Werk

Titel: Caecilia Mainz>

Ort: Mainz

Jahr: 1831

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0013|log54

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Ueber das

sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken,

und über

würdigere Anwendung der Orgel.

Von

Gfr. Weber.

Schon im Jahr 1813 erschien von mir eine Abhandlung über denselben Gegenstand in der Leipz. allgem. musikal. Zeitg. Seite 105 u. ff., und zehn Jahre später gefiel es einem andern Mitarbeiter eben jener Zeitung, die von mir gewagten Ansichten treulich als die seinigen, drucken zu lassen: Jahrgang 1822, Nr. 42, S. 677 u. ff.

Ich habe seitdem einige auf den Gegenstand beziehliche Materien theils schon in der zweiten Auflage meiner Theorie, § 562—575, theils auch zum Behufe der bevorstehenden dritten Ausgabe, und auch gelegenheitlich meiner nächstens erscheinenden »Kurzen Generalbasslehre«, ausführlicher bearbeitet, und halte es nicht für ganz unnützlich, die an den genannten verschiedenen Orten niedergelegten Betrachtungen, Beleuchtungen und Wünsche hier eigens geordnet zusammenzustellen.

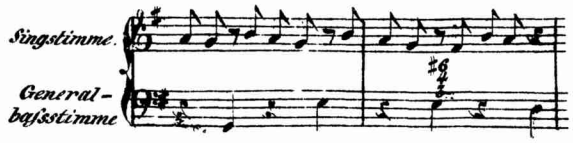
Es ist, vornehmlich unter den Kirchen-Componisten, ein altchristlöbliches Herkommen, die Instrumentalbassstimme ihrer Compositionen generalbassmässig zu beziffern.

Dieses Beziffern bietet allerdings manchen practischen Nutzen dar.

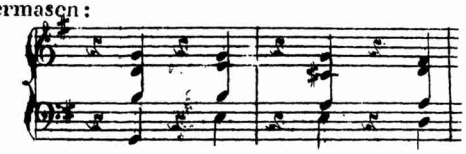
Nützlich ist es nämlich fürs Erste schon dadurch, dass es beim Partiturlesen das Verständnis des Harmonieengewebes oft gar sehr erleichtert, indem Eine Basszeile mit unmittelbar darüber gezeichneten Generalbasssignaturen meistentheils leichter schnell zu übersehen ist, als eine Gesammtheit vieler, in vielen Notenzeilen hoch über einander gebaueter, in vielfältig verschiedenen Schlüsseln zu lesender Sing- und Instrumentalstimmen. Sie gewährt also hier ungefähr dieselbe Erleichterung, welche es gewährt, wenn unter der vollen Partitur zugleich auch ein Clavierauszug gesetzt ist: nämlich nicht allein den, dass derjenige, welcher mit der Generalbassziffernschrift einmal vertraut ist, diese Ziffern, erscheinen sie anders nicht gar zu zahlreich und unüberschaulich aufeinander gehäuft, leichter als die volle Partitur überschauen und etwa eine Singstimme danach accompagniren kann, — sondern die Generalbasssignaturen können gar manchesmal auch dadurch nützlich werden, dass sie verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten bei der Probe — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst wo versteckt liegt, wo man es nicht gleich gesucht hätte. — Diese Nützlichkeit solchen Gebrauches an sich ist so einleuchtend, dass man sich schier wundern darf, warum er nicht eben so gut auch in der profanen Musik Aufnahme findet.

Ein zweiter in mancher Hinsicht nützlicher Gebrauch der Generalbassschrift besteht darin, dass man zu einem Tonstücke, oder zu einzelnen Theilen desselben, z. B. zu einer Choralmelodie, einem Solfeggio, zu Recitativen u. dgl. zuweilen, **statt sonstiger Instrumentalbegleitung, blos eine bezifferte Bassstimme** schreibt.

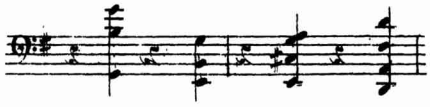
Auch zu diesem Gebrauche ist diese Schreibweise, als Abbreviaturschrift, ohne Anstand von ganz practischem Nutzen, in so weit, als nur von einer sehr einfachen, blos aus anzuschlagenden Accorden bestehenden Begleitung die Rede ist, welche sich in den meisten Fällen leichter und kürzer durch ein Paar Generalbasssignaturen, als durch ausgesetzte Noten andeuten und, von demjenigen, der die Generalbassschrift nun einmal versteht, sich auch eben so leicht lesen und mitunter selbst noch leichter überschauen lässt, als in vollen Noten ausgeschriebene Accorde. Dies ist z. B. der Fall im sogenannten trockenen, d. h. blos durch angeschlagene Accorde eines Pianoforte, oder (wie zuweilen in der italienischen Oper) eines Violoncells, begleiteten Recitative, *recitativo secco*; in welcher Gattung z. B. folgende Bassstimme



nicht allein leicht zu lesen ist, sondern zugleich nebenbei den Vortheil darbietet, dass eine solche, nur eine einzige Zeile erfodernde Generalbassstimme nach Belieben entweder auf dem Pianoforte, oder auch auf einem anderen Instrumente ausgeführt werden kann, z. B. auf dem Violoncell, der Harfe, allenfalls auf der Guitarre, u. dgl; — z. B. auf dem Pianoforte, auf der Harfe, oder auf der Orgel folgendermasen:



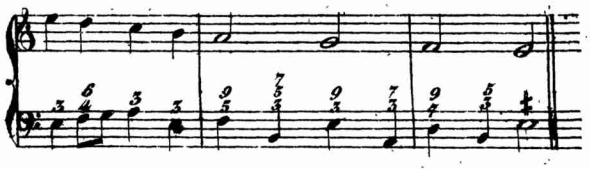
auf dem Violoncell:



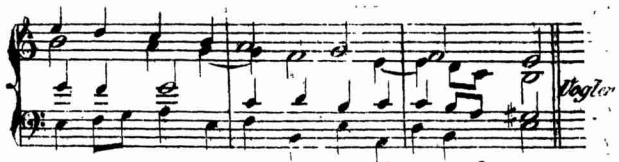
auf der Guitarre:

Und eben so mag man es in manchen Fällen leichter und bequemer für den Schreiber und den Leser finden, eine einfache Melodie, z. B. eine Choralmelo-

die, oder etwa ein Solfeggio u. dgl. folgendermasen zu schreiben:



als in ausgesetzten Noten:



(wiewohl freilich auch hier wenigstens der grossen Mehrzahl von Lesern und Spielern wirkliche Noten ohne Vergleich willkommener sein werden als die Generalbasssignaturen, wär es auch nur darum, weil Ziffern jedenfalls wenigstens weit weniger anschaulich sind als Noten.)

Minder zweckmässig, als zu den vorstehend erwähnten Bestimmungen, ist ein anderer Gebrauch, den man von der Generalbassschrift zu machen pflegt, darin bestehend, dass man zu einer an sich vollständigen mehrstimmigen Composition, z. B. zu einer Missa, zu einem Oratorium u. dgl. auch noch eine eigene bezifferte Bassstimme, Generalbassstimme,

schreibt, um sie, bei der Aufführung, von einem Generalbassspieler, etwa auf dem Pianoforte oder auf der Orgel, neben den andern Stimmen, mit abspielen zu lassen, welches denn vorzüglich bei Musikaufführungen in der Kirche wirklich zu geschehen pflegt und von gar Vielen, wenn auch nicht für etwas Nothwendiges, wenigstens für etwas zur Sache Gehöriges und der guten Wirkung Zuträgliches gehalten zu werden pflegt.

Man wird mich vielleicht einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass diese Art von Orgelbegleitung dem Effekte der Aufführung gradezu schadet; und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeuges geben mag, als ich es bin. Aber grade je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie so häufig zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen mögte.

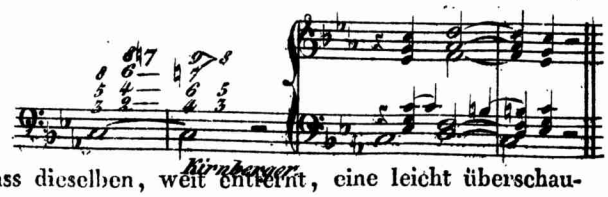
Es wird einleuchtend werden, sobald man nur unbefangen bedenken will, dass die Generalbassschrift, welche ihrer Wesenheit nichts anderes ist als eine Abbreviaturschrift mittels Ziffern und anderer Zeichen statt Noten, eben darum auch ein unvollkommneres Mittel ist, dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, genau so anzuzeigen, dass es zu den andern Stimmen gehörig passt.

Die Generalbassziffernschrift ist im Mittelalter, in eben der Epoche entstanden, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass es sogar auch in die Druckschrift herübergezogen wurde. Damal, wo sich unsere Musik noch in der Kindheit befand, als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen und langsamen Choralmelodie, eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinzutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumentalmusik, zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wohl genügen, da konnten ein Paar Ziffern, als blose Denkzeichen, wohl ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bei einer solchen Begleitung zu bemerken war, zu sagen. — So wie nun die Musik sich mehr auszubilden anfing und complicirter wurde, da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus; aber Schritt halten konnte eine, an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selber. — Und jetzt, wo die complicirtere Beschaffenheit unserer Figuralmusik weit mehr Umsicht in der Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag, in der Vermeidung von Härten, Anstössen u. dgl. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich Mehr zu sagen hat, als vor ein Paar hundert Jahren — jetzt langt eine so unvollkommene Zeichensprache, langen blose Abbreviaturen nicht mehr, und so wenig hin, als Egyptische Hieroglyphen heut zu Tage hinreichen, eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Ueber-

sicht der Harmonie sein mögen, oder als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren, — zu gehöriger Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmonieengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Ziffernspieler kann nicht anders, als grossentheils effektwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders als schlecht und holpernd vortragen kann.

Statt dieses ausführlicher zu erörtern, wird es kürzer und genügend sein, blos auf einige in die Sinne fallende Beispiele hinzudeuten.

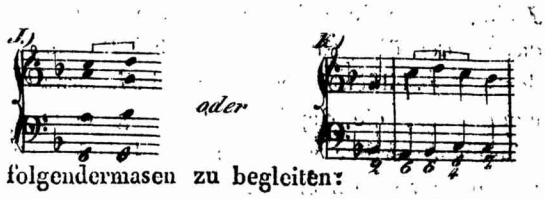
Für's Erste wird in der Generalbassschrift in manchen Fällen doch eine so grosse Anzahl von Ziffern und sonstigen Signaturen erfoderlich, wie z. B. in folgendem Satze:



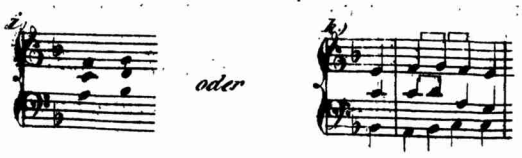
dass dieselben, weit entfernt, eine leicht überschauliche Abbreviatur heissen zu konnen, dem Auge vielmehr als ein verwirrt durcheinander wimmelnder

Ameisenhaufen erscheinen, welchen auch ein geübter Generalbassist schon überhaupt nur mühsam auf den ersten Blick durchdringend zu entziffern und sofort die geeigneteste Art und Weise der Ausführung zu wählen und zu vollziehen vermögen wird.

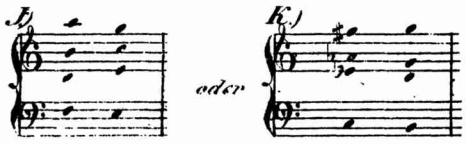
Es ist, für's Zweite, bekannt, dass die Generalbassschrift die Höhe, in welcher die durch die Signaturen angedeuteten Intervalle gegriffen werden sollen, unbestimmt und der Discretion des Spielers überlässt. Nun frage ich aber: wird denn der Generalbassspieler aus der vor ihm liegenden trockenen Ziffernbassstimme alsbald zu errathen vermögen, in welcher Lage er dieses und jenes Intervall greifen müsse, um zu derjenigen Lage, welche der Componist den anderen Stimmen gegeben hat, in gehörigem Verhältnisse zu stehen, und nicht vielleicht gar gehörwidrige, technisch fehlerhafte Fortschreitungen zu bilden, wie dies gar leicht geschehen kann, wenn er etwa das Unglück hat, eine Stelle, wie:



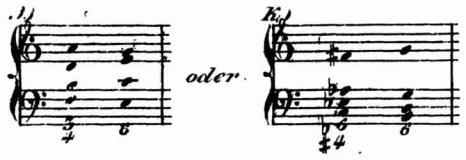
etwa folgendermasen zu begleiten:



und dadurch Quintparallelen zu erzeugen, welche wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die anderen Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden konnte? — Ist es etwa gleichgiltig, ob er eine Stelle, wo die übrigen Instrumente oder Singstimmen folgende Lagen haben



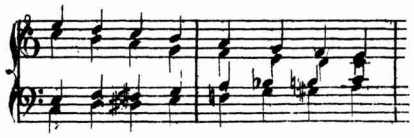
folgendermasen begleitet



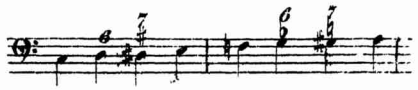
so dass bei *j* sein $\overline{a}$ mit dem $\overline{h}$ der Stimmen bei *J* eine grosse Secunde, bei *k* aber sein $\overline{fis}$ gegen das $\overline{as}$ der übrigen Begleitung bei *K*, eine verminderte Terz bildet, indess doch bei *Jj*, anstatt der Secundenlage, die Septimenentfernung ohne Zweifel wünschenswerther wäre, so wie bei *Kk* statt der verminderten Terz die übermässige Sexte, — was alles aber der Generalbassspieler aus seiner bezifferten Basstimme unmöglich errathen konnte.

Es ist, fürs Dritte, eben so bekannt, dass die Generalbassschrift auch die Stimmenführung

dem Spieler überlässt, dessen Discretion es demnach grösstentheils anheimgestellt bleibt, die durch die Generalbassziffern angedeuteten Intervalle bald aufwärts, bald abwärts, schreiten, oder springen zu lassen, — grade, Seiten-, oder Gegenbewegung zu wählen etc. Ob nun in einem vorkommenden Falle diese, oder jene Fortschreitung dem durch die übrigen Stimmen beabsichteten Effecte zusage? ob diese oder jene gewählt werden müsste, um der in den anderen Stimmen liegenden Zeichnung und Schweifung zu entsprechen? — dies vermag der Generalbassspieler aus seinem Ziffernbasse nicht zu errathen; und wenn daher z. B. in einem Satze wie folgender

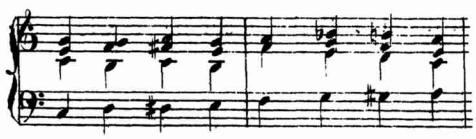


wo der Tonsetzer vielleicht grade in der Gegenbewegung der beiden Stimmenpaare seinen Effect suchte, dem Generalbassspieler eine bezifferte Bassstimme



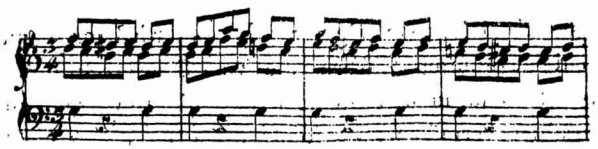
zum Abspielen vorgelegt wird, — wird er dann wohl aus diesen Ziffern die vom Tonsetzer beabsichtete und in den Stimmen liegende Bewegung zu errathen vermögen? — und wenn er dieses nicht vermag, wird er nicht in Gefahr gerathen, die ganze Gesangschweifung zu verdunkeln und zu verwischen

durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische, oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtete, entsprechende Begleitung, gleichsam auf einem Klumpen beisammen sitzen bleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit? — wird er nicht in Gefahr kommen, seine Generalbasssignaturen etwa auf folgende oder ähnliche Weise abzuspielen? !



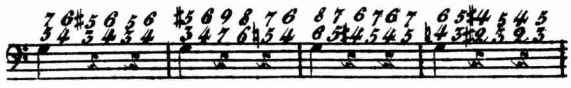
Viertens ist die Generalbassschrift natürlich nur dazu recht geeignet, harmonisch geltende Intervalle zu bezeichnen, nicht leicht aber Durchgänge u. dgl. Hieraus entspringen denn wieder neue Uebelstände.

Sollte z. B. zu einem dreistimmigen Satze wie folgender

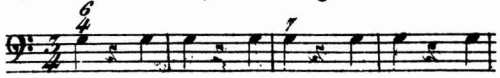


die Bassstimme, zum Zwecke des Abspielens eines Generalbasses auf einem Claviere oder einer Orgel,

generalbassmässig beziffert werden; so hat man die Wahl, entweder die sämmtlichen Achtelnoten der Oberstimme durch Ziffern anzuzeigen, etwa folgendermasen:



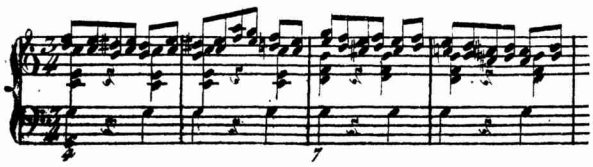
oder aber dem Generalbassspieler nur einfache Accorde hinzuschreiben, etwa folgendermasen:



Die erste Bezifferungsweise würde nicht allein die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreiten, sondern es würde, sollte der Spieler die Oberstimmen solchergestalt mitspielen, dieses ihm weit besser in wirklichen Noten hingeschrieben werden können; — zumal wenn die Oberstimmen etwa noch minder einförmig wären, z. B. wenn sie punctirte Achtelnoten, , hätten.

Aber auch die zweite Bezifferungsweise ist mit erheblichen Uebelständen behaftet, wie man alsbald einsieht, sobald man sich die vom Generalbassspieler solcher Bezifferung gemäss gegriffenen Accorde

als zu dem Gesange der Oberstimmen mitklingend denkt:

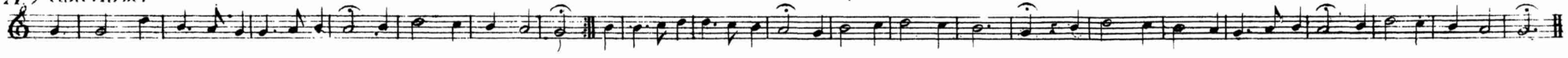


wo, durch das gleichzeitige Anschlagen der Wechselnoten und ihrer Hauptnoten, Zusammenklänge entstehen, von welchen sehr zu bezweifeln ist, ob der Tonsetzer sie wünschen soll. —

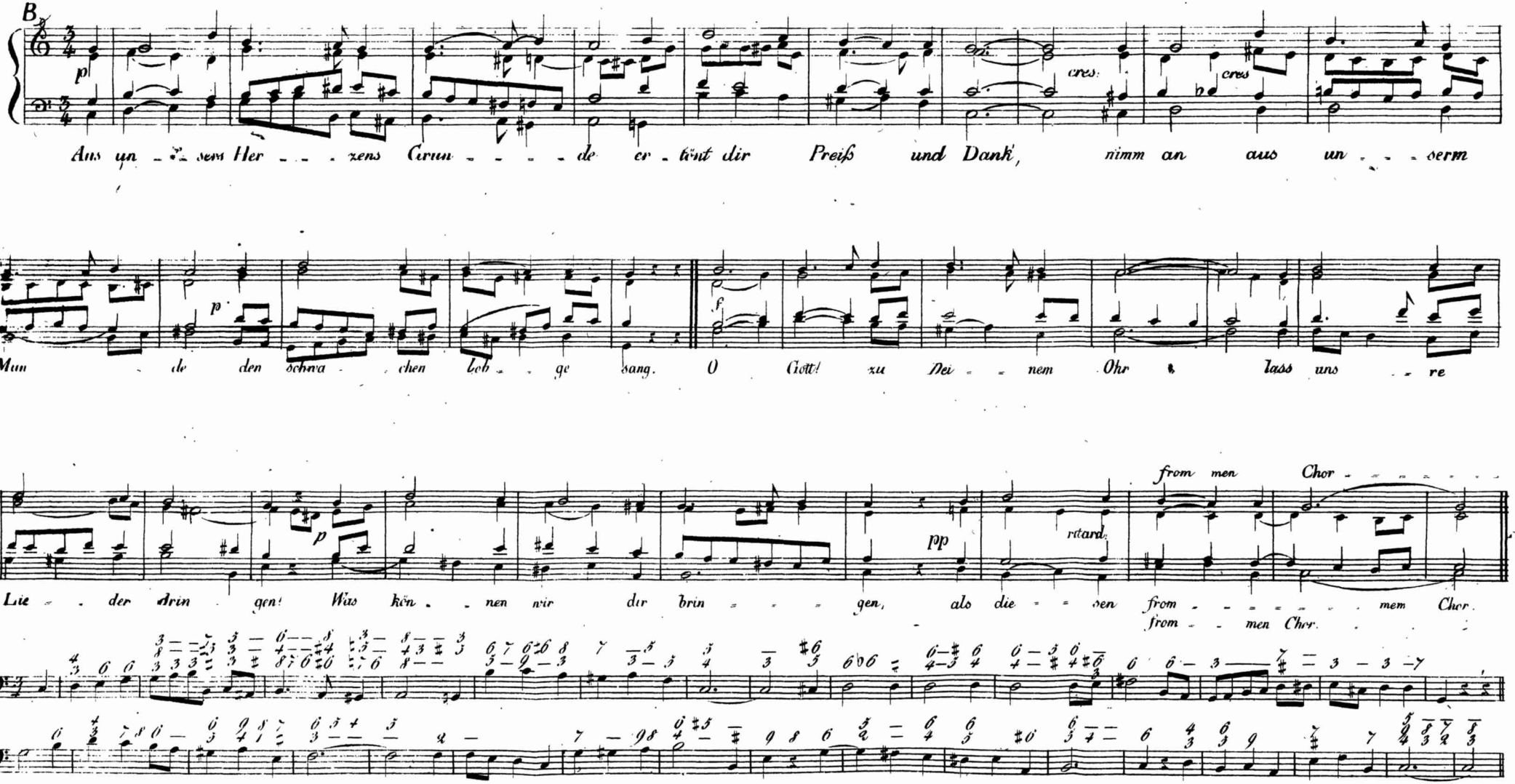
Ganz ähnliche Anstände begegnen uns, wenn wir etwa zu dem, auf der letzten Notentafel abgedruckten vierstimmigen Chorale *) eine Generalbassstimme schreiben wollen; wo wir ebenfalls an unzähligen Stellen in die Verlegenheit gerathen, entweder zu Viel, oder zu Wenig zu ziffern. Soll man z. B. im

*) Dass ich gerade dieses Musikstück hier benutze, geschieht theils aus dem Grunde, weil dasselbe ohnedies schon (als Notenblatt zum 4. Bande meiner Theorie) gestochen ist, wodurch Kostenaufwand erspart wird, — theils auch darum, weil grade in diesem Stücke sich zahlreiche Stellen vorfinden, welche als Belege zu dem hier befraglichen Zwecke benutzt werden können. (Das Ganze ist übrigens an sich selbst, wie man leicht sieht, ein bloser Versuch, die bekannte Choralmelodie A, unverändert als aus *C*-dur gehend zu begleiten, welchem sonst anspruchlosen Versuche einer kleinen Künstelei, man denn z. B. eine gewisse Widerhaarigkeit der Führung des ersten Tactes zu Gute halten möge.)

A. Cant. firm.



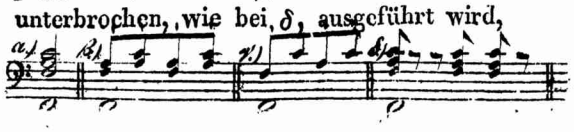
B.


Aus un - sers Her - - - zens Grun - - - - de er - tönt dir Preiß und Dank, nimm an aus un - - - serm
Mun - de den schwa - chen Lob - ge sang. O Gott! zu Dei - - nem Ohr lass uns - re
Lie - der drin - gen! Was kön - nen wir dir brin - - - gen, als die - - sen from - - - - - - mem Chor.
from - - men Chor.

zweiten Tacte die drei ersten Achtel des Basses so beziffern, wie auf dem Notenblatte bei C geschehen? — was sehr umständlich ist; — oder soll man dem Generalbassspieler für die ganze Dauer dieser drei Achtel nur die G-Harmonie andeuten? — wo er dann, zu den Durchgängen $\frac{a}{a}$ des Basses und des Tenors, die Töne g h d festhalten wird. — Will man ihm in demselben Tacte das letzte Achtel des Basses so beziffern, wie hier geschehen ist? oder will man die Töne $\frac{cis}{ais}$ als blos durchgehend betrachten, und dem Generalbassspieler für die ganze Dauer des letzten Viertels nur die C-Dreiklangharmonie andeuten, wo er dann zu dem $\overline{\frac{cis}{ais}}$ die Intervalle c e g festhalten wird? — Man durchgehe auf ähnliche Weise das ganze Tonstück, und man wird sich an unzähligen Stellen in der Verlegenheit sehen, entweder gar zu viele, die Grenzen einer blosen Generalbassbegleitung überschreitende, auch unüberschauliche und am Ende doch unzureichende Signaturen zu setzen, oder aber, durch spärlichere Bezifferung, An- und Widerstösse und unwohlthuende Zusammenklänge der oben erwähnten Art herbeizuführen. — Es ist bei all diesen Beispielen nicht meine Absicht, zu untersuchen, welche Bezifferung die rechte sei, sondern nur zu zeigen, dass jede Bezifferungsart, sowohl die möglichst vollständige als die spärliche, ihre Uebelstände hat: die vollständigere den der Ueberladung mit nicht klar in die Augen und Begriffe fallenden Signaturen, — die andere aber den der Unvollständigkeit und der dadurch herbeigeführt werdenden oft herben An- und Widerstösse.

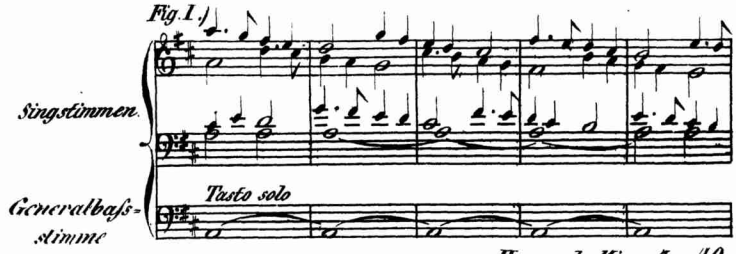
Um diesen Schwierigkeiten auszuweichen, pflegen daher die Tonsetzer solche Stellen, welche, wollte man sie genügend beziffern, durch Ueberladung mit Signaturen allzu kraus und unüberschaulich ausfallen würden, lieber gar nicht zu beziffern, sondern kurzweg, (wie z. B. in nebiger Fig. I. zu sehen ist), mit *Tasto Solo* zu bezeichnen, — (was denn freilich zuweilen grade solche Stellen trifft, wo vielleicht das Mitwirken des Generalbassspielers eben noch am meisten an seinem Platze sein würde!) — oder aber mitunter stellenweise eine andere als die Basstimme zu beziffern, wie in Fig. II., oder, — (was am Ende allemal das Natürlichste ist und ebenfalls zuweilen, nur bei Weitem zu selten, geschieht,) dem Generalbassspieler das, was er spielen soll, wenigstens theilweis mit Noten hinzuschreiben, wie in Fig. III. geschehen ist.

Blos als Nebenumstand will ich es endlich erwähnen, dass die Generalbassschrift es auch nicht anzudeuten vermag, ob die durch die Ziffern repräsentirten Intervalle getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen werden sollen, und der Generalbassspieler aus seinen Ziffern nicht errathen kann, ob die Intervalle der ihm angedeuteten Harmonieen von den anderen Instrumenten liegend wie bei α, oder hüpfend und beweglich wie bei β, — ob sie arpeggirend, wie bei γ, — ob durch kleine Pausen unterbrochen, wie bei δ, ausgeführt wird,



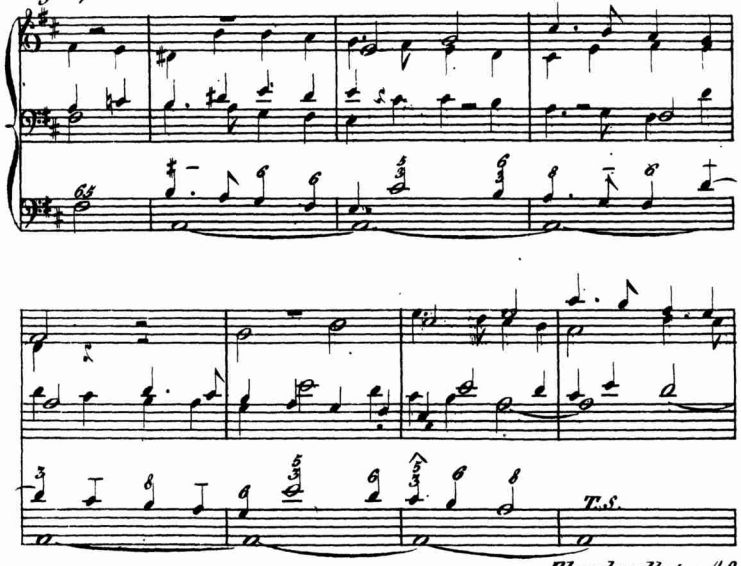
zur Caecilia 15. Bd. Seite 160.

Fig. I.)



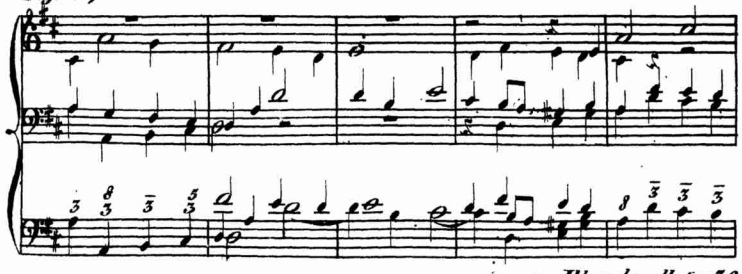
Hummel Missa 3. p. 49.

Fig. II.)



Ebendaselbst, p. 48.

Fig. III.)



Ebendaselbst p. 39.

Nach der vorstehenden Aufzählung so vieler dem Generalbassspieler nothwendig zahlreich begegnen müssender Zweifel, Anstösse und Gefahren, frage ich: ist dies Alles so unwichtig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, aus welcher er von all dem, was ihm, um ganz zweckmässig und der Intention des Componisten gemäss begleiten zu können, zu wissen nothwendig wäre, durchaus nichts errathen kann? — Welcher Gewinn für die Wirkung eines mehrstimmigen Tonstückes lässt sich davon erwarten, wenn man, neben den vom Tonsetzer mit grösster Sorgfalt ausgesetzten Stimmen, auch noch eine, in so unzuverlässiger Hieroglyphenschrift notirte und daher in so vielen Fällen zu Uebelständen führende, Generalbassstimme mit abspielen lässt? — Warum giebt man sich doch die Mühe, jedem anderen Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was und wie es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so Vieles unbestimmt, so Vieles der Willkür und Divinationsgabe des Spielers überlässt? — Kurz welchen Vortheil kann man von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Tonschrift geleitet wird?

Ist es nicht offenbar, dass, schon als Folge der Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn noch einmal: wie mag man von dem Orga-

nisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das materielle Was, nicht aber auch das Wie andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches erst mit Musse nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Wahrheit von diesem allen verkennen, wenn selbst ein Vogler es gesteht, es sei zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Capellmeister sich Zeit nehmen würde! (Choralsystem, S. 73 fgg.)

Aber auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogates, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, Alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten; — selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Bassstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch Jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arroganz, oder weil er sich überhaupt gar zu gerne vorhört, oder auch

um sich dadurch, (so glaubt er wenigstens,) wichtig zu machen, und es nicht aufkommen zu lassen, dass er hier entbehrlich sei, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen, — nicht nur die übrige Instrumentalpartie, (das gienge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, oder wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchore, sie so sehr deckt und drückt, dass die, in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vocalpartie, das Gemälde, von dem reichen, schweren, plumpgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen gradezu verdeckt wird, statt dass es durch ihn hervorgehoben werden sollte; zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzuverwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes, die Vocalpartie ohnedies schon unverständlich genug macht; — so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unarticulirter Instrumentaltöne, ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und den Sinn des Tonstückes erklären soll. — Ich will, sage ich, solche Missbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurfe machen, (wenn gleich die ersteren freilich ordentlich unzertrennlich im Gefolge der letztern zu sein pflegen.) — Nein: schmücken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr

oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltenen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von mehren Blasinstrumenten ganz nahe verwandt ist. — Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch, unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und es abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? — Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine lange Zeit hindurch, um demnächst aus deren erfreulichem Wiedereintreten desto grössere Wirkung zu ziehen. — Wo bleibt aber dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit her einen Pfeifenchor unausgesetzt tüten gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme, überall nur als Effectverderber.

Ist es denn aber nicht ordentlich sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effectes anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowohl, als den sanftesten Wirkungen, auf würdigere Art zu benutzen? — Wäre es denn nicht Zeit, auch hier endlich einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen?

Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, (welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhilfe bedürfen, wie dies ja Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsälen handgreiflich genug beweisen.) —

Auf diese Art wird durch die Orgel wenigstens nichts verdorben.

Mögte man aber gerne doch etwas Mehres thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beitritt der Orgel werde von guter Wirkung sein, eine Orgelstimme in Noten auf zwei Zeilen, oder, wo es auslangt, auf Eine aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässig geleitete, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, übrigens mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register, u. dgl.

Aber das herrliche Instrument, in dem so schön Zartes sich mit Starkem paart, wäre auch wohl noch Mehres und Anderes werth, als dieses: es wäre wohl werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te-Deum u. dgl., obligat concertirend gebrauchte, um es, bald in seiner vollen erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es

zugleich fähig ist, wieder sanft rührend zum Herzen sprechen zu lassen! *) Wohl Manchesmal würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung sein, als eben dieselben Sätze von

*) Ich habe, seit ich Obiges zuerst im Jahr 1813 geschrieben, in meiner Messe Op. 27, wo ich, die Orgel auf solche Weise benutzend, ihr Solosätze, bald blos mit einem einzigen Register, ohne Pedal, bald auch für das ganze volle Werk zutheilte, den Erfolg solcher Behandlung nicht nur meine Erwartung bei weitem übertreffend gefunden, sondern mich auch überzeugt, dass die ganze Masse der Blasinstrumente des vollständigst besetzten Orchesters kaum einen Schatten der prachtvoll imposanten Fülle und Macht eines von der gewaltigen Masse des vollen Orgelwerkes ausgesprochenen Jubelsatzes, z. B. in einem »*Osanna*«, oder »*Pleni sunt coeli et terra*«, wiederzugeben vermögen. (Von selbst versteht sich freilich, dass solches Spiel des vollen Orgelwerks, gegen welches auch der stärkste Sängerchor nicht aufzukommen vermögte, nicht gleichzeitig mit dem Gesange, sondern nur als Vor, Nach- und Zwischenspiel, gleichsam als Interjectionen, angewendet werden kann.) — In der That finde ich es wahrhaft zu verwundern, dass, — so viel wenigstens mir bekannt ist, — von all unsern Kirchencomponisten noch Keiner die Idee gehabt hat, etwa ein *Te Deum*, ein *Gloria in excelsis* etc. mit eingeflochtenen Solosätzen des vollen Orgelwerkes, (etwa in der Gestalt fugirter Interludien,) zu schreiben. (Das schönste, höchste und heiligste, was mir von Kirchenmusik mit obligater Orgel bekannt ist, *J. Haydn's* engelfrommes *Salve regina*, benutzt nur die zarten und weichen Seiten des Instrumentes, und nirgend dessen ganze Kraftfülle, so wie auch seine beiden mit obligater Orgel geschriebenen Messen.) —

Oboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen. — So könnte der Componist, durch eine obligate Orgelstimme, sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechslung mit den Orgelklängen benutzen.

Ja, noch auf manche andere Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, einen Chor von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man nämlich nicht darauf verzichten, diese oder jene Musik in der Kirche aufzuführen, blos weil sie zu zahlreich instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumente sich nur gar zu mühsam zusammen bringen, oft auch wegen Enge des Raumes sich nicht aufstellen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten und, auf angemessenen Registern, einen Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen. — Ja, manche Messe würde vielleicht gar nichts dabei verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme umschriebe.

Solche Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges, und der freien Phantasie — wären der Würde des Instrumentes wahrhaft entsprechend. Aber es ist nun einmal so, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches jahraus jahrein zu verkehrten Zwecken dienen muss; und so sitzt denn auch beinah überall, wo eine Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und

Füssen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium duldet es mit christlicher Resignation, glaubt sogar, das müsse nun einmal so sein, der Organist müsse »die Harmonie ausfüllen« und »das Ganze im Geleise halten«, und untersteht sich gar nicht, einen Zweifel laut werden zu lassen gegen das altchristlöbliche Herkommen, gegen

»*das ewig Gestrige*,
»*was immer war, und immer wiederkehret*,
»*und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.*«

Logogriph.

Bist auch wenig du belesen,
Kennst du doch das lose Wesen,
Eine Göttin einst genannt,
Zwitter nun im teutschen Land:
Schon in alter Väterzeit
Schenkt' es meistens, so wie heut,
Thoren seine Liebesgunst,
Selten dem Genie, der Kunst.

Wechselst du den Mittellaut,
Zeigt, den Musen wohl vertraut,
Ein berühmter Ritter sich,
Der durch seine Werke dich,
Auf der Bühne unsrer Zeit,
Allzuselten mehr erfreut.

TH.

Recensionen.

Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in drei Acten, von *Scribe;* Musik von *Auber;**) zur beibehaltenen Musik, bearbeitet von *Carl Blum.* Vollständiger Clavierauszug **).
Mainz und Antwerpen bei B. Schotts Söhnen. 14 fl. 24 kr.

Fra Diavolo etc. (das vollständige Textbuch, 1830. 5½ Bogen in Octav.) Mainz bei Schott.

I.

Fabel des Stückes.

Dargestellt von Herrn Th. v. Haupt.

Diese neue Oper des in unseren neuesten Zeiten, namentlich durch seine Stumme, mit Recht so allgemein beliebten Tondichters *Auber*, durch deren Verpflanzung auf die teutsche Bühne, die rühmlichst bekannte Musikverlaghandlung B. Schott's Söhne in Mainz sich abermals ein neues Verdienst erworben, hat in Frankreich verdienten allgemeinen Beifall gefunden.

Indessen hat man von mehreren Seiten die sogenannte Fabel des Stückes, die Charactere, die Anlage, die Handlung, die Schürzung und Lösung des Knotens, getadelt.

Eine unpartheiliche Skizze der Oper in Bezug auf das Buch, und einige Bemerkungen mögen die

*) Mit französischem und teutschem Texte und eigens vorangedrucktem Text der Gesänge. *Rd.*

**) Die Clavierbearbeitung der Ouverture ist von Herrn Kapellmeister *Hummel.* *Rd.*

Leser der Cäcilia über den Grund oder Ungrund jenes Tadels entscheiden lassen.

Erster Act.

Introduction: Römische Dragoner zechen vor dem Gasthause und erfreuen sich schon in voraus der auf Fra Diavolo's Kopf gesetzten zehntausend Piaster. Lorenzo, ihr Officier, dessen geliebte Zerline, die Tochter des Wirthes Matteo, morgen einem Andern, dem reichen Francesco, angetraut werden soll, drückt seinen Schmerz, seine Verzweiflung aus; Zerline stimmt in seine Klagen ein, und versucht ihn zu trösten.

Sc. 2. Draussen entsteht Lärm. Ein reisender Engländer, Kookburn, und seine Gemahlin, Pamella, mit Dienerschaft treten ein. Sie sind von Räubern geplündert worden. Wehklagen der Dame. Milord ist mit seinem geradbrechten Teutsch eine wirklich ergötzliche Figur, dabei äusserst träg und phlegmatisch, übrigens auf seine junge Frau gewaltig eifersüchtig. — Lorenzo bricht mit seinen Dragonern zur Verfolgung der Räuber auf.

Sc. 3. Milord setzt dem Finder der ihm geraubten Gegenstände einen Preis aus. Dann erfolgt zwischen ihm und Pamella eine ergötzliche Explication, in der Kookburn sich über seiner Dame Koketterie beklagt; und wir erfahren, dass er, um einem, ihm auf seiner Reise folgenden, galanten Cavaliere zu entgehen, die Landstrasse verlassen und diesen Seitenweg eingeschlagen habe. — Duett Milords und Pamella's.

Sc. 4. Fra Diavolo erscheint, höchst elegant, als Marchese Don Marco. Er ist der Cavalier, der Pamella'n wie ihr Schatten folgt. (Quintett: Milord, Pamella, Marchese, Matteo, Zerline. Milord drückt seinen Aerger, Pamella und Marchese ihre Freude, die beiden Andern ihr Errathen des gegenseitigen Verhältnisses aus.) — End-

lich führt Kookburn seine, im Abgehen den Marchese noch verbindlichst grüssende Gemahlin halb mit Gewalt fort.

Sc. 5. Der Marchese erkundigt sich nach den Verhältnissen des Hauses: ob viele Gäste anwesend? und erfährt von Matteo, dass er noch diesen Abend zum Abholen der Hochzeitgäste verreisen will. Dieser und Zerline erzählen dem Marchese allerlei alberne Mährchen von Fra Diavolo. Allerliebste Romanze Zerlinens mit dem Refrain: Diavolo! Diavolo! Diavolo! *)

Sc. 6. Beppo und Giacomo, Banditen von Diavolo's Bande, erscheinen und bitten um Herberge, wenn auch nur für diese Nacht. Von Matteo, als Vagabunden mit Galgengesichtern, abgewiesen, nimmt der Wirth, da der Marchese ihre Zeche zu zahlen sich erbietet, sie auf.

Sc. 7. Marchese, Beppo, Giacomo: Beppo ist ein Dümmling, der vom Marchese, nun als Banditenhauptmann auftretend, wegen seines unehrerbietigen Benehmens und seiner Albernheit überhaupt, derb zurechtgewiesen wird. Jene Beiden sind bei der Beraubung Milord's gewesen; seine Diamanten sind erbeutet, eine Chatoulle mit 100,000 *Lire* in Golde aber war nicht zu finden. Fra Diavolo gedenkt durch Pamella's Zuneigung zu erfahren, was aus dem Golde geworden sei.

Sc. 8. Marchese, Pamella: zärtliches Duett. Liebliche Barcarole des Marchese. Er bemächtigt sich, halb mit Gewalt, eines reich in Brillanten gefassten Portraits der Dame, als eines Andenkens dieser süssen Stunde. — Milord erscheint. Ausbrüche seiner Eifersucht. Marchese macht ihn endlich etwas zutraulicher, erfährt von ihm und Pamella'n, dass das fragliche Gold, aus Vorsicht in Papiere umgesetzt, in ihren Reisekleidern eingenäht,

*) S. Caecilia, XII. Bd. S. 309.

den Räubern entgangen sei. — Kriegerischer Marsch in der Ferne.

Finale. Sc. 9. Die Vorigen, Beppo, Giacomo, Lorenzo, Dragoner, Zerline, Landleute, Kellner. Siegeschor der Dragoner. Zwanzig Räuber von Fra Diavolo's Bande sind geblieben. Der wiedererbeutete Schmuck wird Pamellan von Lorenzo wieder eingehändigt. Dieser soll den von Milord ausgesetzten Preis der 10,000 Lire erhalten. Auf seine Weigerung ihn anzunehmen, erhält ihn Zerline, um der Verbindung mit Francesco zu entgehen, und ihren Geliebten ehelichen zu können. Marchese und seine Banditen drücken ihren Rachedurst aus. Lorenzo marschirt mit seinen Leuten ab. Alle Uebrigen begeben sich zur Ruhe.

Zweiter Act.

Sc. 1. Zerline tritt in ihr Zimmer: Klagen über die Beschwerlichkeit ihrer Geschäfte. Aric: Gefühle beglückter Liebe. Nahe Hoffnungen.

Sc. 2. Zerline, Milord, Pamella: Neuer Zank des eifersüchtgen Lords mit seiner Ehehälfte; besonders bei der Entdeckung des Verlustes des Medaillon. Zerline leuchtet den Abgehenden zu Bette.

Sc. 3. Marchese schleicht herein, untersucht die Localitäten. Milord soll im Gasthause neuerdings beraubt werden. Barcarole, als Signal für Beppo und Giacomo, denen auf dem Heuboden im Hofe ihr Nachtlager angewiesen worden.

Sc. 4. Beppo und Giacomo steigen durch das Fenster ein. Marchese theilt ihnen seinen Plan mit. Draussen lässt sich Zerline hören. Die Räuber schlüpfen in die, an deren Zimmer anstossende, dunkle Kammer.

Sc. 5. Die Räuber versteckt. Zerline tritt mit Licht ein. Während ihrer Nacht-Toilette be-

lauschen sie die Räuber. Cavatine. — Bei den Worten ihres Selbstgesprächs:

»Für ein einfach ländlich Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

vermag der Marchese das Lachen nicht zu bemeistern. Zerline horcht auf; glaubt, es sei Milord gewesen; beruhigt sich; kniet nieder, und fleht in ihrem Nachtgebete (eine ganz vorzügliche Preghiera), zur h. Jungfrau. Der Schlaf überwältigt sie, sie sinkt, auf ihrem Bette sitzend, auf das Kopfkissen nieder. — Marchese, Giacomo, Beppo, schleichen vor. Unentschlossenheit, ob Zerline, um den beabsichteten Raub an Milord sicherer ausführen zu können, ermordet werden soll? In dem Augenblicke, wo Beppo, auf des Marchese Befehl, den Dolch zuckt, fesselt Zerlinen's Ausruf: »Heil'ge Jungfrau, dich rufe ich!« seinen Arm. Als er sich fasst, und eben zustossen will, wird draussen heftig angeklopft: Lorenzo mit seinen Dragonern verlangt Einlass. Die Banditen verbergen sich wieder in die Kammer. Das Pochen wiederholt sich. Zerline, durch den Lärm aufgeschreckt, kleidet sich schnell etwas an. Lärm von allen Seiten; man hört Milords Stimme.

Sc. 6. Vorige, Lorenzo, Milord. Lorenzo ist auf Fra Diavolo's Spur. Ein von ihm gefangen gewesener Müller hat ihn in einer Kalesche auf dem Wege hieher gesehen. Lorenzo verlangt Labung für seine Leute. Zerline ab.

Sc. 7. Lorenzo, Milord. Während ihres Gesprächs wird in der Kammer ein Stuhl umgeworfen. Als Lorenzo ins Cabinet will, tritt der Marchese heraus.

Sc. 8. Vorige, Marchese. Eifersucht Lorenzo's wegen Zerlinen's, Milords wegen Pamella's. Milord droht; Lorenzo fordert den Marchese. Dieser sagt zu, und deutet seine Absichten auf den Gegner am Orte der Zusammenkunft durch seine Banditen ermorden zu lassen.

Sc. 9. Vorige. Pamella, Zerline: Bittre Vorwürfe Milord's und Lorenzo's. Bewegtes Tableau.

Dritter Act.

Landschaft. Auf einem Berge des Hintergrunds eine Kapelle.

Sc. 1. Marchese, im Costume des Fra Diavolo, kömmt den Berg herab. Seine Banditen liegen umher im Hinterhalte. Recitativ, Arie, Cavatine und Rondo, worin er das Gefühl seiner Räubergrösse, seine Sinnlichkeit und Frivolität ausspricht. Dann wirft er einen, seine Befehle für Beppo und Giacomo enthaltenden Zettel in einen ihnen bezeichneten hohlen Baum, und eilt ab.

Sc. 2. Matteo, Francesco, geschmückte Landleute: Festchor.

Sc. 3. Vorige, Giacomo, Beppo. Ausdruck ihrer Banditenfrömmigkeit, da heute das h. Pfingstfest. Alle Anwesenden sinken, auf Matteo's Einladung, auf die Knie nieder, und beten zur h. Jungfrau um Heil und Segen. Alles, ausser den Banditen, in's Haus ab.

Sc. 4. Beppo, Giacomo: Sie finden den Zettel des Hauptmanns im hohlen Baume. Nach Lorenzo's Abgange zum Duell, dem Aufbruche der Dragoner gegen die Bande, und der Gäste zur Hochzeit, sollen jene Beiden durch Läuten der Glocke in der Kapelle, das Signal zum Herbeieilen des Hauptmanns mit seinen Leuten, um sich Milord's und Pamella's zu bemeistern, geben. Sie verbergen sich bei Lorenzo's Annäherung.

Sc. 5. Lorenzo: Arie, worinn er seinen Schmerz ausdrückt, sich von der Ungetreuen verrathen zu sehn.

Sc. 6. Lorenzo, Matteo, Zerline. Lorenzo weist Zerlinen, die sich mit ihm zu verständigen sucht, entrüstet zurück.

Sc. 7. Vorige; Beppo und Giacomo treten auf und lassen sich, Alles in der Nähe genau

zu beobachten, auf eine steinerne Bank in einer Laube des Vorgrundes nieder. Lorenzo weist Zerlinens Betheurungen ihrer Unschuld nochmal erbittert zurück.

Sc. 8. Vorige, Dragoner. Lorenzo beordert einen Unterofficier, ihn eine Viertelstunde am Walde zu erwarten und, falls er nicht selbst zurückkehre, mit seinen Leuten gegen die Räuber aufzubrechen. Zerlinens Besorgnisse um den Geliebten in jenem so gefährlichen Walde.

Sc. 9. Vorige, Geschmückte Landleute mit Blumenkränzen, Milord, Pamella. Chöre der Landleute und Dragoner. Lorenzo entgegnet noch einen letzten Versuch Zerlinen's, im Augenblicke wo Matteo ihre Hand in jene Francesco's legt, mit den bittersten Vorwürfen, entfernt sich mit stolzer Geringschätzung von ihr, und ordnet seine Dragoner. Beppo hat sich mit Giacomo etwas bezecht, und wiederholt, Zerlinen lüstern musternd, deren Worte:

»Für ein einfach ländliches Mädchen,
»Da bin ich schon ganz fein gebaut!«

Zerline wird aufmerksam, erinnert sich, dass sie damals ganz allein gewesen, also belauscht worden seyn müsse, stürzt, während des obigen Doppelchors, Lorenzo nach, und theilt ihm ihre Entdeckung mit. Lorenzo lässt Beppo und Giacomo verhaften. Der unter den Anwesenden befindliche Müller erkennt in keinem von Beiden Fra Diavolo. Sie werden dennoch visitirt; in ihren Taschen finden sich Dolche und des Hauptmanns Zettel, der Lorenzo'n das ganze Komplot entdeckt. Er vertheilt seine Dragoner in der Runde, beordert einen von ihnen mit Giacomo nach der Kapelle, und befiehlt ihm, wenn jener Widerstand leiste, ihn sofort niederzustossen. Beppo'n gebietet er, bei seiner ersten verdächtigen Bewegung ihn niederzuschiessen drohend, zurückzubleiben.

Beppo bleibt allein auf der Bühne. Alle Uebrigen verbergen sich. In der Kapelle sieht man Giacomo läuten. Als Fra Diavolo auf dem Berge erscheint, schlägt Lorenzo auf Beppo an. Dieser bejaht in Todesangst des Hauptmanns Frage: Ob er unbesorgt nahen könne? Fra Diavolo steigt vom Berge herab. Der Müller bedeutet Lorenzo'n, dass dies der Räuberhauptmann sei. Indem Jener, in seiner Freude des Gelingens seines Plans, sich auf Beppo's Schulter lehnt, springt Lorenzo vor. Alles folgt seinem Beispiele. Fra Diavolo und seine erscheinenden Leute werden von den Dragonern und Landleuten ergriffen. Fünfstimmige Wiederholung der Romanze des ersten Acts mit dem Refrain „Diavolo", während der Räuberhauptmann abgeführt wird. Siegeschor.

Dass dies Sujet und dessen Behandlung voll Leben und Interesse sei und, einige Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, mit denen man es ja bei keiner Oper überhaupt so genau nehmen darf, allgemein anspreche, wird nach obiger Skizze schon einleuchten.

Dass *Auber* auch diesmal keine mittelmässige Tondichtung geliefert habe, lässt schon sein wohlverdienter Ruf unterstellen. Die zum Lieblings- und Modeartikel gewordenen Barcarolen und Preghiera's hat er auch in dieser Oper meisterlich benutzt. — Die Situationen sind mitunter höchst komisch und heben sich mit den ernsten, gefühlvollen gegenseitig; besonders glücklich gedacht und durchgeführt ist der bereits erwähnte originelle Character Milords.

Man hat getadelt, dass Fra Diavolo nicht gleich von vorn herein in seiner bekannten furchtbaren Individualität erscheine. — Da grade solche Verkappungen (z. B. Rinaldini, Mandoin, Cartouche, Hessel) das Interesse an Räuberchef's ganz besonders erhöhen, mögte jener Tadel wohl ungerecht seyn! —

Oder soll Fra Diavolo etwa gleich mit Mord und Brand debütiren?

Die Dichtungen des Textes sind durchgängig gut, und verrathen, auch musikgerecht zu sein. Einzelne Nummern sind in der That sehr gelungen zu nennen, so z. B. die Barcarole:

»Der Gondolier auf leichtem Boot,« u. s. w.

und eine zweite:

»Dorina, jene Kleine,« u. s. w.

Kurz, dieser neue Zuwachs der dramatischen Opern unserer Zeit (man s. darüber Heft 45 der Cäcilia) ist jedenfalls ein sehr willkommener.

Der Frankfurter Direction, wo Fra Diavolo bereits einstudirt wird, gebührt auch diesmal für ihren Eifer, durch erfreuliche Erscheinungen immer schnellmöglichst unsere teutsche Opernbühne zu bereichern, vorzüglicher Dank, und wenn dieser Oper auch nicht jener „Furore“ der „Stummen“ werden mögte; eignet sie sich doch sicher zu einer bleibenden Stelle auf den Repertoir's, und wird sich gewiss eines ausgezeichneten Beifalles erfreuen.

II.

Würdigung des Gedichtes,

von Herrn Prof. St. Schütze.

Wenn es der echt komischen Opern nur wenige giebt, so ist der allgemeine Grund davon ohne Zweifel darin zu suchen, dass in der Musik, ihrer Natur nach, das lyrische Element vorherrscht, und das Lyrische sich mit dem Komischen nicht gut verträgt.

Es treten also verschiedene Bedingungen ein, wenn sie mit dem Komischen sich verbinden soll, und diese Bedingungen alle zu erfüllen, erschwert

das Unternehmen, einen Text zu erfinden, der durch und durch komisch, und doch für die Musik passend ist.

So liebt das Komische z. B. eine rasche Intrigue, — und die Musik nimmt mit ihren Tönen gern eine gewisse Breite ein, die den schnellen Lauf hemmt und so die Wirkung des Komischen schwächt.

Unter diesen Umständen gelingt eine Oper, wie die heimliche Heirath, die durchaus komisch ist, sehr selten, und man ist schon zufrieden, wenn nur das Ganze, auch mit Vermischung von ernsten Gefühlen, auf das Komische hinstrebt und es mit einem Uebergewicht erreicht.

Es sind vornehmlich drei Eigenschaften, durch welche die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt: das Flüchtige (Muntere, Rührige; man denke z. B. an den Anfang von *Cosi fan tutte*, oder an die Ouverture von Doctor und Apotheker), — das Lustige (wie z. B. namentlich bei den Possen), — und das Mimische (das persiflirende Nachahmen des Affects in dem Auf- und Absteigen der Töne.)

Vorliegende Dichtung nun scheint vorzüglich auf das erste Mittel der Gemeinschaft berechnet zu sein, denn der Inhalt ist munter, bunt, abenteuerlich; List und Verschlagenheit spielen eine Hauptrolle darin, wozu eine rasche Bewegung erfordert wird. Des unmittelbar Lustigen ist weniger. Der unschuldige Muthwille fehlt. Nur Naivetäten, und fröhliche Chorgesänge führen dazu. Indess sind diese schon hinreichend, dem Ganzen eine heitere Einfassung zu geben und den schweren Ernst mit Leichtsinn zu überwinden. Ja, der Leichtsinn ist es recht eigentlich, der diese Oper gedichtet hat. Der erfinderische *Scribe* hat seine Neigung und seine Geschicklichkeit, Fremdartiges auf eine leichte Weise zu einer Geschichte zu vereinigen, hier vorzüglich in Anwendung gebracht.

Die Speculation eines Räuberhauptmanns (Fra Diavolo vom Volke genannt) hängt er einem trägen, steifen Engländer an die Fersen, der eine reiche Erbin nach Italien entführt hat. Dazwischen wird das Leben von zwei unschuldig Liebenden bedroht, auf die er aber einen Theil des geretteten Raubes fallen lässt, um sie glücklich zu machen. Durch mancherlei Formen hat er so die Aufmerksamkeit gespannt, und das Interesse, das bald auf die Reisenden, bald auf den Räuber, bald auf das Liebespaar hingezogen wird, so zerstreut, dass der Zuschauer am Ende vor lauter Ueberraschung nicht weiss, wie Alles gekommen und zugegangen sei. Alles in Eins zusammenzufassen, muss er sich an das Gasthaus halten, wo das Abenteuerliche sich begiebt, und das daher mit Fleiss auf dem Titel als das zu erwartende Thema aufgestellt ist. Am meisten wäre man wohl geneigt, dem Fra Diavolo seine Theilnahme zuzuwenden, der auch als die Hauptperson aufgeführt wird; denn im Komischen halten wir es in der Regel mit dem Listigen und seinen Erfindungen; allein — der Betrug des vorgeblichen Marquis ist gar zu grob, indem er nicht nur mit Beraubung, sondern in allem Ernst mit Ermordung umgeht. Das ist denn doch ausser allem Spass, und wir müssen am Ende zugeben und sogar gerne sehen, dass der interessante Räuber gefangen abgeführt wird. Das Komische seiner Partie liegt nur in dem Verhältnis zum Engländer, dessen Frau er bethört, wozu der schläfrige Ehemann, der sie, wie er versichert, mit der Aussteuer aus blosser Inclinäschen (Inclination) geheirathet hat, possierlich genug gebehrdet. Dieser Engländer ist auch die eigentliche komische Person des Stücks. Auf unserer Bühne sieht man freilich in einer solchen gefoppten Person gewöhnlich einen Franzosen; indess wird sich der Teutsche auch wohl gern gefallen lassen, auf pariser Weise einen Engländer einmal so behandelt zu sehen. Die Erscheinung hat dafür etwas Neues. Es ist zu vermuthen — Rec. kennt die Musik nicht — dass folgendes Duo des streitenden Ehepaares sich, mit mimischem Ausdruck, sehr komisch ausnimmt.

Milord.

Ich bin so gut, ich bin so gut,
Sie müssen mir das eingestehn,
Um Sie modern geschmückt zu sehn,
Verschwende ich mein Hab und Gut.
Ich bin so gut, ich bin so gut.
Doch gieng es nur nach Ihrer Bitte,
Müsst' ich nach dieses Landes Sitte,
Hier stets ein Cicisbeo seyn.
Das will ich nicht, das will ich nicht!
Nein, nein, nein, no, no, no Goddam!
Das will ich nicht, das will ich nicht.

Pamella.

Ich möchte gern, ich möchte gern
Geneigt mich zeigen Ihrem Lobe, (Das ist unklar ausgedrückt.)
Hübsch sparen in der Garderobe!
Das möcht' ich gern, das möcht' ich gern.
Denn mein Gemüth ist sanft und still,
Gehorsam war mir stete Pflicht!
Doch trotzt man mir und ruft: ich will!
Dann will ich nicht, dann will ich nicht.
Nein, nein, nein, no, no, no mein Herr!
Das will ich nicht, das will ich nicht.

Zu dem Naiven gehört, wie das liebende Mädchen, (Zerline, die Wirthstochter), beim Auskleiden ihren Wuchs in Betrachtung zieht, und singt:

Für solch ein einfach ländlich Mädchen
Bin ich ganz zierlich wohl gebaut.

Diese ganz leicht hingeworfene Scene, der man gar nichts Absichtliches ansieht, hat *Scribe*, der überhaupt in Verknüpfung kleiner Umstände so geschickt ist, zur Lösung des Knotens benutzt, indem die Räuber, die sie belauerten, nachher bei vollem Becher das Liedchen lachend wiederholen, und sich dadurch verrathen — unstreitig der originellste und schönste Einfall des ganzen Stücks! — Freilich kann man es auch mit der Verknüpfung kleiner Umstände zu weit treiben, so dass der Glaube an einen nothwendigen Zusammenhang darüber verloren geht, oder

das Ganze an einem gar zu dünnen Faden hängt. Etwas misslich und gewagt scheint denn auch hier die Herbeilockung des Räuberhauptmanns zuletzt, da sein Spiessgeselle, durch die auf ihn gerichtete Flinte, gezwungen wird, das verabredete Ja zu rufen. Indess muss dies ausgepresste, zitternde Ja wohl eine recht komische Wirkung thun. —

Aber ist es auch erlaubt, ein Gebet zum Komischen zu benutzen? — Der Humor findet oft darin zur Verspottung der menschlichen Beschränktheit wohl Stoff genug; aber soll man sich damit vor das Volk auf die Bühne wagen? — Hier wird feierlich zur Mutter Maria gefleht, und ein Mädchen bittet sich einen Mann aus.

Zu den Unwahrscheinlichkeiten darf man rechnen, dass Lorenzo, der Geliebte, sich so schnell zum Verdacht der Untreue gegen seine Geliebte verleiten lässt; wenigstens die Zuschauerinnen werden nicht damit zufrieden sein.

Manches wäre nun noch zu sagen über die nächtlichen Scenen im Gasthause, die Diesem und Jenem vielleicht ein wenig anstössig vorkommen möchten. Indess, ob sie es bei der Aufführung wirklich sind, darüber kann nur die Darstellung entscheiden, da die Musik in solchen Fällen viel Milderndes hat.

Am besten ist es, bei dem flüchtigen Leben und Weben des Ganzen, das den Leichtsinn schon an seiner Stirne trägt, es damit nicht so genau zu nehmen. Sind doch der guten theatralischen Scenen, die die Erwartung erregen, spannen und überraschen, immer noch genug, und wenn man auch aus dem Stück keinen bewiesenen Satz oder eine Lehre mit nach Hause nehmen kann, so wird doch sicher jeder leidlich gestimmte Zuschauer diese abenteuerlich komische Oper, mit der wahrscheinlich angenehmen und ansprechenden Musik, sehr unterhaltend und ergötzlich finden.

III.

Würdigung der Composition,

von Herrn Musikdir. Carl Vollweiler.

Auber beurkundet in dieser Oper von Neuem sein Talent für die komische Oper. Er ist unerschöpflich in Erfindung angenehmer, leichtfasslicher und sangbarer Melodieen, und weis dieselben auf so ansprechende und interessante Art fortzuführen und sie so fliessend mit einander zu verbinden, dass selbst Reminiscenzen aus seinen früheren Werken nicht störend einwirken. Namentlich da, wo solche Anklänge aus seinen beliebten älteren Opern am deutlichsten hervortreten, in den Barcarolen, sind sie auch am leichtesten zu entschuldigen. Gewisse Gänge und Modulationen und der Sechsachteltact müssen dieser Art von Stücken das Charakteristische und Eigenthümliche verleihen; und dadurch wird es dann unvermeidlich, dass Barcarolen mehr oder weniger einander ähneln.

Ein Vorwurf, der dem Dichter und dem Componisten gemacht werden kann, ist der, dass jener in die meisten Ensemblesätze gar zu viel Conversation eingestreut hat, wodurch Einförmigkeit entstehen muss; und dass letzterer, um dem raschen Fortgange der Handlung nicht hinderlich zu seyn, manche Momente in musikalischer Hinsicht nicht so herausgehoben hat, als wohl hätte geschehen können. Der Wirkung des Ganzen schadet dieses jedoch keineswegs. Die Handlung, auf welcher eigentlich das Hauptinteresse dieser Oper beruht, ist mit vieler Kenntnis des Bühneneffects erfunden, und enthält überraschende, zum Theil spannende und für die musikalische Behandlung günstige Situationen.

Die Musik ist, der Form und dem Inhalte nach, der Handlung ganz angemessen. Ohne angestrengte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, ohne überhaupt grosse Ansprüche zu machen, unterhält sie angenehm. Und mehr wird von einer Oper wie die vorliegende nicht gefordert.

Der erste Satz der Ouvertüre aus einem Marsche bestehend, fängt mit einem Trommelsolo an. Hierauf wird ein Satz von den Violinen, zuerst bloss zweistimmig, *pp* angefangen. Er steigert sich durch den allmähligen Zutritt der übrigen Instrumente bis zum *ff*, und nimmt eben so wieder ab, bis er im *ppp* gänzlich verschwindet. Hierauf tritt ein Allegro ein, dessen Thema die Trompete vorträgt. Nach dem Uebergange in die Dominante wird ein Motiv aus dem ersten Finale als Mittelsatz aufgenommen, der nach der Wiederholung des Thema noch einmal in dem Haupttone vorkommt. Eine Coda im $\frac{12}{8}$ Tact beschliesst die effectvolle und ziemlich lärmend instrumentirte Ouverture.

Die Introduction beginnt mit einem Chore zechender römischer Dragoner. Durch die darauf folgende Conversation, welche während einer Staccatofigur der Violinen fortgeführt wird, erfahren wir, dass der berüchtigte Räuberhauptmann *Fra Diavolo* in diesen Gegenden haust; und dass ein Preis auf seinen Kopf gesetzt ist, den die Dragoner gewinnen wollen. Lorenzo, ihr Officier, (Tenor) liebt Zerline, die Tochter des Wirthes, (erster Sopran); der sie aber einem Officier, der keine Aussicht hat, als seinen Sold und eine Büchsenkugel, nicht geben, sondern sie an einen reichen Pachterssohn aus der Nachbarschaft verheirathen will. In einer romanzenartigen Melodie, die durch einige Dissonanzen in der Begleitung gewürzt ist, spricht Zerline ihrem Lorenzo Muth ein; dieser aber, hoffnungslos, will im Kampfe den Tod suchen.

Durch Hülferuf von Anssen (Allegro, *d*-moll, $\frac{6}{8}$-Tact) wird man unterbrochen. Milord Kookburn und seine Frau Pamella, sind von Diavolo's Bande überfallen und geplündert worden, kommen in voller Verzweiflung herein, und Milady klagt: „Ach welche Qual gewährt das Reisen“ etc. (als Gegenstück zu dem: „Ach welche Lust gewährt das Reisen“ aus Johann von Paris.) Diese Stelle erfodert viel Zungengeläufigkeit und

lebhaften Vortrag. Der Schluss der Introduction, wobei der erste Chor noch einmal aufgenommen wird, ist effectvoll, könnte aber wohl etwas kürzer gehalten sein.

In dem nun folgenden Dialoge erzählt Milord die näheren Umstände seiner Beraubung, und bestimmt dem, der ihm die geraubten Sachen zurückbringt, eine Belohnung u. s. w. (wie bereits vorstehend zu lesen.)

Durch den deutsch-englischen Accent und das Einstreuen mehrer englischer Wörter, so wie durch die echt komische Behandlung der Musik, muss dies Stück, bei nur einigermasen richtigem Vortrage, sehr belustigen. Der Wirkung des Ganzen schadet es indess, dass Milord die beiden ersten Strophen, Milady dagegen die letzte Strophe zu singen hat, indem Letztere als Frauenzimmer nicht so niedrig-komisch seyn darf, als Ersterer, wodurch denn der Schluss etwas matt ausfällt. Ref. glaubt, dass dieses Musikstück sich besser steigern würde, wenn dem Lord die erste, der Lady die zweite Strophe zugetheilt wäre, und die dritte theils abwechselnd, theils von Beiden zusammen, vorgetragen würde. Alsdann würde dieser Nummer auch das Prädicat: „Duettino" eher zukommen als in der vorliegenden Gestalt.

Kaum hat Milord seiner Frau betheuert, sie werde den galanten Herrn Marquis nie wieder sehen, so kommt ein Wagen an, und — der Marquis steigt aus. Niemand vermuthet, dass es Fra Diavolo selbst ist, der, als Gentleman verkleidet, den Engländern nachreist, um sich desto sichrer in Besitz ihrer Schätze zu setzen. Das Quintett, welches bei der Ankunft des Marquis beginnt, wird in einem *a parte* eröffnet, worin sich einige Stellen durch effectvolle Stimmenführung auszeichnen. Das sich daranschliessende Allegro trägt einen heitern Charakter, und gibt Zerlinen Gelegenheit, ihre Kunstfertigkeit in allerlei Coloraturen zu zeigen. Der Engländer zieht sich nun

mit seiner Frau zurück, und der Marquis setzt sich zu Tische, während ihm Zerline eine artige Romanze singt, deren Inhalt Diavolo's Thaten sind. Einen angenehmen Contrast bildet die ansprechende, freundliche Melodie der ersten Hälfte derselben, mit der düstern, geheimnissvollen Behandlung der zweiten Hälfte bei den Worten: „Bebet! denn in des Sturmes Drohn" etc. *)

Es treten zwei verdächtig aussehende Kerle ein, denen der Wirth, auf des Marquis Fürsprache, Nachtlager in seinem Hause bewilligt. Es sind zwei von Diavolo's Gesellen. Der Marquis bestürmt Milady mit tausend Schmeicheleien und singt ihr eine äusserst süsse Barcarole vor. Sein heuchlerisches Entzücken ist, besonders bei dem Uebergange in As-dur, in der Musik ungemein treffend bezeichnet.

Diavolo's Diebsaugen kann es indessen nicht entgehen, dass Milady ein reiches Medaillon an ihrem Halse trägt, welches ihr Bild einschliesst. Er weis es ihr abzuschmeicheln, und als Milord sich im Hintergrunde zeigt, nimmt er geschwind die vorhin abgebrochene Barcarole wieder auf. Der Schlusssatz dieses Terzettes (Allegretto $\frac{6}{8}$-Tact, A-dur), worin Milord zwar *bravi! bravi!* ruft, für sich aber sein Missfallen über die vorgefallene Scene zu erkennen giebt, erfordert wieder geläufige Zungen, und sehr deutlichen, belebten Vortrag. Noch ist in diesem Satze bemerkenswerth, dass der Marquis in den höhern Tönen des Tenors die Melodie führt, während Milady sich in Tönen bewegt, die eigentlich höher sind, die jedoch nur als Begleitung erscheinen, weil sie in den tiefern Umfang des Soprans fallen.

Das Finale beginnt mit einem marschähnlichen Sechsachteltact, dessen Melodie schon in der Ouverture gehört wurde, indess die Dragoner von ihren Nachsuchungen zurückkehren. Sie haben die Bande

*) S. Caecilia XII. Bd. S. 309.

Diavolo's gefunden, mehre Räuber getödtet, und ihnen die geraubten Schätze abgenommen. Lorenzo beschreibt diesen Kampf in einem Zwischensatze (*g*-moll), von charakteristischen Figuren der Instrumente begleitet, worauf der erste Chor wiederholt wird. Während einer fortgeführten Figur, die meistens von der Flöte vorgetragen wird, überreicht alsdann Lorenzo der Lady den Schmuck, und erhält dafür die Belohnung von zehntausend Lire. Durch den Besitz dieser Summe lebt seine Hoffnung auf Zerlinens Hand wieder auf. Die Stelle, wo Beide sich ihrem Entzücken darüber hingeben, hätte in der Musik bedeutungsvoller ausgedrückt werden können. — In der Stretta rüsten sich die Dragoner wieder zum Abzuge, wobei der frühere Marsch wieder angewandt ist. Zerline und Lorenzo freuen sich ihres bevorstehenden Glückes, wobei eine sehr sanfte Melodie in die verschiedenen Blaseinstrumente übergeht. Kurz vor dem Schlusse hebt sich besonders die Stelle heraus, wo bei einem plötzlichen Ausfalle ins *G*-dur, der eben so schnell wieder in *Es*-dur zurückgeleitet wird, alle Singstimmen *unisono* d aushalten.

Im zweiten Acte beschäftigt sich Zerline mit dem Gedanken an Lorenzo in einer folgenden Romanze, die sowohl durch angenehme Melodie, als durch geschmackvolle Verzierungen anspricht. Die Engländer treten ein: Es entspinnt sich ein Terzett, in welchem Milord zum Schlafengehen antreibt, Miady sich dagegen sträubt, und Zerline sich über so viel Uebereinstimmung bei Eheleuten wundert. Die Schläfrigkeit und das Gähnen des Lord ist in der Begleitung, durch allerlei gesuchte Harmoniefolgen und vorgehaltene Dissonanzen, treffend ausgedrückt. Von komischer Wirkung ist die Stelle, wo Milord das Medaillon an Milady's Halse vermisst, und diese, um seinen Argwohn zu beschwichtigen, nun selbst mit den Worten: »Milord, Sie wollten schlafen gehen!« einfällt. — Die Engländer gehen in ihr Zimmer, und der sich verlierende Schluss der Instrumente soll wahrscheinlich das Einschlafen Milord's bezeichnen.

Kaum ist das Theater leer, so kommt Diavolo herbeigeschlichen, um zwei von seinen Gefährten zum Fenster hereinzulassen, und Milord zu bestehlen. Er singt, um ihnen dadurch das Zeichen zu geben, eine Barcarole, von welcher er versichert, dieses Lied sei in Italien in Jedermann's Munde; und es ist in der That so lieblich und gesangvoll, dass es gewiss auch in Deutschland bald ein Lieblingsstück des singenden und spielenden Publikum's seyn wird. — Gegen Ende des Gesanges kommen die beiden Räuber zum Fenster herein, müssen sich aber gleich, nebst Fra Diavolo, in eine dunkele Nebenkammer verstecken, da Zerline, die den Engländern in ihr Zimmer geleuchtet hat, zurückkehrt. Unglücklicher Weise ist dies ihr Schafgemach, und die Räuber müssen sich so lange versteckt halten, bis Zerline, während einer eben so niedlichen, als dem Charakter Zerlinens entsprechenden Arie, entkleidet, zu Bette gegangen und eingeschlafen ist. Diavolo kommt nun hervor und singt erst allein, dann mit seinen Gesellen: »Wagt nicht zu athmen, bald ist's gethan!« Das Abwechseln von fis und f in der Begleitung und verschiedene enharmonische Ausweichungen, so wie die fortgesetzte punktirte Bewegung, bezeichnen das Herumschleichen und die Unschlüssigkeit der Räuber. Endlich sehen sie kein anderes Mittel, sicher zum Zimmer des Engländers zu gelangen, als Zerlinen zuvor aus dem Wege zu schaffen. Indem der Eine den Dolch auf sie zückt, lässt sich ein starkes Klopfen von aussen hören; und ein lustiger von Trompeten vorgetragener Marsch verkündet, dass die Dragoner wieder angekommen sind. Zerline erwacht, und steht auf, um sie einzulassen, während die Räuber in ihr Versteck zurückeilen. Die ganze Scene ist vom Dichter wie vom Componisten mit viel Gewandtheit und theatralischer Wirksamkeit behandelt.

Das Finale befriedigt weniger. Die musikalische Behandlung ist nicht sehr bedeutend, kann es auch nicht wohl sein, da der grösste Theil dieses Stückes

aus Conversation besteht, und dem Componisten wenig Gelegenheit zum Verweilen darbietet. Nur ein Quintett von Männerstimmen zeichnet sich in diesem Finale durch schöne Stimmenführung aus. Das Uebrige besteht meistens in mehren Figuren, die in verschiedene Wendungen und Modulationen gebracht sind, die Conversation auf dem Theater zu begleiten.

Nachdem die Räuber in ihr Versteck zurückgeeilt sind, kommt Lorenzo, und bald darauf Milord herein. Auf einmal lässt sich in dem Zimmer, wo die Räuber stecken, ein Geräusch hören. Indem Lorenzo nachsehen will, tritt der Marquis allein aus dem Zimmer, vorgebend, ein Stell-dich-ein sey die Ursache seines Hierseyns; dem Lorenzo sagt er, dass Zerline, dem Lord aber, dass Pamella ihn hier erwarten wollte. Beide glauben es ihm, und fordern ihn heraus. Endlich kommen noch die beiden Damen dazu, und während sie sich das zurückstossende Betragen Lorenzo's und Milord's nicht erklären können, triumphirt Diavolo über das Gelingen seiner List. Unter diesen Bewegungen fällt der Vorhang.

Der dritte Akt beginnt mit einer grossen Arie Diavolo's, die als selbstständiges Musikstück wohl am meisten Werth hat. Der dieselbe einleitende Instrumentalsatz ist die in *E*-dur versetzte Romanze Zerlinens aus dem ersten Akte. Da dies Stück dreimal in der Oper vorkommt, so wäre wohl hier der geeignete Platz gewesen, es durch mehr Abwechselung in der harmonischen Begleitung anziehender zu machen, was aber nicht geschehen ist. — Die Arie selbst, in welcher Diavolo die Freuden des Räuberlebens preist, fängt mit einem kräftigen, brillanten Marschtempo an. Nach einem kurzen Andantino, ahmt Diavolo die Stimme eines von Räubern angehaltenen Mädchens nach. Das darauf folgende Tempo: „Nie berauben wir" u. s. w., ist eben so gesangreich, als dankbar für den Sänger. Ein rascher Sechsachteltakt beschliesst die Arie, zu deren Vor-

trag bedeutender Stimmenumfang, viel Gewandtheit und Ausdauer erfordert werden.

Nach Diavolos Abtritt, kehrt der Wirth mit dem Paehterssohne, den er zum Bräutigame seiner Zerline ausersehen hat, und mit den Hochzeitgästen zurück, welche einen Chor (*F*-dur, Allegretto, $\frac{2}{4}$-Tact) singen, dessen Mittelsatz ein Gebet ist, zu welchem eine gleichsam flehende Figur erst von der Violine, dann von der Oboe vorgetragen wird. Lorenzo's Romanze muss durch ausdrucksvollen Vortrag gehoben werden.

Lorenzo will abgehen, sich mit Diavolo zu schlagen; unterdessen kommen Matteo und Zerline aus dem Wirthshause; die beiden Banditen setzen sich an einen Tisch, um Alles zu beobachten, und später kommen auch die Engländer, ihren Thee im Freien einzunehmen. Das Finale beginnt mit einem Chore der Dragoner, der schon im zweiten Akte gesungen worden, hier aber in *Es*-dur versetzt und weiter ausgeführt ist. Zerline sucht verschiedene Male sich ihrem Lorenzo zu nähern, wird aber unfreundlich von ihm zurückgewiesen. Auf einmal erblicken die beiden verkappten Räuber, die bisher unbemerkt in der Ecke sassen, Zerlinen. Sie erinnern sich der Scene in der vorigen Nacht, und vergessen sich so weit, dass sie Zerlinen's Gesang bei ihrer Nachttoilette nachäffen. Zerline wird dadurch aufmerksam; sie beschwört ihren Geliebten, die Sache näher zu untersuchen. Die Banditen werden ergriffen, und man findet bei ihnen einen schriftlichen Befehl Fra Diavolo's, wodurch sie angewiesen werden, sobald Lorenzo mit den Dragonern abgezogen sei, die Glocke der nahegelegenen Kapelle zu läuten, zum Zeichen, dass sich Diavolo mit den übrigen Banditen unbesorgt nahen könne, um dem Engländer die Ueberreste seiner Baarschaft zu rauben und seine Frau zu entführen. Lorenzo baut hierauf seinen Plan, sich der Person Diavolo's zu versichern. Der Eine der Banditen muss die Glocke läuten, um dadurch Diavolo herbeizulocken; der Andere bleibt ganz allein

auf der Bühne, während sich alle Uebrigen verstecken. Alles dies ist in der Musik so rasch als möglich, und dabei angemessen und mit vieler Abwechselung, behandelt. Während sich nun Alle versteckt halten, wird das Gebet wieder angestimmt, wozu die Glocke bei jedem Takte die Dominante f anschlägt. Endlich kommt Diavolo den Berg herab. Mit Erstaunen erkennen Alle in ihm den Herrn Marquis aus Neapel. Er nähert sich sorglos, und singt von seinem bevorstehenden Glücke, als Alle hervorstürzen und ihn gefangen nehmen. Die Musik modulirt in's *G*-dur und die Romanze des ersten Aktes, die Diavolo's Thaten beschreibt, erklingt fünfstimmig, wonach wieder in *Es*-dur zurückgegangen und mit allgemeinem Jubelrufe geschlossen wird.

Dass die Oper auf der Bühne von guter Wirkung ist, wurde schon oben bemerkt. Aber auch einzeln am Claviere vorgetragen, werden sich die Stücke schön ausnehmen und um so allgemeiner brauchbar seyn, da sie durchaus keine bedeutenden Schwierigkeiten darbieten und sich auch, einige Partien Diavolo's ausgenommen, in kleinem und in mittleren Stimmenumfange bewegen.

Auffallend ist es, dass sich in der ganzen Oper kein einziges Duett findet, und zwar um so mehr, da *Auber* in frühern Opern, namentlich im Maurer und Schlosser, in dieser Gattung von Gesangstücken so glücklich war.

Die deutsche Uebersetzung von dem als Componist und als Schriftsteller rühmlichst bekannten Carl Blum in Berlin, zeichnet sich in mehr als einer Hinsicht aus. Sie stimmt genau mit dem Sinne des französischen Originales und mit dem der Musik überein; auch ist, so viel als möglich, darauf Bedacht genommen, dass aushaltende Noten, Fermaten, Verzierungen u. dgl. auf klingende Vocale, wie a und o fallen.

Das vollständige Textbuch, Dialog sowohl als Gesangstücke, ist besonders, in grossem Octavformat,

abgedruckt und wird dem Clavierauszuge beigegeben. Noch muss lobend angeführt werden, dass in diesem sehr oft die Eintritte der Instrumente bezeichnet sind. Es ist zu wünschen, dass dies immer dabei geschehe *).

Auch das Aeussere des Werkes verdient alles Lob. Der Notenstich ist sehr schön, deutlich und möglichst correct.

Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass die Verlagshandlung, die es sich seit einigen Jahren angelegen seyn lässt, das deutsche Publikum mit den neuen französischen Opern, in möglichster Schnelle und in den verschiedensten Gestalten, bekannt zu machen, auch von dieser neuesten *Scribe-Auber'*schen Oper, die in Paris auf der *Académie royale* unter dem Titel: *Le dieu et la bayadère* aufgeführt wurde, das Eigenthumsrecht für Deutschland erworben hat.

IV.

Als Nachschrift:

Einige Worte über deutsche Operntexte,

an

Deutschlands Theaterdirectionen.

Der *Carl Blum'sche* Text zu Auber's trefflicher Oper »Fra Diavolo« mit dem die Verlags- und Musicalienhandlung *B. Schott's Söhne in Mainz*, unsre deutsche Opernbühre abermals bereichert, veranlasst zu einigen, von den verehrlichen Theaterdirectionen unseres Vaterlandes wohl zu beherzigenden Worten über Operntexte im Allgemeinen, deren vorzügliche Wichtigkeit, besonders bei der in den neuesten Zeiten ganz ausgezeichneten Vorliebe zum

---

*) S. Cäcilia, III. Bd. Hft. 9, S. 29.

Fache der so erfreulich aufgeblühten dramatischen Oper, jedem Sachkenner einleuchten muss.

Wie erbärmlich zum Theil, wie seicht wenigstens, wässerig, gegen Sprache, Versbau und so vieles Andre verstossend, in der Regel bis erst vor einigen Jahren fast die Mehrzahl unserer deutschen Operntexte gewesen, ist nur allzubekannt. Um so löblicher muss daher das Streben jener Musikhandlung erscheinen, sich vorzügliche französische Originaltexte, durch Uebereinkunft mit den Autoren und Verlegern, selbst mit bedeutenden Opfern, zu verschaffen, und diese auf empfehlungswertheste Weise ins Deutsche übertragen oder frei bearbeiten zu lassen.

Einem Mangel unserer Opernbühne wäre nun dadurch allerdings abgeholfen; allein noch immer besteht ein Uebelstand, dessen Beseitigung allen Theaterdirectionen von Verdienst recht ernstlich am Herzen liegen sollte. Ausser jenen von der Schott'schen Handlung besorgten Texten, erscheinen nämlich, von jeder auf unsre Bühne v pflanzten neuen Oper, deren mehrere, theils guten, theils auch höchst mittelmässigen, auch wohl ganz schlechten Gehaltes. Was entsteht nun daraus? Eine Bühne hat die Oper nach ihrem erstandenen Texte einstudirt; ein oder mehrere neu engagirte Mitglieder ersetzen abgegangene; oder gastirende Künstler treten auf: — und siehe da! die Aufführung der Oper wird eine Olla potrida von drei-, vierlei verschiedenen Texten, in denen zuweilen der Chor zu den Couplet's wie etwa, um trivial zu reden, eine Faust auf's Auge, passt und in einem zärtlichen Duette ein Liebespaar sich, wie Kraut und Rüben zusammengestoppelten Nonsens zusingt u. s. w.

Uebereinstimmende Einführung eines und desselben Operntextes erscheint daher zur Vervollkommnung unserer deutschen Oper, als ein ganz vorzügliches Requisit. Erkennt man aber die Richtigkeit dieses Grundsatzes an, so dürfte wohl grade die obengenannte Musikhandlung die Begün-

stigung, unsern Bühnen einen solchen Normaltext zu liefern, am ersten verdienen. Denn sie ist es, die, durch ihre Verbindungen mit Paris, wo sie ein eigenes Etablissement besitzt, vermittelst mit bedeutenden Unkosten verknüpften Abkommens mit den dortigen Operneigenthümern, die neuesten und ausgezeichnetesten derselben, mit vorzüglichen Texten, colorirten Zeichnungen der Decorationen und Costüme, in gedruckten Partituren, mit fast unglaublicher Schnelle, zu höchst billigen Preisen, auf unsre deutschen Bühnen verpflanzt. Diese ihre Leistungen erhalten besonders noch durch die sorgfältigste Vergleichung der Texte mit der Musik durch sachkundige Männer, und deren eben so exacte Unterlegung, sowie durch schnelle Lieferung trefflicher Klavierauszüge, noch höheren Werth.

Bei solchen Verdiensten um Deutschlands Opernbühnen lässt sich, nach Anerkennung des Grundsatzes der wichtigen Vortheile eines, bei unsern Theatern übereinstimmenden Operntextes, von der billigen Anerkennung der Verdienste der Schott'schen Handlung um die Musik im Allgemeinen und die Oper insbesondre, deren vorzugsweise Berücksichtigung in jener Beziehung durch die verehrlichen Theaterdirectionen, um so zuversichtlicher erwarten, als ein solcher Vorzug, die Unternehmer zu fortgesetzt thätigen und gesteigertem Streben in Förderung unserer teutschen Oper ermuthigend, auf deren gedeihliche Fortschritte selbst, in der erfreulichsten Weise rückwirken müsste.

TH.

*Das Strassburger Musikfest,**)

beleuchtet unter dem Gesichtspunct:

Welchen Einfluss hat auf die Kunst der Dilettantismus?

Schon mehrmal haben achtbare Künstler die Klage ausgesprochen: der überhandnehmende Dilettantismus bereite der Kunst ihr Grab; durch das viele Musiciren werde auch viele schlechte Musik gemacht; dadurch gewöhne das Gehör sich an das Schlechte, und das Bedürfnis nach etwas Besserem höre zuletzt auf.

Mag eine solche Behauptung auch in einem gewissen Grade wahr sein, so ist sie doch eben so wenig im Ganzen richtig, als wenn man behaupten wollte, durch das viele und immer mehr überhandnehmende Lesen werde die Aufklärung aufgehalten.

Es kommt nur darauf an, welche Richtung man diesem Geisteshange gibt, womit man ihn nährt. — Sind nicht die Musikfeste, welche der Dilettantismus, wenn auch nicht grade hervorrief, doch allein ausführen half, die beste Widerlegung jener Behauptung? — Wann ist für die Kunst kräftiger gewirkt worden, als grade seit der Entstehung und Fortpflanzung dieser Musikfeste? Und ist also dieses Gedeihen nicht allein dem immer mehr um sich greifenden Dilettantismus zu verdanken?

Es ist zwar nicht zu läugnen, dass der Dilettantismus häufig Gefahr läuft, seine Elemente zu zersplittern und dass dann der Kunst selbst Gefahr droht; allein wie viel Herrliches kann auch gelei-

*) Durch Zufall verspätet. *Rd.*

stet werden, wenn diese Elemente, zu einem Ganzen verbunden, ihre Kräfte vereinigen?

Einen glänzenden, unwiderlegbaren Beweis dafür zeigt uns das Strassburger Musikfest, wo die Kunst einen über jede Erwartung schönen Triumph feierte.

Die Kunststufe auf welcher Strassburg bis jetzo gestanden, berechtigte diese Stadt nie, sich unter diejenigen Städte zu zählen, welche auf die Kunst und ihre Verbreitung bedeutend einwirken. War auch von Zeit zu Zeit einiges Gute von hier ausgegangen, so hatte sich dieses wieder in der Gesammtmasse aller Kunsterzeugnisse verloren und war kaum bemerkt worden. Das Meiste beschränkte sich auf den innern Wirkungskreis der Stadt, und hatte kaum einen andern Erfolg, als die Kunst aufrecht zu erhalten.

Um wie viel mehr musste es deswegen den wahren Kunstverehrer freuen, dass auch hier die Kunst in ihre Rechte getreten ist und ihr unwiderstehliches Fortschreiten auf eine Art bewährt hat, welche alle Erwartung übertraf.

Wer je mit der Organisation eines Musikfestes vertraut wurde, wird die unzähligen Schwierigkeiten kennen, welche ein solches Unternehmen begleiten. Um wie viel grösser mussten aber diese hier sein, wo eine getheilte Sprache gleichsam zweierlei Nationen bildet, und ein teutsch-fühlendes, und ein französisch-denkendes Publicum, in ihren Ansichten sich häufig widerstreben. Wie viele Hindernisse mussten da aus dem Wege geräumt werden, um ein gemeinschaftliches Wirken zu erzielen! — Wie viel grösser mussten ferner noch die Schwierigkeiten sein, da seit vielen Jahren das Musikwesen hier eher rückals vorwärts geschritten war und, bei dem immer grössern Verfall des Theater-Orchesters, bei der gänzlichen Auflösung des Liebhaberconcertes, die Kunst gleichsam ihrem Verderben entgegenblickte

und die Symptome zu ihrem Untergange sich täglich vermehrten. —

Und, in solch einem Augenblick konnte ein Musikfest entstehen und — gelingen! — Aber grade in der Besiegung aller dieser Schwierigkeiten zeigte die Kunst ihre göttlichen Rechte und lieferte einen von den vielen Beweisen, wie das wahrhaft Schöne, Grosse und Gute in jedem Fache und auf jedem Boden immer mehr Wurzel fassen und die Menschheit ihrer geistigen Entwickelung näher bringen muss.

Ein Wunsch, welchen einzelne Kunstverehrer schon Jahrelang hegten, ging endlich in Erfüllung. Unserm Elsass kam die Ehre zu, dem übrigen Frankreich ein Muster solcher Vereine aufzustellen. Sein vaterländischer Charakter und seine Empfänglichkeit für alles Schöne und Gute verläugneten sich auch diesesmal keineswegs. Zahlreich und freudig vereinigte sich die Mehrzahl der elsässischen Musikliebhaber zum Musikfeste, welches am Ostermontag und Dienstag statt fand.

Friedrich Schneider's herrliches Oratorium: Das Weltgericht, wurde zur Aufführung des

ersten Tages

bestimmt.

Obgleich schon früher, in der Kirche und im Concerte, Mehreres davon gehört und gewürdigt worden war, so rümpften doch Viele die Nase darüber, dass man es nur wagte, ein Publicum, und vollends ein zahlreiches, mit einem so trockenen, monotonen Concerte zu langweilen, wie die Aufführung eines Oratoriums ihnen zu versprechen schien. Ja Viele wollten gar nichts davon wissen, das erste Concert zu besuchen, und nur die Furcht, für das zweite keine Plätze zu bekommen, trieb sie an, auch für das erste zu unterschreiben, (indem man nur für beide zugleich sich zum Voraus der Plätze versichern konnte).

Wie ganz anders war aber das Urtheil, als dieses treffliche Werk gehört wurde! Nun erkannten und fühlten erst die Meisten, was denn eigentlich wahre Musik sei, und, Wenige ausgenommen, war Alles entzückt über das Gehörte. Einen ganz neuen, noch nie empfundenen Genuss gewährte ihnen das Zusammenwirken von beinahe 400 Executanten, (unter welchen allein 180 Sänger waren) welche diese herrliche Composition mit einer Liebe und einem Zusammenklang ausführten, von welchen man sich nur schwer einen Begriff machen konnte.

Keine günstigere Wahl hätte aber auch getroffen werden können, als grade dieses Werk, in welchem der Verfasser so schön die Classicität der älteren Componisten mit dem fantasiereichen Aufschwung der neuern verband. Nur ein solches Werk war auch fähig, den nöthigen Eifer aufrecht zu erhalten, welchen das Einstudiren erforderte. Man bedenke, dass die für die Proben bestimmte Zeit einen Raum von vollen drei Monaten einnahm, und dass diese grade in die Faschingszeit fiel, wo besonders die mitwirkenden Damen manches rühmliche Opfer bringen mussten! — Nur dieser anhaltende Eifer, welcher Sänger und Instrumentisten in gleichem Mase erfüllte, war vermögend, das treffliche Gelingen herbeizuführen.

Welche Freude muss es nicht für jeden echten Kunstverehrer sein, wenn er wahrnimmt, dass, so drohend auch der Modetand einzureissen sucht, eine einzige Aufführung der Art denselben in seine Schranken wieder zurückweiset.

Auch war nur Eine Stimme über die Wirkung des Weltgerichtes, und so gewählt und gehaltvoll auch das zweite Concert war, so musste es diesem ersten doch nachstehen.

Dieses vorzugsweise Wohlgefallen war unstreitig das schönste Resultat, welches für die Kunst bei dieser Aufführung entsprass. Es gereicht eben sowohl

dem Werke selbst zur Ehre, als auch dem Publicum, welches ein solches zu empfinden und zu würdigen vermag. Das Wohlgefallen an classischen Werken beurkundet die Bildungsstufe, auf welcher ein Publicum steht, den Grad von Empfänglichkeit, dessen es fähig ist. Wie erfreulich musste nicht für den Beobachter eine solche Wahrnehmung sein!

Herr Kern, dessen Eifer für die Kunst unser Musikfest hauptsächlich seine Entstehung verdankte, leitete das Ganze mit einem Fleiss und einer Sorgfalt, welche ihm zur grössten Ehre gereichen.

Entzückt verliessen alle Anwesende das Concert und waren schon mit dem Vorschmack des Genusses erfüllt, welchen ihnen das

zweite Concert

versprach.

Auch diese Erwartung wurde in hohem Grade erfüllt. Genüsse anderer Art drängten sich gleichsam nacheinander.

Noch nie hatte unser Publicum die Wirkung empfunden, welche ein zahlreiches, wohleingeübtes Orchester hervorzubringen vermag. — Die beiden Orchesterstücke: *Beethoven's* Symphonie aus *D*, welche das Concert eröffnete, und die herrliche Ouverture von *Weber's* Oberon, welche am Anfange des zweiten Theiles statt hatte, wurden mit einer Präcision und einem Glanze, besonders rücksichtlich der Violinen, aufgeführt, welche den Zuhörer ganz überraschten. Er glaubte sich im Geiste nach Paris, London, oder sonst einer Hauptstadt versetzt. *)

*) Unter den drei Solostücken, welche das Programm bildeten, war das erste, Variationen für die Violine, componirt und gespielt von dem jungen Salomon Waldteufel, einem kaum achtzehnjährigen Jünglinge, welcher schon auf einer

Alle Arien oder isolirten Gesangstücke waren aus einem Concerte verbannt, dessen Zweck nur einem gemeinschaftlichen Zusammenwirken galt,

---

ausserordentlich hohen Kunststufe steht. Er spielte mit einer Gewandtheit, Sicherheit und Leichtigkeit in Besiegung der grössten Schwierigkeiten, welche alle Anwesenden entzückten und hinrissen. — (Auch war nicht zu läugnen, dass sein Spiel eine nachtheilige Wirkung für die übrigen Stücke hervorbrachte. Ein so glanzreiches Instrument wie die Violine sollte nie am Anfange eines Concertes gehört werden. Die grösste Virtuosität auf einem andern vermag nicht zu ringen mit diesem Könige aller Instrumente.) — Dieses musicalische Phänomen lieferte einen sprechenden Beweis mehr, wie das Genie keine Schranken kennt und nichts seine Entwicklung aufzuhalten vermag, (denn die frühern Lebensjahre des jungen Künstlers und die Umstände, unter welchen seine musicalische Erziehung sich entwickeln musste, waren höchst ungünstig.) Es ist im Interesse der Kunst wahrhaft zu wünschen, dass er baldmöglichst in Stand gesetzt werde, irgend eine Hauptstadt zu besuchen, um sich ganz dem Studium seiner Kunst zu widmen, denn bis jetzt bildete er sich so zu sagen mehr nach geahnten, als nach wirklichen Vorbildern.

Das zweite Solostück war ein Violoncell-Concert, componirt und vorgetragen durch Herrn *Burgmüller*, Musikdirector in Mühlhausen. Dieser junge verdienstvolle Componist, welcher sich des nähern Umganges mit unserm verewigten *Carl Maria v. Weber* noch zu erfreuen Gelegenheit hatte, bewies durch seine Composition, dass die Lehren seines unsterblichen Meisters auf keinen unfruchtbaren Boden gefallen waren. Frischheit, Grazie und besonders ein tiefes Gefühl, verbunden mit einer interessanten Instrumentirung, zeichnen seine Arbeit aus. Auch erhielt sie den Beifall, welchen sein geschmackvolles Spiel verdiente.

Das dritte Solostück, welches zugleich den grössten Glanz über dieses Concert verbreitete, war das Concertino für die Oboe, von unserm Landsmanne, Herrn *Vogt*, erstem Oboisten an der königlichen Capelle in Paris, welchen Vaterlandsliebe bewogen hatte, unser Musikfest mitzufeiern. Wem in der musicalischen Welt ist der Ruf dieses grossen Künstlers unbekannt? Wer, der ihn schon gehört hat, war nicht von seinem herrlichen Spiele

und nur Ensemble-Stücke bildeten die Vocalpartie des zweiten Concertes.

Das erste dieser Stücke war das Finale des ersten Actes von Tancred. Wenn auch gleich die Wahl desselben einen Gegenstand getroffen hatte, welcher die Neugierde nicht reizen konnte, so verdiente derselbe doch in diesem Concerte einen ehrenvollen Platz; denn Tancred, dieser Vorgänger aller übrigen Rossinischen Opern, ist gleichsam der Typus, welcher das Wohlgefallen an den übrigen am meisten bestimmte und unstreitig auch am meisten verdiente. Das Finale wurde mit Präcision aufgeführt und erndete allgemeinen Beifall.

Das zweite Gesangstück waren Chöre aus der Preciosa, mit Begleitung einer, durch einen hiesigen Liebhaber arrangirten Blechmusik. Wenn auch einige Kritiker es tadelten, dass man eine solche der ursprünglichen Begleitung vorgezogen habe, so war dieses darum zu entschuldigen, weil es geschah, um einer sehr wohleingeübten Blechmusik ebenfalls Gelegenheit zu geben, ihr Scherflein zum Feste beizutragen. Auch war die Wirkung, welche der geistvolle Vortrag der Chorstimmen, durch die Natur der Blechinstrumente noch verstärkt, hervorbrachte, in der That einzig.

Das dritte und zugleich Schlussstück des ganzen Concertes war eine zu Ehren des Elsass gedichtete Hymne, in Musik gesetzt von Herrn *Jupin*, unserm verdienstvollen Violinlehrer an der vor einigen Jahren gestifteten Violinschule.

---

entzückt? Noch selten hat ein Künstler so tief den Geist der Oboe aufgefasst wie Herr Vogt, welcher dasselbe mit einer Grazie und einem Gefühle zu behandeln weis, welche den Zuhörer in hohem Grade überraschen. Der rauschendste Beifall begleitete sein Spiel, und Hochgefühl belebte aller Brust, da dieser Beifall einem Landsmanne galt, der, so wie der vorhergehörte junge Waldteufel, einen sprechenden Beweis gab, welch ein ergiebiger Boden für die Kunst das Elsass ist.

Vf.

Das Ganze bestand aus Chören, mehreren Sologesangstücken, worin der Verfasser sehr sinnreich 10 Harfen angebracht hatte, mit Begleitung des vollen Orchesters. — Ein Gelegenheitstück, und vollends ein solches, welches in der grössten Eile verfertigt werden musste, darf nie mit dem Masstabe einer strengen Kritik belegt werden. Obgleich mancher lieblose Tadel über dasselbe ergieng, so erkannte doch der billiger Denkende eine gewisse poetische Tendenz, welche dem ganzen Stücke zum Grunde lag, und gewiss hätte der sonst verdienstvolle Verfasser etwas Ausgezeichnetes geliefert, hätte nicht diese Cantate mit einer solchen Eile verfertigt werden müssen. So aber geschah beinahe Alles gleichzeitig, das Componiren, Abschreiben und Einstudiren; und dass dabei Unregelmässigkeiten unvermeidlich mitunterlaufen, wird jedem Unbefangenen einleuchten. Ueberdies vereinigten sich bei der Aufführung mehrere unvorhergesehene Zufälle, welche sehr störend auf den guten Erfolg des Stückes einwirkten.

Dennoch war dieses theilweise Misslingen keineswegs nachtheilig für den Total-Eindruck des Concertes. Dieses, so wie das erstere, wurde mit einer Präcision von Seiten der Chöre und des Orchesters aufgeführt, die man der Sorgfalt der Herrn Kern und Jupin nicht genug danken kann. Ersterer besorgte die Leitung des Ganzen, während der Andere der ersten Violine vorstand. Beide bewiesen dabei einen Fleiss, der des grössten Lobes würdig ist.

Von hohem Genuss erfüllt, verliessen alle Zuhörer den Saal. Begeisterung erfüllte während mehrer Tage jede Brust, und noch lange wird die Erinnerung an diese so festliche Zeit fortleben und schöne Resultate für die Kunst zur Reife bringen.

Der nächste Verein wird wahrscheinlich in Colmar, um die Pfingsfeiertage von 1831, statt haben. Schon freut sich Alles auf jene Epoche, und es ist vorauszusehen, dass die Liebe zur Kunst, welche den Oberrhein stets auszeichnete, auch dort schöne Erzeugnisse hervorbringen wird. *CB.*

Opposition

gegen die, von Seiten der Redaktion aufgestellte Bemerkung, über eine Mittheilung von Heinrich Birnbach, das Tremuliren gewisser Töne auf Geigeninstrumenten betreffend.

(Caecilia XII. Bd. S. 183 des 47. Heftes.)

Auf die Frage, warum das unangenehme Tremoliren eines Tones doch immer vorzüglich häufig gerade in Ansehung des Tones *f* der *g*-Saite sich zu zeigen pflegt, (Heft 47. S. 185.) habe ich bereits erklärt, dass auch der Fall auf andern Saiten sowohl als auch auf andern Tönen derselben statt findet. *) Aber auf folgende Bemerkung:

»die Ursache solchen Tremulirens überhaupt in »dem Umstande zu suchen, dass sich an dem In»strumente irgend eine Faser oder Stelle des Re»sonanzbodens befinden möge, deren Beschaffen-

*) Der Umstand, dass ein Tremuliren der befraglichen Art auch auf anderen Saiten und Tönen stattfindet, kann wohl nicht als Erklärung desjenigen dienen, wovon eben einzig die Frage und worüber grade vom Herrn Kammermusikus Ganz angefragt war. (Caecil. Bd. X, Heft 38, S. 121.) Wir können das (an dem von Herrn Musikdir. Birnbach angeführten Orte S. 185) Gesagte hier nur buchstäblich wiederholen: »Was den, von Hrn. Birnbach er»wähnten, Umstand angeht, dass auf manchen Gei»gen auch andere Töne ein unangenehmes Tre»muliren der im Eingang erwähnten Art äussern, — »so bleibt, der Richtigkeit dieser Erwähnung unab»brüchig, immer die Frage übrig, warum die be»fragliche Erscheinung sich doch immer vorzüg»lich häufig gerade in Ansehung des To»nes *f* der *g*-Saite zu zeigen pflegt?«

GW.

»heit den, dem befraglichen Tone entsprechenden »Schwingungen widerstrebe, — scheint aus dem »Grunde bedenklich, weil alsdann eben dieselbe »Erscheinung sich auch dann zeigen müsste, wenn »derselbe Ton *f* auf der *d*-Saite gegriffen wird, — »welches aber nicht ist, und weil sie, umge»kehrt, 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« —

erwiedere, dass es grösstentheils bei gut gearbeiteten Instrumenten gerade solche Töne trifft, die durch matematische oder arithmetische Verhältnisse hervorgebracht, dem Ohre, nach unserm gewohnten Stimmungssystem entweder zu tief oder zu hoch sind. Und weil das erstere vorzugsweise bei dem Tone *f* ist, indem dieser, wenn er durch die Theilung der Saite erzeugt wird, immer dem Ohre zu tief ist, weshalb er höher und besonders fester gegriffen werden muss, als die Töne, welche sich mit den mathematischen Schwingungen vereinigen oder daraus hervorgehen, so könnte man darin schon einen Grund vorfinden.

Da aber die kleine Septime vom sogenannten Sattel aus, auf andern Saiten mittelst eines starken Fingerdruckes rein hervorgebracht wird, so dürfte dieser Grund unzulänglich sein, und nur für gewiss angenommen werden, dass der wahre Grund und die Ursache des unangenehmen Tremolirens des Tones *f* auf der *g*-Saite, oder anderer Töne eines Instrumentes darin liegt, wie ich bereits ausgesprochen habe, dass entweder irgend eine Ader des Holzes im Resonanzboden nicht gestattet, vermittelst, der auf dem Instrumente angenommenen Mensur den Ton rein hervorzubringen, oder dass die, zu dem Tone erforderliche Saitenlänge und deren Schwingungen gerade unmittelbar nur an diesem Orte sich entweder mit den des Resonanzbodens nicht vereinigen, oder den ganzen Korpus in eine, der Natur widrige, und zwar zu starke Schwingung versetzen,

Wollte man einwenden, dass in eben der Entfernung vom Sattel aus, auf andern Saiten die kleine Septime gegriffen, eine gleiche Wirkung thue, oder derselbe Ton auf andern Saiten auch dem Ohre unangenehm sein müsse: so erwiedere ich hierauf, dass im ersten Falle, wenn die Septime vom Stimmtone aus auf andern Saiten gegriffen wird, der Körper in eine andere Schwingung versetzt wird, und dass das *f*, auf der *g*-Saite, wenn es ein unangenehmes Tremoliren verursacht, auch auf andern Saiten nicht so rein hervorgebracht werden kann, als es statt finden würde, wenn der Ton *f* auf der *g*-Saite gegriffen, ohne allen Makel wäre, welches ich damit beweisen kann, indem auf meiner Violine nicht nur das leere $\bar{a}$, sondern der Ton auf der *d*- und *g*-Saite gegriffen, mehr oder minder ein unangenehmes Gerausch macht. Es scheint um so gewisser zu sein, dass nur gerade die angenommene Saitenlänge und deren Schwingungen bei Hervorbringung des Tones *f* auf der *g*-Saite sich mit irgend einer Ader des Resonanzholzes oder des Korpus nicht vereinigt, weil man dem Uebel, welches sich durch eine praktische Erfahrung auf meinem und andern Instrumenten bestätigt, durch eine längere oder kürzere Mensur, und zwar durch ersteres mehr als durch das andere, im Stande ist, abzuhelfen. Die Mensur des Instrumentes muss aber, sobald es von diesem Uebel befreit werden soll, soviel länger oder kürzer gemacht werden, welches entweder durch Verlängerung oder Verkürzung des Halses, oder durch Versetzung des Steges geschehen kann, dass an dem Orte, wo der Ton *f* gegriffen wurde, weder *f* noch *fis*, noch irgend ein anderer Ton gegriffen werden darf, sobald diese Operation wirken soll, widrigenfalls erst andere, bereits angegebene Mittel versucht werden dürften.

Sollte übrigens bewiesen werden können, dass vielleicht mehr die angenommene Stärke des Holzes an dem Körper des Instrumentes, oder irgend ein anderer Fehler Ursache dieses Tremolirens sei, so

würde es mir angenehm sein, hierüber belehrt zu werden, wiewohl alles, was als Ursache angegeben werden könnte, nicht nur mit dem blossen: es sei ja natürlich, sondern völlig bewiesen sein muss, wenn man den bereits angegebenen Grund für unzulänglich oder gar für unrichtig beachten will. *)

H. Birnbach.

---

*) Wenn der Hr. Verf. uns jetzt versichert, dass er auf seinem Instrumente, (welchem er bis jetzo nur ein unangenehmes Tremuliren der leeren $\bar{a}$-Saite und des auf der g-Saite gegriffenen $\bar{a}$, vorgeworfen hatte, — s. *Caecilia* XII. Band, Heft 47, S. 186,) auch ein ähnliches Tremuliren desselben Tones, wenn er auch auf der $\bar{d}$-Saite gegriffen werde, entdecke, so ist diese Versicherung, obgleich sie zur Aufklärung der Frage: warum grade vorzugweis so häufig das, auf der g-Saite gegriffene f zu tremuliren pflegt? nicht wohl dienen kann, — doch jedenfalls beachtenswürdig, und macht es wünschenswerth, dass auch andere Künstler und Instrumentenbesitzer, welche etwa ähnliche Erfahrungen gemacht haben, dieselben bekannt machen mögen. Was aber den Gegenstand der hier vorliegenden Aufgabe näher angeht, so finde ich, auf zwei mir grade jezt vorliegenden Instrumenten, den hier befraglichen Makel des Tones f nur allein an dem auf der g-Saite gegriffenen, vermag aber an dem auf der d-Saite gegriffenen f eben so wenig etwas Aehnliches zu entdecken als ich es auch jemal auf anderen, mit ähnlichem Mangel des auf der g-Saite gegriffenen f behafteten, gefunden habe.

Was aber den Umstand angeht, dass das Schwuppern des auf der G- oder g-Saite gegriffenen Tones f oder $\bar{f}$ sich etwa daraus sollte erklären lassen, dass er gegen das, durch die Theilung der Saite, als harmonischer Aliquot- oder Flageolettton oder Proportionalton $= 1:7$, entspringende zu tiefe $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{f}}$ contrastire, — (eine Erklärungsart welche auch Hr. Birnbach selbst zu verwerfen scheint,) — so wird eine solche Erklärung wohl ohnedies Niemand adoptiren wollen, weil ja in dem Augenblicke, wo auf der G- oder g-Saite f oder $\bar{f}$ fest gegriffen wird, eine harmonische Proportionaltheilung ja nicht existirt, die G- oder g-Saite durch den festen f-

Das Adagio.

Wehmuth — sage, was bist du für ein Gefühl? — ein göttliches gewiss, was auch der Mensch von den ewigen ununterbrochenen Freuden der Götter denken mag. Ohne Wehmuth — wenn auch Freude sein könnte — Seligkeit nimmermehr! Aus dem zarten Mitgefühle stammt das Götterkind. Ich fühle ohne Rauhigkeit, die so oft den Schmerz begleitet, das Leiden empfindsamer Wesen. Ich fühle meine eignen Leiden (die wirksamsten Mittel zur Veredlung bei nicht gefühllosen Geschöpfen) in der Erinnerung an die Vergangenheit, in der Ahnung einer verhängnissreichen Zukunft. Der süsse Balsam des Trauernden, die wohlthuende Thräne schwillt im Auge — aber ohne Drang, hervorzustürzen. Ich fühle und denke zugleich .... zwar nur wie im Traume, nur mit der Einbildungskraft .. aber wie viel denke ich in diesem Helldunkel der Gefühle? Ausdrücken kann ich mich nicht. Wie wäre der Mensch im Stande, einem andern Menschen die zarten Seelenschwingungen

---

oder $\overline{f}$-Griff aufgehört hat, als G- oder g-Saite zu existiren, und an ihrer Stelle jetzt nur ein zur f- oder $\overline{f}$-Saite verkürztes Stück derselben existirt, auf welches Stück das andere, durch den Fingerdruck abgeschnittene, hinter dem Finger befindliche, todte Stück gar keine Einwirkung mehr haben kann, so dass also der Klang des tönenden Stückes unmöglich darum so oder anders schwingen und klingen kann, weil, wenn das hintere, vom tönenden Theile abgeschnittene Stück nicht abgeschnitten wäre, und beide gemeinschaftlich schwängen, der Ton dieser ganzen Saite G oder g, und der sechste Aliquotton dieses G oder g der Ton $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{\overline{\overline{f}}}$ sein würde, und als solches etwas tiefer als die Doppeloctave $\overline{\overline{f}}$ oder $\overline{\overline{\overline{f}}}$ des gegriffenen f oder $\overline{f}$! *GW.*

sichtbar zu machen, die unsre wehmüthige Rührung erzeugen? Aber ähnliche Bewegungen — völlig gleichlautende, wenn auch bei weiten nicht so feine — kann ich in andern Seelen durch die bewegliche Luft hervorbringen, wenn ich den Tönen zu gebieten vermag.

Caecilia gab uns das *Adagio*. Nimmer kann das Menschenherz aus rohen Stein gebildet sein, welches Empfänglichkeit für das Adagio von der Natur empfing. Du hast wohl wenig gefühlt und empfunden, sage ich zu dem Harthörigen, der das Adagio nicht vertragen kann. Ich gönne dir deine heitre Stimmung. Ich theile sie gern mit dir in den Stunden der Fröhlichkeit und des Vergnügens. Lass mir dafür den Glauben, dass wer des Lebens Ernst zu erkennen und zu schätzen unvermögend ist, die wahre Freude noch bei weiten nicht erblickt. Sie thront nicht auf der lachenden Stirne der Lustigkeit. Sie wohnt in tiefer Brust bei denen, die der Schöpfung Sinn enträthselt haben. Sie wohnt im liebenden Gemüth. Du gibst umsonst dir Mühe, sie aus der Farbe des Gesichts und aus dem Spiel der Mienen zu erklären. Wer nie empfunden hat, was tief der Andre fühlt, der kann sich auch nicht denken, was nur empfunden sein will.

Sagt, ihr Virtuosen, was meint ihr, dass man von euch denken soll, wenn ihr zu jeder Tagesstunde bereit seid, auf Verlangen ein Adagio uns vorzutragen? Es wäre ja fast um euern Ruf geschehn, wenn eure Fingerfertigkeit sich nicht vorher am fliegenden Allegro schon ermüdet hätte. Und ihr Sinfonien und Sonaten, sagt, ists euer Ernst, mit euern Tönen uns zu rühren? Die Ohren rühren — das ist eure Kunst.

Erholung nach der Arbeit ists, wenn ihr zum Wechsel der Dinge ein Adagio in eure Mitte nehmt. Den Eindruck, den es vielleicht auf fühlende Gemüther machte, vertilgt ihr bald durch euer *Finale Prestissimo.*

Horstig.

Neue Erfindung.

Ein Mechanicus aus der Gegend des Schwarzwaldes hat ein musikalisches Ruhebett erfunden, dessen Wirkung folgende ist: Man legt sich auf das Ruhebett und augenblicks wird durch den Druck des Körpers die Maschine in Bewegung gesetzt. Sie beginnt eine Arie von *Rossini* zu spielen, bei der man gar Nichts denken kann und sanft einschläft, — oder wenn man auch nicht schläft, so ist es doch grade so gut, als hätte man geschlafen. — Mit dieser Vorrichtung ist sodann auch ein musikalischer Wecker verbunden, der, je nachdem man diesen richtet, zur gesetzten Stunde einen Marsch von *Spontini* anhebt, bei dem auch der beste Schläfer unfehlbar wieder aufwachen muss.

Der Neue Hausfreund. —

Druckfehler.

Vorstehend S. 143, Z. 5, statt *unque* s. h. *ungue.*