondere noch mehr zu bedauern ist, weil nach dieser Zankscene das folgende zärtliche Duettino des Junkers mit der Braut sich unfehlbar vortheilhafter herausheben muss, als

wenn es unmittelbar auf das fröhliche Jugendchörchen folgt.

Das dritte Stück ist eine anmuthige Tenor-Arie des Ottavio, (*Andante*, *G*-dur, $\frac{2}{4}$,) warm und treu, wenn gleich ohne excentrische Glut, ganz wie der biedere, aber überall mehr blos secundäre, blos passiv mitempfindende, zur That aber nur durch seine Anna angetrieben werdende Ottavio selber und, wie er, ganz dazu gemacht, als Contrast zwischen der vorhergehenden leidenschaftlichen Arie der ihn zur Rache antreibenden thatkräftigen Anna, und dem darauf folgenden Champagnerliede des überkräftigen Juan zu stehen. (Wenn irgend jemand noch zweifeln wollte, ob der Dichter und der Componist etwas anderes aus der Personage des Ottavio hatten machen wollen, als einen Amanten der eben beschriebenen secundären Gattung, so würde jeder Zweifel sich lösen müssen durch diese, die Intention authentisch interpretirende Arie: *Dalla sua pace la mia dipende, quel che lei increscе, morte mi da, s'ella sospira, sospiro anch' io*, u. s. w.; und so erscheint denn auch diese Numer als zur Vollendung des Gemäldes integrirend.)

Endlich: — Leporello will, nach dem Quintette des 2. Actes, sich mit kurzem Abschied aus dem Staube machen; er hat aber, (das ist der Inhalt des vierten Einlegestückes,) das Unglück, durch Zerlinchens List festgehalten und so tüchtig geknebelt zu werden, dass an kein Entlaufen mehr zu denken ist. Hier entwickelt sich denn ein über die Masen lebendiges, interessantes Duett zwischen dem Gefangenen und seiner schönen Hüterin, welche er, durch Fuchsschwänzereien aller Art, zu erweichen und zu bewegen sucht, ihn wieder entwischen zu lassen, statt wessen aber die wuthentflammte Schöne („*son una tigre irata*“ etc.) ihm die Bande nur immer fester zuschnürt; eine Scene welche, durch die frische Lebendigkeit der herrlichen Musik, zumal wenn sie durch geschicktes Spiel unterstützt wird,

schon an sich selber nicht anders als von der vortrefflichsten Wirkung sein kann, aber ausserdem auch namentlich durch ihren Contrast gegen die darauf folgende Kirchhofscene, die Wirkung dieser letzteren sehr erhöht.

Es verdient insbesondere von dieser Scene bemerkt zu werden, dass Mozart sie durch ein *Recitativo parlante* einleitet, in welchem er eben die Figur

u. s. w.

fortführt, mit welcher unmittelbar vorher Leporello sich zu skisiren im Begriff gewesen, so dass Mozart also diese Scene, recht eigentlich innig und als Fortsetzung der vorhergehenden, an dieselbe integrirend angeknüpft hat.

Dieses sind die sogenannten vier Einlegestücke; und wir fragen nun: sind diese, in den Gang des Stückes eingreifenden, dem Geiste des Ganzen entsprechenden und zum Theil sogar durch die Situation als nothwendig befundenen Tonstücke, sind sie als Einlegestücke im gemeinüblichen Sinne des Wortes zu achten? etwa wie eine Arie von Rossini welche ein Sänger in eine Oper von Weber einlegt, um sich darin produciren zu können? — Wer hat uns das Recht, wer die Verwegenheit verliehen, solche, vom Componisten selbst in seine Oper eingefügten herrlichen Musikstücke auf unsern Bühnen fast nie singen zu lassen, und eben so auch sie in unsern meisten Clavierauszügen zu unterdrücken?

Es erscheint aber insbesondere auch darum um so fugloser, sie als solche zu behandeln, wenn man die urkundliche Geschichte ihrer Entstehung betrachtet.

Hierzu giebt uns Mozarts obenerwähnter eigenhändiger Katalog den Stoff.

Wir finden in demselben, als Nr. 67 unterm 28. Oct. 1787, die Oper Don Juan eingetragen, als aus 24 Stücken bestehend, und dann, als Nr. 79, 80 u. 81 des Katalogs, unterm 24., 28. u. 30. Apr. des folgenden Jahres, die erwähnte Arie Ottavios, das Duett der Zerline mit Leporello, und die Scene der Elvira.

Hier also fürs Erste der Beweis, dass diese drei Stücke keineswegs als einzelne Einlegestücke componirt worden sind, sondern dass Mozart, kurz nachdem er die aus 24 Stücken bestehende Oper eingeschrieben hatte, — diese drei Stücke auf Einmal, und unmittelbar nacheinander, innerhalb sechs Tage, und also nach Einem, zusammenhängend gedachten Plane, seinem Werke hinzufügte, und demnach keineswegs einzeln als leidige Einlagen nach Advenant, um etwa der Prätension heute dieser, morgen jener Sängerin genugzuthun.

Fragen wir aber eben so nach der Entstehungsgeschichte des vierten der sogenannten Einlegestücke, der Abgangs-Arie des Massetto: so finden wir diese im Kataloge gar nicht eigens angeführt, und hierin also den Beweis, dass dieses Stück sogar schon unter den ursprünglichen vier und zwanzig begriffen gewesen sein muss, — womit die Zählung der Stücke auch ganz gut übereinstimmt.

Und nocheinmal fragen wir, nun auch nach diesem Allen: wie ist es zu verantworten, dass in so vielen unserer Clavierauszüge all diese Stücke gradezu ausgelassen sind, als ob sie gar nicht existirten, und dass unsere Theaterdirectionen sie bei den Aufführungen so häufig, ja beinahe gewöhnlich, gradezu auslassen, so dass ein grosser Theil des Publicum wohl gar nicht einmal weis, dass sie existiren, — (grade wie es grossentheils gar nicht weis, dass bei den Aufführungen des Don Juan, vom letzten Finale, gemeinüblich ein ganzes langes *Allegro*, ein

grosses ausgeführtes *Larghetto* und ein langes *Presto finale* weggestrichen wird.) — —

Das also ist die Ehrfurcht gegen unsern Mozart, welche unser Zeitalter so unausgesetzt im weitaufgesperrten Munde trägt, indess man, dicht neben dem Schwalle specieus klingender Wortemacherei, in der Wirklichkeit ganze, seinem eigenhändigen Kataloge zufolge, unbezweifelt echte Tonstücke, welche er, nach überdachtem Plane, zu integrirenden Theilen seines höchsten dramatischen Werkes, seines Don Juan, gemacht hatte, ihm willkürlich frevelnd wegstreicht und sich vermisset, darüber abzusprechen, es sei besser, sie wegzulassen, — wegzulassen, nicht allein auf der Bühne, sondern selbst auch in gedruckten Ausgaben! — —

Dass diesen letzteren Fehler die Heckelsche Ausgabe sich nicht zu Schulden kommen lässt, dass sie uns gewissenhaft alle vier Stücke liefert, deren Nichtlieferung man einer „wohlfeilen Ausgabe" noch am ersten würde haben verzeihen können, ist jedenfalls dankenswerth; wobei nur zu bemerken ist, dass die befraglichen vier Numern sich hier zum Theil an andere Orte vertheilt finden. Es ist nämlich die erwähnte Arie der Elvira hier in den zweiten Act verlegt, nämlich so, dass, nach dem Sextette und Leporello's Entlaufen, die oben erwähnte Scene seiner Gefangennehmung, mit dem Duette zwischen ihm und Zerlinen, und nach dieser sodann die besagte Scene der Elvire, folgt, an welche letztere sich dann die Kirchhofscene anschliesst; eine Anordnung welche wir aus dem dreifachen Grunde nicht vorziehen mögten, weil dadurch der schon früher erwähnte kahle und matte Abgang der Elvire im ersten Acte, wieder nach wie vor stehen bleibt, — weil zweitens der Contrast von der komischen Duettscene Zerlinens und Leporello's gegen die unmittelbar darauf folgende Kirchhofscene durch das Einschieben der ernsthaften Arie Elvirens verloren geht, — und endlich weil überhaupt das

Einschieben noch einer Arie hier die zur Katastrophe eilende Handlung unvortheilhaft aufzuhalten scheint.

Auch dass, vor dem Duette Zerlinens mit Leporello, das anknüpfende Recitativ mit der Einleitung

u. s. w., vorstehend S. 322,

fehlt, ist einigermasen zu bedauern.

II.) Dem erwähnten Unternehmen nacheifernd, verwandt und ähnlich, und eben so rühmenswerth, ist eine von der Handlung *G. M. Meyer* jun. in Braunschweig angekündete »Wohlfeile Ausgabe von Mozarts sämmtlichen Opern in Clavierauszügen in grossem Quer-Octavformate, welche wir jedoch bis jetzo nur aus der Ankündigung und aus einem Probebogen kennen. Letzterer empfiehlt sich über die Massen durch schöne, ungemein angenehm und klar ins Auge fallende Noten- und Textschrift und gefälliges Format; und ausserdem zeichnet sich die Unternehmung auch noch durch wirklich ganz ausserordentliche Wohlfeilheit aus, indem sie z. B. den ganzen Titus um 1 fl. 48 kr. Rh. (1 Thlr. Sächs.) und die beabsichteten sechs Opern

Don Juan, Titus, Zauberflöte, Figaro, Entführung und *Cosi fan tutte*,

zusammen um 16 fl. 12 kr. liefert! Dieser, die Wohlfeilheit der Mannheimer Ausgabe noch hinter sich lassende und schier unbegreiflich zu nennende Preis wird theils durch den gedrängteren Stich, welcher, als Zinnstich, doch immer grössere Deutlichkeit und Leserlichkeit gewährt, als jede nicht ganz ausserordentlich sorgfältige Steinschrift, — theils dadurch möglich, dass das, bei jener Ausgabe manche Zeile mehr in Anspruch nehmende, eigene Arrangement auch für Clavier allein, hier wegfällt, theils aber im Ganzen auch dadurch, dass hier die drei Opern:

Idomeneo, Gärtnerin, und Schauspieldirector,

nicht mitgeliefert werden, welche in der Mannheimer Sammlung allerdings mitbegriffen sind und, zufolge des von der Meyerschen Handlung vorangestellten Titels: »Mozarts sämmtliche Opern«, hier freilich nicht fehlen sollten, und, — wir wollen es hoffen, — demnächst ebenfalls noch werden nachgeliefert werden.

Wenn übrigens die Ausgabe, wie der Titel ankündigt, sowohl italienischen, als auch den allgemein bekannten deutschen Text (das heisst also die *vulgata*) enthält, so wollen wir hoffen, hier einigermasen unsere vorhin erwähnten Wünsche erfüllt zu finden.

III.) Nur gelegenheitlich, wie sich von selbst versteht, werden in der obigen Ueberschrift die B. Schottischen Auflagen der Clavierauszüge des Don Juan und der Zauberflöte mitaufgeführt, um beiläufig zu erwähnen, dass sie nicht allein im Ganzen mit zu den Besseren und Besten gehören, sondern sich auch noch durch eigene Vorzüge empfehlen.

Was den Don Juan angeht, so schreiben wir mit Vergnügen ab, was in der vorstehend S. 317 angeführten Schrift Herr Dr. Grosheim darüber sagt,

> S. 32: »Auch ist die Uebersetzung des *Don Juan* im »Clavierauszuge bei Schott in Mainz besser denn jede »andere;«

und insbesondere freut es uns, die vorstehend (S. 317, Anmerkung) erwähnten Worte: »*O statua gentilis-*»*sima dell gran-commendatore*!« hier nicht in die dort gerügte ort- und zeitwidrige Spassmacherei übersetzt, sondern mit den der Situation angemessenen Worten wiedergegeben zu finden »O edles gnäd'ges Bildnis! Ach sei mir Armen gnädig.« — (Freilich benimmt sich indessen auch in diesem Clavierauszuge das liebe Zerlinchen auf die vorhin (S. 316,) angerühmte zimperliche Weise!)

IV, V.) Vom Clavierauszuge der Zauberflöte ist insbesondere dieses zu rühmen, dass der Preis welcher für die Auflage bei M. Artaria nicht weniger als 12 fl. 30 kr.

beträgt, für die Schott'sche Auflage nur in 7 fl. besteht und also eben so wohlfeil ist, als selbst der Subscriptionspreis der minderschönen Heckelischen wohlfeilen Auflage. — Wenigstens eben so rühmenswerth ist die Schönheit so wie auch die Wohlfeilheit des Clavierauszuges des Titus, (6 fl.)

VI.) Eine äusserst interessante und vorzüglich dankbaren Rühmens werthe Erscheinung ist die unter Nr. V. der vorstehenden Ueberschrift erwähnte Ausgabe der Partitur der Ouvertüre der Zauberflöte, welche Hr. André uns, nach dem in seinen Händen befindlichen mozartschen Original-Manuscripte, mittheilt.

Es findet sich nämlich bei diesem Manuscripte zufällig das Besondere, dass Mozart, beim Schreiben dieser Partitur, nachdem er zuerst (ungefähr wie am *Requiem*,) die Hauptstimmen etc. niedergeschrieben, demnächst die übrigen Stimmen, namentlich die Blasinstrumente, so wie auch manche sonstige Bezeichnungen von *Piano*, *Forte*, *sfz.* u. dgl. mit einer auffallend blasseren Dinte beischrieb, und eben so Manches wieder ausstrich u. s. w. Diese zufällige Verschiedenheit der Dinte lässt uns also gewissermasen den Künstler bei der Arbeit belauschen, indem sie uns erkennen lässt, wie er sein Werk zuerst in Grundzügen niedergeschrieben hatte, und wie er dann, vielleicht erst mehre Tage später, theils die Grundzüge ausgeschmückt, theils auch dies und jenes wieder ausgestrichen, anders gemacht, beigefügt hatte, u. dgl.

Dieses interessante Partitur-Manuscript theilt uns nun der verdienstvolle Herr André in einer treuen Nachbildung mit, welche die ursprüngliche schwarze Handschrift in gewöhnlicher Druckerschwärze, die spätere blassere Schrift aber mittels rother Druckerfarbe darstellt, *) da-

*) Dass das äusserst mühsame und künstliche zweimalige Drucken mit zweierlei Druckerfarbe von zwei genau auf einander gerichteten Platten, wo die rothen Noten der einen auf die schwarzen Linien der ande-

bei zugleich alle Ausstreichungen, so wie sie sich im Manuscripte finden, nachbildet, und uns also, wie Hr. André, in seinem Vorworte, sagt und durch Anmerkungen und Hindeutungen auf besonders bemerkenswerth erscheinende einzelne Stellen erläutert, erkennen und anschauen lässt, »wie Mozart diese Ouverture entwarf, »wie er während deren ersten Niederschreibung im Par»titurentwurf daran geändert, wie er dann instru»mentirt und dabei abermals geändert, und wie er »endlich das Werk geschlossen hat.« *)

Herr *André* besitzt übrigens, wie er uns in diesem Vorworte sagt, ausser vielen anderen Originalmanuscripten und Partitur-Entwürfen Mozarts, auch noch die seiner unvollendet gelassenen Opern *Lo sposo deluso*, und *l'Oca del Cairo*, worüber er uns hier Folgendes sagt:

»Von ersterer Oper ist zugleich die Ouverture nebst „der sich an sie anschliessenden Introduction, so auch ein „späterhin vorkommendes Terzett, ganz instrumentirt; von „letzterer Oper jedoch kein Stück derselben. Da es in„dessen für alle Verehrer Mozart's von Interesse, und für „angehende Tonsetzer zugleich von Nutzen sein mögte, „auch diese Werke des grossen Meisters kennen zu lernen, „so werde ich mich vielleicht zu deren Herausgabe ent„schliessen,**) solche aber auf Subscription veranstalten. —

---

ren passen müssen, den freilich sonst nicht wohlfeilen Preiss von 3 fl. vollkommen rechtfertigt, wird kein Kenner bezweifeln. *Rd.*

*) Wie Viel oder Wenig er wohl am *Requiem* auf ähnliche Weise »geändert und abermals geändert« haben würde? — *Rd.*

**) Wir benutzen die gegenwärtige Gelegenheit, um den Verehrern Mozarts und der Kunst auch eine bevorstehende noch weitere höchst interessante Erscheinung zu verkünden, nämlich einer bis jetzo noch ganz unbekannt gewesenen Mozartschen Oper, deren erster und zweiter Act, in einer von Mozart ganz vollendeten, eigenhändigen Partitur, höchst wahrscheinlich aus derselben Zeitepoche wie die Entführung aus dem Serail, und derselben auch an Styl und Geist, und sogar auch in Ansehung des Süjet, verwandt und ähnlich, sich gleichfalls (nur aber ohne Textbuch,) in Herrn A. André's Besitze befindet und unverzüglich im J. André'schen Verlage, im Clavier-

„Hieran soll sich dann auch die Urschrift der grossen c-„moll-Messe, welche blos bis zum *Credo* vollendet, und „bis dahin zur Cantate *Davidde penitente* benutzt worden, „anschliessen, damit man auch dieses Meisterwerk in sei-„ner ursprünglichen Gestalt kennen lernen kann.«

VII.) Wieder ein anderes Monument unsers unsterblichen Sängers ist die neue Auflage des, von ihm selber, vom Febr. 1784 an bis zu seinem Tode, eigenhändig geführten thematischen Katalogs seiner Compositionen. Auch von diesem Tagbuche befindet sich das Original in Hrn. André's Händen. Schon im Jahr 1805 hatte dieser einen Abdruck desselben herausgegeben; es war aber dabei der Fehler begangen worden, dass der Abdruck nicht ganz wörtlich und ganz buchstäblich, kurz, wie Hr. André selbst sich ausdrückt, nicht ganz »*verbotenus*« treu geschehen war. Dieses ganz buchstäbliche, diplomatisch-treue Wiedergeben ist nun das neue Verdienst der vorliegenden neuen Ausgabe, welche demnach, im weiteren Sinne des Wortes, gleichsam als ein Facsimile des Originalmanuscriptes zu betrachten ist, welches letztere selbst, von Mozarts Hand, die Aufschrift trägt:

„Verzeichniss aller meiner Werke Vom Monath Febraio 1784 bis Monath 1 .
Wolfgang Amadé Mozart mpr."

Von mehren in Hrn. André's Vorbericht enthaltenen Erläuterungen und sonstigen Notizen, erlauben wir uns, blos folgende kleine Particularität, als zwar nicht zur Wesenheit der Sache gehörig, aber doch eigens anziehend, hierher abzuschreiben.

---

auszuge, und auch in Partitur, erscheinen wird. Der Stich des Clavierauszuges sowohl als auch der Partitur ist, bis auf die letzte Revision der Platten, bereits vollendet, das wirkliche Erscheinen also sehr nahe bevorstehend; und aus eigener Erfahrung können wir versichern, dass schon die, blos nach den Correcturabzügen vorgenommene Aufführung dieses höchst interessanten, von echt Mozartischen Geistesfunken sprühenden Kunstwerkes, am Pianoforte, uns bereits sehr schönen Genuss gewährt hat. *Rd.*

„Noch scheint es bemerkenswerth," (schreibt Herr André in diesem Vorbericht) „dass Mozart beynahe gleich„zeitig mit gegenwärtigem Verzeichnisse angefangen hat, „über seine Einnahmen und Ausgaben gewissermasen „Buch und Rechnung zu führen. —

„Seine Einnahmen, worunter der Ertrag einiger soge„nannter musikalischer Academieen, welche Mozart da„mals gegeben, ferner für ertheilten Unterricht an ver„schiedene Herrschaftliche Personen, u. nur weniges „Honorar für verkaufte Kompositionen begriffen waren, „notirte er auf einem länglichen Stück Papier; sie fan„gen vom März 1784 an, und gehen bis zum Februar „1785., von wo an deren Notirung seine Gattinn über„nahm, aber nur kurze Zeit fortsetzte; die Ausgaben da„gegen notirte Mozart in einem kleinen Quartbüchlein, „welches früher zu Übungs-Aufsätzen in der englischen „Sprache bestimmt war, auch noch verschiedene von ihm „ins Englische übersetzte Briefe enthält. — Diese Ausga„ben fangen ebenfalls vom 1. März 1784. an, u. gehen „bis zum 4. Febr. 1785; von da an übernahm deren Ein„tragung seine Gattinn, welche sie jedoch ebenfalls nur „ganz kurze Zeit fortsetzte. —

„Mozart verfuhr in Notirung seiner Ausgaben so pünkt„lich, dass er auch nicht den unbedeutendsten Posten „einzutragen unterliess. —

„Als ein kleiner Beleg, wie sich auch hier Mozarts „Naivetät aussprach, mag folgendes dienen: unterm 1. „May 1784 steht notirt: . . . . *Zwey Mayblumel* 1 kr. „unterm 27. May 1784 . . . . . *Vogel Stahrl* . 34 = „und zugleich folgende Melodie

„mit der Bemerkung: „*das war schön*!"

„Mozart mag also wohl herzlich über diese sonderbare „Sangweise des Vogels gelacht haben." —

Der vorliegenden neuen Ausgabe ist ausserdem auch Mozarts Brustbild vorangestellt, von welchem wir hier eine Copie beifügen.

VIII.) Endlich erfüllen wir mit dem grössten Vergnügen auch noch die Verpflichtung, in Verbindung mit den vorerwähnten Mozartischen Werken, auch der von der achtungswerthen Simrockschen Verlaghandlung uns eingesendeten Sammlung Mozartischer Clavierwerke in Ehren zu erwähnen.

Wir thun es um so lieber und um so angelegentlicher, da es heut zu Tage wahrhaft und förmlich Noth thut, an Mozarts Compositionen zu erinnern, weil — man schämt sich ordentlich es niederzuschreiben; aber es ist leider nicht anders, — all diese Werke heut zu Tage im Allgemeinen beinahe rein vergessen sind, indem unsere heutigen Clavierspieler ganz und gar thun, als habe nie ein Mozart Etwas für ihr Instrument geschrieben. Man gehe in unsere Concerte, und frage, ob man ein Mozartsches Pianoforte-Concert zu hören bekommen wird, selbst von denen neuesten, welche er, laut seines eigenhändigen Katalogs, noch in seiner letzten vollreifen Zeit geschrieben —? Man sehe sich um auf den Pianoforten unserer Salons, in den Studierzimmern unserer Virtuosen, in den Boudoirs unserer Dilettanten, auf denen unserer Clavierlehrer und ihrer Eleven: Neuestes und Allerneuestes findet man überall, Czerny, Herz und Moscheles und ähnliche, Vortreffliche und Schlechtere, stossweise aufeinander liegend, von dem jede gewöhnliche Schwierigkeit überbietenden Herz bis zum ungeschickten Beczwarzovsky *) herab; aber kühn kann man wetten, unter mehr als Hundert Pianoforten, kaum auf Einem eine Mozartsche Sonate, ein Mozartsches Clavierquartett, oder Aehnliches, aufgeschlagen zu finden. Und warum? etwa weil die *Herziana et similia* schöner sind als *Mozartiana*? — das fällt Niemanden ein, (auszusprechen würd' es so keiner wagen.) Nun warum denn sonst? — Je nun: sie sind eben neuer und man will eben das Neueste!!! — und Mozart durch die That zu verschmähen und der neueren Mode aufzuopfern, das wagen wir. —

Und so ist es denn, zur Schande unserer Zeit, trockene Wahrheit, dass unsere heutigen Clavierspieler heranwachsen und oft bis zu bedeutender Kunstfertigkeit aufsteigen, ohne je eine Mozartsche Sonate gespielt oder gar studiert zu haben, oder höchstens eine oder ein Paar, zur Abwechslung oder

*) Cäcilia I., 152.

ehrenhalber.*) Zur höchsten Schande würde sichs ein jetzt lebender Claviervirtuose rechnen, wenn er gestehen müsste, einer einzigen Zeile von Moscheles, von Herz, von Czerny, nicht mächtig zu sein; mögte man aber gern einmal die Freude haben, z. B. Mozarts Phantasie und Sonate *c*-moll von ihm zu hören und bittet ihn darum, so — kennt er sie noch nicht! — hat sie noch nie gespielt, und — bringt sie eben nicht heraus, am allerwenigsten ihren tiefen poetischen Sinn....! — Oder ist dem etwa nicht so wie wir sagen? — Wir dürfen die Clavierspieler, welche uns lesen, selber fragen, wie viel Mozartsche Sonaten etc. sie denn wohl kennen? — wie viele seiner Clavierquartette oder Quintette sie schon aufgeführt haben? — aus welchem Tone sein zauberisches Trio mit Clarinett und Viola geht? u. dgl. — Wie viele Leser würden in solchem Examen bestehen? und wie viele dagegen nicht??

Wir mögen nicht gerne bitter werden und brechen den Faden lieber ab, um uns der unangenehmen Aesserungen und Applicationen zu enthalten, zu welchen der Unmuth über so beschämende Zeichen der Hypokrisie unserer kunstprahlerischen Zeit

*) Auch mit B e e t h o v e n treibt mans ja schier eben so; denn wenigstens die Beethovenschen Sonaten seiner früheren, seiner c l a s s i s c h e n Zeit, findet man auf unseren Pianofortен nirgend mehr aufgeschlagen, sondern nur etwa eines der neuesten excentrischen Werke. — Umsonst haben Mozart und Er uns Claviercompositionen voll Schönheit und Wohlklang hinterlassen, umsonst bieten jene klaren und zum Theil wahrhaft herrlichen und, selbst bei grosser Tiefe und Kunst, doch so kristallklar wohlklingenden Compositionen, unsern Clavierspielern den unschätzbarsten Stoff, um an denselben, neben der Uebung im Clavierspielen selbst, auch zugleich ihren Sinn für Wohlklang erst heranzubilden und zu befestigen, eh man den so oft ohrenzerreissenden Schwall und Schwulst unserer neuesten Verschrobenheit auf sie hereinbrechen lässt; — aber nein! das darf nicht sein! selbst das zarte, noch unsichere Gehör sogar noch ganz mittelmässiger Bildlinge muss möglichst früh durch die Unbilden neuester Modeharmonieen, allerneuester Modedisharmonieen, verwundet werden, auf dass der Sinn für Klarheit und Wohlklang ja nicht genährt und gestärkt werde! *Rd.*

uns zu verleiten droht. Blicken wir daher lieber ab von dieser *partie honteuse* unserer Kunstperiode, und erfreuen uns und die wahren Freunde der hohen Kunst und ihres höchsten Priesters, durch den Anblick der vorliegenden Sammlung.

Sie besteht aus 24 Heften, Gross-Folio, brochirt, deren Inhalt wir nachstehend unsern Lesern verzeichnen und mit einigen Bemerkungen und Nachweisungen begleiten wollen.

Das erste Heft enthält 3 Sonaten, hier auf dem Titelblatte als op. 5 angegeben, aus *C*-dur, *A*-dur (die Variationen mit dem *Rondo alla Turca*) — und *F*-dur 3/4; — sodann die bekannten Variationen über die Minuette von Duport, aus *D*-dur (Katalog Nr. 105, am 29. Apr. 1789 in Potsdam componirt.)

Heft 2. Zwei Trios, Ersteres aus *G*-dur, op. 14, mit Violin und Violoncell, (im oben erwähnten Mozartischen Katalog unter Nr. 41 v. 8. Jul. 1786 aufgeführt;) — das Zweite mit Altviole und Clarinett oder Violin, im Katalog unter Nr. 43 v. 5. August 1786 aufgeführt; — sodann die bekannten Variationen aus *F*, aus den *Mariages Samnites*. Zu dem Trio ist die Clarinettstimme nicht als solche mitgestochen, sondern an deren Statt nur eine daraus arrangirte Violinstimme, was einigermasen zu bedauern ist, indem, um das wunderschöne Tonstück, der ursprünglichen Intention des Componisten gemäss, mit B-Clarinett aufzuführen, der Clarinettist die Violinstimme transponiren muss. (Eine nach dem Mozartschen Originalmspte. mit B-Clarinettstimme veranstaltete Ausgabe dieser Sonate ist im Andréschen Verlage erschienen.)

Heft 3 enthält die herrliche Phantasie und Sonate aus *c*-moll; (Katalog Nr. 24 u. 9, vom 11. Oct. 1784 und 20. May 1785; die Introduction also erst später daran gefügt;) sodann ein Rondo aus *D*-dur; — und endlich die bekannten Variationen über *Lison dormait*, aus *C*-dur.

Heft 4. Die grosse Sonate aus *B*-dur, für Clavier und Violin, welche Mozart für sich selber und die Strinasacchi geschrieben, und von welcher er, der bekannten Anekdote zufolge, nicht mehr Zeit gefunden hatte, ein Mehres, als blos die Violinstimme allein, von der Clavierstimme aber meist nur allein Tactstriche auf leeren Notenzeilen mit wenigen darin zerstreuten einzelnen Noten, als blosen Merkzeichen, niederzuschreiben, um, aus diesen leeren Tactstrichen, die Sonate im öffentlichen Concerte zur Bewunderung der entzückten Zuhörer aufzuführen. (In Herrn Andrés Katalog der Mozartschen Werke ist diese Sonate unter Nr. 6 vom 21. Apr. 1784 aufgeführt. — Weiter enthält dieses Heft eine kleine (wahrscheinlich

alte) Sonate aus *F*-dur, 3/4-Tact, auf dem Titelblatt als *oeuvre posthume* angegeben; — und endlich die bekannten Variationen über das Lied „Unser dummer Pöbel meint," aus *G*-dur (Katalog Nr. 7 v. 25. August 1784.)

Heft 5. Drei Sonaten, Erstere und Letztere ohne Zweifel zu Mozarts ältesten Sonaten gehörend, die Zweite aber die vortreffliche aus *F*-dur 4/4, im Katalog Nr. 72 v. 3. Jan. 1788.

Heft 6. Das Quartett aus *g*-moll nebst den Variationen über »*Une Fièvre brûlante.*« Das Quartett ist dasjenige, welches im Katalog unter Nr. 27 aufgeführt ist und von welchem Hr. André in der Vorrede Folgendes anmerkt:

„Es findet sich nämlich auf dem Ms. des Pag. 16, „unter Nr. 27 angeführten Clavierquartetts aus *g*-moll, „folgende wörtliche Bemerkung:

„„di Wolfgango Amadeo Mozart.
„„Vienna li 16. d'ottobre 1785.""

„da solches doch als im Monat Julius eingetragen, im „gegenwärtigen Katalog notirt steht."

Heft 7. Zwei Sonaten zu 4 Händen, Erstere ist die bekannte grosse aus *C*-dur (Katalog Nr. 61 v. 29. May 1787;) — Letztere, eine der älteren, *D*-dur, bildete ursprünglich mit der, weiter unten bei Heft 22 erwähnten aus *B*-dur, ein Heft von zwei zusammengehörigen leichten vierhändigen Sonaten, welche auch, bei André, zusammen als op. 3, früherhin auch schon in Wien, erschienen waren.

Heft 8; ein Trio aus *B*-dur, mit Violin und Violoncell, auf dem Titelblatt als op. 15 angegeben; (Katalog Nr. 47 vom 18. Nov. 1786;) — sodann Variationen über *Je suis Lindor*, aus *Es;* — und endlich leichte Variationen aus *F*-dur.

Heft 9. Trio mit Violin und Violoncell aus *E*-dur, 3/4-Tact, auf dem Titelblatte als op. 15 angegeben. (Katalog Nr. 84 v. 22. Jun. 1788.) — Ferner Variationen über: „Ein Weib ist das herrlichste", (Katal. Nr. 134, vom 8. März 1791;) — und endlich Variationen über *La belle Française.*

Heft 10 enthält das dritte Trio von op. 15, *C*-dur 4/4-Tact (Katal. Nr. 90 v. 14. Jul. 1788) — sodann alte Variationen über *Ah! vous dirais-je Maman*, aus *C*-dur; — und Variationen aus *B*-dur, (Katal. 45 v. 12. Sept. 1786.)

Heft 11 u. 12 enthalten sechs Sonaten mit Violin, auf den Titelblättern als op. 2, Liv. 1 u. Liv. 2 angegeben; die erste derselben, aus *C*-dur, war unseres Wissens ungefähr zu Ende der 70ger oder Anfang der 80ger Jahre geschrieben, (bei André unter dem Titel der sechs *Sonates favorites* erschienen.)

Heft 13 enthält die grosse und grossartige Sonate zu vier Händen aus *F*-dur, (Katalog Nr. 42 v. 1. Aug. 1786;) — sodann vierhändige Variationen aus *G*-dur, 2/4.

Heft 14. Das bekannte Clavier-Quartett aus *Es*, (Katalog Nr. 38 v. 24. März 1786;) — nebst den bekannten Variationen über die Minuette von Fischer.

Heft 15. Drei Sonaten für Clavier allein, aus *C*, *a*, *D*, auf dem Titelblatte als op. 5 angegeben; — nebst den Variationen über *Mio caro Adone*, 3/4, *G*-dur. (Diese Variationen sind auf dem Umschlage des Heftes anzuzeigen vergessen.)

Heft 16. Drei Sonaten mit Violin, die erste aus *A*-dur, (Katal. Nr. 66 v. 24. Aug. 1787;) — die zweite *Es*-dur, 3/4; — die dritte *A*-dur mit der Fuge aus *a*-moll, (Katal. Nr. 30, v. 12. Dec. 1785.)

Heft 17. Das bekannte Quintett mit vier begleitenden Blasinstrumenten, (Katal. Nr. 4, v. 30. März 1784,) hier aber nicht also, sondern als Quartett für Clavier, Violin, Altviole und Bass erscheinend; — sodann Variationen aus *A*-dur (von denen man behauptet, sie seien nicht von Mozart, sondern von Hrn. Förster in Wien, einem sehr achtbaren Componisten, Verfasser der Generalbassschule;) — und ein liebliches kleines Rondo aus *F*-dur; (im Katalog Nr. 137, v. 4. May 1791, als ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel aufgeführt, hier aber als vierhändiges Clavierstück arrangirt erscheinend.)

Heft 18. Drei der älteren Sonaten für Clavier allein, aus *C*, *F* und *B*; auf dem Titelblatt als op. 4 angegeben. Diesen folgen die Variationen über *Salva tu domine;* — und weitere Variationen aus *D*-dur.

Heft 19. Drei kleine, wenig bekannte Sonaten mit Violine, aus *G*, *Es* und *C*, auf dem Titelblatt als op. 1 angegeben; — sodann Variationen aus *G*-dur mit obligater Violine.

Heft 20. Drei Sonaten mit Violin, aus *e*-moll, *A*-dur und *D*-dur; auf dem Simrockschen Titelblatt als op. 1, Liv. 2 angegeben. Erstere ist dieselbe, welche auch für Blasinstrumente arrangirt bekannt geworden ist, und offenbar viel zu wunderlieblich, als dass man sie selbst bei Mozart, wirklich für ein erstes Werk sollte halten dürfen;) — Endlich noch Variationen aus *g*-moll, mit Violine.

Heft 21. Ein Trio aus *B*-dur, 3/4-Tact; — sodann eine Sonate mit Violine, aus *B*-dur, 3/4 Tact, (Katal. Nr. 103, vom Februar 1789;) — und endlich das kleine Rondo aus *a*-moll, (Katal. Nr. 52, v. 11. März 1787.)

Heft 22. Die leichte, ältere Sonate zu vier Händen, aus *B*-dur, diejenige, welche mit der vorstehend unter Heft 7 erwähnten, ursprünglich zusammen gehörte; —

sodann eine vierhändige Phantasie *f*-moll; — und endlich eine Fuge aus *g*-moll. Die Phantasie aus *f* ist eigentlich das von Mozart ursprünglich für eine Spieluhr componirte Orgelstück, (Katal. Nr. 131, v. 3. März 1791,) und erscheint hier als Claviersonate arrangirt, gewiss jedermann zu Danke.

Heft 23. Ein kleines Quintett, ursprünglich für Harmonika, mit Flöte, Oboe, Viola und Violoncell, geschrieben, (Katal. Nr. 138, v. 23. May 1791,) hier aber für das Pianoforte, mit derselben Begleitung, erscheinend; — sodann eine Sonate aus *D*-dur, 6/8, als *Ouevre posthume* bezeichnet, (Katal. Nr. 108, im Juli 1789;) — und ein Trio aus *G*-dur, 4/4-Tact, mit Violin und Violoncell, op. 14 Nr. 1, (Katal. Nr. 98, v. 27. Oct. 1788.)

Heft 24. Die zwei Werke für zwei Claviere; — die Sonate aus *D*-dur; — und die Fuge aus *c*-moll. Letztere im Jahr 1783 componirt, und später von Mozart, verbunden mit dem Adagio, (Katal. Nr. 88, v. Juni 1788, (als Violinquartett herausgegeben.

Die vorstehende Aufzählung des Inhaltes der Simrockschen Sammlung sagt den Verehrern unseres Mozart, welchen reichen Schatz dieselbe enthält. — Die Concerte sind, wie man sieht, darin nicht inbegriffen; und ausserdem fehlen auch noch einige andere, minder bedeutende, Claviercompositionen, selbst aus der späteren Zeit, namentlich ein Adagio für Clavier allein, *h*-moll, $\frac{4}{4}$, (laut Mozarts eigenhändigem Katalog unter Nr. 79, am 19. März 1788 componirt;) — eine kleine Claviersonate für Anfänger, anfangend mit einem *Allegro*, *C*-dur, $\frac{4}{4}$, (laut Katalog Nr. 87 componirt am 26. Jun. 1788;) — eine ähnliche kleine Sonate, für Anfänger, mit Violinbegleitung, anfangend mit einem *Andante contabile*, *F*-dur, $\mathbb{C}$-Tact, (dem Katalog unter Nr. 89 zufolge, vom 10. Jul. 1788;) — eine kleine Gigue für Clavier, *G*-dur, $\frac{6}{8}$, (laut Katalog, Nr. 106, componirt in Leipzig, den 17. May 1789;) — und endlich auch das (unter Nr. 122 des Katalogs aufgeführte) Stück für eine Flötenuhr, welches wohl eben so gut, wie die vorhin erwähnten beiden anderen Walzenorgelstücke, und wie das Stück für Harmonica, (vergl. Heft 17, 22, 23,) verdient hätte, der vorliegenden Sammlung als Clavierstück einverleibt zu werden.

Möge Hr. Simrock sich veranlasst finden, die wenigen hier vermisseten Werkchen in ein weiteres, 25tes Heft zu sammeln, und dadurch seine Sammlung zu vervollständigen.

Was im Uebrigen den Werth der Ausgabe betrifft, so lässt sie, in Ansehung sowohl der wesentlichen Correctheit, als auch der Schönheit und angenehm lesbar ins Auge fallenden Deutlichkeit des Notenstiches, nichts zu wünschen übrig. *)

Dass endlich die Sammlung nicht nach der Reihe der Opus-Nummern fortläuft, können wir in mercantilischer Hinsicht nicht tadeln, indem dem Verleger daran liegen musste, einestheils die Hefte so einzurichten, dass ein jedes derselben ungefähr gleiche Bogenzahl enthielt, was sich auf andere Weise nicht durchgängig hätte durchführen lassen, — theils auch so, dass, so viel wie thunlich, in jedem Hefte grade solche Werke zusammengepaart wurden, deren Eines (wie man zu sagen pflegt) das Andere verkaufen helfe, — und theils auch noch darum, weil eine chronologische oder nach den Opus-Nummern normirte Ordnung sich ja doch nicht durchführen liesse, indem von allen Compositionen, welche älter sind als Februar 1784, das Datum ihrer Entstehung nicht genau, und grossentheils gar nicht, bekannt ist, und auch die Opus-Nummern durchaus keinen Leitfaden abgeben können, indem nicht nur eine und dieselbe Composition nicht selten in verschiede-

*) Dankenswerth ist, nebenbei bemerkt, auch noch dieses, dass der Hr. Verleger den Ankauf der Sammlung durch Billigkeit des Preises erleichtert, indem jedes Heft, zu 6 Fr. wie wir gesehen, meistens zwei bis drei Werke zusammen enthält, deren Eines schon allein, einzeln gekauft, oft schon mehr als 6 Fr. zu kosten pflegte. So enthält z. B. Heft VIII ein Trio, dessen Ladenpreis sonst 9 Fr. beträgt, und dabei noch überdies zwei Partieen Variationen; — eben so Heft IX drei Sonaten mit Violin und Violoncell, einzeln 9 Fr. kostend, und überdies gleichfalls zwei Partieen Variationen; — Heft X ganz eben so; — u. s. w. *Rd.*

nen Verlaghandlungen mit verschiedener Nummerbezeichnung erschienen ist, sondern von Mozarts Compositionen überhaupt während seines Lebens nur noch so sehr wenige im Stich erschienen waren, dass sogar seine, im Jahr 1798 für den König von Preussen, Friedr. Wilhelm II. geschriebenen, drei grossen Violinquartette, Nr. 107, 119 und 120 des Katalogs, im Stich nur erst als Op. 18 bezeichnet wurden.

Dass übrigens unter den hier gesammelten, zum Theil auch aus Mozarts früheren Jahren herrührenden Compositionen, sich auch manche von geringerem Gehalte befinden, kann, weit entfernt das Interresse derselben zu schwächen, dasselbe vielmehr noch erhöhen. Denn grade aus der grossen Einfalt, ja zum Theil selbst Unbedeutenheit und Alltäglichkeit mancher früheren Mozartschen Compositionen, lernen wir, wie unser Mozart ein Mozart geworden ist: nicht durch frühzeitiges Streben und Sich abarbeiten nach Vortrefflichkeit, sondern indem er sich eben gehen liess, den Genius nicht vor der Reife beschwor und gewaltsam citirte, sondern anspruchlos, aber immer klar und natürlich fliessend fortschrieb, ruhig erwartend bis der Genius erschien, der ihm dann jene Werke höherer und höchster Begeisterung dictirte, welche, in seinen, alle Herzen und alle Ohren so ausnahmlos ansprechenden Tongebilden, mit so unbeschreiblicher Klarheit auszusprechen, ihm in so vollendetem Grade nur vermöge der, jederzeit heilig gehaltenen Grundlage unverschrobener fliessender Klarheit und Simplicität gelingen konnte.

Denn grade das ist jetzt das hauptsächliche Unheil unserer jungen Componisten, namentlich der jüngeren und jungen, dass sie gleich lauter gar vortreffliche Sachen schreiben wollen. Kommt ja doch wahrlich kaum ein purer Anfänger zu einem Meister, um ihm eine erste Composition vorzuzeigen, ohne ihm dabei zu expliciren, welchen Effect er da und dort beabsichtige, welche Intention wieder hier zum Grunde liege, u. s. w. — Solche Dinge kriegt man selbst von noch ganz unreifen Jünglingen zu hö-

ren, die es dann förmlich übel nehmen, wenn man ihnen räth, sich doch ums Himmels Willen vor der Hand all die sublimen Dinge aus dem Kopfe zu schlagen, um sich vor Allem im Schreiben überhaupt, im leichten und geläufigen, klaren und selbst im grammaticalisch-richtigen Niederschreiben der Ideen überhaupt, zu üben, um dann, sollte demnächst einmal der Genius winken, die Fertigkeit zur Ausführung seines Winkes in Bereitschaft zu haben, — kurz also erst einmal ungefähr so viel Einfaches, Leichtes, Anspruchloses und Natürliches, beinah unbedeutend zu Nennendes zu schreiben, als Mozart gethan hatte, bevor er seine Werke höheren Fluges geschaffen; — aber das ist ihnen zu gering; das thun sie nun einmal nicht! Sie lassens wohl bleiben und würden es für viel zu gering achten, so unbedeutende Sächelchen zu schreiben wie diese Mozartischen Rondo's etc.; — aber sie lassens hernach auch bleiben, Mozarte zu werden.

Das ist nun einmal der Fluch unseres Zeitalters, dies der Unterschied zwischen uns, und unsern Vorgängern letztvergangener, so wie auch ältester Zeit: Alles will jetzt glänzen, berühmt werden, ja, wo möglich unsterblich, und das nur auch gleich so früh wie möglich. Schon über das Pensum weg schielen unsere Anfänger nach der Presse, und wir, uns an den Schreibtisch setzend, tunken die Feder schon mit der Intention ein, ein unsterbliches Werk zu schreiben: Virgil und Horaz schrieben blos für ihren Mäcen und dachten dabei nicht an Unsterblichkeit; Homer sang, was ihm der Genius eingab, nur für seine Zuhörer und Zeitgenossen, und ahnte gewiss auch nicht einmal im Traume, dass einst sieben Städte sich um ihn streiten und Jahrtausende ihn feiern sollten. — Hat je Einer homerisch im schönsten Sinne des Wortes gesungen, so ist es Mozart; — und ist irgend Eine Richtung des Strebens geeignet, uns recht himmelweit und diametral aus der Lichtsphäre dieser Geister zu entfernen, so ist es jenes misszeitige, schwülstige Treiben und Streben nach Absonderlichkeit, jenes spanische Stiefelwesen, (wie Hr. Sievers es treffend betitelt,) jenes Vernachlässi-

gen und Geringachten der Einfachheit und Natürlichkeit, welche doch grade erst die ebene Spiegelfläche bildet, von welcher die Mozartsche Göttlichkeit so überall classisch-homerisch wiederstrahlt.

Darum, lieben Freunde, gehet hin, und sehet zu, welchen Weg Mozart gewandelt zur Göttlichkeit, wie er sich zu derselben herangebildet: gehet, und lernet, wenn ihr es noch nicht, oder nicht mehr könnt, — lernet Euch erfreuen auch an seinen einfacheren, Euch erheben und erbauen an seinen höheren Werken; und glaubet nur immer, dass jene Höhe, welche zu erreichen selbst einem Mozart nur durch allmähliges Fortschreiten vom Simpeln zum Höheren gelungen ist, von Euch nicht in kindisch-frechen vorzeitigen Sprüngen erreicht werden wird; — habet Ehrfurcht vor Euerm Mozart, habet sie aber in Wahrheit, und nicht, wie es jetzt bei unsern Fanatikern und Hypokriten die Mode ist, blos in sublimen, im Grund aber nur heuchlerischen Gemeinsprüchen, sondern bethätiget sie dadurch, dass Ihr seine Werke nicht vergesst, nicht vernachlässigt, sondern zum Gegenstande lebendigen Studiums, — und, — ist es Euch gegeben, — zum Vorbilde Eurer Bestrebungen macht!

Lasset uns diese Anzeige schliessen mit dem Wunsche, dass es unsern Zeitgenossen und Nachkommen gegeben sein, oder gegeben werden möge, den göttlichen Dichter jederzeit in Wahrheit, und nicht blos mit scheinheiligem Mundwerke, mit Liebe, Sinn und Verstand, und nicht mit dummem Fanatismus, zu lieben, zu verehren und zu verstehen.

d. Redact.

Ende des 11. Bandes.

Druckfehler.

In dem Artikel über Clarinett und Bassetthorn, vorstehend (Heft 41,) S. 41. statt Cialumò sollte steen Scialumò.