Werk

Titel: Caecilia Mainz> : eine Zeitschrift für die musikalische Welt

Ort: Mainz

Jahr: 1830

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0012|log37

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Worte

gesprochen

bey Eröffnung meines Vortrags über die Allgemeine Geschichte der Musik.

Von

Dr. *G. Grosheim*

in Cassel.

Die Geschichte, mit welchem Gegenstande sie sich auch befassen mag, spricht allzeit das richtigste Urtheil über ihn aus, und setzt uns bald in Kunde, ob wir uns demselben nähern, oder ihm den Rücken kehren werden.

Es hat aber die Geschichte der Künste seit Jahrtausenden bewiesen, und wird zu beweisen nicht aufhören, dass sie ein wohlthätiges Geschenk der Gottheit sind, geschaffen, den Menschen seiner Rohheit zu entnehmen, und mit der Kultur seines Geistes, die seines Herzens zu vereinigen.

Indessen sehen wir die Tonkunst weit schneller und mächtiger sich verbreiten, denn die anderen Künste, ihre Schwestern. Von einem Pole zum andern hat die Tonkunst ihren Wohnsitz aufgeschlagen, und selbst da, wohin noch keine andere Kunst gedrungen ist. Es mahnen uns die Weisen des Volkes vorzüglich, dieser Kunst zu huldigen, und warnen uns vor dem Manne, dem solche allgemeine Sprache der Empfindung fremd geblieben.

Forschen wir nach der Ursache dieses Vorzugs, so ergiebt es sich bald, dass er darin besteht, dass die Tonkunst nicht, gleich der Malerey und Sculp-

tur, durch den schwachen Lichtstrahl, den das Auge theilt, nicht, der vortragenden Poesie gleich, durch artikulirte, in der Tonfolge wenig geregelte Klänge unser Gefühl in Anspruch nimmt; sondern dass sie mit der Masse unartikulirter, auf der Klangleiter streng geordneter Töne, unser Organ, unsre Nerven erschüttert, und, mit der Poesie vereint, in gedoppeltem Rhythmenschlage, zu den unzählbaren Werkzeugen, welche ihr dienen, noch die Zaubergewalt des Gesanges zu fügen vermag.

Dies, m. H.! stellt die Tonkunst, in ihrer Wirkung, hoch über die anderen Künste. Dies giebt ihr die Macht, vom Throne herab bis zur niedrigsten Hütte, durch jedes Menschenalter, und in allen Verhältnissen des geistigen Lebens, uns wohlthätig zur Seite zu stehn. — Warlich! ein schöneres Bild der Beförderung menschlicher Glückseligkeit möchte nicht leicht aufzustellen seyn.

Befremden muss es daher, und uns stören in unserer Ansicht, dies Götterbild häufig in Nebel oder solch falschem Lichte zu erblicken, dass wir es kaum noch erkennen.

Die Klage hierüber ist nicht neu, und fast gleichzeitig mit der Kunst selbst. Die Schuld aber trägt jenes nothwendig gewordene Requisit aller menschlichen Dinge: „der Kontrast.“ Ist doch der Sohn Adams ein solch absoluter Feind des Monotonen, dass er selbst seine Götter in abweichender, durch die schauderhaftesten Ereignisse begründeter, Form verehrt. —

Treten nun hierzu die verschiedenen Charaktere des Menschen. Hier ein Phlegma, das weit entfernt ist, die Herleitung einer Sache zu erforschen; dort die rastloseste Thätigkeit, alle Wesen in ihrem Urstoffe zu schauen; eine Unmacht, die vor der Tiefe eines Baches zurückschrecht, und wieder ein Muth, dem tiefen Meeresgrunde die Perle zu rauben. Und so sehen wir denn die traurigen Söhne des Phlegma und der Unmacht, beym Anschauen eines Gemäldes mit der Farbenmischung, beym Anhören auch des besten Tonstückes mit dem Gewirr der Klänge, hinlänglich zufrieden gestellt, ja entzückt selbst, wenn anders die Schwäche einer Entzückung fähig ist.

Hat nun aber die Kunst für Alle, selbst für die auf niederer Stufe des Erkenntnisses, sorgen wollen, so will sie doch auch dahin trachten, dass die höhern und höchsten Stufen ihrer Leiter betreten werden, damit sich ein nothwendiges Gleichgewicht gestalte: dies Bestreben jedoch wird, in Betreff der Tonkunst, nur zu häufig verhindert durch jenes Heer von Kunstverderbern, welche wir unter dem trüglichen Namen „Virtuosen“ kennen, — durch Tonbildner, die ohne hochzeitlich Kleid herein treten, und solche, denen die Musen abhold geblieben, weshalb sie mit selbst geschaffener Regel den kalten Stein an unser warmes Herz zu legen trachten, — endlich durch eine oberflächliche Kritik, die nur zu oft allem reinen Gefühle Hohn spricht. —

Wer erkennt nicht in dieser Kluft, die den Tonkünstler trennt von der Tonkunst, jene, welche die Reformation trennt von dem Reformator!! —

Bangen wir indessen nicht! So wenig die Sonne aufhören wird, den Nebel zu bekämpfen, so wenig Apoll seine Macht über den Phyton aufgeben wird, eben so wenig werden Dogma und Trugkunst uns trennen von der reinen allbeseligenden Wahrheit.

Tragen wir jedoch auch das Unsrige dazu bey, den Tempel unserer Gottheit in seinem Glanze zu erhalten! Locken wir deshalb diejenigen nicht an unsern Heerd, die der Grieche streng von dem seinen verbannte. Würdigen wir die nicht unserer besonderen Aufmerksamkeit, über welche die christliche Kirche den Bann ausgesprochen, da sie, neben der Kunst, auch die Moralität gefährden. Flechten wir dem keine Kränze, dessen Meropenleben eher noch dahin welkt, denn diese. Fügen wir, endlich, unser Urtheil nicht zu dem einer Welt, die auf das Geheis eines Dritten die Farbe wechselt! — Dies, m. H.! sind die Mittel, den gesunden Baum vor schädlichen Auswüchsen befreiet, und das Gedeihen goldner Früchte befördert zu sehen, welche uns die reine, keusche Kunst der Töne so willig spendet.

Lassen Sie uns, m. H.! auch nicht, wie die Söhne des Oberflächlichen, in den Buchten eines Landes anlegen nur, um von da über die Produkte desselben und die Sitten und Gebräuche seiner Einwohner zu reden! Bestehen wir vielmehr die Landung selbst, damit die Gegenstände uns näher treten, und wir vertraut mit denselben werden mögen.

Was aber könnte wohl vorzüglicher geeignet seyn, solch gutes Vorhaben zu beschleunigen, denn

die Kenntniss der Geschichte der Musik, mit der zu befreunden Sie, m. H.! sich jetzt vereinigen wollen! —

Die Geschichte will das Vergangene, der Gegenwart, wie der Zukunft selbst, zur Unterweisung aufstellen, den Quell will sie auffinden, und ihm nacheilen, bis dahin, wo er zum Strome, zum Meere wird. Ein Schauspiel beständiger Revolutionen darstellend, die Alles mit sich fortreissen, will sie, mit Argusaugen, selbst den verborgensten Winkel erspähen, damit vermieden werde, was ihren Umfang leichtsinnig zu beschränken, ihre Treue verdächtig zu machen droht.

Und so, m. H.! wird auch uns die Geschichte der Tonkunst, von deren Keime bis zur Frucht, von ihrem Entstehen bis zu der Allgewalt hingeleiten, in der die Mächtige vor uns steht.

Wir werden die Tonkunst, an den Altären Egyptens und Judäas, ihre zarten Erstlinge opfern, bald aber mit Erstaunen sehen, wie sie, in ihrem so schnellen als kraftvollen Laufe, dem Griechen bereits Mittel geworden, neben der Gottesfurcht, auch Durst nach Ehre, Standhaftigkeit im Unglück, und Begriffe der wahren Schönheit zu erwecken: zur vollendeten Erziehung eines Bürgers ihm der nothwendigste Bedarf. Und wenn gleich Aegypten und Judäa, Griechenland und der römische Staat versinken, und Künste und Wissenschaften flüchten, werden wir sehen, wie ihnen ein ruhiges Asyl zu Theil geworden, aus dem sie bald, in neuer Kraft

wieder hervorgehend, die Welt mit Erstaunen erfüllen über das kaum Geahndete. Denn, ein Dankopfer der rettenden Gottheit, widmet bald die fromme Christenschaar die ersten Früchte wieder auflebender Tonkunst dem Altare des unbekannten, einzigen Gottes. Damit aber ihre Opfer wohlgefälliger noch seyn mögen, und der reineren Lehre ein höherer Dank bereitet werde, gesellt sich bald zur Melodie des Hymnus die Kraft erhabener Harmonieen, fest gegründet, wie der Bau des Himmels selbst.

Zu diesen drey Hauptperioden der Tonkunst, welche ihre Kindheit, ihr Jünglingsalter, und ihre männliche Reife bezeichnen, fügt die Geschichte noch ihre Würkungen; es werden diejenigen Tonhelden genannt, deren Werke das glänzende Siegel der Vollendung tragen; und da sie mit dem Wahrhaften zugleich das Angenehme verbinden soll, will sie auch die schönern Produkte der Kunst zergliedern und würzen mit der Erkenntnisslehre des Schönen und Erhabenen.

Und so alle ihre Mittel dazu aufbietend, will uns die Geschichte der Musik bis dahin geleiten, wo wir, den Kern von der Schaale zu trennen, uns inniger mit der Tonkunst zu befassen und keinen anderen Zweck in ihr zu erkennen vermögen, als den: **Gute Gefühle im Menschen zu erwecken, zu nähren, zu befestigen.**

Cassel, Januar 1830.

Bemerkungen

über den

behaupteten climatischen Einfluss auf die menschlichen Stimmen.

Cäcilia XI. Bd. II. 41. S. 1.

Wenn es auch wahr seyn sollte, dass in der Nähe des Wendekreises und in der Nachbarschaft des Aequators die organische Natur einen grössern Aufwand von Kräften, bezüglich der Ausbildung der Formen und der Ausmalung der Farben, kund thut, und die gesammte Pflanzenwelt weit üppigere Bilder dem Auge darbietet, und das Thierreich solche Geschöpfe hervorbringt, deren Grösse, (?) Lebendigkeit, Kraft (?) und Schönheit alle Wesen, (?) welche näher gegen die Pole zu geboren werden, weit hinter sich lässt, wie der Verfasser jenes Aufsatzes behauptet (wogegen aber doch noch Manches eingewendet werden kann): so ist dies gewiss unrichtig in Bezug auf die Veredelung der Formen und die geistige und körperliche Ausbildung der Menschen. Denn sonst müsste der Verf. auch behaupten, dass z. B. der Neger von edlerer Bildung und mit mehr Geistesfähigkeiten begabt sey, als die Bewohner der gemässigten, den Polen sich nähernden Zonen.

Es bilden sich dort nur diejenigen Thiere und Gewächse vollkommner aus, die für jene Gegenden geschaffen sind; dagegen werden in den

gemässigten Himmelsstrichen diejenigen Thiere und Gewächse ebenfalls vollkommener, die daselbst einheimisch sind, — selbst bis zu den Polen; und diese werden sich nie in den heissern Zonen veredeln, sondern vielmehr, wie die Naturgeschichte uns lehrt, nicht einmal bis zu ihrer gewöhnlichen Ausbildung gedeihen.

Der jenem Aufsatze vorangestellte Satz ist also schon im Allgemeinen nicht haltbar, — in Bezug auf den Menschen aber durchaus nicht anzuwenden; am wenigsten in Bezug auf die feinere Ausbildung seines Stimmorgans.

Denn erstlich ist es erwiesen, dass nicht in den heissern Zonen oder in der Nähe des Aequators die edelsten menschlichen Gestalten zu suchen sind, sondern gerade in den gemässigten.

Zweitens ist es nicht erwiesen, dass in einem heissen Clima sich das Stimmorgan anders und für den Gesang besser ausbilde, als in einem kältern. (Auch bei Thieren kann dies nicht der Fall seyn; denn so viel Rühmliches wir z. B. von dem schönen Gefieder der Vögel in den wärmern Zonen lesen und an den zu uns gebrachten sehen, so wenig Gutes hören wir von deren Gesang.) Warum sollte auch da, wo sich der ganze menschliche Körper schöner, grösser und zarter ausbildet, wie dieses bekanntlich in den gemässigten Zonen der Fall ist, das Stimmorgan zurück bleiben und für den Gesang weniger brauchbar werden?

Drittens ist nicht erwiesen, dass die Luft in einem vom Meere umflossenen Lande »durch das häufige Wehen der schon etwas abgekühlten Südwinde von der Seeseite und durch das Hinausströmen der Landwinde« dem Ausbilden des Stimmorgans, um durch dasselbe einen schönen Gesangton hervorzubringen, hauptsächlich zuträglich sey. Im Gegentheil, man nimmt ziemlich allgemein an, dass die Seeluft, die leicht Erkältungen herbeiführt, dem Stimmorgan eher schädlich, als nützlich werden kann.

Wenn daher der V. der Meinung ist, Italien sey das einzige Land auf der ganzen Erde, welches das günstigste Clima für die menschlichen Stimmen habe, weil es, »gleich einem Erd-Arm, weit in den Ocean hinaus seine Finger streckt und, auf beyden Seiten noch von Wellen umspült, die milden Hauche der Seeluft empfängt:« so ist dieses immer noch sehr zweifelhaft. Auch ist diese Behauptung mit dem zuerst aufgestellten Grundsatze, nach welchem die Nähe des Wendezirkels u. s. w., also der Einfluss der wärmern Luft, das Stimmorgan zur höchsten Vollkommenheit bringen soll, nicht im Einklang.

Wie viele Länder giebt es nicht, die eben so nahe am Aequator liegen, dasselbe herrliche Clima haben wie Italien, ja sogar ebenfalls vom Meer umflossen sind, und eben so wenig »von jener grossen Lebens-Consumtion, die unter den Graden der Mittagslinie unvermeidlich eintreten muss, im geringsten gefährdet werden,« von denen man keineswegs hört,

dass ihre Bewohner ausgezeichnete Stimm-Organe hätten.

Die Ursache also, warum gerade in Italien so viel und meistens gut gesungen wird, mag wohl in etwas ganz Anderem gesucht und gefunden werden, als in seinem Clima; und die Parallele, die zwischen Teutschland und Italien, in dieser Hinsicht, gezogen ist, scheint, wie sie hier gegeben wird, unstatthaft, so sehr sich auch der V. bemüht, die Teutschen in Ansehung der Gesanganlage gegen die Italiener zurück zu setzen, und Alles aufsucht, was zu Gunsten seiner Meinung spricht.

Wir wollen keineswegs leugnen, dass Italien ein mildes, herrliches Clima besitze; wir wollen zugeben, dass die üppige Vegetation in jenem Lande ihren Bewohnern leichter ein behagliches Leben verschaffe, als dem Teutschen das seinige, zugegeben sogar, dass es dem Italiener in seinem Clima leichter werde, sich vor den Einflüssen der Witterung auf seine Gesundheit zu schützen, und dass es ihm daher auch leichter werde, seine Stimme gut zu erhalten; wir wollen alles Uebrige zugeben: den wohlthätigen Einfluss, den der Genuss der süssen Früchte auf die Stimme hat; die Mässigkeit der Italiener im Essen und Trinken, (die übrigens nichts mit dem Clima zu schaffen hat und auch dem Nordländer gut zu Statten kommt,) seine vorsichtigere Heizung der Zimmer, seine zweckmässigere Bekleidung des Körpers, seine Enthaltsamkeit im Tabakrauchen, den Wohlklang seiner Muttersprache; ferner dass »alle

gesangfähigen Wesen mehr zum Singen geneigt sind, wenn sie eine helle, heitere, wolkenlose, blaue Himmelsdecke anlächelt« u. s. w. — aber dass der Italiener ein anders und besser gebildetes Stimmorgan dadurch erhalte, das kann nicht zugegeben werden, denn es folgt nicht absolut daraus.

In jedem Clima, wo die Menschen gesund, stark, gross und wohlgebildet emporwachsen, muss sich auch das Stimmorgan so gut und vollkommen ausbilden, als es der Schöpfer in den Organismus gelegt hat, und dieser kann nur durch Krankheit oder Missbildung verändert erscheinen. Es ist bekannt, dass die reinste Luft, selbst im Winter, dem Menschen am zuträglichsten ist und ihn, auch ohne mit balsamischen Düften geschwängert zu seyn, gesund erhält: warum sollte man annehmen, dass eine so geschwängerte Luft besser sey, und besonders, dass sie, vielleicht mit der feuchten Seeluft vermischt, nothwendigerweise das Stimmorgan zur Hervorbringung eines schönen Tones geschickter machen müsse? warum annehmen, dass nur die Bewohner der heissen Gegenden besonders glückliche Gesangorgane hätten, da man doch weis, dass die Neger und andere Völker in diesen Zonen keine besondern Sänger sind?

Man sagt, die mit aromatischen, balsamischen Düften geschwängerte Luft, das Clima, mache das Stimmorgan geschmeidiger, also weicher, nachgiebiger. Man kann aber ebensowohl behaupten, es mache dasselbe härter, elastischer. Wenn nun auch eines

von beyden ist, wie geht das zu? Haben schon Aerzte nachgewiesen, dass diese Luft einen so grossen Einfluss auf das Stimmorgan ausübe, und warum gerade nur auf dieses?

Die Erfahrung lehrt, dass alle Sänger, so lange sie gesund und von Krankheiten, die Lunge und Hals berühren, frei sind, nach Massgabe ihres natürlichen Organs, gute Stimmen haben; sie lehrt aber auch, dass diese Krankheiten, die sonst gewöhnlich für unbedeutend gehalten werden, und die hauptsächlich durch Erhitzung des Körpers entstehen, sogleich, wie es nicht anders seyn kann, die Stimme verderben.

Die Lage Italiens ist, wie uns alle dort Gewesenen versichern, herrlich, das Clima behaglich, die Luft erquicklich, wollüstig; aber seine Einwohner sind dennoch auch nicht frei von nachtheiligen Einflüssen der Witterung auf ihre Gesundheit, wie uns ebenfalls Reisende versichern. Die oft auffallend kühlen Nächte nach vorausgegangenen heissen Tagen können bei den Unvorsichtigen eben so nachtheilig auf die Gesundheit, mithin auf das Stimmorgan, wirken, als bei den Teutschen die Abwechselung der Ofenwärme mit der äussern Kälte. Denn der V. meint ja mit Recht selbst, dass die Erkältungen dann entständen, wenn der durch grosse Hitze zur Transpiration gereizte Körper schnell wieder in kalte Luft käme, und es ist daraus klar, dass die rheumatischen Uebel, die so gerne Lunge und Stimmorgan belästigen, nicht sowohl von der reinen kalten Luft, als

vielmehr von vorhergegangener zu grosser Erhitzung herrühren, gleichviel, ob diese durch die Ofenwärme, die Sonnenstralen, das Tanzen, oder durch irgend eine andere Ursache bewirkt wurde.

Genug, es ist noch lange nicht erwiesen und als ausgemachte Thatsache festgestellt, »dass dem Italiener rücksichtlich des Stimm-Organs unter allen Nationen der erste Rang gebühre;« denn wir sehen ja, dass in der neuesten Zeit, in den ersten Hauptstädten Europas, teutsche Sängerinnen und Sänger mit den italienischen in die Schranken treten, ohne den Sieg zu verlieren. Aber erwiesen und ausgemachte Thatsache ist es, dass der Italiener die beste Gesang-Methode besitzt, und dass seine Nation unter allen am meisten und in der Regel am besten singt; und dies zwar aus Ursachen, die ihm weit mehr zur Ehre gereichen, als wenn man behauptet, sein Clima habe dieses Alles, gleichsam als ein Wunder, bewirkt.

Daher hat der V. wieder eines Theils ganz Recht, wenn er sagt: »Dass nun aber die Stimm-Organe des Italieners mehr zur Biegsamkeit angeführt, und die der Deutschen fast mehr davon abgeführt werden, scheint in einem weiteren Umstande zu liegen, der weit tiefer, nämlich »in der Volksbildung, zu suchen seyn dürfte.«

Ganz recht! in der Volksbildung liegt die Ursache, warum der Italiener mehr und besser singt, als andere Nationen. Aber blos in den ganz einfa-

chen Umständen, dass in Italien schon seit längerer Zeit fast überall gute Gesangschulen eingerichtet sind, und dass der Gang der Weltgeschichte selbst diesem Volke in dieser Beziehung günstig war, indem die Gesangweisen der früher cultivirten Völker, der Griechen und Hebräer, zuerst auf dasselbe übergingen. Durch die Griechen erhielt es zuerst Volksgesänge und eine, obwohl nur dürftige, Tonschrift, und durch die Verbreitung der christlichen Religion in Italien empfing es die ersten, den Psalmen der Hebräer nachgebildeten, religiösen Gesänge.

Welchen grossen Einfluss die Religion auf die Tonkunst gehabt habe, davon geben die Mahomedaner den deutlichsten Beweis. Ihre Religion gebietet nicht nur den Gesang nicht, sondern sie verbietet ihn sogar; daher wird bei allen Völkern dieses Glaubens nicht gesungen, so nahe den Wendezirkeln sie auch wohnen mögen.

Die milde christliche Religion hingegen, die so tief in das menschliche Gemüth zu dringen vermag, beförderte die Tonkunst; diese wurde daher, wie die Geschichte lehrt, bei den Italienern zuerst als eine geachtete Kunst getrieben und fortgebildet. Die Kirchenmusik kam schon frühe bei ihnen bis zu einem hohen Grade empor. Die Tonschrift wurde zuerst in Italien verbessert; die geistlichen Behörden nahmen schon frühe Bedacht auf eine theoretische Gesangbildung; es fanden sich bald Männer, die über zweckmässige Gesangmethoden dachten und schrieben, wovon die Erfindung der Solmisation Zeugniss

giebt. Die verbesserte Art und Weise zu singen erweckte zugleich die Lust zum Gesange; er ging in das Volksleben über und vererbte sich von einer Generation zur andern bis auf unsre Zeiten. Zudem wurde endlich auch die dramatische Musik, die Oper, daselbst erfunden und weiter ausgebildet.

Bei den Teutschen hingegen ist die Singkunst noch nicht in dem Grade in das Volk übergegangen, wie in Italien. Denn obgleich auch bei uns in neuerer Zeit in den meisten Unterrichts-Anstalten der Gesang gelehrt wird, so beschränkt sich doch der Unterricht darin, mit Ausnahme einiger nach italienischer Weise gebildeten Conservatorien, meistentheils nur auf das richtige Absingen einiger Lieder, und hört gewöhnlich bei der Entlassung aus den Unterrichtsanstalten wieder auf. Da nun die eigentliche Kunst einen schönen Ton hervorzubringen, so wie fertig und zierlich zu singen, wenn sie zur höchsten Vollkommenheit gelangen soll, einer eben so anhaltenden, angemessenen Uebung bedarf, als das Spiel eines musikalischen Instruments, zu einer solchen jedoch gewöhnlich nur diejenigen geneigt sind, welche die Absicht haben, von der Gesangkunst *ex professo* Gebrauch zu machen, wodurch sie dann aber in der Regel genöthigt werden, sich dem Theaterleben zu weihen: so kommt dieselbe nur bei einzelnen Personen in Anwendung, und es bleiben Tausende von schönen, bildungsfähigen Organen ungebildet. Denn wie wenige Sänger finden unter uns eine Anstellung, ausser beim Theater? Für die Kirche wird in dieser Hinsicht nur wenig gesorgt, und die Con-

certsäle versorgen ebenfalls grösstentheils die Theatersänger. Daher fehlt bei den Teutschen für die Ausbildung der höhern Gesangkunst, (abgerechnet, dass sie in den öffentlichen Anstalten eigentlich nicht gelehrt wird,) auch der äussere Antrieb; während bei den Italienern diese höhere, methodische Gesangkunst, so viel wir wissen, an vielen Orten ein Gegenstand des öffentlichen Unterrichts ist. Der schönere, kunstreiche Gesang geht also bei ihnen auch mehr in das Volksleben über und ist schon von früherer Zeit her ein Eigenthum desselben.

Ist es denn nun ein Wunder, wenn diese Nation, die schon durch mehre Jahrhunderte die Tonkunst auszubilden bemüht war, sich vor allen andern Nationen im Gesange auszeichnet? und müssen wir, um uns dies zu erklären, unsre Zuflucht zu dem Clima und der Seeluft nehmen?

Der Vf. des erwähnten Aufsatzes sucht ferner, in seiner lebendigen, blüthenreichen Sprache, darzuthun, wie der Teutsche und Nordländer überhaupt »mehr zum Romantischschauervollen u. s. w. sich hinneige, während der Nachbar in seinem Eden zu süssen Scherzen der Liebe, zum Schmachten der Sehnsucht und dem frohen Entzücken des harmlosen Erdenwallers hingezogen werde« u. s. w.

Diese Behauptung, und was nun noch ferner über die beiden Nachbarvölker gesagt worden ist, wie auch, ob die dort geäusserten Ansichten des Hrn. Vfs. überall die richtigen sind, kann hier um so mehr un-

berührt bleiben, da es keinen, oder doch nur entfernten Bezug auf den zur Aufgabe gemachten Gegenstand hat, und höchstens den climatischen Einfluss auf die Gemüthsstimmung beider Völker nachweisen könnte.

Das hierbei vom H. K. ausgesprochene ehrende Anerkenntniss: dem Teutschen sey in seiner Seele die romantische Welt aufgegangen u. s. w. kann dieser mit aller Bescheidenheit hinnehmen; denn es wird ihm dadurch ein grosser Vorzug vor seinem südlichen Nachbar eingeräumt, welchem »durch den Reiz der Natur und der irdischen Freuden die Nachtschatten (?) der romantischen Welt dem Auge entrückt werden sollen.« Dass aber die romantische Welt, welche gerade das Reich der Phantasie und des Gefühls in sich fasst, das Angenehme und Liebliche, oder den Sinn für dergleichen musikalische Erzeugnisse ausschliesse, kann gewiss nicht behauptet werden; vielmehr kann man behaupten, dass eben dadurch diese Erzeugnisse geist- und gefühlvoller werden müssen. Und in der That beweisen dies auch die Werke vieler teutschen Componisten. Eben so wenig wird es seine Richtigkeit haben, dass der Teutsche wegen der besagten Eigenschaft, und etwa vermöge seines Climas, entschiedene Hinneigung zum Schauervollen fühle. Mit dem Clima hat dies wohl keinen Zusammenhang. Wahr ist es aber, dass die teutsche Dichtkunst, besonders die dramatische, in der neuern Zeit eine Richtung genommen hat, die diesen Ausspruch des H. K. rechtfertigen könnte; viele der beliebtesten Romane und Theaterstücke

sind voll Geisterspuk, und das Schicksal waltet überall sehr grausam. In den Trauerspielen, (die , im Vorbeigehen gesagt, ohnehin nur selten eine wahrhaft moralische Tendenz haben können,) nimmt man jetzt in der Regel nicht blos mit einigen gewöhnlichen Mördern fürlieb, nein, das ist nicht pikant genug! es muss wenigstens ein Bruder- oder gar ein Vatermörder u. s. w. vorkommen; oder ein Liebhaber muss seine Geliebte erwürgen, wie dies im Othello (übrigens einer ursprünglich italienischen Oper) der rachsüchtige Afrikaner, trotz aller Unschuldsbetheuerungen seiner Geliebten, thut. Wie ungereimt, dergleichen Schandthaten, die ein gesittetes Volk, als etwas Unerhörtes, nie zu kennen braucht, durch die Bühne gleichsam zu verewigen!

Aber war dies immer so und ist es durchaus so? Haben wir nicht einen Schatz von lieblichen Dichtungen aller Art, die dem Tonkünstler eine Menge Stoff zu den heitersten, freundlichsten Musikstücken darbieten? Man sehe nur auf die grosse Anzahl von lieblichen und gefühlvollen Liedern, die Teutschland besitzt. Ein anderer Umstand ist aber der, dass sie nicht gehörig benutzt werden. Die in der neuern Zeit sehr zur Mode gewordene Theatromanie verhindert es. Man will nichts singen, und beinahe auch nichts spielen und hören, was nicht zuvor von den Bretern herab erklungen ist.

Die Richtung also, welche die teutsche Dichtkunst in der neuern Zeit theilweise genommen hat, rührt ohne Zweifel nur von zu eifriger Nachahmung der tragischen Werke älterer berühmter Schriftstel-

ler her, die man (mit Recht oder Unrecht?) gewöhnlich für die vorzüglichsten hält. Wenn daher auch die teutschen Gesänge bisweilen in das Reich des Gespenstischen und Schauervollen hinüber schweifen, so ist dies blos eine Folge davon, dass die letztere Kunst nothwendig an die erstere gebunden ist. Der freien teutschen Instrumentalmusik kann dieses indessen gewiss nicht nachgesagt werden.

Nur mit Unrecht kann man daher behaupten, dass der Teutsche und überhaupt der Nordländer, im Allgemeinen entschiedene Hinneigung zum Schauervollen u. s. w. habe, und dass auch dieses eine Folge seines Climas sey. Die vorherrschende Gemüthsstimmung einer Nation wird wohl schwerlich von dem Clima abhängen, (man müsste sie denn nach Grönland odnr Novazembla versetzen;) sondern sie wird stets nur in der geistigen und sittlichen Bildung derselben ihren Grund haben. Daher kann auch hieraus nicht »das Leben und die dramatische Tiefe in der Oper, und das Wohlgefallen des Norddeutschen an romantischen Stoffen« folgen, sondern dies liegt in seiner Bildung. Er begnügt sich nicht mit Poesien, die nichts als süssliche Liebeständeleien enthalten; er begnügt sich nicht mit blos schmeichelnden Melodien, schönen Passagen und Verzierungen aus einer wohlgeübten Kehle, obgleich auch dieses ihm, in seiner Art, sehr wohlgefallen kann: nein, er verlangt allerdings, eben wegen seiner Neigung zum Romantischen, die das Liebliche nicht ausschliesst, in den Worten zu seiner Musik gemüthliche Tiefe, und in der Musik selbst eine durch edle Melodien, in Ver-

bindnug mit dergleichen Harmonien, gebildete Sprache des Gefühls; er liebt Ernst und Scherz, lässt sich wohl auch einmal in das schauervolle Reich der Geister hinein führen; aber die Neigung der Nation im Allgemeinen ist es nicht, dieses beweisen alle Musikwerke, die bei den Teutschen in verschiedenen Zeiten zu Lieblingsstücken geworden sind.

J. A. Gleichmann.

Nachtrag.

So eben erhalte ich das 43te Heft der Cäcilia, *) in welchem sich ein Aufsatz: »über den Einfluss des Römischen Climas auf die Gesangfähigkeit« befindet, welcher aber, besonders da in demselben blos von einem örtlichen Clima die Rede ist, in Bezug auf den eigentlichen, von mir besprochenen Gegenstand kein entscheidendes Resultat gewährt. Indessen ist doch darin Mehres, was ich in meinem Aufsatze angeführt habe, im voraus bestätigt; nämlich 1) dass auch in Italien für die Unvorsichtigen das Clima nachtheilig auf die Stimmorgane wirken könne; 2) dass das italienische Clima nicht nothwendigerweise überall gute Stimmen erzeugen müsse, indem es auch dort Volksclassen gebe, die sehr schlecht, ja abscheulich singen; und dass endlich 3) die Gesangfähigkeit überall äusserer Begünstigungen bedürfe, um sich zeigen und entwickeln zu können, dass also die Ausbildung der Gesangskunst überhaupt in der Volksbildung zu suchen seyn möge.

Vf.

*) XI. Bd. S. 209.

Ueber die akustische Aufgabe

des

Herrn Kammermusicus, Violoncellisten *A. Ganz.*

Vom

Mus. Dir. *H. Birnbach.*

Vorwort der Red.

In Beziehung auf die in der Ueberschrift bezeichnete, im X. Bande (Hft. 38) S. 121 unserer Blätter in Anregung gebrachte, allerdings bemerkenswerthe akustische Erscheinung, (dass auf so vielen Violoncellen, oder auch Altviolen, grade der auf der *g*-Saite gegriffene Ton *f* auf eine eigens unangenehme Art schwuppert und schier das Ansprechen versagt,) ist bis jetzo erst einzig die nachstehende Mittheilung eingelaufen. Wir zögern nicht lange, dieselbe, zumal da sie auch noch weitere bemerkenswerthe thatsächliche Momente enthält, bekannt zu machen, mit dem lebhaftesten Wunsche, dass sie auch anderen Sachverständigen zur Anregung dienen möge, das Ihrige zur Lösung der Aufgabe beizutragen, und dies namentlich unter Rücksichtnahm auf das im I. Bande dieser Blätter (Hft. 3), S. 229 Erwähnte, was wir, um der Anregung willen und um den Lesern die Mühe des Nachschlagens zu ersparen, hier noch einmal abdrucken wollen.

»Ueberhaupt ist es eigentlich bis jetzo noch ganz unverforscht, von was die Güte eines Bogeninstrumentes abhängt, indem unsere Kenntnisse von den »Naturgesetzen der Resonanz noch äusserst beschränkt »sind. Es scheint wohl so viel gewiss, dass der Klang »der Saiten, theils durch ein gewisses Miterzittern der »Resonanzdecke, theils auch durch eine gewisse Brechung und Zurückwerfung der Schallstrahlen in der »Höhlung des Corpus, verstärkt und modificirt, und die »Saitenschwingungen durch den Steg zu beiden hingelei-

»tet werden; allein die nähere Beschaffenheit solcher »Miterzitterungen ist noch sehr unerforscht. Wie geht »es zu, dass ein Resonanzboden, welcher, als selbst»klingender Körper durchaus keinen reinen Ton zu geben »geschickt wäre, die Tonschwingungen einer Saite auf»nimmt und vielfach verstärkt wiedergibt? — dass ein »Körper, dessen Gestaltung an sich zu gleichförmigem »Vibriren ganz ungeschickt ist, doch, von einer tönenden »Saite angeregt, beliebige hohe und tiefe Schwingungen »anzunehmen und gleichförmig wiederzugeben vermag? »Wie bewegt er dabei sich im Ganzen und in seinen »einzeln Theilchen? welche Art von Schwingungen ver»richtet er? sind es Längen-, oder Queerschwingungen? »oder welche sonst? — Wer hat uns noch jemal eine »Zeichnung solcher Vibrationen eines Resonanzbodens, »ihrer Richtung, ihrer Gestaltung gegeben? — oder von »der Bahn, oder den Bahnen der Schallstralen in der »Höhlung des Corpus? oder von dem Wege der erste»ren durch den Steg u. s. w.? — Welcher Akustiker »hat es bis jetzo versucht, uns zu demonstriren, wie »eine Geige gebaut seyn müsse, um möglichst vollkom»menen Klang zu haben; wie lang, breit und hoch der »Kasten seyn müsse, wie überhaupt geformt, wie dick »von Holz, oder welchem sonstigen Stoffe, mit welchen »Darm-, oder andern Saiten bezogen, mit wie vielen, »wie grossen, wo angebrachten, und warum *f*-förmig »gestalteten Schallöchern versehen? u. dgl. — Ueber »alles dieses kennen wir keine mathematischen Gründe, »sondern nur Erfahrungen, und nach diesen allein hat »sich diejenige Form gebildet, welche nunmehr bereits »seit Jahrhunderten wesentlich unverändert besteht, und »an welcher, bis auf den heutigen Tag, noch keine we»sentliche Aenderung in Form und Materie anzubrin»gen gewesen, so, dass man mit ziemlicher Zuverlässig»keit annehmen kann, die zweckmässigste Bauart sei durch »die Erfahrung gefunden, ohne dass wir uns von der »Ursache ihrer Güte mathematische Rechenschaft zu ge»ben vermöchten. — Insbesondere ist bemerkenswerth, »dass Manches, was ursprünglich nur aus mechanischem »Bedürfnis und als Nothbehelf entstanden zu seyn scheint, »sich, als sehr wesentlich zur Schönheit des Klanges er»forderlich, beurkundet. So sind z. B. der sogenannte »Balken und der Stimmstock ursprünglich offenbar nur »zu dem Zweck entstanden, der Resonanzdecke den, »durch die Spannung der Saiten auf sie fallenden hefti»gen Druck tragen zu helfen. Wenn man nun aber, »was wohl angeht, den Balken einer Geige herausnimmt, »oder der Stimmstock umfällt, so hat der Klang des In»strumentes plötzlich allen Gehalt verloren, und ist matt »und elend geworden. Nun möge uns einmal ein Akusti»ker belehren, und nachweisen, warum es zur Voll-

»kommenheit des Klanges gehöre, dass gerade unter der »tiefsten Saite eine mit der Decke parallele Leiste befind»lich sei, unter der höchsten aber ein Stock senkrecht »stehen müsse? — warum gerade hier, gerade in dieser »Entfernung vom Stege? — und warum nicht etwa um»gekehrt dort ein Stock, und hier eine Leiste? u. s. w. »Von diesem Allen möchte man wohl Gründe hören: »aber freilich keine von dem Schlage, wie man sie mit»unter zu hören bekommt, wie z. B. das sei ja na»türlich, weil es zur Mittheilung, Fortpflanzung und »Verbreitung der Vibrationen diene — u. dgl. Freilich »lassen sich Manche mit solchem Kunstwortschall ab»fertigen und nehmen selbst von empirischen Geigen»machern Brocken von angeblichen Grundsätzen für »baare Münze an, welchen es nur eben am Grunde »fehlt. Die Sache ist: dass wir, ausser einigen einzelen »Erfahrungsätzen, noch nichts wissen, und im übrigen »nichts besseres zu thun haben, als die Instrumente so »zu bauen, wie die vor uns liegenden Vorbilder, von den »italischen Lautenmachern Amati, Guarnerio und »Stradivari, dem tiroler Stainer, den teutschen »Rauch und Klotz u. A. gebaut sind, und dazu (wie »in der Regel zu jeder Holzarbeit), möglichst altes, völ»lig ausgetrocknetes Holz zu nehmen.«

Was insbesondere den, nachstehend von Hrn. Birnbach erwähnten, Umstand angeht, dass auf manchen Geigen auch andere Töne ein unangenehmes Tremuliren der im Eingang erwähnten Art äussern, — so bleibt, der Richtigkeit dieser Erwähnung unabbrüchig, immer die Frage übrig, warum die befragliche Erscheinung sich doch immer vorzüglich häufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite zu zeigen pflegt?

Die Ursache solchen Tremulirens überhaupt in dem Umstande zu suchen, dass sich an dem Instrumente irgend eine Faser oder Stelle des Resonanzbodens befinden möge, deren Beschaffenheit den dem befraglichen Tone entsprechenden Schwingungen widerstrebe, — scheint aus dem Grunde bedenklich, weil alsdann eben dieselbe Erscheinung sich auch alsdann zeigen müsste, wenn derselbe Ton *f* auf der *d*-Saite gegriffen wird, — welches aber nicht ist; — und weil sie, umgekehrt, bei dem auf der *g*-Saite gegriffenen Tone wegfallen müsste, wenn das

Instrument tiefer oder höher gestimmt wird, — welches aber ebenfalls nicht der Fall ist.

Immer also möchte zur genügenden Erklärung noch Manches zu wünschen übrig sein. *D. Red.*

Die von Herrn *A. Ganz* in der Cäcilia in Anregung gebrachte Erscheinung, dass auf guten Violoncellen (oder Bratschen) der Ton *f* auf der *G*-Saite, wenn er stark angestrichen wird, bullert oder tremulirt, beschränkt sich nicht allein bei gut gearbeiteten italienischen Instrumenten auf den Ton *f*, sondern es findet auch statt, dass bei einem Instrumente dieser, und bei andern aber ein anderer Ton unangenehm tremulirt.

So hatte z. B. mein Bruder, der Kammermus. *Birnbach* in Berlin, vor mehrern Jahren lange Zeit hindurch ein gutes Violoncell von *Ruggieri*, einem anerkannten Meister des verflossenen Jahrhunderts. Auf diesem bullerte das *E* der grossen und kleinen Octave, wenn es auf der *C*-Saite stark angestrichen wurde. Ich selbst besitze noch gegenwärtig zwei mit solchen Mängeln behaftete, sonst sehr gute Violinen; auf der einen bullert das $\bar{a}$ sowohl auf der *g*-Saite als auch selbst das der leeren $\bar{a}$-Saite, so, dass es schwierig ist, diess Instrument complett rein zu stimmen; — auf der andern bullert das $\bar{\bar{cis}}$ auf der Quint so arg, dass man den Ton gar nicht vernimmt, und mehre Kammermusiker, welche darauf spielten, mir scherzweise äusserten: Was Teufel ist denn das, Ihre Geige hat ja kein *Cis!*

Man sieht daraus, dass der mangelhafte Ton eines Instrumentes an verschiedenen Stellen desselben vorzufinden sein kann.

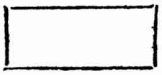
Nun wäre die Frage zu beantworten, woher diese Erscheinung komme.

Auch die guten Instrumentenbauer unsrer Zeit vermögen nicht hierüber gehörige Auskunft zu ertheilen. Wollte man diesen Mangel den akustischen Verhältnissen der Instrumente zuschreiben, so glaube ich wohl, würde diess zu keinem Resultate führen; denn ein Instrument, es sei eine Violine, Viola oder ein Violoncell, mag nach allen dabei angenommenen akustischen Verhältnissen, in Beziehung auf Corpus und die dabei erforderliche Mensur, in Beziehung auf das Verhältniss der Töne, noch so richtig berechnet und abgemessen sein, so hat man gefunden, dass dennoch irgend ein Ton darauf nicht anspricht.

Es liegt demnach nur daran, dass das Holz, welches zu den Instrumenten gewählt wird, den Ton, welcher auf dem Instrumente mangelhaft ist, nicht hat und daher nicht von sich geben kann. Soll er nun durch Kunst hervorgebracht werden, so entsteht ein dem Ohre unangenehmes Tremuliren oder Bullern, weil das Holz des Resonanzbodens mit den Schwingungen dieses Tones sich nicht vereinigt.

Nun ist die Frage, auf welche Art dem Uebel abzuhelfen wäre, da man bei der Wahl des Holzes diesen Defekt nicht voraussehen kann, und es sehr schwer hält, zu entdecken, aus welcher Ursache der Ton auf dem Instrumente mangelhaft ist. Wollte man das Instrument des Holzes berauben, so wür-

den alle Töne darauf bullern. Es würde daher das Zweckmässigste sein, vorher zu versuchen, ob vielleicht durch eine Veränderung mit dem, an dem Resonanzboden befestigten Holze, Rippe genannt, dem Uebel abzuhelfen sei. Diess muss, nachdem es die Umstände erfordern, entweder verlängert oder verkürzt, breiter oder schmaler gemacht werden, wodurch das Instrument eine andere Vibration erhält; und wenn diese Vorsicht nicht helfen sollte, so muss man entweder die Stimmen an einen andern Ort versetzen, oder den Steg, damit das Instrument eine andere Mensur erhält.

Da aber auch diese Vorsicht oftmal scheitert, und der in dem Instrumente mangelhafte Ton nicht völlig den andern gleich wird, so bleibt weiter nichts übrig, als bald an diesem oder jenem Orte noch einen zweiten Stimmstock aufzusetzen, wodurch dem Instrumente, an dem Orte, wo er steht, die Schwingungen eines Theils benommen werden, und man endlich herausfindet, welche Ader des Holzes die Schwingungen des mangelhaften Tones nicht vertragen kann. Nachdem man es entdeckt hat, würde weiter nichts übrig bleiben, als in den Resonanzboden ein Loch, bei einer Violine in folgender Grösse,  bei einem Violoncell grösser, an den Ort zu machen, wo der zweite Stimmstock gestanden hat, und diess mit anderm Holze wieder auszufüllen.

Diess wäre freilich der letzte Versuch, den mangelhaften Ton auf einem solchen Instrumente zu

verbessern; denn es dürfte wohl nicht leicht zu ermitteln sein, dass ein akustisches Verhältniss an diesem Mangel Ursache habe, zumal, da verschiedene Töne nicht nur durch ein und dasselbe Corpus, sondern auch, sowohl durch kleine als auch grössere Körper, eine und dieselbe Region von Tönen gleich gut erzeugt werden.

Dass durch letztes Mittel der mangelhafte Ton des Instrumentes gut gemacht werde, schliesse ich daraus, weil ich eine sehr gute Tyroler Violine besitze, worauf alle Töne gut sind, und höchst wahrscheinlich diese Reparatur, die vor meinem Besitz statt gefunden hat, indem auf der Saite der Quinte an der Decke ein kleines Stückchen Holz eingesetzt ist, vielleicht aus einer besondern Ursache statt gefunden hat, oder weil an dem Orte der Wurm in dem Holze genagt haben mag.

Diese Bemerkungen hielt ich für meine Pflicht, der Aufforderung zufolge, mitzutheilen. Bin aber weit entfernt davon, zu glauben, dass es genug sei, um diesem Mangel auf eine sichere Spur zu kommen, sondern halte dafür, dass im Lauf der Zeit, wenn die Herrn Instrumentenmacher es sich angelegen sein lassen, nebst ihrer Praxis, die zur Sache erforderlichen akustischen und mathematischen Kenntnisse sich anzueignen, man endlich, auf einem bei weitem sicherern Wege, nicht nur die Ursachen des Mangels entdecken, sondern auch noch leichter dem Uebel wird abhelfen können.

H. Birnbach.

Ueber den

Nutzen und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen.

Vom

Musikdirector *Wilke*.

Vorwort

von Gfr. Weber.

Die Meinungsverschiedenheit oder, will man es so nennen, der Streit, über den Werth oder Nichtwerth der Orgelmixturen, so wie auch der einzelnen Quinten- und Terzenregister ist, wie ich bereits früher *) erwähnt, eigentlich ein ganz wunderlicher; indem man nämlich denken sollte, die Frage, ob wohl das Mitertönen dieser Register dem Klange der Orgel Viel oder Wenig oder Nichts schade oder nütze, müsse ja gleich auszumachen sein, sobald sich nur ein Paar verständige und kundige Männer in eine Kirche stellen und sich die Orgel, bald mit, bald ohne Zuziehung der befraglichen Register, bald allein, bald auch zum Gesange der Gemeine, vorspielen lässen und dann sich einander ehrlich gestehen wollten, ob und welche bessere oder üblere Wirkung sie bei Jenem und bei Diesem vernommen haben.

Dass der Grund solcher Nichteinigung in einem Mangel an gutem Willen der verschieden Gesinnten gelegen sei, ist nicht zu glauben, — ist gewiss nicht an dem; — ob er vielleicht in einer von den Organisten nun einmal

*) Caecilia, IX. Bd. (Hft. 35,) S. 156.

gefassten Vorliebe, in einem ihrem Ohre nun einmal angewöhnten Geschmacke an dem, durch solche Register erzielt werdenden wunderlichen Klange, zu suchen ist? — ich will es nicht entscheiden.

Das aber verkenne ich nicht, dass die Autorität so mancher gewichtvollen Männer, welche noch immer mit so beharrlicher Liebe und Vorliebe an diesen Registern hängen, jedenfalls die grösste Rücksicht verdient. Unter diesen Männern will ich nicht sowohl *Voglern* *) nennen, (welcher, den Worten nach, Gegner der Mixturen, der That nach seine Orgeln dennoch mit Quinten- und Terzenregistern vollstopfte und, im Schwindel eines geträumten Systems, häufig genug sich selber hart und fest glauben machte, er höre klar und deutlich und sogar laut und stark, was ausser ihm kein anderes Ohr zu erlauschen vermögte, — man erinnere sich nur seines *terzo suono!*) — sondern es wird vorzüglich die warme Anhänglichkeit eines im betreffenden Fache so bewährten Mannes wie Herr Mus. Dir. *Wilke* mit ganz besonderm Gewichte in die Wagschale fallen. In gleichem Grade verstärkt wird dieses Gewicht erscheinen, wenn ich berichte, dass auch unser trefflicher *Rink* derselben Ansicht beitritt, — Autoritäten, welche am Ende auch mich, wie sehr ich bisher, nach Theorie und Erfahrung, Gegner dieser Register gewesen und noch bin, schier wankend machen und wenigstens bestimmen könnten, zuzugeben, nicht allein dass auch hier, wie überall in der Musiklehre, nirgend durch Ziffern und Proportionen demonstrirt werden könne, was gut oder übel klinge, — (denn das war von jeher mein Bekenntnis und meine Lehre;)

---

*) Ein Mehres über diesen ausserordentlichen, und als Tonsetzer des ausgezeichnetsten Ranges so ungerecht verkannten Mann, (der nur nebenbei auch noch manches Andere sein wollte, was er nicht war,) — in einem bald folgenden Artikel.

GW.

sondern insbesondere dass auch der Werth oder Unwerth der Mischregister eine Sache des Geschmackes sei, dass der Geschmack am Klange derselben durch Angewöhnung erworben und angebildet werden könne, und, ist dieses wirklich der Fall, alsdann auch hier das Axiom gelten könne: *de gustibus non est disputand.*

Und ich selbst will sogar, zu Gunsten des Geschmackes an Mischregister, hier noch ein, meines Wissens noch nirgend erwähntes Argument anführen, oder wenigstens ein beschönigendes Beispiel: ich meine das Orgelregister, Quintentön genannt, von welchem jede Pfeife bekanntlich, neben ihrem Grundton, auch einen Anklang der Quinte (Doppelquinte) desselben durchstechend mithören lässt, und dessen Klang, ist es anders gut gearbeitet, anerkannt einer der anmuthigsten und reizendsten unter allen Orgelregistern ist; — ein Umstand welcher wenigstens dem Geschmacke an Quintenregistern unterstützend zur Seite steht. — Minder günstig möchte den Terzenregistern der Klang der Glockenspiele zur Seite stehen, deren Glocken bekanntlich ziemlich vorstechend meistentheils ihre Terz vorhören zu lassen pflegen, in welchem Umstande der Grund der unangenehmen Verworrenheit ihres Tonspiels zu suchen ist.

Wie weit übrigens die Veneration der Aliquottöne mitunter ge- und übertrieben worden ist, haben wir bereits im Artikel über den Ton *i* (IX. Bd. S. 173 u. 174) erwähnt.

GW.

Zu mehreren Zeiten erhoben sich Stimmen gegen die Orgelmixturen, gegen deren Nutzen und Unentbehrlichkeit. Einige verwarfen den Namen, behiel-

ten sie aber als einzelne Chöre bei; andere verbannten sie ganz, weil sie »mehr das Geräusch vermehren als den Klang der Orgel auf eine der Sache angemessene Art verstärken« und meinen, dass sie vielleicht durch andere Orgelstimmen ersetzt werden können.

Gegen diese Meinungen und Ansichten gefeierter Männer tritt mein Artikel Mixtur auf, welchen, obgleich zu anderem Zwecke (zu *Gfr. Webers* musikal. Lexikon) bestimmt, derselbe in dieser Zeitschrift, Heft 35, S. 163, mittheilte und ihn, für mich höchst schmeichelhaft und ehrenvoll, doch meinen Aufstellungen und Ansichten entgegen, sehr interessant bevorwortete.

Nicht als sei mir durch jene Bevorwortung ein Fehdehandschuh hingeworfen, nehme ich abermals diesen Gegenstand auf. Vielmehr hielt ich dafür, er sei nun von allen Seiten hinlänglich beleuchtet und überliess es Jedem, den es anging, seine Meinung darüber festzustellen. Mehrere erhaltene Schreiben aber zeigen mir, dass sich die Gegner der Mixturen eher mehren *) als dass ihrer weniger würden, und so muss ich mich zu ihrem Beschützer aufwerfen und meine früher über diesen Gegenstand ausgesprochene Meinungen umständlich auseinandersetzen, damit die Orgeln nicht gefährdet, und der Werth der Mixturen erhalten werde.

---

*) Caecil. X. Bd. (Hft. 39,) S. 143.

Um ihren Nutzen und Unentbehrlichkeit genau würdigen zu können, halte ich es für zweckmässig, auf ihre Entstehung zurück zu gehen, die Frage zu erörtern: was ist ihr Zweck?, und zu sehen, ob sie diesen erfüllen.

Wenn nun gleich die Beantwortung der hier aufgestellten Frage schon aus dem vorher angezogenen Artikel: Mixtur, hervorgeht, so erfordert es doch mein Plan so wie der Zusammenhang, dass ich mich hier noch ein Mal, wenn gleich nur in möglichster Kürze, darauf einlasse.

So dunkel die Geschichte auch über die Entstehung der Orgel ist, so steht doch, theils geschichtlich, theils der Vernunft gemäss, so viel fest, dass die ersten Pfeifenwerke (Orgeln) nur aus einem achtfüssigen Pfeifenchore bestanden, der, weil man in alten Zeiten noch keinen andern, wenigstens einigermaassen geregelten Gesang als den der Priester beim Gottesdienste kannte, seiner Tonhöhe nach der männlichen Stimme gleich war, also den Umfang von *F* bis *f*, oder von *G* bis *g* hatte.

So lange ein solches Pfeifenwerk nur zum Angeben des Tones, oder zur Leitung des Gesanges einiger weniger Personen diente, reichte dessen Tonstärke aus; als man es aber zum Kircheninstrumente erheben, zur Leitung des Gemeindengesanges benuzzen wollte, fand man den Ton hierzu zu schwach und musste auf seine Verstärkung bedacht seyn.

Das, dem ersten Anscheine nach, natürlichste Mittel hierzu war, Verdoppelung oder Vervielfältigung des Pfeifenchores; der erste Versuch dieser Art aber musste gleich das Resultat geben, dass mehrere Pfeifenchöre von gleicher Grösse schwirren, folglich undeutlich klingen, welches bei tiefen Tönen um so störender wird, da ihre Pfeifen langsam, mehrentheils unbestimmt und, nach Umständen, nur summend ansprechen. Auf diesem Wege konnte daher das Gesuchte nicht gefunden werden, und man musste, wenn man das vorgesteckte Ziel erreichen wollte, auf zweckmässigere Mittel denken.

Hierzu gab das Verhältniss der Oktave zum Grundtone, welches gleich erkannt wurde, als jugendliche oder weibliche Stimmen mit denen der Männer im *unisono* sangen, die erste Veranlassung. Hatte man nun, so oder so, einem achtfüssigen Chore einen von 4′ beigegeben, so war das Verlangte gefunden.

Da nun aber die dadurch erhaltene Tonstärke noch nicht unter allen Umständen ausreichen konnte, und eine grössere nothwendig war, so wurde es nun schon um so leichter, noch zwei- und einfüssige Stimmen zu erfinden.

Bei den Fortschritten im Orgelbaue musste man jedoch bald fühlen, dass dem Tone einer solchen Stimmenmischung die Fülle fehlte, dass er jugendlich, leer und spitz war, was um so fühlbarer wurde, als man die Manuale erweiterte: und so musste

wiederum auf Mittel gedacht werden, diesen Stimmen einen männlichen und vollen Ton zu geben.

Da man in jener Periode schon wusste, dass bei einer klingenden Saite ihre Aliquottöne mit erklingen, und angenommen wurde, dass die Fülle ihres Tones vorzüglich durch dies Miterklingen entsteht, auch jede Principalpfeife, wenn sie gehörig überblasen wird, die Quinte ihres Grundtones angiebt, so konnte es nicht fehlen, dass ein speculativer Kopf den Versuch machte, der Orgel eine Quintstimme zu geben.

Ein solcher Versuch musste als gut und dienlich anerkannt werden, und so war die Bahn zu den verschiedenen Quint- und Terzstimmen gebrochen.

Wenn nun gleich die Orgel so schon einige Bedeutung erhalten hatte, so fehlte ihr dennoch, neben ihrer Kraft, Fülle, Schärfe und Deutlichkeit, der sanfte Ton, den man bei einer einzelnen achtfüssigen Stimme lieb gewonnen hatte; denn, es sprachen auf jeder Taste sämmtliche Stimmen zugleich an, folglich war die ganze alte Orgel nur eine Mixtur und so stets von gleicher Tonstärke.

Der Wunsch, Abwechselung im Tone zu haben, auch achtfüssige Stimmen allein hören zu können, führte auf die Erfindung, die Stimmen durch Registerzüge zu scheiden, und schied zuerst *Principal* 8′ von den übrigen Stimmen. Diess Scheiden gab Veranlassung zur Erfindung mehrerer achtfüssigen Flöten- und zu solchen Zungenstimmen, die eben-

falls allein benutzt wurden. Man lernte, eine vierfüssige Stimme wie eine von 8′ behandeln, indem man sie nur eine Oktave tiefer spielte, schied auch sie, setzte, des bequemen Registrirens, Geld-, Zeit- und Raumersparnisses wegen, einen acht- und vierfüssigen Pfeifenchor, unter dem Namen: *Coppel*, auf Einen Stock, und erhielt so die erste Idee zu der Art und Weise, wie die Chöre unserer jetzigen auf einen Stock gestellt werden.

Als nun so alle acht- und vierfüssigen Stimmen von der Gesammtmasse getrennt worden waren, so blieben noch die Stimmen von $2\frac{2}{3}$, 2′, $1\frac{3}{5}$, $1\frac{1}{3}$ und 1′ übrig, die, jede auf einem eigenen Stocke stehend, die Mixtur der alten verbesserten Orgeln ausmachten. Da ihre Anzahl aber oft aus 15 bis 20 und mehreren Chören bestand, und da sie in dieser Stärke nicht zweckmässig genug benutzt werden konnten, so theilte man auch sie in mehrere Abtheilungen, stellte die Pfeifenchöre jede dieser Abtheilungen auf einen Stock und benannte sie nach ihren Eigenthümlichkeiten.

So entstanden, kurz gesagt, unsere heutigen Mixturen, denen ich, wenn sie von rechter Art sind, in voller Anerkennung ihres Werthes, das Wort reden muss, wenn ich jetzt zu der Frage komme:

Was ist der Zweck der Mixturen?

Aus der vorhergehenden kurzgefassten Entstehungsgeschichte derselben geht schon hervor, dass sie von der Nothwendigkeit erzeugt wurden, und so darf ihr

Recht um so weniger geschmälert werden, als vorauszusetzen ist, dass, hätten sie sich nicht immer als gut und zweckdienlich bewährt, sie gewiss schon längst, gleich manchem Wuste des Alterthums, verwiesen worden wären. Ihre Beibehaltung spricht daher für ihre Zweckmässigkeit, ihr Zweck aber ist: **dem Tone einer Orgel Kraft, Fülle, Schärfe und Deutlichkeit zu geben.**

Man verlange den Beweis dafür nicht *a priori;* **er kann nur an Ort und Stelle gehörig, und zwar auch nur mit zweckmässigen Mixturen geführt werden, und ist als bewiesen bekannt.**

Es ist Niemanden, der die Orgel nicht ihrer Einrichtung nach genau kennt, zu verargen, dass er stutzt, wenn er auf dem Papiere sieht, wie z. B. bei zusammen gezogenen Registern von 4, $2\frac{2}{3}$ und $1\frac{1}{3}'$, auf dem Accorde: *c e g b* auch noch die durch Orgelpfeifen erzeugten Töne $\left\{\begin{matrix} g & h & \bar{d} & \bar{f} \\ \bar{e} & \overline{gis} & \bar{h} & \bar{\bar{d}} \end{matrix}\right\}$ mit erklingen, und er dennoch glauben soll, dass bei Angabe des vorgenannten Accordes, die Töne *g h* $\bar{d}$ $\bar{f}$ und $\bar{e}$ $\overline{gis}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{d}}$ nicht, sondern nur allein: *c e g* und *b* gehört werden; es ist ihm nicht zu verargen, wenn ihm die aus solcher Registrirung hervorgehenden graden Quinten als grässlich misstönend erscheinen, da sie dem Scheine nach so gehört werden müssen; er versuche aber eine Mischung solcher Stimmen, und zwar besonders mit Hinzufügung einer regelrechten anderweitigen Registrirung, (z. B. er füge

noch 8, 2 und 1′ hinzu) so wird er sehr überrascht, dass er nicht jene papiernen Dissonanzen, sondern nur die Töne *c e g b* und zwar von so eigenthümlicher Art hört, wie sie durch keine andere Stimmenmischung als nur durch die hier Erwähnte hervorgebracht werden können; ja, er muss mehr noch überrascht werden, wenn eine schnelle Passage, mit einer Stimme von $1\frac{3}{5}$, einer von $2\frac{2}{3}$′ vorgetragen, eine achtfüssige Stimme hören lässt. Der Grund hiervon liegt darin, dass die auf einer Taste angebenden Quint- und Terzstimmen, hinsichtlich ihrer Verhältnisse, so nahe mit ihrem Grundtone, so wie zu einander, verwandt sind, dass sich die Schwingungen ihrer Luftsäulen kreiselnd ergreifen, und ausser ihren eigenthümlichen Schwingungen noch eine gemeinschaftliche Schwingung machen, die den Grundton des Accordes, woraus sie entnommen sind, hören lässt.

Das Zusammenfliessen mehrerer Töne zu Einem, ist dem Zusammenschmelzen mehrerer Metalle völlig analog, die, wenn sie zusammen eingeschmolzen sind, nur Ein Metall, und zwar von so eigenthümlicher Art, ausmachen, dass es, so wie es ist, nur aus den gewählten Metallen, und durchaus durch keine andere Mischung, so hervorgebracht werden kann. Es ist ferner der Farbenmischung gleich, die, wenn sie gehörig untereinandergemischt sind, nur eine Grundfarbe geben, deren einzelne Bestandtheile vom Auge nicht einzeln unterschieden werden können. Auch die Quint- und Terzstimmen, wenn sie mit der Grundstimme zusammengespielt werden, sind im Grundtone

der Orgel vorhanden, das Ohr kann sie aber, als einzelne Theile, vom Ganzen nicht unterscheiden.

Der Hr. Director, D. *Heinroth*, sagt (Cäcilia X. Bd. S. 143 und 144) launig genug: »die Mixturen haben viel Aehnlichkeit mit denen, welche wir aus der Apotheke bekommen: Sie müssen mit allerlei Süssigkeiten vermischt, oder stark überzuckert werden (so bald sie der Arzt in Form von Pillen verschreibt), wenn man sie ohne Eckel verschlucken will. Bei aller Bedeckung, Bemäntelung und Ueberzuckerung schmeckt die nicht ganz abgestumpfte Zunge dennoch den Teufelsdreck durch.« — Auch wenn keiner darin ist? Beide Mixturarten sind in so fern zu vergleichen, als Beide aus verschiedenen Dingen zusammengesetzt sind, und dass Beide, wenn sie zweckmässig gewählt, der Vernunft gemäss gebraucht werden, die Orgelmixturen wohlthätig auf Gefühl und Herz, die Apothekermixturen so auf den Körper wirken können.

So wie nun dergleichen Mischungen gut oder schlecht seyn können, ist es auch mit den Orgelmixturen, die aus guten Köpfen und Händen nur gut hervorgehen werden.

Dem sei nun wie ihm wolle; so viel steht fest, dass, z. B. Prinzipal 2′, mit seiner Quintstimme $1\frac{1}{3}$′, einen vierfüssigen Ton mithören lässt (siehe was *Vogler* darüber im 3ten Jahrgange der Leipz. m. Zeit., Nr. 33, Seite 533 u. flg. sagt;) — dass dadurch der Ton einer hinzugezogenen vierfüssigen Stimme merk-

lich und eigenthümlich unterstützt (verstärkt) und voller, auch kräftiger und voller noch gehört wird, wenn eine Terzstimme $1\frac{3}{5}'$ hinzukommt. Die vierfüssige Stimme ist daher die Grundstimme, die zweifüssige, die unterstützende, $1\frac{3}{5}$ und $1\frac{1}{3}'$ sind aber füllende Stimmen.

Da dem also ist, so geht hieraus hervor, dass auch eine vierfüssige Stimme mit ihren Füllstimmen, einen erkünstelten achtfüssigen Ton geben und so eine hinzugezogene achtfüssige Stimme, von den kleinsten Stimmen der Mixtur herab, unterstützen, auf eine so eigenthümliche Art füllen und verstärken, dass diese Stimme alle Andere an Fülle und Kraft überflügelt und als ein Ton hervortritt, der, wenn er rechter Art ist, durch Kraft und Fülle imponirt, der Orgel in Verbindung mit dem Pedale Das giebt, was man vorzugsweise Orgelton nennt, und ohne welchen jede Kirchenorgel ein Flötenwerk ist, das den Namen Orgel nicht verdient.

Wird nun noch die Benutzung der Mixturen zur Leitung und Hebung des Gesanges in Anschlag gebracht, so geht hieraus klar hervor, dass regelrechte Mixturen nützlich, zweckmässig und unentbehrlich sind.

Uebergrosse und schlecht disponirte Mixturen halte ich für Missgeburten, von denen man mit Recht sagen kann: sie vermehren das Geräusch etc., sie dürfen aber so wenig geduldet, als zweckmässige

verworfen werden. Daher sagt *Gfr. Weber* (wahrscheinlich von nicht ganz zweckmässigen Mixturen) »sie klingen nicht merklich übel, so lange so viele andere Registerzüge gezogen werden, dass jene von diesen gänzlich überdeckt sind«. Hierüber erlaube ich mir zu bemerken: Keine Mixtur kann, der Natur ihrer kleinen Pfeifen nach, schön oder herzerhebend klingen (das 5-fache *Cornett*, das überdem, wenn es rechter Art ist, keiner deckenden Stimme bedarf, macht hiervon eine Ausnahme;) — auch ist dies ihr Zweck nicht; sie sollen das leisten was ich vorhin erwähnte und die hohen Töne mit den tiefen in einen verhältnissmässigen Zustand bringen, sich mit Letzteren verschmelzen und ihnen die zum deutlichen Vortrage nöthige Abrundung geben, welche Pflicht sie, wenn sie rechter Art sind, vollkommen erfüllen.

Das richtige Verhältniss der Mixturen zu den übrigen Orgelstimmen ist also die Norm, wornach sie disponirt und angewendet werden müssen. So disponirt und gebraucht, sind sie dem Grundtone der Orgel nichts weiter als Beitöne (Aliquottöne) die jeder angespannten und klangbar gemachten Saite eigen sind. Dass sich aber Orgelbeitöne anders als die einer Saite hören lassen, ist nicht zu verwundern, weil die Orgel Orgel ist, Erstere durch Pfeifen, Letztere durch Schwingungsknoten einer klingenden Saite entstehen, beide nach Verschiedenheit ihrer Entstehungsart auch sehr verschieden gehört werden müssen; und so sagt *Gfr. Weber* sehr richtig »es wird kein hörender Mensch leugnen, dass

sie eine grässliche, Ohren- und Gefühl-zerreissende Wirkung thun, so bald sie durch wenige andere Register nur unvollkommen bedeckt sind«. Dem füge ich hinzu: dass die Mixturen, allein gespielt, noch grässlicher klingen, und ohne allen ästhetischen Werth sind, dass es aber auch nicht ihre Bestimmung ist, so unzweckmässig benutzt zu werden. Werden sie übergross in die Orgel gestellt, oder vom Spieler gemissbraucht, so ist dies nicht Schuld der Mixturen, sondern die der Disponenten und Spieler. Man ziehe einmal ein achtfüssiges Principal mit seinen unterstützenden Stimmen, als: 4, 2 und 1′, spiele damit, besonders beim Gesange einer zahlreichen Gemeinde, in Verbindung eines dieser Stärke anpassenden Pedales, es klingt leer, dünne und flach, setze dann $2\frac{2}{3}$, hernach $1\frac{3}{5}$, sodann $1\frac{1}{3}$′, zuletzt eine zweckmässige Mixtur hinzu, verstärke nach diesem Verhältnisse das dazu gehörende Pedal, und selbst jeder Vorurtheilsvolle muss von der vortheilhaften und zweckmässigen Wirkung, folglich auch von der Zweckmässigkeit dieser Stimmen, überzeugt werden, und daher den Nutzen und die Unentbehrlichkeit zweckmässiger Mixturen erkennen.

Aus diesem, so wie aus Allem Vorhergesagten, widerlegt sich nun die Meinung von selbst, dass die Mixturen durch Octavstimmen zu ersetzen seyen.

Diese Ansicht ist in dem Werke von T. (I. G.), betitelt: »Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen, nach richtigen Grundsätzen und zur Verbesserung der Orgel überhaupt« (Walden-

burg 1778) als heilbringend empfohlen worden. Da jedoch in diesem Buche weder richtige Grundsätze, in Beziehung auf diese Dinge, zu finden, noch zur Verbesserung der Orgeln daraus etwas zu entnehmen war, so ist, meines Wissens, kein Gebrauch von den gegebenen Vorschlägen gemacht worden.

Hiervon aber abgesehen, konnte doch noch die Frage entstehen: Kann die Kraft der Mixturen nicht vielleicht durch andere Stimmen noch ersetzt werden? Hierauf antworte ich: ja! ihre Kraft kann ersetzt werden, aber weder auf so leichtem Wege, noch in der Art und Vollkommenheit wie sie den Mixturen eigen ist.

Bedeutende Kraft kann den Orgeln durch Zungenstimmen gegeben werden; aber in Massen gebraucht, klingt ihr Ton hart und rauh, folglich widrig, in der Tiefe, bei vollen Griffen, betäubend, unverständlich; sie können, ihrer leichten Verstimmbarkeit wegen, für ein Manual nicht kleiner als von 4′ gearbeitet werden; ihre Stimmung und Instandehaltung bedarf einer so sorgsamen Pflege, wie sie ihnen nur selten, und auf dem Lande wohl gar nicht, gegeben werden kann. Der Aufstellung einer solchen Orgel, die ohne grosse Labialstimmen nicht seyn könnte, weil sie, ohne Zusatz und besonders in Massen gebraucht, noch widriger wie die Mixturen ohne Zusatz klingen, stellen sich überdem fast überall unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen, indem sich der Werth zur Anschaffung derselben, gegen eine Gewöhnliche, ohngefähr wie 10 gegen 1, die zu

ihrer Aufstellung nöthige Breite, Tiefe und Höhe, wie 4 zu 1 verhält. Angenommen aber, Geld und Raum wären vorhanden, und man wolle sich mit ihrem Effecte begnügen, so würde ein solcher Ersatz doch nur immer ein schlechtes Surrogat der Mixturen seyn, weil eine so disponirte Orgel nicht leicht in reiner Stimmung, selbst bei der sorgfältigsten Pflege, seyn könnte, da sich Zungenstimmen oft in einer Stunde, besonders wenn ihre Stimmkrücken nicht gehörig feststehen, verstimmen. In allen Beziehungen würde sie den uns bekannten Orgeln nachstehen.

Nach meinem Dafürhalten sind die Mixturen den Orgeln das, was das Salz an den Speisen ist. Ungesalzene Speisen bringen, viel davon genossen, Ekel; Uebersalzene, Ungeniessbarkeit. Wen die Natur mit gesunden und feinen Geschmacknerven beschenkte, wird keines von beiden, weniger aber noch das Salz als Vorkost geniessen, es auch nicht ganz entbehren wollen. Eben so ist es mit den Orgelmixturen. Sie sind dem Organisten das, was dem Schiffer Mast, Segel und Steuerruder sind, folglich nützlich und unentbehrlich.

Man nehme der Orgel die Mixturen, ihre einzelnen Mixturchöre, was bleibt von ihr übrig? Diese Frage legte mir der als vortrefflicher Orgelspieler und Componist bekannte Hof-Organist, *Joh. Schneider*, in Dresden vor; sie wird jeder der Sache kundige Organist genügend und zum Vortheile der Mixturen beantworten. Soviel ist gewiss, werden sie der Or-

gel genommen, so nimmt man ihr auch die allgemein angenommene, sie characterisirende Benennung: Königin der Instrumente. Ein auf einer, so zu einem unbedeutenden Instrumente herabgesetzten Orgel, vorgetragenes Tonstück, das aber den Orgelton verlangt, bleibt, (wie ich dies aus Erfahrung sagen kann, da meine Orgel früher keine Mixtur, sondern nur deren Chöre, $2\frac{2}{7}$, 2, $1\frac{3}{5}$ und 1′ hatte, die in keinem Verhältnisse zum Pedale standen,) ohne die bekannte herrliche Wirkung; sie schläfert nicht nur die Gemeinde beim Singen langer Lieder ein, sondern es ist auch unmöglich, einen ungeregelten Gesang der Gemeinde damit zu regeln.

So lange mir nicht das Gegentheil von dieser Apologie bewiesen oder ein zweckmässiger Ersatz für die Mixturen und ihre Chöre erwiesen wird, behaupte ich stets: Die Orgelmixturen sind nicht nur nützlich und unentbehrlich, sondern auch durch keine andere Stimmen zu ersetzen.

Werde ich aber vom Gegentheile meiner Ansichten überzeugt, so werde ich sie mit eben dem Eifer verwerfen, als ich jetzt für ihre Beibehaltung und Veredlung bemüht bin.

Wilke.

Recensionen.

I.) Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz*. Dritter Band. Leipzig bei Carl Cnobloch, 1830.

II.) Allgemeine theoretisch practische Vorschule der Musik, oder Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist; für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet von *Fried. Dionys Weber*, Director dieser Lehranstalt. Ein Bändchen 8., mit Notentafeln. Prag bei Marco Berra.

III.) La Musique mise à la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié; par *M. Fètis*, Directeur de la Revue musicale. Paris 1830. Ein Bändchen in 8vo.

I.) Unerwähnt gelassen, was *Friedr. Rochlitz*, als schöngeistischer Schriftsteller, für Humanität und Kunstbildung überhaupt gethan und geleistet, — wofür die ihm gebührenden Kränze zu flechten, wir Andern überlassen wollen, — fassen wir hier nur allein sein Wirken im Fache der Tonkunst auf.

In Beziehung auf diese erscheint dieser vielgebildete treffliche Mann einer der merkwürdigsten und verdientesten seiner Zeit, und unter diesen einer derjenigen, welche vorzüglich auf die Zeit einzuwirken, nicht allein *Fug*, sondern auch *Macht* gehabt.

Eine unzähligemal gehörte Klage ist es, dass Einestheils von Hunderten, ja vielleicht Tausenden, welche Musik verstehen, und welche in dieser Hinsicht wohl berufen wären, über Gegenstände ihres Faches ein Wort

mitzusprechen, — leider im Durchschnitt kaum Einer fähig ist, geordnet über die Kunst zu denken und das Gedachte als Schriftsteller wiederzugeben, — (daher die Planlosigkeit, Unklarheit, Verworrenheit und Unrichtigkeit unserer Lehrbücher und sonstiger theoretischen Schriften,) — indess, andern theils, von eben so Vielen, welche im Allgemeinen wohl geordnet zu denken und zu schreiben verstehen, nur grade die allerwenigsten musikalische Kenntnisse haben, am Allerwenigsten gründliche, — (und daher denn die Unzahl von Kunstfaselern, schöngeistigen — meistens auch nur schönzüngelnden Schwadroneurs, Maulmachern und Consorten!) —

Unser Friedr. Rochlitz ist einer von den überaus Wenigen, welche die beiden, so selten vereint zu findenden Erfordernisse, wirklich in sich vereinigten. Ohne als Techniker, als Componist oder als Theoretiker ausgezeichnete Ansprüche zu machen, besass er, das hat er in jedem dieser Fächer bewiesen, von denselben nicht oberflächliche, sondern gründliche Kenntnis, und darum hatte er, zum Eingreifen und Einwirken in den Gang der Kunstbildung unter uns, vollkommenen und unbestreitbaren *Fug;* — *Macht* aber hatte ihm schon in frühen Jahren seine Stellung an der Spitze der, im Hauptstapelorte teutscher Literatur erscheinenden, durch eine bedeutende Handlung mit wohlberechnetem Nachdrucke in Umschwung gesetzten allgemeinen musikalischen Zeitung verliehen, welche, sogar ohne erwähnenswerthe Rivalität bestehend, sich in der Stellung sah, nicht allein für Teutschland, sondern zum Theil selbst für das übrige Europa, das grosse Machtwort zu führen.

Ein wahres, ein grosses Glück war es zu nennen, dass dieser damal so hochwichtige Beruf grade ihm von der Verlaghandlung übertragen wurde; und ein seltenes Glück müssen wir es um so mehr nennen, je häufiger wir es sehen müssen, dass eine Verlaghandlung, welche die Gründung eines periodischen Blattes beabsichtet, die Direction desselben und somit den Pressbengel dem ersten besten phantastischen, oberflächlichen, naseweisen, frechen Jungen, von dessen Faseleien sie sich urtheils-

lose Anhänger, — dem ersten besten armseligen leeren schwadronirenden Nachbeter, von dessen Schwadronaden sie sich ein Ansehen, als wärs schier Etwas, — dem ersten besten berüchtigten Magister Lämmermayer, von dessen Durchtriebenheit sie sich Aufsehen, und solchergestalt Abonnenten, versprechen zu können glaubt, in die Hand giebt. — Gerne wollen wir uns dem Glauben hingeben, dass die auf Rochlitz gefallene Wahl das Resultat der wohlbegründeten einsichtvollen Auswahl der damaligen Verlaghandlung gewesen; das aber wissen wir, denn wir haben es gesehen, dass er solchen Berufes durchaus würdig, und unter seinen Zeitgenossen wohl der allerwürdigste war, ein Beruf, welchem er, eben weil er ihm schon in den Jahren frischer Jugendkraft zu Theil geworden, eine lange Reihe thatkräftiger Jahre widmen konnte, und dessen Ergebnis ihm jetzt dasteht, ein ruhmvolles Denkmal seiner vieljährigen Bemühungen, Allen aber ein Gegenstand verdienter Hochachtung, indem Keiner von uns es läugnen wird, seinerzeit gar Manches aus der Leipz. allg. mus. Ztg. gelernt und ihr, und namentlich den von Rochlitz selbst herrührenden Artikeln, einen Theil seiner Kunstbildung zu verdanken zu haben; — ein Bekenntnis, zu welchem wenigstens Ref. dieses seinerseits gar gern der Erste sein will.

Als er nun, die Direction der M. Z. einem sehr würdigen Nachfolger abtretend, und im Schatten wohlerworbener Lorbeeren feiernd, angefangen hatte, eine Auswahl theils früherer, zum Theil bereits in der mus. Zeitung, zum Theil in der Cäcilia etc. abgedruckter, mitunter neu überarbeiteter oder auch wohl noch ganz ungedruckter Aufsätze, in dem durch die Ueberschrift bezeichneten Werke gesammelt, den Freunden seiner Muse darzubieten, da kam demselben von Seiten der öffentlichen Blätter aller teutschen Länder eine Aufnahme entgegen, welche man eine der glänzendsten, lautesten und aufjauchzendsten nennen kann, welche wir bis jetzo jemal einem Buche zu Theil fallen gesehen hatten.

Was konnte, nach all diesen Vorangängen, uns noch weiter zu sagen übrig bleiben? Anderes wohl nichts, als,

bei dem vor Kurzem erfolgten Erscheinen des dritten, vervollständigenden, aber hoffentlich noch nicht letzten Bande des Werkes, den Gruss zu wiederholen, mit welchem wir im Jahre 1824 den ersten und 1825 den zweiten empfangen hatten *), und die wenigen wahren Kunstfreunde, welche das Buch selbst etwa noch nicht kennen mögten, versichern, dass sie in demselben Nahrung für Geist und Gemüth, für Kunstsinn und Kunstwissenschaft und — im Gegensatze der nur allzu gewohnten Erscheinung, einen Schriftsteller ganze Blattseiten hindurch ganz wunderschöne und wundergelehrte Dinge über Musik schreiben, auf Einmal aber die gemeinste Ignoranz in der Sache selbst verrathen und damit sich und all seine schönen und gelehrten Worte mit Einem Federzuge lächerlich machen zu sehen, — hier ein Buch finden, welchem sie sich vertrauensvoll hingeben können und welches ganz sicherlich Niemand ohne Gewinn für Kopf und Herz aus der Hand legen wird.

II.) Herr Director *Weber* ist als ein in seiner Sphäre hochverdienter und daher als ein sehr hochachtbarer Mann, eben so rühmlich bekannt, als Herr Professor *Fétis* sich durch Geist und ausgebreitetes Wissen berühmt gemacht hat. Wenn nun so achtbare Männer wie diese beiden sich der Schwachen annehmen, indem sie ihnen durch Werke der vorliegenden Art unter die Arme greifen, so dürfen sie jedenfalls schon darum, und selbst *nondum inspectis tabulis*, schon im Voraus sich des Dankes der zahlreichen Classe der Unterstützungsbedürftigen versichert halten; und so wird denn gewiss auch den Verfassern der in der Ueberschrift unter II. und III. genannten Werkchen, der Dank Vieler sicherlich nicht entgehen.

Was insbesondere die Schrift des Herrn *Weber* angeht, so schreitet derselbe einen, wenn auch nicht streng

---

*) Cäcil. I. Bd. (Hft. 1,) S. 72; (Hft. 4,) S. 318; II. Bd. (Hft. 8,) S. 268.

methodischen und überall consequenten, doch immer einen, wie in der Vorrede des Herrn Verlegers Marco Berra versichert wird und auch völlig glaublich ist, vieljährig bereits eingeübten und erprobten Weg: es wird erst von Noten und dann von Tönen und Tonabtheilungen, — von Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen, dann von Tonentfernungen, ferner von Werth und Geltung oder Dauer der Noten und Pausen, — dann wieder von Tonleitern, Tonarten und selbst von Kirchentonarten, und nun wieder von Tact, Tactarten und Rhythmus überhaupt gehandelt, — dann vom Tempo, — endlich von den Ausdrücken zur Bezeichnung des Charakters der Tonstücke, der Stärke oder Schwäche des Tones und der Verzierungen.

Dass schon diese Ordnungsfolge nicht eben folgerecht ist, wird keiner Auseinandersetzung bedürfen; (durch eine nähere Darstellung der Art und Weise, wie der Vortrag der Gegenstände geschieht, würde es sich leicht noch in die Augen fallender darlegen lassen.) Hier nur folgendes Wenige.

Wir vermögen es nicht wohl zu verstehen, wie der Lehrling die Lehre von Noten, als Zeichen der Tonhöhen, (S. 3 — 7) fassen und lebendig in sich aufnehmen soll, b e v o r ihm die Lehre von den Tonhöhen selbst, von Tonumfang und Octavenabtheilung (S. 7 u. flgd.) vorgetragen worden.

Wir verstehen noch weniger, wie man den Schülern die Lehre von Tonleitern (darunter auch von chromatischen und enharmonischen, und diatonisch-chromatisch-enharmonischen Klanggeschlechtern u. dgl. S. 30 — 40) vortragen kann, indess ihnen erst das folgende Kapitel sagt, was eine Tonart ist. (S. 41. u. flgd.) —

Eben so wenig können wir es für eine klare und schulgerechte, und noch weniger für eine dem Anfänger deutliche Erklärung halten, wenn, bei der Lehre von der Geltung der jetzt nicht mehr gebräuchlichen alten Notengestalten S. 21 gelehrt wird, die *Maxima* gelte acht S c h l ä-

ge, die *longa* vier Schläge, die *Brevis* deren zwei, die *semibrevis* einen, die *minima* einen halben Schlag, die *semiminima* den vierten Theil eines Schlages. — Sollte Hr. Weber unter dem Ausdrucke ein Schlag einen Tact verstehen, (was er alsdann wohl hätte sagen müssen,) so wäre das was er also lehrt nur vom $2/2$- oder vom $4/4$-Tacte wahr, von allen andern Tactarten aber falsch. Versteht er aber unter dem Worte Schlag einen Tacttheil, (was er ebenfalls hätte sagen sollen,) so ist auch dieses wieder nur wahr beim $2/1$-, $3/1$-, oder $4/1$-Tacte, bei allen andern aber ebenfalls wieder unwahr. Versteht er aber endlich unter dem Ausdrucke ein Schlag so viel wie: eine Ganze Note oder *semibrevis*, (und so ist es wohl in der That gemeint) so ist es alsdann allerdings richtig, dass die *semibrevis* oder ganze Note eine ganze Note oder *semibrevis* gilt, die halbe aber die Hälfte einer Ganzen, die Viertelnote das Viertel einer Ganzen, u. s. w.; allein um dieses zu sagen, hätte der Hr. Verfasser das gelehrte Wort Schlag entbehren können, oder aber, wollte er es doch gebrauchen, so hätte er dessen Bedeutung auch erklären, nicht aber das selbst unerklärte Wort als Massstab zur Erklärung der Bedeutung der verschiedenen Notengeltung gebrauchen und voraussetzen sollen.

Ebenfalls nicht classisch klar können wir es nennen, wenn der Hr. Verf. S. 33, bei der Lehre von den in der Tonleiter vorkommenden grossen und kleinen Tonstufen sich folgendermasen ausdrückt: »Ein ganzer »Ton ist die Entfernung von einer Tonstufe zur andern, »zwischen welchen sich noch ein brauchbarer Ton »befindet, wie z. B. *c-d*, zwischen denen noch *cis* oder »*des* liegt.« — —

Eben so wenig können wir es für etwas dem angehenden Musiker Nützliches halten, wenn ihm (S. 34) folgendes gelehrt wird: »Obschon diese fünf ganzen Töne von »einer und derselben Beschaffenheit zu seyn scheinen, so »findet doch in Rücksicht ihrer Grösse einiger Unterschied »zwischen ihnen statt; denn einige klingen nach unserem »Gehör höher als die andern, daher nennt man jene grosse »ganze, und diese kleine ganze Töne. So ist *e-d*

»ein grosser, und *d-e* ein kleiner ganzer Ton; ferner ist »*f-g* ein grosser, *g-a* ein kleiner, und *a-h* wieder ein »grosser ganzer Ton.«

Wenn wir auch davon absehen wollen, dass dieso Gelehrsamkeit gar nicht zu demjenigen gehört »was dem »angehenden Musiker zum Verstehen der Ton»schrift und zum Vortrage eines Tonstückes »zu wissen unentbehrlich ist«, — ja dass diese akustische oder rationale Subtilität dem Praktiker zu dem eben erwähnten Zwecke vielmehr ganz und gar unnütz ist, — und wenn wir es auch für Etwas gelten lassen wollen, dass es ihm wenigstens gut zu Gesichte steht, auch über so gelehrte Dinge, über das »Comma, und zwar das Syntonische«, über die Rationen 80 : 90 und 81 : 90, u. dgl. m. Eins mitsprechen zu können; — so müsste er, um es ohne Gefahr einer Compromittirung thun zu können, doch auch erfahren:

Erstens, dass keineswegs das Intervall *c-d*, als *c-d*, ein grosser, und keineswegs *d-e*, *qua d-e*, ein kleiner ganzer Ton ist, indem ja das Intervall *d-e* in *D*-dur keineswegs ein kleiner, sondern ein grosser ganzer Ton wäre, dass er es also nicht als buchstäblich wahr verstehen darf, was Seite 34 steht: »So ist *c d* ein grosser, »und *d-e* ein kleiner ganzer Ton, ferner ist *f-g* ein gross»ser, *g-a* ein kleiner, und *a-h* wieder ein grosser gan»zer Ton«; — (auch letzteres ist in *G*-dur wieder grade umgekehrt, nämlich *g-a* ein grosser und *a-h* ein kleiner). —

Zweitens müsste der Lehrling, (dem diese Dinge wohl etwas spanisch vorkommen mögten, weil er ja doch weis, dass er auf seinem Claviere das Intervall *c-d* einmal wie das anderemal greift, und es in *D*-dur nicht kleiner als in *C*-dur hört) doch auch gesagt werden, dass alle jene idealen Feinheiten, welche sich, wie er so eben selbst bemerkt hat, auf seinem Claviere auch gar nicht ausführen lassen, in unserer Musik auch nicht in Wirklichkeit vorkommen, und zwar nicht allein nicht auf unseren Clavieren und Orgeln, sondern eben darum auch

nicht auf unsern Saiten- und Blas-Instrumenten etc. (weil diese ja sonst nicht mehr zu den Tönen der Tasteninstrumente stimmen würden;) — und dass es also keineswegs wahr ist, dass grosse und kleine ganze Töne und die feineren Unterschiede zwischen *cis* und *des* »von Sän»gern und von Blas- und Streichinstrumenten nicht wie »Töne von ganz gleicher Grösse behandelt werden dür»fen« (S. 35;) — dass vielmehr,

Drittens, unser musikalisches Gehör die Beachtung jener rationalen Subtilitäten keineswegs heischt, dass wir vielmehr eigentlich gar kein Gehör für diese Unterschiede haben, und dass es keineswegs wahr ist, wenn man von den in der Tonleiter vorkommenden verschiedenen ganzen Tönen sagt: »einige klingen nach »unserem Gehöre höher als die anderen« (S. 34;) — (Wer etwa Lust hätte, dessen allem ungeachtet, die musikalische Fühlbarkeit des Unterschiedes zwischen einem grossen und einem kleinen halben Tone zu behaupten, dem mögten wir, und wäre es auch sogar der H. Verf. selbst, nur einmal zur Probe aufgeben, uns den Unterschied eines grossen und eines kleinen Tones zu singen: z. B. das Intervall *d-e* einmal als kleinen und dann als grossen ganzen Ton; — oder wir wollen ihm einmal auf dem Monochord einen ganzen Ton, entweder 80:90, oder 81:91 ganz haarscharf abmessen und angeben, und er soll uns nach dem Anhören sagen, ob das, was er gehört hat, ein grosser ganzer Ton (80:90,) oder ein kleiner ganzer Ton (81:90) war. —?)

Wenn nun aber dem also ist, wenn von dem Unterschiede zwischen grossen und kleinen ganzen Tönen in unserer Kunst nirgend Gebrauch gemacht wird, — wozu kann es alsdann führen, den Sängern so wie den Blas- und Streichinstrumentisten zu empfehlen, sie ja nicht wie Töne von ganz gleicher Grösse zu behandeln —?

Je mehr wir es für überflüssig halten, dass in Lehrbücher, welche nur dazu bestimmt sind, dem Lehrlinge den Inbegriff desjenigen beizubringen, »was dem ange»henden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum

»Vortrage eines Tonstückes zu wissen unentbehrlich ist,« etwas in der That Unpractisches, rein Speculatives, eingemischt werde, um so mehr müssen wir es eben darum für nothwendig erkennen, dass, wenn man ihm dennoch Etwas von solchen Dingen mit darbieten will, dieses wenigstens auf eine durchaus wahre, und nicht auf eine ihn von so vielen Seiten her nothwendig irrende Art und Weise geschehe.

Eben so gern wie diesen Unterricht, würden diejenigen, für welche das Büchlein bestimmt ist, auch das Kapitel über Kirchentonarten, über authentische und „plagialische“ (sic pag. 50 dreimal und pag. 51 noch zweimal) entbehrt haben, so wie andere ähnliche gelehrte, zum Theil blos antiquarische Lehren, z. B. vom Ursprunge des Wortes Chromatisch von den farbigen Tasten unserer heutigen Claviere (?) — von der ehemaligen Notenschrift mittels Buchstaben, Tablatur, Erfindung der älteren Notengestalten, von vollkommenen und unvollkommenen Tonschlüssen u. dgl. m., welche Dinge wenigstens einem angehenden Musiker zum »Verstehen der Notenschrift und zum Vortrage eines Tonstückes« unseres Dafürhaltens nicht unentbehrlich sind.

Eine durchaus practische Sache sind dagegen diejenigen Kapitel, welche sich mit den Bezeichnungen des Characters der Tonstücke, des Vortrags, der Stärke und Schwäche des Tones beschäftigen. Dass hier, — ohne Zweifel blos aus Versehen — mehre Unrichtigkeiten eingeflossen sind, ist für die Nützlichkeit des Buches kein Gewinn. So steht z. B. auf S. 78 zweimal, und auf der folgenden Seite noch einmal: *a capella*, *alla capella*; — das heisst aber auf Italienisch nicht Kapellmässig, im Kapellstyl, sondern im Styl einer jungen Ziege, *Capella*; und ein *Signor Maestro di Capella* wäre ein Meister einer jungen Ziege; — Herr Directer *Weber* wollte ohne Zweifel schreiben *Cappella*. — S. 87 steht »*Malinconico* oder *malincolico*«; Letzteres ist aber keineswegs ein italienisches Wort. — Ebendaselbst heisst es vom Vortrage des *Grave*, »die darin »vorkommenden Noten dürfen nicht zusammengeschleift, »sondern müssen mit Nachdruck abgestossen werden«; für

welcher allgemeinen Behauptung Wahrheit wir weder einen Grund in der Sache selbst, noch die Erfahrung anzuführen wüssten. — S. 105 steht »*Messa voce* oder *messa* »*di voce*«. Ersteres ist wohl keineswegs ein richtiger Kunstausdruck. — S. 132 steht dreimal nach einander »*Obligato*« statt *obbligato*; — und S. 136 »*Seque*«, was keineswegs ein italienisches Wort ist. — (Wir wünschten nicht, dass ein Lehrling das im Büchlein viermal vorkommende *Capella*, das *Malincolico*, das *Messa voce*, das *Obligato*, das *Seque*, das *Plagialisch*, — aus dem Büchlein erlernte und demselben nachschriebe, und halten es darum für nöthig, die vorstehende Warnung hier nicht zu unterdrücken.)

Möge der geehrte Herr Verfasser die vorstehend ausgehobenen Bemerkungen (welche übrigens wohl noch vermehrt werden könnten) theils als einen Beweis des Ernstes und der Aufmerksamkeit erkennen, mit welchen wir sein verdienstliches Werkchen beachtet haben, theils unsere beiläufigen Berichtigungen werth finden, bei einer künftigen Auflage benutzt zu werden, welche wir dem Werke aufs freundlichste wünschen und welche ihm auch sicherlich bald und um so baldiger werden wird, da es schon vom Jahre 1828 herrührt; — weshalb wir es auch sicherlich schon weit früher angezeigt haben würden, wär es uns nicht erst im Januar des gegenwärtigen Jahres, also sehr verspätet, eingesandt werden.

III.) Auf des geistreichen Prof. *Fétis* Schrift (*musique à la portée de tout le monde*,) machen wir mit dem grössten Vergnügen unser vaterländisches Publicum aufmerksam.

Vor allem glauben wir dem ungleichen Eindrucke begegnen zu müssen, welcher sich dem teutschen Leser gleich beim ersten Anblicke des Titelblattes vielleicht aufdringen mögte: denn leicht könnte man ein Buch, welches sich auf seinem Titelblatte eine Anleitung nennt, über eine Kunst zu sprechen, ohne sie studirt zu haben, für nichts Besseres achten mögen, als für eine Anleitung zur Oberflächlichkeit; ein Verdacht welcher vielleicht gar auch schon durch den Titel: *musi-*

que mise à la portée de tout le monde, verstärkt erscheinen mögte. — Mit Vergnügen können wir aber unsern Lesern versichern, dass die vorliegende Schrift in die Classe solcher Schriften nicht gehört.

Was sie eigentlich sonst ist? — Wir wollen versuchen, es mit möglichst wenigen Worten, dem Sinne des geistreichen Verfassers treu, zu sagen. So wie jede Wissenschaft und Kunst, so will allerdings auch die schöne Kunst der Töne gehörig erlernt sein. Wohl gewinnt schon durch häufiges Anhören und Geniessen des Zaubers dieser Kunst, unser Tonsinn eine gewisse Geläufigkeit, die Schönheiten, so wie auch die etwaigen Unschönheiten eines Tonwerkes, herausfühlen, und auch wohl mit ziemlicher Sicherheit herauszufühlen; allein auch dieses Herausfühlen ist immer nur etwas Vages, sich nicht auf Reflexionen und Principien Gründendes. — Die Principien selbst zu studiren kostet aber einen Zeitaufwand, welcher nur den allerwenigsten der für andere Fächer Berufenen zu Gebote steht.

Bis jetzo hat, sagt der Hr. Verf., noch kein Schriftsteller es versucht, allgemeine und genügende Kunde von Allem was die Tonkunst betrifft, zu geben und sich dabei nur möglichst wenig der technischen Kunstsprache zu bedienen, und auf diese Weise den Freunden und Verehrern der göttlichen Kunst dasjenige an die Hand zu geben, was, indem es sie über die Wesenheit der Sache aufklärt, ihr Wohlgefallen ihnen zum klareren Bewusstsein bringt, eben dadurch ihren Genuss verdoppelt, erhöht, veredelt und vergeistigt. Diese Aufgabe zu lösen hat Er sich hier zum Ziele gesteckt. »*Peut-être,*« sagt er auf S. IX der Einleitung, — »*dira t-on qu'on ne trouve dans mon livre que la* »*science des ignorans! à la bonne heure. Cette science est* »*suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point* »*avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir* »*enseignée. Répandre le goût de l'art que je cultive est* »*ma vocation: j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me* »*paraît bon en soi. J'ose croire que ce sera là mon ex-*»*cuse auprès de mes savans collègues.*«

Wie wenig er aber, bei der Uebernahme dieser Aufgabe, die Absicht gehabt, der Oberflächlichkeit zu fröhnen und diejenigen, welche in der Kunst selber etwas leisten wollen, von gründlicherem Studium abzuziehen, betheuert er uns auf S. XI der Einleitung, mit folgenden Worten: »*Qu'on ne croie point aux promesses fallacieuses de certains* »*charlatans: en vain ils affirment qu'ils feront des musi-* »*ciens improvisés, le savoir ne s'improvise pas. Compren-* »*dre le mécanisme de la science et du langage de la musique* »*est chose facile; on pourra s'en convaincre en lisant le* »*résumé que je présente au public; mais devenir habile est* »*autre chose: ce ne peut être que le résultat de longs tra-* »*vaux.*«

Wie nun die Lösung derjenigen Aufgabe, welche Hr. Fétis sich im gegenwärtigen Werke gesetzt, ihm gelungen ist, — darüber drückt er sich selbst, im Epiloge des Buches, mit folgenden Worten aus: »*Ai-je mis dans ce livre tout* »*ce qu'on espérait y trouver? je l'ignore. Cela est d'au-* »*tant moins vraisemblable que tout le monde n'y cherchera* »*pas les mêmes choses. En commençant à le parcourir, la* »*plupart des lecteurs auront des opinions, des préjugés, des* »*affections ou des antipathies. Comment espérer de réfor-* »*mer tout d'abord ce qui ne s'use qu'avec le temps? Mais* »*ce qui ne sera pas l'effet immédiat de la lecture du livre* »*sera le résultat des réflexions qu'il aura provoquées. Je* »*crois avoir pénétré dans les causes de l'ignorance volon-* »*taire où l'on reste à l'égard de la musique; pour la faire* »*disparaître, je n'ai demandé qu'un peu d'attention; les plus* »*rebelles finiront par me l'accorder, fût-ce même sans le* »*savoir.*«

Sollte man in dieser letzten Aeusserung vielleicht einen Ueberfluss an Selbstvertrauen oder wohl gar von Selbstgenügsamkeit zu finden glauben, so würde, unseres Bedünkens, ein solcher Vorwurf ungerecht sein. Denn fürs Erste ziemt schon überhaupt einem Manne, wie Herr *Fétis*, an sich selber wohl ein solcher Ausdruck der Zuversicht auf die Nützlichkeit seines Werkes, ihm, der von diesem seinem Standpuncte, so wie auch vom Standpuncte als Lehrer am *Conversatoire*, Tausende seiner Na-

tion belehrt, theils durch theoretische Schriften, theils durch seine lehrreiche Zeitschrift, *Revue musicale*, schon seit vielen Jahren, ein Friedrich Rochlitz seiner Nation, sich die grössten Verdienste um den Musikzustand seines Vaterlandes erworben hat, und daher ist denn auch in der That grade ihm ganz vorzüglich zuzutrauen, dass er, von den obenerwähnten Standpuncten aus, zuverlässig am besten erkennen und beurtheilen kann, Was grade dem Kunstpublicum seines Landes frommen möge und wie es ihm appretirt und dargeboten werden müsse, um Eingang zu finden, anzuregen und — Früchte zu bringen.

Eben darum mögen denn auch teutsche Leser sich nicht daran stossen, wenn ihnen in dem Buche mitunter auch manches aufstossen sollte, welches sie wohl anders, und lieber so und so, — — etwa zusammenhängender, ineinandergreifender, mehr Eines aus dem Andern hergeleitet, das Ganze mehr ein Ganzes bildend u. s. w., gewünscht hätten. Sie wollen nur gefälligst nicht vergessen, dass das Buch nicht für sie geschrieben ist, übrigens nicht verkennen, dass sie im Verlaufe desselben jedenfalls eine Menge einzelner treffender und nützlicher, und jedenfalls durchaus geistreicher Anregungen finden, deren Beherzigung einem Jeden empfohlen werden kann; — indess freilich das Prädicat: *musique mise à la portée de tout le monde*, und: *tout ce qui est nécessaire pour juger et pour parler de cet art*, für Teutschland nicht passen würden. *)

*) Gleichfalls umgehen wir es, diejenigen Einzelnheiten aufzuzählen, welche vielleicht einiger Berichtigung ausgesetzt sein dürften, wie z. B. dass S. 148 von der Altviole gesagt wird, sie verrichte im Orchester *l'office du contralto*, (sollte heissen des Tenors, nämlich der dritten Stimme) — dass auf S. 161 nur von einem in Teutschland üblichen Octav-Contrafagott gesprochen wird, indess doch das Quart- oder Quint-Contrafagott weit gebräuchlicher ist, — dass S. 169 die Klappentrompete mit dem Büglehorn verwechselt wird, (zwei Instrumente, von ganz wesentlich verschiedenen Principien ausgehend; S. m. Akustik der Blasinstrumente;) — dass überhaupt bei den Klappentrompeten nur der Klappen für Tonlöcher, nicht aber der ohne Vergleich nützlichern sogenannten Ventile, eigentlich wirklicher Verlänge-

Aus den hier aufgestellten Gesichtspuncten betrachtet, können wir denn allerdings auch das vorliegende Schriftchen des vielverdienten Mannes der Aufmerksamkeit teutscher Leser bestens empfehlen.

Für die Redaction der Cäcilia,
Gfr. Weber.

---

rungen der ertönenden Röhre, Erwähnung geschieht; — dass S. 174 und 175 ein zweifüssiges Orgelregister als Eine Octave höher als ein achtfüssiges dargestellt zu sein scheint; — dass die gedeckten Orgelpfeifen als blos zur Ersparung des Raumes dienend geschildert werden, und von ihnen gesagt wird, das Decken bewirke, dass die Luftsäule, weil sie am verstopften Ende keinen Ausgang finde, dort wieder umkehren und ihren Ausgang durch den Aufschnitt nehmen, mithin die Länge der Pfeife zweimal durchlaufen müsse: »*la colonne d'air sonore ne trouvant point »d'issue est forcée de redescendre pour sortir par une »petite ouverture qu'on nomme la lumière, et de »cette manière, parcourant deux fois la hauteur du »tuyau, elle sonne une octave plus grave que si elle »était sortie immédiatement par le haut de ce même »tuyau*« (von welchem Allen wir Alle das Gegentheil wissen, S. Chladni Akustik); — dass von Chladnis Clavicylinder als von einem Instrumente gesprochen wird, dessen Einrichtung noch ein Geheimnis sei, welches aber darin bestehen möge »*qu'il consi»stait en une suite de cylindres métalliques sur lesquels »une manivelle faisait agir des archets qui étaient mis »en contact avec eux par le moyen des touches d'un »clavier;*« indess Chladni die ganze Sache (und zwar anders) schon vor nächst 10 Jahren in seinen Beiträgen zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des *Clavicylinders*, Leipzig 1821, und in seiner Kurzen Uebersicht der Schall- und Klanglehre, Mainz 1827, öffentlich bekannt gemacht hat; — dass S. 223 den Franzosen berichtet wird, *les chansons* heisse auf Teutsch *les* „liedern" — diese und vielleicht noch einige weitere *menda* sind am Ende doch zu einzeln und unschädlich für das Ganze, um diesem zum grossen Vorwurfe gereichen zu dürfen. *GW.*

Erratum.

Vorstehend Seite 213, Zeile 8 v. u. statt c-d_1 lies a-h.

Für Freunde der Tonkunst, von *Friedrich Rochlitz*. Erster und zweiter Band, Zweite verbesserte Auflage. Dritter Band. Mit einem Notenblatte. Leipzig 1830.

Zweite Recension. *)

Nichts wohlthuenderes und Erspriesslicheres, als in dem hin und her brausenden Meinungskampfe, der zu unserer Zeit auf dem Felde der Kunst so oft die Stelle wahrer Erkenntniss einnimmt, einem Manne von Erfahrung und echter Liebe zu begegnen. In seiner klaren Weltansicht schliesst sich unmerklich die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit, die verschiedensten Erscheinungen jedes Zeitalters treten an ihre rechte Stelle, und in dem Lichte geistiger Betrachtung ergibt sich überall die erwünschteste Vermittlung. Als ein solches Werk sind früher in diesen Blättern die beiden ersten Bände der gesammelten Schriften von F. Rochlitz gebührend erwähnt worden, **) und der Erfolg hat der Erwartung entsprochen. Namentlich erwarben mehrere der hier aufgestellten Bildnisse, wie Gertrud Elisabeth Mara, Andreas Romberg, E. Th. W. Hoffmann, E. L. Gerber, — aber auch manches Einzelne, wie die Darstellung von Händels Messias (Bd. I.) die anmuthigen Briefe über häusliche Musik, über Seb. Bach's Compositionen, das Gespräch: der Frühlingstag, veralten und nicht veralten, (Bd. II.) — sich aller Orten Freunde.

Wäre es hier auf Erwähnung alles Werthvollen in diesen ersten Bänden abgesehen, so genügte freilich das Gesagte bei weitem nicht. Nur zeigen möchten wir an Beispielen, dass des würdigen, hochverdienten Verfassers Liebe und Bemühung nicht danklos geblieben, wenn diese Anerkennung auch, wie er halb wehmüthig in der Vorrede zur zweiten Auflage bemerkt, keinesweges immer sich nach Billigkeit kund gab. Abgerechnet einzelne Missver-

*) S. vorstehend S. 207.
**) Vorstehend 210, Anmkg.

ständnisse, wie das vom Verf. gerügte in Bezug auf seine Dialogen, hat man im Stillen über den Werth dieser Gaben sich schnell geeinigt, und dann nach guter deutscher Art das Erlernte baldigst zu eigen gemacht. Auch dies ist eine Wirkung, wenn vom fremden Geiste kleinere sich nähren, und darüber tröstet leicht die Betrachtung des Tages und der Weltgeschichte. —

Vorliegende zweite Auflage hat, wie die Vorrede sagt, auf jedem Blatte Verbesserungen erhalten. Nur Ein kleiner Aufsatz ist ausgefallen, hinzugekommen Nichts, weil der Verf. gegen die Käufer früherer Schriften nicht unbillig verfahren mochte. Ungern indess verzichten wir immer auf Mehres, das hierhin gehört, z. B. das Leben der Faustina Hesse. Nicht überall sind die »Erzählungen« des Verf. zur Hand. Doch nicht klagen, sondern Dank abstatten sollten wir; denn ein dritter starker Band, jetzt neu erschienen, bietet eine Fülle lehrreicher und anziehender Aufsätze dar. Werfen wir auf diese neue Gabe, die für Besitzer der ersten Ausgabe auch einzeln zu haben ist, einen Blick.

Aehnlich den beiden ersten, zerfällt dieser Band in mehre Abtheilungen.

I. Zur Erinnerung an Zeitgenossen und einige ihrer Hauptwerke. Hier wird nach einander über J. G. Naumann und sein Vater-Unser, K. M. v. Weber und den Oberon, F. E. Fesca, Ch. G. Tag, F. Danzi, J. P. Salomon, K. G. Berger, S. Neukomm und seine Grablegung Christi gehandelt.

Die anmuthige und doch eindringende Art, mit welcher R. Lebens- und Kunst-Verhältnisse auffasst und darstellt, bedarf keines Rühmens. Gern gestehen wir, besonderes Interesse an der Charakteristik des Oberon und seines Meisters, (ursprünglich einer Recens. in der Leipz. mus. Zeitung, 1827. N. 15. 16., weshalb wir der Mittheilung manches treffenden Wortes überhoben sind,) genommen zu

haben. Nicht minder ist über Fesca, Salomon und Neukomm viel Belehrendes und Merkwürdiges mitgetheilt.

II. Materialien. Unter kurzen Ueberschriften werden zum Theil sehr fruchtbare Gedanken über den Geist und die Gestaltung der Musik unserer Tage zusammengestellt. Es sind mehr Skizzen, als wirkliche Aufsätze. »Auf unverdient Übersehenes hinzuweisen, an unverdient Vergessenes zu erinnern, für unverdient Verschmähetes oder Vernachlässigtes zu gewinnen,« heisst es S. 275, »das hab' ich hauptsächlich im Auge gehabt.« Gleich die beiden ersten Stücke, Vermittlung und Vorschläge, sind dieser Art: sie fordern auf, den Geist der Musik von dem Aeusserlichen zu trennen, und jenem zu Liebe gelegentlich etwas von letzterem aufzugeben, indem wir auch gegen den Modegeschmack in sofern nachsichtig verfahren, dass wir so nur die echte Mitte der Kunst retten, und so Altes und Neues in Aufführungen und Comerten verbinden. Auf diese Massregel deuten die folgenden Abschnitte: Aussicht, Trost, Geist und Buchstabe ebenfalls, jeder in anderer Tonart, hin. Wunsch, S. 321, verbreitet sich über die Wirkungen der Töne auf Geisteskranke, Verwandtschaft, S. 327, über die Aehnlichkeit der alten italienischen Kirchencompositionen mit altdeutschen, Erinnerung, S. 335, über die anderweitigen Verdienste als Gelehrte, Staatsmänner u. f., welche viele berühmte Musiker ausserdem sich erwerben, Verhältniss, S. 340, über das jetzige Hervorragen der Instrumentalmusik über den Gesang und dessen Ursachen, Neu-Altes, S. 350, endlich über die Nachbildung älterer Kunstformen in der Musik des Tages. — Wie inhaltreich diese Sammlung sei, geht schon aus der Uebersicht hervor. — Nun folgen

III. Ansichten. Sie haben zum Gegenstand: Seb. Bach's Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott (S. 361.) Der hohe, eigenthümliche Geist Seb. Bach's ist mit den

grössten Lobsprüchen hervorgehoben. Bemerkenswerth ist die Note S. 364, wo der unlängst zu Berlin mit grossem Beifall gegebenen Passion Bachs nach dem Matthäus gedacht, zugleich aber noch zwei anderer Passionen desselben Meisters in der Sammlung des verstorbenen Cantor Doles an der Leipziger Thomas-Schule, die überhaupt Vieles von Bach enthielt, erwähnt werden. „Andere Kirchencantaten hat Bach weit über Hundert geschrieben. Wo ist dies Alles hin?“ — Nicht minder befriedigend wird das Musikalische in Tieck's (eigentlich Wackenroder's) Phantasien über die Kunst, Hamburg 1799, beurtheilt, woran sich die Recension der Göthischen Lieder, componirt von Reichardt, S. 396, schliesst.

IV. Zwei Gespräche: der Organist und der Doctor, und der Besuch, machen den Schluss dieses 483 Seiten starken Bandes. Zuerst entwickelt jenes, wie den verderblichen Einwirkungen der Mode beim Musikunterricht der Jugend zu begegnen, und nachtheilige Eitelkeit durch Beharrlichkeit und etwas Nachgiebigkeit gegen die Forderungen der Gesellschaft, wie sie einmal ist, zu bekämpfen sei, dann fasst dieses die Gesammtrichtung der neuern Kunst im Gegensatze zu der frühern unter einen Blick. »Was bleibt nun, heisst es S. 478, unser Einem, und bleibt für immer? Das bleibt, was, ausser dem, dass es künstlerisch recht und gut ist, zugleich menschlich gross, menschlich edel und schön hervortritt, ich meine, gross, edel, schön im Geist und Gemüth oder Character. Worin zeigt sich das nun? Vor Allem in den ursprünglich neuen Erfindungen, in der Wahrheit, Bestimmtheit und Tiefe des Ausdrucks, und in einem Styl, der dem, wozu jenes Beides — Erfindungen und Ausdruck — irgend verwendet werden möge, vollkommen angemessen ist. — Dies finde ich jetzt überhaupt und in Allem, was Menschen schaffen, selten, und fast nirgends ganz rein, ganz entschieden. Die Welt ist anders geworden. Sie ist unruhig, gewaltsam aufgeregt in allen ihren Kräften.... Nicht anders in der Tonkunst. Offenbares Talent zu be-

sitzen, Vieles gelernt und geübt, Vieles wahrhaft in der Gewalt zu haben: an diesem Allem mangelt es in der Tonkunst jetzt weniger als jemals. Aber das reicht nicht aus, um wahrhaft und vollgültig, auch in ihr, darzulegen, was menschlich gross, edel und schön ist. Man muss dies seyn, oder wenigstens nichts vom Gegentheil; man muss, was man besitzt, zusammenfassen, und zu deutlich erkannten, sichern und würdigen Zwecken verwenden. So waren, so verfuhren die grossen Meister der Vergangenheit«. — Amen, sagen wir von Herzen.

Dr. *Deycks.*

Libera, zum Gebrauche der Aufführungen des Mozart'schen Requiem's, in Musik gesetzt von *Ign.* Ritter *von Seyfried.* Wien bei Haslinger. Pr. 1 fl. 30 kr. C. M.

Das Mozart'sche Requiem entbehrt unter anderm auch eines sogenannten *Libera*, welches, zur Aufführung bei einer wirklichen kirchlichen Requiemsmesse, nach dem Ritus mancher Orte, als unentbehrlich angesehen wird. Da findet man es denn nöthig, ein *Libera* bald von diesem bald von jenem anderen Tonsetzer einzulegen, was im Grunde der Einheit wenigstens nicht grade zuträglich ist.

Ein durchaus glücklicher und zweckmässiger Gedanke war es daher, ein, zu solchem kirchlichen Gebrauche bestimmtes *Libera* aus Motiven des Mozartischen Requiem selbst zusammen zu setzen; und dieses ist es, was hier der würdige Hofkapellmeister v. Seyfried uns darreicht, eben so glücklich gelungen, als die Idee glücklich erfasst gewesen.

Das also zusammengesetzte Ganze, in welchem wir bald, mit Beben, Anklänge des furchtbar wilden Eingangs des greulichen »*Dies irae*,« bald, mit Erhebung, ein

Echo des ergreifenden »*Et lux perpetua luceat eis*« wiederaufklingen hören, kann, bei verständig angeordnetem Vortrage, seine Wirkung nicht verfehlen, — zu welcher Anordnung es überdies nothwendig gehören mögte, nach jeder der verschiedenen kleinen Phrasen, aus welchen das kurze Tonstück besteht, jedesmal einen merklich langen Ruhepunct zu machen, und den folgenden Absatz erst nach einem ziemlichen Zwischenraume wieder anzuheben, — indem auf andere Weise die vielen, — vielleicht doch allzuvielen — ganzen Tonschlüsse, mit welchen fast ein jeder der vielen ganz kurzen Absätze endet, — nicht motivirt erscheinen könnten.

Jedenfalls hat der sinnige Tonsetzer sich lebhaften Dank der Kirchenmusik-Directoren verdient, für die schöne Gabe, welche er ihnen hier darreicht, und welche zu bereiten und darzureichen grade Er vorzüglich berufen war, der schon, durch so manche gelungene Verschmelzung Mozartischer Werke in grössere Formen,*) und durch die Einrichtung der Trauermusik zu Van-Beethovens Leichenbegängnisse,**) sich als würdigen Kunstgenossen beider legitimirt hat. *Gfr. Weber.*

---

*) Ich erinnere nur an Hrn. v. Seyfrieds überall als vortrefflich anerkannte Umarbeitung der Mozartischen Fantasie und Sonate aus *c*-moll in eine Fantasie für grosses Orchester, so wie an seine grosse Symphonie aus *f*-moll, auf ähnliche Art aus mozartischen Tonstükken gebildet; (beide gestochen in Leipz. bei Breitkopf und Härtel.) *GW.*

**) Siehe die, bei T. Haslinger in Wien erschienenen drei, Trauermusikstücke »*Libera*,« — »*Miserere*,« — und »*Beethovens Begräbnis*,« (alle drei besprochen im VII. Bd. S. 123 des 26. Heftes unserer Blätter,) deren Ersteres jedoch, (das *Libera*,) mit dem hier angezeigten Eines und Dasselbe ist, mit dem einzigen Unterschiede, dass Hr. v. Seyfried dasselbe dort für vier Männerstimmen geschrieben hat, indess er es hier für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit nicht obligaten Blasinstrumenten unterstützt, erscheinen lässt. *GW.*

Abbitte
an unsere Leser.

Wir hatten, vor noch nicht gar langer Zeit, uns bereits genöthigt gesehen, unsern Lesern anzuzeigen (Cäcilia, XI. Bd. S. 308 des 44. Heftes), dass wir von einem Herrn Correspondenten getäuscht worden waren, welcher uns einen, schon früher anderwärts gedruckt gewesenen Aufsatz, von seiner Hand fein sauber abgeschrieben, eingesendet und das Honorar dafür bezogen hatte, so wie von einem zweiten, welcher durch ähnliche Verschwiegenheit einen, zu gleicher Zeit auch noch an zwei andere Blätter eingesendeten, Artikel in die unsrigen zu bringen gewusst hatte.

Wir hatten uns am angeführten Orte begnügt, die Handlungsweise jener Herren zu rügen, ohne die also gehandelt habenden Personen selbst beim Namen zu nennen; eine Schonung, welcher wir damals um so mehr glaubten Raum geben zu dürfen, da wir gemeint hatten, eine Handlungsweise jener Art gehöre wenigstens zu den höchst seltenen Ereignissen und sei wenigstens so bald nicht wieder zu erwarten.

Wir finden nun aber in dem uns in diesem Augenblicke zukommenden Blatte Nr. 20 der Leipziger Allg. mus. Zeitung v. 19. Mai 1830, S. 323, folgende Rüge:

»Im XI. Bande (41. Heft) der Cäcilia, S. 1—14 »findet sich ein Artikel des Herrn Dr. *S. Krug* »*über den klimatischen Einfluss auf die mensch*»*liche Stimme, Parallelen zwischen Deutschland* »*und Italien.*« Ref. würde zuweit gehen, all das un-

»statthafte dieses Artikels hier auseinander zu setzen, »vielleicht unternimmt er es einst bei mehrer Musse. »Da aber dieser Artikel mit einigen unbedeutenden »Wortveränderungen ganz aus einem andern, von »Herrn *Kanne*, in die Wiener mus. Zeitung Nr. 23. »24. v. J. 1819 eingerückten Artikel: »*Ueber die* »*Verschiedenheit der deutschen und italieni-*»*schen Stimmen*« abgeschrieben ist, so verweist er »blos auf seinen damals diesen Blättern (Jahrg. XXII. »S. 614) kürzlich mitgetheilten Aufsatz: »*Merkwür-*»*dige Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur* »*Erzeugung der Tenorstimmen*«, wo in der Note »einiges aus letzterm Artikel berührt wird.«

Die angezeigte Stelle der vor uns liegenden Wiener musikal. Zeitung v. 1819, S. 177—180 und 185—189 bestätigt die factische Wahrheit des Plagiates, und überzeugt uns daher, dass wir abermals getäuscht worden sind.

Die Sache kommt nun doch nachgerade zu oft! und wir sind daher, — damit man nicht am Ende meinen könne, solche Plagiate rührten, unter erdichteten Namen, wohl gar von uns selber her! — es unserer Ehre unbedingt schuldig, diesmal nicht, wie das vorigemal, den Namen des Hrn. Einsenders schonend zu verschweigen, sondern es, mit dem innigsten Bedauern, auszusprechen, dass der Herr Correspondent, welcher uns den hier betreffenden Artikel von Seiner, uns und selbst dem Publicum (aus dem Facsimile in Cäcilia, I. Bd. S. 280) wohlbekannten, eigenen Hand, sehr sauber abgeschrieben, mit der Chiffer Dr. *S. Krug*, als Beitrag zur Cäcilia eingesendet hat, der K. Kön. Hofkapellmeister Ritter von Seyfried in Wien ist. Das Manuscript befindet sich noch wohlverwahrlich in unseren Händen.

Wir sind weder allwissend noch allbelesen, und können daher unmöglich grade jedem eingesendet werdenden Manuscripte ansehen, ob sein Inhalt nicht schon einmal, mehr oder weniger wörtlich, ander-

wärts gedruckt sein möge. Wir halten aber fest und sehr fest darauf, Beiträge nur von zutrauenswerthen Personen anzunehmen; und dass selbst den sehr wenigen bei uns vorkommenden fingirten Namen sehr allgemein, und mit Recht allgemein, geachtete wirkliche Namen zum Grunde liegen, davon giebt grade im vorliegenden Falle der, dem fingirten Dr. *S. Krug* zum Grunde liegende, gewiss äusserst achtungswürdige Name des Herrn *v. Seyfried* ein vollgiltig beweisendes Beispiel.

So wie übrigens, dem Sprüchworte nach, kein Unglück so gross ist, dass nicht doch auch wieder ein Glück dabei wäre, — so hat der Wiederabdruck des ofterwähnten Artikels in unsern Blättern doch jedenfalls das Verdienst, die auf den vorstehenden Bogen (S. 169) enthaltene nähere Beleuchtung des interessanten Gegenstandes hervorgerufen zu haben, zu deren weiterer Beantwortung, mit Rücksicht auf den denselben Gegenstand behandelnden Aufsatz des Herrn *Sievers*, (XI. Band, Heft 43, Seite 209) wir uns wohl erlauben mögten, den geistreichen Herrn *F. A. Kanne* selbst einzuladen.

Mainz im Juni 1830.

Die Red. der Cäcilia.

Le diviseur musical.

Die *Revue musicale, T. VII.* (Heft 12.) S. 377 berichtet uns, dass Hr. *Bernard, premier violon du théatre de Dublin*, zum Nutz und Frommen der Musiklehrlinge, eine wie vorsteht betitelte Tacteintheilmaschine erfunden hat, welche ihnen, je nachdem sie sie richten, die Tacttheile einer jeden beliebigen Tactart, in jedem beliebigen Tempo, durch Schläge eines Hammers auf ein Glöcklein vorhämmert, oder auch sonst andeutet, und dass dieser Er-

finder seiner Maschine in seiner Wohnung, *rue Bourbon-Villeneuve Nr.* 3. *à Paris*, verkauft. Wir bedauern, unsern Lesern nicht auch den Preis eines solchen Tacttheilers berichten zu können. — — —

Rd.

Weiterverbreitung.

Die neuesten Hefte der *Revue musicale* liefern (T. VII., Heft II., S. 321) eine Uebersetzung des in unserm VII. Bde. (Heft 28,) S. 199 enthaltenen Aufsatzes über den Zustand der Musik in Mexico, vom dortigen Herrn *Christian Sartorius* — und (T. VII., Hft. 9, S. 258; Hft. 12, S. 353) die Abhandlung des Herrn Prof. *W. Weber* über Compensation der Orgelpfeifen, mit *Gfr. Webers* Vorwort dazu, und des Letztern Aufschlüssen über das Vaterland der freischwingenden Zungenwerke, (Alles aus unserem XI. Bande, Heft 43, S. 181 u. flg. Vergl. Leipz. mus. Z. 1830, S. 177.)

Der französische Herr Referent meint zwar, es mögte die Anciennetät der teutschen Erfindung sich vielleicht doch noch bezweifeln lassen; — da Er aber für diesen Zweifel keinen Grund anführt, und da die französische Erfindung, den französischen Blättern selbst zufolge, erst vom Jahr 1812 ist, indess in der, schon ein Jahr früher ausgegebenen, Lpz. mus. Ztg. v. 1811, S. 153, die Erfindung schon gedruckt und sogar durch mehrere Zeichnungen ausführlich erläutert zu lesen und anzuschauen steht, und zwar als eine sogar damals schon längst bekannt gewesene Sache, — so wird es doch wohl ein wenig schwer werden, dem Herrn Perne die Anciennetät zu vindiciren.

Rd.

Correspondenz.

Beifall

französischer Sängerinnen in Italien.

Nach dem neuesten Blatte der Leipz. allg. mus. Zeitung, S. 298, haben die Musikfreunde in Mayland der berühmten Opernsängerinn *Méric-Lalande*, bei ihrer Abreise von dort nach London, eine schwere goldene Ehrenmedaille überreicht, mit den Aufschriften:

»*Ad Enrichetta Meric-Lalande esimia Attrice-Cantante;*«

auf der andern Seite:

»*Gli ammiratori costanti del vero merito dolenti per la vicina partenza di lei D. D.*
Milano. Anno MDCCCXXX.«

Dieser Correspondenzartikel erinnert uns an einen damit verwandten, schon vor einigen Jahren von Herrn *G. L. P. Sievers* aus Rom erhaltenen, Correspondenzartikel über die verschiedene Art, wie und wodurch diese oder jene französische Sängerinn, und unter diesen auch die *Meric-Lalande*, in Italien gefallen hatte; — welche Mittheilung wir bis jetzt, wegen Zudranges anderer Artikel, unbenutzt im Manuscripte liegen gehabt, welchen wir aber bei dieser Gelegenheit unseren Lesern mittheilen wollen, unter Zurückbeziehung auf den, in unserm X. Bande (S. 198 des 39. Heftes,) enthaltenen verwandten Artikel: über teutsche und französische Sänger und Sängerinnen in Italien, und namentlich auch über die hier und nachstehend genannten Sängerinnen *Méric-Lalande*, *Démérary* und *Mainville-Fodor*.

Rd.

Aus Mailand wird gemeldet, dass daselbst wirklich Dem. *Démérary* aus Paris im *Matrimonio segreto* aufgetreten ist und ausserordentlichen Beifall erhalten hat. Freilich ist ihre säuerlich-spitze Kehlen-, um nicht zu sagen Nasenstimme, Anfangs aufgefallen; aber das Publicum hat sich

daran gewöhnt, da Manier und Sicherheit darin ist. Auch ihr Anstand, nebst dem, was der grosse Haufe Spiel zu nennen pflegt, haben gefallen. Letzters ist gewöhnlich bei den anfangenden Italiänerinnen unter aller Kritik, ob sie gleich in der Regel ein gewisses natürliches Benehmen, welches nahe an Routine gränzt, besitzen. Doch ist dies zu regellos, zu muthwillig, um da, wohin der französische Decenz gedrungen ist, Genüge zu leisten.

Oberitalien, französirter als der übrige Theil dieses Landes, ist daher vorzugweise schwierig in dieser Hinsicht. Aus diesem Grunde haben hier die französischen Sängerinnen, gleich bei ihrem Auftreten, das meiste Glück gemacht, eine *Fodor*, *Méric-Lalande* und nun wieder die *Démérary*.

Auch mit jenen französischen hochspitzigen Kopfstimmen befreunden sich die Oberitaliäner leichter, als alle übrigen. Besonders ist der Geschmack in Hinsicht des Spiels so sehr verschieden, dass die Charge, welcher man in Rom den allgemeinsten Beifall ertheilt, in Mailand ohne weiteres ausgepfiffen wird. Ich will ein Beispiel anführen.

Dem. *Mombelli* pflegte, in *Elisa e Claudio* von *Mercadante*, in der Szene, wo sie, als verzweifelnde Mutter, der man ihre Kinder entrissen hat, auf die Bühne stürzend, die dort befindliche komische Person des Stücks, einen alten Marchese, für den Räuber ihrer Kinder hält, diesen rechts und links zu maulschelliren, ihm den Busenstreif vom Hemde zu reissen und in's Gesicht zu werfen, ihn bei der Perücke zu zausen u. s. w. In Rom ward dieses Spiel ungemein beklatscht. Als die genannte Sängerinn zu Ende des vorigen Jahrs nach Paris kam und dort in der nämlichen Rolle auftrat, glaubte sie, dasselbe

Spiel wagen zu müssen, erregte aber das höchste Missfallen, weil Mad. *Pasta*, welche die besagte Rolle vor ihr gespielt hatte, den Schmerz der verzweifelnden Mutter von innen aus entwickelt hatte, ohne ihn an äusseren Dingen auszulassen.

Vielleicht möchten einige meiner Leser das Spiel der Dem. *Mombelli*, als in der Natur begründet, für nicht unrecht halten, und die Pariser einer übertriebenen Decenz beschuldigen wollen. Darauf erwiedere ich: jenes Spiel ist nicht falsch seiner Indecenz wegen (denn die indecentesten Dinge können natürlich, also wahr sein), sondern weil es zwecklos ist. Wird die Verzweiflung von innen aufgefasst, wie es sich gehört; so kann sie der äusseren materiellen Darlegung entbehren, ohne von ihrer Wahrheit zu verlieren. Dem. *Mombelli* würde in Mailand mit dem besagten Spiele nicht weniger missfallen haben, als in Paris.

Ein anderes Beispiel, welches zeigt, wie natürlich, ja, wie kindlich der Geschmack der Römer ist: Im *Inganno Felice* von *Rossini* hat der Tyrann des Stücks zu seinem Helfershelfer zu singen: »*Mi pagherà tua vita*«. Das Publicum, von der ersten Vorstellung der Oper an, und bei allen Wiederholungen, veränderte jene Worte und sang Chorus mit dem Sänger: »*Mi paga l'acquavita*«.

G. L. P. Sievers.

Logogriphe.

1.

Bin zwar ungeschlacht und wild,
Doch von Muttertreu erfüllt;
Willst die Kinder du mir rauben,
Fürchte meines Grimmes Schnauben!

Meines letzten Laut's Verschwinden
Lässt mich ganz verwandelt finden,
Denn ich flüstre leise, leise,
Brüdernamen dir in's Ohr;
Jeder sich, in seiner Weise,
Einst der Musen Dienst erkohr.

2.

In dem Reich der Töne
Glänzt mein Name dir,
Raube, Leser, mir
Einen Laut am Ende,
Nenn' ich dir behende
Tapfre Heldensöhne,
Einst am Rhein gebohren,
Hohem auserkohren,
Hort und Zier dem Vaterland,
Jedem Teutschen wohlbekannt.

Th. v. Haupt.

Beurtheilungen
in der Caecilia
betreffend.

An die Herren

Autoren und Verleger.

Die verehrliche Redaction der Zeitschrift, deren Expedition uns anvertraut ist, hat, ihrem ursprünglich angekündeten Plane treu, es sich zum Gesetze gemacht, von einigermasen bedeutenden Compositionen oder Schriften gewöhnlich mehr als Eine, oft drei, ja vier, Beurtheilungen zu liefern, um durch Nebeneinanderstellung derselben sowohl die Vollständigkeit, als insbesondere auch Mehrseitigkeit der Darstellung möglichst zu fördern, und jedenfalls ganz unbedingte Unpartheilichkeit zu üben. — (So sind, um nur einige Beispiele anzuführen, über die Jubelmesse Michael Haydns, im V. Bande S. 187 u. flgg. drei zum Theil sehr divergirende Recensionen, von den Herren Dr. Breidenstein, Neuner und v. Seyfried, zu gleicher Zeit geliefert und, als Verständigung, noch eine vierte von der Redaction selbst beigefügt worden. — Eben so finden sich über eine F. Riesische Pianofortecomposition zwei Recensionen von Hrn. Dr. Grosheim und Hrn. Dr. Deycks im VIII. Bd. S. 111 und S. 112; — über Beethovens neueste grosse Missa, drei Beurtheilungen von Hrn. Dr. Grosheim, Hrn. Prof. Fröhlich, und Hrn. Ritter I. von Seyfried, IX., S. 22 und 217; — über die Beethovensche Chorsymphonie drei ähnliche Anzeigen von denselben eben genann-

ten Herren, VIII., S. 231, und IX., S. 217; — über Mozarts Biographie v. Nissen zwei Beurtheilungen, von Hrn. Dr. Deycks und Hrn. Dr. Grosheim, in X, S. 225; XI, S. 277 u. s. w.)

*Da es nun aber, um solche Vielseitigkeit zu erreichen, natürlicherweise erforderlich ist, dass die Redaction das zu beurtheilende Werk mehreren Beurtheilern, und zwar, um die Sache nicht veralten zu lassen, mehreren zu gleicher Zeit, zuschickt, wir aber dieses zu effectuiren nur dann im Stande sind, wenn das Werk von der Verlaghandlung oder vom Hrn. Verfasser in mehreren Exemplaren eingesendet worden ist; so glauben wir, Ihnen in Ihrem eigenen Interesse bemerkbar machen zu müssen, dass es immer gerathen ist, die zu beurtheilenden Werke mehrfach einzusenden.**) *Unterlassungen dieser (ohnehin sonst gar nicht ungewöhnlichen) Masregel haben schon mehrmals entweder Verzögerungen veranlasst, oder verspätetes Einlangen und Nachlieferungen zweiter oder dritter Recensionen schon früher besprochener Werke zur Folge gehabt; welches allemal dem Interesse nicht förderlich ist.'*

Die Expedition der Caecilia.

Schott.

---

*) *Die nicht zur Beurtheilung ausgestellt werdenden Werke werden ohnedies alsbald an die Herrn Einsender entweder unmittelbar zurückbefördert, (oder für ihre Rechnung an die Schottische Handlung abgegeben,) so wie auch diejenigen, welche von der Redaction durch uns an Mitarbeiter versendet, von diesen letzteren aber abgelehnt und wieder zurückgesendet werden, für welches Letztere wir nur nicht immer unbedingt einstehen können.*

D. Expd.

Intelligenzblatt
CAECILIA.
1830.
Nr. 47.

Nouveau Prospectus.

REVUE MUSICALE

publiée par

F.-J. Fétis,

Professeur de composition a l'école royale de musique et bibliothécaire du même établissement.

Deuxième Série.

Il existait des Journaux de musique dans presque tous les pays de l'Europe, et la France n'en possédait pas, lorsque l'éditeur de celui-ci conçut le projet de satisfaire à un besoin devenu plus impérieux à mesure que l'éducation des Français se perfectionnait sous le rapport de la musique. De là l'origine de la *Revue Musicale*. Le succès de cet écrit périodique a passé toute espérance: trois années d'existence, et s'il est permis de le dire sans être accusé d'orgueil, l'estime de tous les musiciens instruits en ont constaté l'utilité. Depuis que ce recueil a commencé de paraître, les Gazettes de musique de l'Allemagne, de l'Italie et de l'Angleterre en ont tiré une partie de leurs matériaux. Indépendamment du compte rendu des représentations d'opéras, de concerts, et de toutes les solennités musicales de Paris, des départemens et des pays étrangers, on a trouvé jusqu'ici dans la *Revue Musicale* l'analyse de la mu-

sique dramatique, considérée sous le double rapport de l'effet et de l'art; des articles historiques et critiques sur une foule de sujets intéressans de la musique, et sur les instrumens anciens et nouveaux, des notices biographiques sur les musiciens les plus renommés, des articles nécrologiques, et l'annonce de toute la musique nouvelle qui a été publiée soit en France, soit dans les pays étrangers.

Malgré tout le soin donné jusqu'ici à la redaction de la *Revue Musicale*, l'éditeur croirait n'avoir rien fait s'il ne s'occupait sans cesse d'apporter à cette publication tous les perfectionnemens dont elle est susceptible: des idées d'améliorations ont frappé son esprit, et c'est pour les réaliser qu'il annonce la SECONDE SÉRIE du Journal qu'il a créé. La première se termine avec la fin du 6e vol., qui a été achevé au 25 janvier 1830; la seconde a commencé le 6 février suivant.

1° Le format, le papier et l'impression sont exactement conformes au présent prospectus.

2° En rendant compte d'un opéra nouveau, le rédacteur joint à ses analyses des MORCEAUX LES PLUS JOLIS DE CET OPÉRA, avec accompagnement de piano, et dans chaque numéro se trouve soit une romance nouvelle, soit un nocturne, soit un air écossais, irlandais, suisse, italien ou espagnol; enfin tout ce qui peut piquer la curiosité des lecteurs.

3° Plusieurs artistes et amateurs ayant manifesté le désir de voir dans la *Revue Musicale* des analyses raisonnées et accompagnées de passages notés des ouvrages nouveaux qui se publient en musique, l'éditeur a résolu de satisfaire à ce voeu.

La *Revue Musicale* se compose donc comme il suit:

Partie historique et critique.

Contenant des articles raisonnés sur tout ce qui intéresse l'histoire de la musique en général, ou de quelque pays et de quelque époque en particulier; les théâtres, les instrumens, etc. ainsi que des recherches sur les rapports de la musique avec la société et les individus.

Partie scientifique.

Examen de toutes les théories nouvelles, ou des modifications des anciennes.

Variétés.

Recueil des curiosités musicales de tout genre.

Nouvelles de Paris.

Compte rendu des représentations d'opéras et de ballets nouveaux et des reprises d'anciens ouvrages, de débuts de chanteurs, de concerts, de réunions musicales du beau monde, d'arrivée ou du départ des artistes célèbres, etc. Cette partie intéressante sera toujours accompagnée d'un morceau de musique nouveau et souvent inédit.

Nouvelles des départemens.

Details sur les concerts, écoles de musique, sociétés philharmoniques, etc.

Nouvelles étrangères.

Détails sur toutes les représentations des théâtres de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne, etc. Compte rendu des opéras nouveaux, des cantates, ballets, fêtes musicales de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Angleterre; mouvement des théâtres; compositeurs et chanteurs nouveaux, etc.

Biographie et nécrologie.

Notices biographiques et nécrologiques sur les compositeurs, chanteurs et instrumentistes les plus célèbres.

Littérature musicale.

Examen des livres, brochures, pamphlets et journaux relatifs à la musique. Analyses des méthodes nouvelles.

Bulletin analytique.

Analyse de tous les morceaux de musique instrumentale ou vocale, avec des exemples notés des passages analysés.

Bulletin d'annonces.

Annonces de toute la musique nouvelle publiée soit en France, soit à le tranger, avec l'indication des prix et des éditeurs.

Le prix de la souscription est fixé, pour l'année, a 60 *francs ou* 28 *florins.*

On souscrit, a Mayence
chez les fils de B. Schott.

Von dieser Zeitschrift erscheinen wöchentlich 2 Bogen im Druck gross Medianformat und wird von uns um jenen Preiss geliefert, wie solcher in Loco Paris abgegeben wird. Diese Zeitschrift ist für alle Musiker, welche die Tonkunst als Wissenschaft studiren und die Fortschritte jeder Nation wissen müssen, unentbehrlich. Eben so wird diese Zeitschrift allen deutschen Redactionen

wissenschaftlicher Unterhaltungsblätter ein unentbehrliches Bedürfniss bleiben, weil die Mittheilungen aus Paris aus einer Feder fliessen, welche strenge Urtheilungen über neue Opern und Leistungen der Künstler in dieser Zeitschrift niederlegt, welche unpartheiisch in jedes deutsche Blatt übertragen werden können.

Buch- und Musikhandlungen, welche Subscribenten sammeln und sich direct an uns wenden, geniessen einen verhältnissmässigen Rabatt. — Mainz im Mai 1830.

B. Schott's Söhne.

Mit Vergnügen können wir diese, auch in unsern Blättern schon mehrfältig gerühmte, von einem der ausgezeichnetesten Musikgelehrten und Literatoren Frankreichs herausgegebene, an Interesse reiche, und durch Auszüge aus teutschen, und namentlich aus unsern Blättern, sich noch bereichernde Zeitschrift dem teutschen Publicum empfehlen, so wie man auch gewiss die Thätigkeit der B. Schottischen Handlung mit Dank erkennen wird, welche es dahin gebracht hat, die Zeitschrift, welche in Paris 60 Fr. = 28 fl. kostet, um denselben nicht erhöhten Preis auch in Mainz selbst liefern zu können.

Mainz im May 1830.

Die Redact. d. Zeitschrift Cäcilia.

Iris

im Gebiete der Tonkunst,

herausgegeben

von

Ludwig Rellstab.

Im Verlage des Unterzeichneten wird von Anfang des Aprils ab unter obigem Titel ein Wochenblatt erscheinen, welches den Zweck hat, alle interessanten in- und ausländischen musikalischen Werke bald nach ihrem Erscheinen beurtheilend anzuzeigen, und alles Neue, was sich in der musikalischen Welt begiebt, schnell bekannt zu machen.

Durch eine mit der ausführlicheren Anzeige vom Inhalte und Zweck des Blattes versehene Probenummer, welche an die Buch- und Musikhandlungen versandt worden und von denselben, so wie auch bei dem Verleger selbst, gratis zu erhalten ist, werden die Musikfreunde in den Stand gesetzt werden, zu erkennen, was sie sich von der Iris zu versprechen haben.

Wöchentlich, an jedem Freitage, wird eine Nummer von einem Viertelbogen in grossem Oktavformat, auf schönem Velinpapier gedruckt, erscheinen und der ganze

Jahrgang von 52 Nummern 1 Thlr. 12 gr. kosten, wofür dies Blatt durch alle Buch- und Musikhandlungen, durch die K. Preuss. Postämter aber mit einer geringen Preiserhöhung zu erhalten sein wird.

Berlin, den 12. März 1830.

T. Trautwein.

Subscriptions-Ankündigung

einer

Sammlung von 100 der beliebtesten

Ouverturen

im Clavier-Auszuge

zu einem

äusserst wohlfeilen Preise.

Die Schwierigkeit der Anschaffung von Ouverturen in möglichst gleichmässigen Ausgaben bei dem stets wachsenden Interresse für Opern-Musik, veranlasst mich zur Herausgabe einer

Sammlung von 100 *der beliebtesten Ouverturen für das Pianoforte eingerichtet,*

welche in 16 monatlichen Heften, jedes 6 bis 7 Ouverturen enthaltend, erscheinen sollen.

Die Wahl derselben trifft die beliebtesten in den besten Arrangements, und Stich. Druck und Papier — im gewöhnlichen grossen Format — werden correct und schön seyn.

Um die Anschaffung derselben zu erleichtern, eröffne ich eine Subscription bis Michaelis dieses Jahrs zu dem ausserordentlich billigen Preise von

10 ggr. Conv. Münze für jedes Heft,

mithin für die ganze Sammlung von 100 Ouverturen in 16 Heften 6 Rthlr. 16 ggr., für welchen Preis man sonst etwa nur den 6ten Theil derselben kaufen kann. Ausserdem wird bei 5 Exemplaren das 6te frei gegeben.

Bei diesem so sehr billigen Preise wird dennoch keine Pränumeration verlangt, sondern die Bezahlung geschieht bei Ablieferung eines jeden Heftes. Michaelis d. J. tritt der gewöhnliche Ladenpreis ein. Das erste Heft wird gleich nach Ostern versandt und in jedem Monate eines folgen, so dass zu Michaelis nächsten Jahrs die ganze Sammlung in den Händen der Subscribenten ist. Dem letzten Hefte wird ein Register beigegeben.

Hannover, den 22. März 1830.

C. Bachmann,
Hofmusikhandlung.

DIE GROSSE

PASSIONSMUSIK

von

J. S. Bach,

Partitur 18 Thlr. Klavier-Auszug 7½ Thlr.

ist nunmehr erschienen, und durch alle gute Musikhandlungen zu erhalten. Der Subscriptionspreis hat jetzt aufgehört. Baldigst werden die ausgesetzten Chorstimmen erscheinen.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung
in Berlin.

Bekanntmachung.

Buch und Partitur

der Oper

W. TELL

nach der Frankfurter Bearbeitung.

Um den häufigen Nachfragen mehrerer Theater-Directionen zu genügen, mache ich hiermit bekannt, dass Buch und Partitur der Oper Wilhelm Tell von Rossini, in der Art, wie ich sie für unser Theater gestrichen habe, nebst dem Arrangement derselben und der von mir hinzu componirten Scene zwischen Tell und Gessler, nach Schillers Worten, im dritten Akte, in der Musikhandlung der Herrn *B. Schott's* Söhne in Mainz zu haben ist.

Frankfurt den 3. May 1830.

C. Guhr, Kapellmeister.

Francois Hünten

Variations brillantes pour le Piano

sur une Cavatine de Meyerbeer,

op. 41.

und

Deux Rondeaux pour le Piano

sur des motifs de Rossini,

(Eduard et Christine, et Mathilde de Sobran.)

op. 42.

Von obigen Werken des geschätzten Componisten *Fr. Hünten* haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Teutschland (Oestreich inbegriffen) von dem Componisten erworben, was wir zur Kentniss der Herrn Verleger bringen.

Mainz im May 1830.

B. Schott's Söhne.

Fra Diavolo,

oder

Das Gasthaus in Terracina.

Oper in 3 Acten,

Musik von

D. F. E. Auber.

Paroles françaises de Mr. Scribe,

Teutsche Uebersetzung von *C. Blum.*

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten *Auber*, welche in *Paris*, auf dem Theater der *Opéra comique*, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben worden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung des vortrefflichen Hofcompositeurs *Carl Blum*,

in Partitur, mit französischem und deutschem Text,

im Clavier-Auszug, und

in mehreren Arrangements,

bei Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Den Wunsch so vieler teutschen Bühnen beachtend, veranstalten wir zugleich auch eine Auflage der

Orchester- und Singstimmen,

so wie

des Textbuches

und auch eine

Abbildung der Decorationen, der Costüme, und eine Beschreibung der Scenerie,

durch welches alles zusammengenommen jede Bühne in Stand gesetzt wird, diese allgemein bewunderte Oper auf der Stelle zur Aufführung bringen zu können.

Der Königl. Preuss. Hof-Componist, Herr Carl Blum, welcher den Proben und ersten Aufführungen in Paris beiwohnte, hat die Uebertragung ins Teutsche übernommen, und ist im Stande, das Textbuch mit allen zur Aufführung nöthigen Bemerkungen zu vervollständigen.

Die Herausgabe der Partitur wie auch der einzeln Orchester und Singstimmen wird baldigst veranstaltet, und dabei eine genaue Correctur, deutliche Notenschrift und Abdrücke auf gut geleimtes Papier, berücksichtigt werden.

☞ Gemäs einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Deutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszug versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung
in Mainz.

Partitur
von
Boieldieu's Oper:
Die Zwei Nächte,
mit deutschem Text von Ritter,
nebst Textbuch,
Zeichnungen der Decorationen etc. etc.
Bei uns zu haben, ersteres à 30 fl. — Letzteres à 11 fl. —
B. Schott's Söhne.

Ankündigung
der
dritten
neuerdings überarbeiteten
Auflage
der
Theorie der Tonsetzkunst
in vier Bänden
zum Selbstunterricht
mit Anmerkungen für Gelehrtere
vom
Ritter Gfr. Weber.

Dieses, anerkannt vorzüglichste, theoretische Werk fehlt schon seit geraumer Zeit im Buchhandel, und die anhaltende starke Frage nach demselben veranlasst uns, diese dritte Auflage nun ungesäumt beginnen zu lassen, und sie mit besonderer typographischer Eleganz auszustatten.

Demohngeachtet, und obgleich die Bogenzahl bedeutend vermehrt ist, stellen wir den Preis als Lehrbuch dennoch möglichst billig,

nämlich zu Rthlr. 6 Sächs. oder fl. 10. 48 kr. fl. 24 Fuss, also sehr bedeutend geringer als der Preis der zweiten Auflage gewesen.

Mainz den 15ten April 1830.

B. Schott's Söhne.

Drei noch unaufgeschnittene Exemplare der zweiten Auflage auf Velinpapier sind noch zu haben à 15 fl. jedes. Das Nähere bei der Redaction der *Cäcilia* zu erfragen.

Allgemeine Musiklehre

für

Lehrer und Lernende

von

Dr. Gfr. Weber,

des Verdienstordens Ritter höherer Klasse, Ehrenmitglied der königl. Schwedischen Akademie in Stockholm, etc. etc.;

dritte, vermehrte und verbesserte Auflage.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes und das ihm allseitig zu Theil gewordene Anerkenntnis hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht. Um etwa minder Unterrichteten die, bis jetzo noch einzig in seiner Art dastehende, allgemeinnützige Beschaffenheit dieses Büchleins auf die bündigste Weise zu bezeichnen, setzen wir dasjenige wörtlich hierher, was über dieselbe der Hr. Verf. selber, in der Einleitung zur vorigen Auflage, gesagt hat.

»Nicht grade ersten Anfängern in der Musik,« heisst es dort, »sondern denenjenigen ist das gegenwärtige Büchlein gewidmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege »bereits einigermasen vorgerückt, von dem, was sie also erlernt, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche »Begriffe geben wollen. Ihnen und überhaupt dem musikalischen Publikum wollte ich eine, durch Entwickelung aus »den Grundideen klar verständliche, Darstellung des allgemeinen Theiles der Musiklehre in die Hand geben, d. h. »all Desjenigen, was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne »Unterschied des besondern Faches welchem er sich widmet, »insbesondere aber und ganz vorzüglich jeder Musiklehrer, »wissen und erkennen sollte, was er aber bis jetzt noch in »keinem Buch, in diesem Sinne zusammengestellt, findet, sondern nur, in sogenannten Methoden oder Schulen für dies »oder jenes Instrument, und selbst in Guitarren- und Csakanschulen u. dgl., zerstreute Fragmente davon, z. B. so Eini-

»ges von Noten, Takt, Tonarten, Tonleitern u. dgl. grösstentheils höchst elend, jedenfalls oberflächlich und verstümmelt »behandelt.

»Lassen auch gesteigerte Amtsgeschäfte mir nur sehr spärliche Erholungs- und Nebenstunden zur Fortarbeit an meinem grösseren Werk übrig, so glaubte ich doch, durch gegenwärtiges Schriftchen, welches im Grunde nur theils einen Auszug, theils eine berichtigte und erweiterte Ueberarbeitung der drei Vorcapitel meiner Tonsatzlehre enthält, und »dessen Redaction mir daher fast gar keine Zeit kostete, einsweilen wieder Etwas zur Förderung der Kunst und Kunstlehre beitragen zu können.

»In ähnlicher Absicht gedenke ich, nun auch bald einen »sehr kurz zusammengedrängten, aber in sich doch ein Ganzes bildenden Auszug meiner gesammten Harmonielehre »selbst zu bearbeiten, welcher die bis jetzt, aus anderen Federn (unrechtmässig genug!) erschienenen, »theils unvollständigen, theils misverstandenen Auszüge ablösen möge.«

Wir fügen nur hinzu, dass wir als Verleger das Werk mit möglichster typographischer Eleganz ausstatten, demohngeachtet aber, durch die Grösse der Auflage, uns in Stand gesetzt sehen werden, den Preis, als Lehrbuch, äusserst billig zu stellen, und bei Abnahm in grossen Partieen, sogar noch weitere Vortheile zu gewähren.

Mainz im Juni 1830.

B. Schotts Söhne
Hof-Musikhandlung.

Tafellieder

für

zwei und drei Singstimmen

mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte

vom

Ritter Gfr. Weber.

Op. 42.

Ein Heftchen in Quer-Octavo. 48 kr.

Was der, in diesem Fache so ausgezeichnet glückliche Componist bis jetzo in seinem „*Liederkranz*," in „*Liebe, Lust und Leiden*," und *anderen Liedersammlungen*, geleistet hat, ist überall so warm und innig aufgenommen und von Allen, die es kennen gelernt, mit solcher Anhänglichkeit festgehalten worden, dass auch die gegenwärtigen *Rundgesänge* der wärmsten Aufnahme im Voraus gewiss sein können.

Die über die Maassen ansprechenden Texte singen die Freuden der Geselligkeit, die Lust und den Ernst des Lebens in inniger Verschmelzung, den Hochgenuss der Freund-

schaft, und das Lob der Frauen. Welche Gegenstände können beim Mahle ansprechender sein, als diese? — Und mit welcher Wahrheit und Innigkeit des Gefühls, mit welcher Wärme und Treue des Ausdruckes und zugleich mit welcher Grazie durchaus leicht singbarer und dem Chore zum alsbaldigen Nachsingen gleichsam von selbst eingehender Melodie, der Componist sie ausgeschmückt hat, bedarf, nach den vorangegangenen ähnlichen Compositionen dieses Meisters, keiner Anrühmung. Dass unter den im vorliegenden ersten Hefte enthaltenen Gesängen Einer, welcher schon im Liederkranze gedruckt gewesen, (das Frauenlied: „Wohl kommt des Guten Viel" etc.) mit aufgenommen worden ist, geschah in der Ueberzeugung, dass es den so zahlreichen Freunden des Liedes sicherlich willkommen sein werde, es auch in dem gegenwärtigen *bequemen Taschenformate* zu besitzen.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung in Mainz.

VORTHEILHAFTE BEDINGNISSE
für die
Neuen Abonnenten
der
Zeitschrift für die musikalische Welt:
Caecilia.

Mainz den 2. Jan. 1830.

Die hohe Achtung und ganz auszeichnende Theilnahme, welche dieser gediegenen, unter der Redaction eines Vereins von Kunstgelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, erscheinenden Zeitschrift, von der Kunstwelt gezollet wird, übersteigt, fortwährend und fortschreitend, jede anfängliche Erwartung. Durch diese unterstützende Theilnahme des Publicum, sehen wir uns mit Vergnügen in Stand gesetzt, unsern verehrten Abonnenten nicht allein fortwährend wie bisher immer, mehr als die versprochene Bogenzahl, an Text und Beilagen aller Art, zu liefern, sondern auch den Ankauf der bereits vorliegenden

eilf Bände

dadurch immer mehr und mehr zu erleichtern, dass wir uns erbieten, auch den Abonnenten des zwölften Bandes die eilf vorhergehenden Bände zu fl. 21 Rh. oder 11 Rthl. 16 ggr. zu erlassen, indess sie im Ladenpreise zusammen 28 fl. 48 kr. oder Rthl. 16 kosten.

Herr Ritter *Gfr. Weber* fährt fort, die Redaction ganz wie bisher, durch obere Leitung des Instituts, so wie zuweilen auch durch eigene Beiträge, zu unterstützen.

Für die Expedition der Zeitschrift Caecilia
B. Schott's Söhne.