Werk

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

Ort: Mainz ; Brüssel ; Antwerpen

Jahr: 1844

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0023|log14

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Ueber

den gegenwärtigen Zuſtand der teutſchen Tonkunſt,

wie er ist und sein sollte.

Von

C. A. FÖPPL.

(Fortsetzung.)

Was aber in dieser Hinsicht das Singen in den Schulen wirkt, davon kann sich Jeder überzeugen, der Volkslieder aus dem Munde des Volkes sammelt, da man jetzt schon nicht selten Schullieder hört, die also nach und nach die anstössigen und abgeschmackten, leider aber auch die guten, edlen Volkslieder verdrängen werden. Um so mehr ist es jetzt an der Zeit, auf die Wichtigkeit des Gegenstandes aufmerksam zu machen, bevor noch der Rest des Volksthümlichen verschwunden ist. Der besseren Volkslieder werden sich auch eine hinlängliche Anzahl finden, sobald nur die Leute, welche die Sammlung zunächst angeht, sich dafür thätig zeigen wollen: die Volksschullehrer. Sie haben so vielfache Gelegenheit auf dem Lande, Lieder zu hören, die bis zum Augenblicke noch ganz unbekannt sind. Jedes Thal, jeder Bergrücken hat ja seine eigenen, oft nur sehr wenigen Lieder. Wenn sich daher die Lehrer vereinigen würden, diese zu sammeln, zu sichern und zu ordnen, so könnten sie damit für die Volksschule ein bei weitem heilsameres, verdienstvolleres Werk liefern, als mit so manchen selbstgefälligen, unpopulären, unbedeutenden eigenen Fabrikaten.

Doch sind wir weit entfernt, die Bestrebungen der Teutschen zu verkennen. Oft ist die falsche Bildung der

Verfasser solcher Werke die Schuld, dass sie nichts Besseres, Zweckmässigeres zu liefern vermogten, und wenn die von uns angegebene Richtung bis jetzt weniger, als zu wünschen wäre, eingeschlagen worden, so ist dies besonders dem Umstande zuzuschreiben, dass nicht überall und nicht immer, und zwar gerade in dem in Frage stehenden Gegenstande, auf die nationale Erziehung und Bildung des Volkes Rücksicht genommen worden ist. Von jenen Teutschen, welche durch Herausgabe von Gesängen für die Volksschulen und von Anweisungen für den Gesangunterricht in denselben den Volksschulgesang zu fördern bemüht waren, erwähnen wir hier der Namen G. K. Claudius, G. F. Wolf, J. A. Hiller, Rdf. Z. Becker (Herausgeber der Melodien zum Mildheimischen Liederbuche), K. Spazier, H. B. Beneken, J. H. Kirchner, E. A. Schmidt, Hs. G. Nägeli, A. Mühling, F. Wilke, B. H. L. Natorp, H. Wagener, A. L. Richter, K. Schultz. Grosheim, J. F. Dorn, A. Zernak, F. Bauer, K. G. Herwig, K. Gläser, J. G. Hienztsch, J. F. W. Koch, L. F. Beck, P. Gleim, Hitzner, Kiefer, G. F. Kübler, E. G. S. Anschütz, H. G. Rink, K. Salzmann, J. D. Bach, M. Henkel, F. A. L. Jakob, K. Schade, W. Hoppe, L. Erk, W. Adlf. Müller, G. F. Bischof, Ch. F. Georgi, H. W. Stolze, J. G. A. Lachmann, C. Abela, F. Silcher, W. Wedemann, wozu noch viele ältere und neuere Erscheinungen gehören. Wir bezweifeln, ob unter irgend einer andern Nation ein gleicher Eifer für die Sache sich beurkundet.

Sind die Schüler bei ihrer Entlassung aus der Volksschule so weit und in der Art gebildet, wie oben angegeben worden, so ist es leicht, sie in einer höheren Schule weiter zu bilden. Besuchen sie aber auch, was besonders auf dem Lande der Fall ist, keine Schulen mehr, so sind sie jetzt doch wenigstens für das Bessere gewonnen und haben so viel Selbstständigkeit erlangt, dass eine eigene freie Ausübung des Erlernten und das Fortüben des Gesangs auf eigene Kräfte möglich wird. Wo dann geselliger Sinn und Lust und Liebe zur Sache besteht,

da kommt leicht ein Zusammentreten Mehrerer zu Stande, wozu freilich noch Lehrer, Ortsvorstände und besonders der Pfarrer, insofern sie die Bedeutung eines solchen Zusammentretens begreifen und den wohlthätigen Einfluss der Sache auf die Bildung der Leute einsehen, nicht wenig durch Ermunterung und Anregung beizutragen vermögen.

In den Real- und den andern dahin gehörenden höheren Bürgerschulen unterscheiden wir die Fortbildung der in der Elementarschule begründeten allgemeinsten Bildung und die den betreffenden Instituten entsprechende Ausbildung. Die Aufgabe der ersteren ist die Weiterbildung in dem, was in der Elementarschule angelegt worden ist. Ausser dem fortgesetzten allgemeinen Charakteristischen der Volkskunst, indem jetzt auch Lieder der verschiedenen deutschen Gauen, und zwar in Hinweisung auf ihre Aehnlichkeiten und Abweichungen, und nicht mehr bloss der nächsten Umgebung und des nächsten Bedürfnisses vorgeführt werden, bereiten wir jetzt die Bekanntschaft mit den namhaften Meistern der Nation vor, wozu wir die in grösseren Werken des 15. und 16. Jahrhunderts enthaltenen zweistimmigen Sätze auszugsweise empfehlen, die durch ihren ernsten, einfachen und reinen Styl bei weitem den meisten neueren Erscheinungen dieser Art vorzuziehen sind. Je näher wir der Gegenwart der musikalischen Literatur kommen, desto mehr wird das Tändelnde, Ernstlose, Seichte, allgemein; gerade entgegengesetzt aller bessern und besonders der nationalen Bildung wäre es also, der Modernität einen Einfluss auf die Kunstbildung einzuräumen. Es kommt ja leider ohnedies des Modernen so Vieles alltäglich vor, dass es auch nicht einmal das eigentliche Lernen befördert, da Sachen der oberflächlichen und leichtfertigen Art, wie man sie einmal gewöhnt ist, so obenhin bald in dem Gedächtnisse sind, während die einfachen alten Formen die Aufmerksamkeit in viel höherem Grade in Anspruch nehmen. Ausserdem setze man Uebungen im freien Lesen fort, die in den verschiedenen contrapunktischen Formen und in

allen möglichen Fallbrücken für den Leser bestehen mögen. Hier ist auch der Ort, die Zifferschrift mit der Notenschrift zu vertauschen. — Die Ausbildung geht noch mehr auf das Besondere ein. Von den noch allgemeineren Charakteren der Kunst und des Geschmacks des Volks, die uns aber auch jetzt noch stets verbunden bleiben, und als Mittelpunkt gelten müssen, wenden wir uns zu den namhaften Meistern der Nation, lernen sie genau kennen und beurtheilen, in wie weit sie als nationale Künstler betrachtet werden können, in wie weit sie den im Volke liegenden Keim — wie er sich in dessen einfachen, schmucklosen Liedern beurkundet — zur Entwickelung gebracht haben. So kommen wir auf die historische Entwickelung der Nationalität, auf die ausgeführte, vielseitige Kunst der Nation in Individualitäten, in einzelnen Meistern, wie in Kunstschulen und Perioden. Da die Schüler noch nicht zur Kritik gereift sind, so gebe man ihnen nur musterhafte und eigentliche Meisterwerke. Das Mittelmässige, das Unbedeutende, das Unvolksmässige und Denationalisirende bleibe ausgeschlossen, damit der Schüler nicht irre geleitet werde. Man macht uns vielleicht ob des strengen Verbleibens bei der Kunst des Vaterlands den Vorwurf der Einseitigkeit. Welcher Vater aber wollte, wenn er sein Kind dem Vaterlande erzieht, durch frühzeitige Einimpfung fremder Elemente den Sinn für das Vaterländische ersticken? Mit der Tonkunst ist es ohnedies eine sehr schwierige Sache, und man kann nicht, besonders nach dem Stande der Dinge in unserer Zeit, vorsichtig genug zu Werke gehen. Gleichwie nach Thibaut in dem Gedichte der Fehler des Unsittlichen, Anstössigen, oder in dem Gemälde der des Schamlosen, Schmutzigen offenbarer ist, als in der Musik, und daher hier das verborgene Gift viel leichter gesogen wird, als dort das offenliegende, ebenso kann der Sinn für die nationale Tonkunst im Fremden leichter verloren werden, insbesondere, wenn Oberflächlichkeit, Lauheit und Gleichgültigkeit gegen die eigenen Interessen der Herrschaft der Ausländerei

die Hand bieten. Es ist an der Zeit, aufzuräumen, wenn nicht der chaotische Zustand täglich zunehmen soll. Was soll es helfen, dass die Idee einer teutschen Nationalität in den Köpfen Einzelner bleibt, was soll es heissen, dass sie todt in Büchern steht, dass wir Tondichter aufzuweisen haben, von denen die Gelehrten und Schriftsteller uns sagen, dass sie national seien oder nicht national, dass man in einem Schwalle von schönen Redensarten die Unabhängigkeit und Aechtheit teutscher Kunst erhebt, wenn sie nirgend in's Leben getreten ist? Das Leben allein ist es, das hier entscheidet, und eine blos geschriebene Nationalität ist noch sehr wenig. Man halte von der Kunst der Italiener, was man wolle; sie selbst aber sind hoch zu achten, dass sie an ihrem bestimmt ausgeprägten Nationalgeschmacke fest halten; man tadle die Fehler der Franzosen, doch kann man nicht leugnen, dass sie nie und nirgend den Glauben an ihre Nationalität aufgeben: sie kennen die Bedeutung derselben, und setzen darein ihren höchsten Stolz.

Haben doch die Teutschen so viel Charakteristisches, wenn auch nicht aus neuerer Zeit, obwohl es aus dem Leben der Gegenwart geschwunden ist, und nur Einzelheiten noch schwach daran erinnern, wie z. B. noch heute gebräuchliche Kirchengesänge. Aber was kann es nützen, wenn über den Werken der Meister, einst der Stolz der Nation, der Staub der Bibliotheken liegt? Es ist vergessen, dass wir gleich den grossen altteutschen Baumeistern, gleich unseren grossen Malern, berühmte Tonsetzer besitzen! Die Schätze derselben müssen aufgesucht, und wieder ins Leben gerufen werden, wenn wir glauben sollen, dass wir in unserer Kunst etwas Höheres suchen. Die Wiedereinführung dieser Werke soll uns zum Wiederaufleben und zu unserer Selbstständigkeit in der Kunst führen. Keine bessere Gelegenheit bietet sich hiefür dar, als der Gesangunterricht in den höheren Schulen. — Indessen unterlassen wir nicht, zugleich die Bedenklichkeiten, welche der Einführung solcher Werke entgegenstehen könnten, anzuführen.

Vor Allem bemerken wir, dass die meisten der älteren Sachen der Kirche angehören, und zwar oft der katholischen, oft der protestantischen. Es hiesse die Intoleranz auf's Aeusserste treiben, in Werken der Kunst, wenn nicht gerade der Text das Besondere einer der beiden christlichen Confessionen berührt, ein Gewicht auf die eine oder die andere zu legen, da ja auch gewiss sehr viele Anstalten von Schülern beider Confessionen besucht werden. — Ausserdem könnte man durch die vielen Kirchensachen der älteren Zeiten einseitig werden, wollte man nicht durch fortgesetzte Uebung des Volkslieds und durch Benutzung der altteutschen Liedersammlungen, die noch in unseren Bibliotheken vergraben sind, und manches Brauchbare enthalten, für Vielseitigkeit der Bildung besorgt sein. — Viele der Kirchensachen sind lateinisch. Es ist immer das Beste, den Urtext beizubehalten. Wo aber die lateinische Sprache nicht gelehrt werden sollte, da schlagen wir vor, entweder, wie Thibaut es machte, den Text durch eine beigefügte wörtliche Uebersetzung zu erklären, oder für die lateinischen Worte eine gute, möglichst treue Uebersetzung in's Teutsche — solche ist freilich wunderselten — zu setzen.

Höhere Schulen haben gewöhnlich schon eine hinlängliche Anzahl Knaben- und Männerstimmen, um den vierstimmigen Gesang cultiviren zu können. Hier sind denn auch die Volkslieder vierstimmig auszuführen. Wenn das Volk selbst nur zwei- und unvollkommen dreistimmig singt, so hindert dies nicht, dass bei fortgesetzter Bildung, die freilich von dem schlichten, einfachen Volke nicht zu verlangen ist, das nur sein natürliches Talent und seinen Sinn für mehrstimmigen Gesang in dem Secundiren seiner Lieder offenbart, dieses in der Natur des Volks begründete Streben in seiner vollkommenen Gestalt gezeigt werde. Ist dieses Verfahren auch nicht treu dem Volksgebrauche, so ist es doch jedenfalls im Sinne des Volkes. Doch bleibe in dergleichen Bearbeitungen das Volksmässige insofern unverkennbar, als das Volk seinen Liedern stets

die nächstliegenden, einfachsten Harmonien unterlegt. Schon frühe findet man dergleichen, obschon durch die im Zeitgeschmack angebrachten Verbrämungen contrapunktischen Figurenwesens dem Volksthümlichen oft weniger treuen Bearbeitungen.

Der technischen Kunst der Werke werde nicht erwähnt, und weder auf pikante harmonische Combinationen, noch auf contrapunktische Eleganz ein besonderes Gewicht gelegt; dagegen wähle man nur solche Werke, worin das einfache und natürlich Ausdrucksvolle, die Kraft, die Frische, das wahre, tiefe Gefühl und damit gerade das Charakteristische des teutchen Tonsatzes hervortritt.

Zu bemerken ist, dass man bei der Wahl der Werke das Fremde und Fremdartige, wo es auf das Vaterländische einen Einfluss gewonnen und sich mit demselben verbunden hat, von dem eigenthümlichen Nationalen wohl unterscheide. In diesem Falle hat man auf Nichts mehr, als auf eine richtige Auffassung des Nationalen von Seiten der Schüler bedacht zu sein. Besonders ist es die niederländische Schule, welche einen mächtigen Einfluss auf die erwachende, teutsche, harmonische Tonkunst ausübte: daher die contrapunktischen Ueberladungen in den ersten Bearbeitungen altteutscher Lieder, so dass zuletzt das eigentlich Nationale sich auf den Grundgedanken, auf die Hauptstimme beschränkt, wornach denn oft nur diese noch für den besagten Zweck verwendet werden kann, und einer neuen, dem Grundgedanken entsprechenden, einfacheren Bearbeitung bedarf. Nicht überall herrscht diese Schreibart gerade vor, und bei manchen ist das deutsche Element auch in der dem Grundgedanken entsprechenderen, einfacheren, schlichteren Behandlung und Fassung des Ganzen gar nicht zu verkennen.

Es ist von unsern ältesten teutschen Harmonisten noch so wenig bekannt, dass es allerdings sehr verdienstvoll wäre, nach ihren Werken mehr su suchen, als es bisher geschah. Oft sind es nur Bruchstücke, die wir kennen, welche ein eifriger Contrapunktist seinem gelehrten Buche

als Belege einverleibt. So ist z. B. von Godendag nur ein einziger kleiner Satz einer Messe bekannt geworden. Auch das, was wir bisher von einem H. Isaak, Herm. Fink, Stolzer, Stephan Mahu, Joh. Müller, Math. Eckel, M. Agricola, Jos. Stahl, Jh. Walther, Utendaler, Arn. von Bruck, Lup. Hellinck, Paminger, Sext. Dieterich, Joh. Wannemacher, Ludwig Sentl wissen, ist so wenig, dass wir in den meisten Fällen nicht zu unterscheiden vermögen, ob diese Meister zu der eigentlichen altteutschen Schule, oder, da Viele sich im Auslande aufgehalten und gebildet haben, zu einer fremden zu rechnen sind *). Ferner sind noch zu suchen und zu sichten die Werke eines Aichinger, Gallus, Krainer, Hasler, Mayland, Hier. Prätorius, Schöndorfer, Zang, eines Walliser, des volksthümlichen V. Leisring, eines B. Faber, Franck, Ufferer, Mich. Prätorius, Melch. Vulpius, eines H. Schütz, Bokshorn, Stadlmayr, Joh. Christ. Bach, J. J. Fuchs. Bekannter, aber ebenfalls nicht von unserem Standpunkte aus geprüft und geordnet sind die Werke von Seb. Bach, Graun, Hasse, Händel, Stölzl, C. Ph. E. Bach, Homilius, Rolle, Wolf, M. Haydn, Fasch und Anderen.

Von den Sammlungen altteutscher Lieder, welche wir oft wegen ihres unteutschen Charakters, oft wegen des anstössigen Textes für unseren Zweck nicht sämmtlich empfehlen können, führen wir hier an: „Hundert und fünfzehn guter newer Liedlein mit 4, 5, 6 Stimmen, vor nie im Truck ausgangen, herausg. von Joh. Ott," Nürnberg, 1544. „Ein ausszug guter alter und newer Teutschen Liedlein einer rechten teutschen Art, herausgegeben von Georg Forster," Nürnberg, bei Johann Petreio,

*) Ein charakteristischer Unterschied und eine genaue Bestimmung verschiedener Schulen, unter welchen z. B. der geehrte Herr Verf. auch eine eigene „altteutsche" anführt, möchte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. und noch später schwerlich festzustellen sein.

Die Red.

1539. — „Der ander Theil, Kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein," herausgegeben von Demselben, Nürnberg, bei Joh. Petreio, 1540. — „Jac. Mailand, newe auserlesene teutsche Liedlein mit 5 und 4 Stimmen," Nürnberg, bei Dietr. Gerlatz, 1569. — „Ric. Zang, Schöne Newe Auserlesene Geistliche und weltliche Lieder mit drei Stimmen." Frankfurt a. O., bei And. Eichorn, 1594. — „Heinr. Albert, Arien, erster bis achter Theil," Königsberg, 1638 (?) bis 1650. — „Alb. Utenthal, fröhliche newe Teutsche und französische Lieder," Nürnberg, 1754. — „Musikalischer Zeitvertreiber," Nürnberg, bei Kaufmann, 1609. — „Musikalischer Zeitvertreiber," S. C. 1643. — „Gall. Dressler, auserlesene teutsche Lieder," Nürnberg, 1575. — „Joh. Schwandorfensis, Schöne auserlesene geistliche und weltliche Lieder," München, 1585. — „Nic. Rosthius, fröhliche deutsche Gesänge," Frankfurt, 1583. — „Hs. L. Hasler, Lustgarten neuer deutscher Gesänge," Nürnberg, 1590. — „Val. Hausmann, deutsche weltliche Lieder," fünf Theile, 1592—1598. Ein Auszug erschien 1603. — „P. Sartorius, neue deutsche Liedlein, Nürnberg 1601" u. a. Auch Ausländer haben teutsche Lieder in Musik gesetzt, unter Andern der berühmte Niederländer Roland Lass, *Cantiones Germanae, Pars I., II. et III.* München, 1576. — Derselbe, Teutsche und französische Gesänge mit 6 Stimmen, München, 1690 und 91. — Ivo de Vento, newe teutsche Liedlein mit 5 Stimmen, München, 1569 und 70. — Derselbe, schöne auserlesene newe teutsche Lieder mit vier Stimmen, München, 1572. — Ant. Scardellus, newe Teutsche Liedlein mit 4 und 5 Stimmen, Nürnberg, 1568. — Derselbe, newe und lustige weltliche deutsche Liedlein mit 4, 5 und 6 Stimmen etc., Dresden, 1570. Hierbei aber fragt es sich, ob diese Fremdlinge nicht mehr bemüht waren, die Kunst ihres Vaterlandes auf teutschen Boden zu verpflanzen, als die teutsche Kunst selbst tiefer kennen zu lernen und ihre Entfaltung zu fördern. Nur eins möchten wir hier be-

merken: Trotz allem Streben, einer Nation ausländische Kunst zuzumuthen oder aufzudringen, wird immer mehr oder weniger die Sprache sich dagegen auflehnen und dem fremden Elemente sich widersetzen. So aber wird weder für die eine, noch für die andere Seite etwas Entscheidendes, Charakteristisches zu Stande kommen, und ein Zustand sich bilden, der zeigt, was eine Nation ist, wenn sich ihr Charakter wie in allen andern Dingen, also auch in der Kunst, noch nicht bis zum Grade der Selbstständigkeit entwickelt hat.

Noch einige Sammlungen mögen existiren, welche älter als alle die hier angegebenen sind. So erwähnt Kretzschmer in seinen teutschen Volksliedern einer Sammlung teutscher Lieder aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Der Mann, der so viel gethan für die Entwickelung unserer teutschen Nationalität, durch die folgenreiche Reform der teutschen Sprache und durch die grosse Reform der Kirche, er war es, der auch ganz besonders der teutschen Tonkunst eine nationalere Richtung, einen neuen Aufschwung gab; er war es, der unsere Muttersprache in die Gesänge der Kirche aufnahm, der die dem Geiste der Zeit und der Nation angemessene Kunstform einführte und die alte fremde verbannte; er ist, wenn auch nicht der Schöpfer, doch der Beschützer und Verbreiter des teutschen Kirchenlieds, und damit des teutschen Lieds überhaupt.

Höhere polytechnische Institute werden meistens von jungen Männern besucht, bei welchen die Mutation eingetreten oder schon vorbei ist; demnach sind für dieselben Sachen für Männerchöre anwendbar. Leider ist dieser Theil der Literatur qualitativ nicht so reich, als quantitativ. Wir besitzen sehr viele Männerquartette, von welchen der geringste Theil wahrhaft gut und classisch genannt werden kann. Es ist auch kein einziger unserer genialen grossen Tonsetzer, der sich der Sache besonders angenommen hat, so grosse Verdienste sie sich dadurch würden erworben haben. Was hätte ein Mozart, ein

Beethoven und zwar in anderer, spezieller nationaler Richtung, als sie vorzugsweise verfolgten, darin vermocht, hätten sie nur auf den richtigen Einfluss sehen und sich vertrauter mit dem Geiste und den Bedürfnissen des Volkes machen wollen und können. Sehr viele der neueren mehrstimmigen Männergesänge sind nicht im Charakter des teutschen Männergesangs abgefasst: für ihn passt nichts so gut, als die reine abgeschlossene Form des Lieds, und die erweiterte Form desselben in ausgeführteren Chören, weniger das cantatenmässig Ausgesponnene, oder gar die aus mehreren Sätzen ganz verschiedenen Ausdrucks zusammengesetzten modernen musikalischen Genrestücke, wie sie neuerer Zeit beliebt geworden. Dergleichen Sachen ermangeln aller Einheit, es ist daher unmöglich, darin ein wahres Kunstwerk zu erkennen, und der ächte Kunstkenner muss dadurch unwillkührlich an den unruhigen, überladenen, geschmacklosen Baustyl der Jesuiten sich erinnert finden. Obwohl schon sehr viele Sachen für Männerchöre erschienen sind, so hat man doch, es ist unwiderlegbar, die höhere Bedeutung derselben stets verkannt. Meistens sind es entweder liebliche arienmässige Melodien der Oberstimme und dazu eine steife Begleitung der übrigen Parthien, oder in gesuchten harmonischen Wendungen sich krümmende und kreuzende Sätze, mehr für einfaches Quartett, als für den Chor geeignet, selten aber die einfach-kräftigen, frischen, klaren Ergüsse wahrhaft männlichen Gefühls. Wie viele süsse, schmachtende, verliebte Männerchöre sind erschienen. An solchen Dingen kann sich die Jugend nicht begeistern, weder zunächst für die ächte Kunst, noch für edle Thatkraft. Wenn Herodot die Musik unter die Mittel zählt, ein Volk zu verweichlichen, so könnten wir in der That an diesen Ausspruch glauben, sollten die Männer auf diese weibischen, kraft- und saftlosen Gesänge beschränkt sein. Es ist nicht schwer, eine grosse Musterkarte von sogenannten Ständchen, verliebten Serenaden u. s. w. zusammenzubringen. Oft sollte man aus der Wahl der Gedichte

schliessen, es gäbe keinen höhern Gegenstand, und die Dichter hätten Jahr aus Jahr ein nichts Besseres, Höheres, Wichtigeres zu besingen, als die Liebe und wieder die Liebe. Die Musik lässt dann von ihrer Seite auch nichts fehlen, um das Maass voll zu machen. Ja, wir finden sogar zu kräftigen sinnigen Worten unserer genialsten Dichter die buhlerischste, üppigste Musik, ganz im Widerspruche mit den herrlichsten Texten. Die Sänger des Mittelalters haben ihre Minnelieder bescheidner und züchtiger gehalten. Wenn denn einmal in der Kunst verliebte Sachen vorkommen sollen, so lasst uns doch jene alten Meister zum Muster dienen. In den wenigen einzelnen Resten derselben, die auf uns gekommen sind, liegt die einfache biedere Gemüthlichkeit, die den meisten Neueren fremd ist. Man macht keine historischen Studien, man sucht nicht forschend das Wahre und Aechte der Vergangenheit, um, bevor man selbst unternimmt, Etwas zu leisten, ein richtiges Urtheil zu gewinnen; im Gegentheile glaubt man genug gethan zu haben, wenn man den Fehlern und Schwächen des Zeitalters huldigt.

Für eine Schule, die nur aus jungen Männern besteht, sind anständige und an sich gute Lieder der Liebe gerade nicht verwerflich, doch glauben wir nicht, dass sie den Grundstab der Literatur bilden können. Die männliche Jugend geht einem Ziele entgegen, das ernst und hoch genug ist, dass auch die Kunst nicht zurückbleibe, darauf einen Einfluss auszuüben. Schon haben wir Dichter, die mehr oder weniger für diesen Zweck Vieles Ausgezeichnete geboten, die den Werth des ächten teutschen Gesanges erkannt haben. Erinnern wir uns nur eines Uhland, Arndt, Schenkendorf und anderer Edlen. Die Geselligkeit der Jugend hat immer etwas Erhebendes, Anregendes; nirgend aber tritt dies deutlicher hervor, als im allgemeinen Gesange derselben. Wer je einen so recht jugendlichfrischen Chor gehört hat, wird gewiss beistimmen.

Unsere jungen Dichter werden in der gegebenen Andeutung einen sehr reichen Stoff für ihre Muse finden, die

Tonsetzer nicht weniger. Im teutschen Volke lebt Vieles und ist Manches schon geschehen, was würdig wäre, durch vaterländische Künstler verewigt zu werden. Der Männergesang kann ohnedies schon leicht zur wahrhaft teutschen Nationalkunst erhoben werden, da ausgemacht in keinem Lande so, wie in unserm Teutschland, derselbe so allgemein cultivirt wird. Diesem Umstande verdanken wir denn auch eine reiche Literatur. Jh. M. Haydn, H. von Call, Jul. Miller, Fr. Schneider, W. Sutor, A. Bergt, A. Harder, Fr. X. Eisenhofer, Hs. G. Nägeli, Hl. Bd. Bierey, Alb. Methfessel, K. Steinacker, C. M. v. Weber, J. F. Dorn, K. Blum, F. Kuhlau, L. Spohr, Ign. Assmeyer, W. u. A. Ed. Häser, A. Neidhart, Konr. Kreutzer, Xav. Schnyder v. Wartensee, Bernhard Klein, Fr. Schubert, K. H. Zöllner, F. E. Feska, U. Mühling, H. Geissler, E. Silcher, K. v. Schloyer, K. Kocher, K. Klage, K. F. Zelter, Gst. Reichardt u. A. haben Männerchöre herausgegeben, und sicher wird unsern Künstlern noch das grosse Werk gelingen, die Idee eines wahrhaft nationalen, ächt teutschen Gesangs zu verwirklichen. Was die Franzosen, die Italiener und übrigen Nationen bis jetzt darin gethan haben, ist zu unbedeutend, erwähnt zu werden *).

---

*) Hier können wir die Ansicht des geehrten Herrn Verf. nicht theilen; wer Gelegenheit hat, sich mit den Compositionen der Italiener für Männerstimmen bekannt zu machen, wird finden, dass viele derselben in Bezug auf die Behandlung der Stimmen, auf die Lage derselben und den dadurch erzielten Effect, als Muster dienen können. Ein sehr gewöhnlicher, die Stimme ermüdender, und somit auch zum Detoniren und Sinken der Stimme beitragender Fehler, liegt häufig bei deutschen Componisten darin, dass sie den ersten Tenor oder die Oberstimme des drei- oder vierstimmigen Chors für Männerstimmen, durch die fortwährende hohe Lage zu sehr anstrengen, und in ähnlicher Weise den zweiten Tenor durch zu tiefe Lage, dann auch eben so die beiden Bässe behandeln. Die Meister des XVI. Jahrhunderts machen in ihren derartigen Compositionen nur einen nominellen, aber durchaus keinen

Die Gewerbschulen, Institute für Ausbildung der Handwerker, werden gewöhnlich von jungen Leuten von 16 bis 20 Jahren besucht. Männergesang ist also auch hier zu Haus, wenn die Kunst unter die Lehrgegenstände gehört, was nach den von uns bisher entwickelten allgemeinen Gründen, und indem diese Anstalten immer ihre Bedeutung haben, allerdings zu wünschen ist. Sehr wenige der Knabenstimmen mögen bei dem nahe bevorstehenden Momente der Mutation noch verwendbar sein. Das Volks- und volksthümliche Lied bilden für dergleichen Schulen die Literatur. Es wird übrigens von dem Zustande der Schüler und von der Befähigung und von dem Sinne der Schüler abhängen, ob man mit gutem Erfolge noch über diese Norm hinausgehen könne. Es ist rathsam, mit

---

reellen Unterschied zwischen den beiden Oberstimmen, und eben so wenig zwischen den beiden Bässen; sie lassen die Stimmen sich kreuzen, damit jede ihren ganzen Tonumfang zu benutzen hat, und auf diese Weise weniger ermüdet, als wenn sie sich nur in der höheren oder nur in der tieferen Region ihrer Tonlage bewegt, wie dies gegenwärtig der Fall ist. In einzelnen Sachen, wie z. B. in einem vierstimmigen Psalm des Orl. di Lasso finden sich sogar drei Tenorstimmen und eine Bassstimme, und keine von jenen drei Stimmen ist nach Art der heutigen eine sogenannte erste, zweite oder dritte Stimme. Durch die wiederholte Ausführung einer solchen Composition und durch ihre Wirkung wird man sehr bald überzeugt, dass diese Art der Behandlung der Stimmen das Resultat einer sorgfältigen Prüfung ist. Die von italienischen Meistern — wozu auch Cherubini als ein Schüler von Sarti zu rechnen ist — mir bis jetzt vorliegenden Sachen gehören freilich nur zur kirchlichen Musik; es steht aber zu vermuthen, dass sich gelegentlich auch wohl noch einzelne weltliche Gesänge für Männerstimmen finden, wie unter andern der frische und kräftige Festgesang von Antonio Lotti, der angestimmt wurde, wenn sich der Doge von Venedig auf den Bucentaur begab, um sich durch Versenkung eines Ringes mit dem adriatischen Meer zu vermählen.

Die Red.

leichten, einfachen, dreistimmigen Sätzen anzufangen und später zu den vierstimmigen überzugehen, vorausgesetzt, dass durch die erste Bildung in der Elementarschule ein guter Grund gelegt worden ist.

Der dreistimmige Satz eignet sich ganz besonders desshalb zur Begründung des Unterrichts in einem dergleichen Institute, weil er 1) schon theilweise zum Volksliede gehört und beim Volke gebräuchlich ist, wie wir schon oben angedeutet, und 2) klarer, durchschaulicher ist, als der schon verwickeltere, und, wenn er ganz verstanden werden soll, mehr Erfahrung voraussetzende vierstimmige Satz; 3) aber ist die Anstrengung der äusseren Stimmen minder stark. Der Grundsatz der Verbreitung allgemeiner wahrer Bildung verlangt es, dass das Volk in der ihm eigenthümlichsten Kunst, in der Kunst des Gesanges einen guten, gründlichen Unterricht erhalte. Gesang, diese Doppelkunst, Verbindung der Dicht- und Tonkunst, ist überall, wo die teutsche Zunge klingt, und zwar am charakteristischsten und wahrsten, nicht etwa in einzelnen, vielleicht höhern Ständen, sondern in dem Volke selbst nach dem allgemeinsten Begriffe des Wortes anzutreffen. Es wäre in der That eine Verkümmerung, eine Vernachlässigung der Volksbildung, diese herrliche Anlage, diese Neigung für die Kunst, die so unzweideutig sich kund gibt, die so tief in der Natur desselben begründet ist, unbeachtet zu lassen. Wir wissen, dass bei allen wichtigen Ereignissen, die das Vaterland betroffen, das teutsche kräftige Lied erhebend erklungen; wir hatten die Gelegenheit, es in den traurigen, wie in den freudigen Zeiten, in den Zeiten der Schmach und der Bedrückung, wie in den sieghaften und denen der Befreiung, als den Zauber der allgemeinen Ermuthigung und Begeisterung für das Höchste, Edelste kennen zu lernen.

Nichts kann auf ein Volk einen tiefern Eindruck machen, als das seinem reinen Sinne entsprechende Lied. Denken wir nur daran, was dem Engländer sein *„God save the king“* und sein *„Rule Brittania“* ist, wie be-

geisternd die Helden-, Schlacht- und Vaterlandslieder der Spanier, der Schotten, der Schweden, der Polen auf diese Völker wirken. Und all dieser Einfluss ist dort doch nur auf einen einzigen Punkt gerichtet, während derselbe bei hinlänglicher Pflege der Sache selbst sich über alles Edle und Grosse verbreiten würde.

Unsere Zeit, die an manchen heilsamen Instituten bis jetzt noch so arm, und hie und da ärmer ist, als die Vorzeit, findet leider in vielen derselben keinen sogenannten praktischen Nutzen, ganz und gar verkennend, dass das praktische Leben nicht blos in reinmathematisch-berechenbaren Interessen des rein prosaischen Lebens besteht. Eine weise Regierung wird nicht allein auf das materielle Fortkommen und Fortbestehen des Volkes aufmerksam, sondern eben so thätig, eben so besorgt für sein geistiges Weiterschreiten sein. Was wäre ein Mensch, für dessen Bildung und Erziehung weiter nichts geschähe, als dass er seinen Leib ernähren, und so fortschleppen könne — was wäre er, wenn nicht Geist und Gemüth aus höheren Gründen selbstständiger ausgebildet würden? Es ist geschichtlich erwiesen, dass der Gesang zur Zeit, als noch dessen Elemente, die Poesie und Musik in innigster Verbindung standen, und da keine von beiden Schwesterkünsten von der andern getrennt erschien, die Bildung des Volkes, wie insbesondere in der Sprache, so auch im Allgemeinen beförderte; der alte Minnesänger sagt es selbst von seinem eigenen Liede, „dass es Tag und Nacht durch alle Gassen ertöne.“ Wie aber der damals allgemein gewordene Gesang als Ausdruck der hohen Begeisterung des Volkes zu betrachten ist, wie damals das Volk sich im Gesange gemüthlich aussprach, so sollte heute die Sache mit Fleiss und Aufmerksamkeit gepflegt und unterstützt werden, um in dem Volke jenen Aufschwung, die Lust und Liebe für das Schöne und Edle anzuregen, wodurch in jenen Zeiten die Nation sich in so hohem Grade ausbildete. Wie die Kunst des Mittelalters als der Ausfluss, als der freie Erguss der allgemeinen Begeisterung, als

die Entäusserung eines besonderen inneren Dranges erscheint, so muss jetzt umgekehrt die Kunst den Geist der Nation strebsam und für das Hohe, Edle und Schöne empfänglich machen. Aber dabei ist die erste Bedingung, dass die Kunst selbst wieder unter das Volk komme, dass sie wieder in den Zustand wahrer Oeffentlichkeit und Allgemeinheit gesetzt werde, was bei den jetzigen, weit vorgeschrittenen Schuleinrichtungen unendlich leichter wäre, als zu jenen Zeiten, da die Willenskraft, der Eifer für eine Sache, so viele äussere Nothdürftigkeit und Unbequemlichkeit zu bekämpfen hatte. Den Weg, der zu diesem Ziele hinführen soll, haben wir uns zu bezeichnen bemüht. Er scheint uns der einfachste, natürlichste, zuverlässigste und erfolgreichste; er ist gerade auf den Kern, auf den Mittelpunkt der Nation gerichtet, er berührt nichts, als was für die Nation bezeichnend und derselben würdig ist, nichts, als was ihr angehört, und nur solches, dessen Elemente sich in ihr eigenthümlich und ursprünglich vorfinden; er umfasst Alles, was von wahrem, praktischem Werthe ist; er erweckt endlich den Sinn für die vaterländische Kunst, er begründet eine allgemeine und wahrhaft nationale Richtung, die nicht allein in der Kunst sich bethätigen, sondern einen heilsamen Einfluss auch auf das Leben gewinnen wird.

Wir sagen nicht, dass die Kunstbildung des Volks das einzige Mittel sei, aber gewiss gehört sie zu den kräftigsten, den moralischen Zustand des Volkes zu heben. Mit Recht wird, wie die Verstandesbildung, auch die Kunstbildung eines Volkes als ein hauptsächlicher Theil der eigentlichen Civilisation desselben betrachtet; mit Recht beurtheilt man die Bildung alter Völker ebensowohl nach ihrer Kunst, wie nach ihrer Wissenschaft. Wer auch nur in Etwas mit dem classischen Alterthume bekannt ist, muss wissen, welchen mächtigen sittlichen Einfluss die Kunst auf das Volk ausübte, welche wichtige Stelle sie im Staatsleben einnahm. — Wenn auch unterdessen Zeit und Umstände grosse Veränderungen in der Welt veranlasst, wenn

auch jüngere Völker andere Richtungen eingeschlagen haben, so darf doch das nicht mehr entfernt werden, was einmal allgemein anerkannt für gut und zuträglich sich bewährt hat. Verkehrt wäre es, die Kunst im Sinne eines fremden Volkes zu cultiviren, wenn eine Nation so gute, schöne Anlagen besitzt, sich selbstständig zu erheben und aus sich selbst herauszubilden, mag auch die erste Anregung von aussen gekommen sein. Am allgemeinen Guten und Wahren aber soll man halten, findet man es auch bei Völkern vor und neben uns; es gestaltet sich bei jedem Volke doch wieder eigenthümlich. Besonders machen wir aufmerksam darauf, dass die früheren Völker auf möglichste Verbindung der Künste hielten und dieselben überall zu vereinen suchten. Die Gründe dafür sind sehr triftige: einmal ist eine solche Verbindung auf jeden Fall eindringlicher und nachdrucksamer, als die Vereinzelung der Künste; dann aber sind ja alle Künste zusammen genommen ein organisches Ganze. Insbesondere sind es Poesie und Musik, welche, so lange man die Künste cultivirt, selten im Leben getrennt erschienen; auch die alten Teutschen hatten, so weit uns die Geschichte unterrichtet, keine getrennte, d. h. Instrumentalmusik, ausser um den wilden Kriegslärm zu erhöhen und zum Kampfe anzufeuern, was wohl auch als etwas Anderes denn als Musik betrachtet werden kann. Poesie erscheint bei jedem Volke ursprünglich immer in Verbindung mit Musik. Die Erfahrung lehrt es auch täglich, dass das eigentlich Volksthümliche nur der Gesang, als Verbindung von Poesie und Musik und nicht eine der beiden Künste getrennt von der andern ist. Was durch vernünftige Gründe, was nun schon durch so lange allgemeine Erfahrung sich bewährt, muss eine Wahrheit enthalten. Was in der Zerlegung seiner Bestandtheile von grösserem Interesse für Künstler und Gelehrte ist, ist es nicht eben so für das Volk. Dieses sucht nur das Leben. Das eigentliche Lebendige der Poesie wie der Musik ist der Gesang.

Man kann zugeben, dass durch die Trennung der Künste

jede derselben an sich speziell gewinnt; ob aber im Allgemeinen es vortheilhaft für das praktische Leben sei, ist sehr in Zweifel zu ziehen.

Dem Teutschen, wie jedem Volke ist Gesang ein Bedürfniss höherer Art. Betrachte man nur, wie fest dasselbe an seinen nothdürftig und oft mangelhaft überbrachten und erhaltenen Liedern fest hält, wie es zugleich, so weit ihm ohne alle Anleitung nur irgend möglich ist, durch mühsames Erlernen nach dem blossen Gehöre seinen Liederschatz zu bereichern sucht, betrachte man, wie zu diesem Zwecke seine renommirtesten Sänger die Liedertische der Jahrmärkte besuchen, die Lieder der Drehorgler und Harfenisten kaufen, die einzige Quelle, woraus, wenn sie nicht ewig still stehen wollen, Neues für sie zu holen ist, obwohl leider von da nicht das Beste ausgeht. Wenn die Sache aber dem Volke selbst so ganz und gar ohne eine Hindeutung auf etwas Höheres, Edleres, ohne irgend eine Ausbildung des ihm innewohnenden Talentes, überlassen bleibt, -- kann man sich darüber aufhalten, wenn dieses Talent oft nachtheilig wirkt, während es, gepflegt und unterstützt, nur wesentlich vortheilhaft sein würde? Kann man voraussetzen, dass die Roheren und Unsittlicheren aus dem Volke nicht auch ihrem Sinne angemessene Lieder verbreiten? Die beste Anlage, schlecht gepflegt oder vernachlässigt, kann zum Schlechten ausschlagen und sowohl auf die Kunst und auf den Sinn für dieselbe, als auf die Sittlichkeit nachtheilig wirken, während gerade die auf einem so niedern Grade sittlicher Bildung Stehenden, sobald ihre Anlagen auf das Bessere und zwar schon durch die Erziehung, durch die Schule, hingelenkt würden, als ganz andere erscheinen möchten. Dem Volke ist ein Schutz gegen solche Angriffe auf seine Moralität höchst nothwendig, und eine weise Regierung wird dem hie und da schon sehr weit umgreifenden Uebel nachdrücklich steuern, wenn sie den angedeuteten Weg einschlägt, von dem allein voraus zu sehen ist, dass er nicht nur ein Präservativ wird, sondern, was von noch viel grösserer Wichtigkeit ist, das

Gute wesentlich fördert und dazu ermuntert. Erwähnen wir nur eines einzigen Falles aus dem Leben. Ein sehr tüchtiger teutscher Künstler gründete in Paris eine Gesang-Schule für Handwerker. Anfangs wollte das Institut keinen Fortgang finden, und die Fabrikbesitzer mussten ihre Arbeiter zum Besuche desselben durch die Bedingung, dass davon ihre Beschäftigung in der Fabrik abhänge, zwingen. Doch bald erwachte so grosse Lust und Liebe zur Sache, dass Ströme junger Leute aus eigenem Antriebe sich für den Besuch der Schule einschrieben, und schon nach zwei Jahren erklärten sich die öffentlichen Blätter sehr entschieden für die Zweckmässigkeit solcher Anstalten, indem sie besonders den verbesserten moralischen Zustand der Besuchenden hervorhoben. Wenn also schon durch Privatanstalten so viel einzelnes Gute hervorgerufen wird, wie allgemein segensreich würde es sein, wenn vom Staate aus Etwas geschähe! Der Staat sollte ein so wichtiges, einflussreiches Mittel der Bildung des Volkes nicht unbeachtet, am allerwenigsten in schlechten Händen lassen. —

Auch ist nichts so geeignet, dem oft durch mühselige, anstrengende und dazu nicht selten nur schlecht gelohnte Arbeiten, durch harte Schicksale und Erlebnisse gedrückten Volke seinen frohen, heiteren Sinn wieder zu geben und ihm neue Ermuthigung einzuflössen, und überdiess gibt es für das Volk keine anständigere, reinere Art der Erholung, als ein erhebender Gesang. Freilich darf man die Sache nicht darnach beurtheilen, wie sie jetzt, und besonders von Vielen der höheren Stände, wo sie oft nichts mehr als ein blosses sinnliches Vergnügen ausmacht, behandelt wird, man muss von einzelnen Classen und Ständen ganz abstrahiren und nur die Allgemeinheit im Auge haben, um zu erkennen, was dem Volke angemessen ist und zum Heil und Frommen dient. Für die Kunst insbesondere wird es um so vortheilhafter sein, wenn eine gute Richtung im Volke wieder begründet wird, als die einzelnen Stände, welche bisher diese Kunst ausschliesslich übten, nach dem einstimmigen Urtheile der anerkannt grössten Künstler und

Kunstkenner, den bessern Geschmack längst verloren haben.

Endlich mögte die Cultur allgemeinen Gesangs nicht unwichtig aus dem Gesichtspunkte erscheinen, dass geselliges Singen den Sinn für sociales Leben rege macht und erhält. Es wäre einseitig, und desshalb nicht gut, Socialität nur auf materiellen Wegen erstreben zu wollen. Wenn daher das Letztere in unserer Zeit besonders vorherrschend geworden ist, so begreift das jeder Einsichtsvolle, dass hier ein Gegensatz nothwendig wird. Es gibt, um einen solchen zu bilden, kein einfacheres Mittel, als gemeinschaftliches Singen. Die Erfahrung spricht auch dafür. So wurde in einem Orte eine Gesangschule für Erwachsene errichtet, welche das gesellige Leben und mit ihr tiefere, gemüthliche Bildung in dem Grade förderten, dass ein der Kunst ganz und gar abholder, und sie als etwas ganz Geistloses betrachtender Aktenmann nicht umhin konnte, zu gestehen, wie wohlthätig diese Anstalt auf den Sinn des ganzen Städtchens gewirkt habe. Leider konnten aber die guten Leute nur sehr mühsam weiter kommen, da ihnen alle Schulbildung abging. — In Städten sind die vom Staat angeordneten Schulen in Knaben- und Mädchenschulen getheilt. Was wir schon oben über Volksschulen angeführt haben, gilt in seinem ganzen Umfange auch für die Mädchenschulen. Wir dürfen nicht übergehen, auf die Wichtigkeit des Gesangunterrichts in den Anstalten letzterer Art aufmerksam zu machen. In dem Weibe soll das Gemüth vor Allem vorherrschen; auf die Bildung desselben ist also auch besondere Aufmerksamkeit zu richten. Was unsere Kunst darin vermag, haben wir bereits ausgesprochen. Es ist eine aufmerksame Pflege des Gesangunterrichts um so nöthiger, als die Mädchen im heutigen Leben durch die gewöhnliche Kunstbildung mehr vom Ziele entfernt, als demselben näher geführt werden. Auch den Mädchen werde eine gute, nationale Bildung. Sie werden Frauen und bedürfen, zurückgezogen in das häusliche Leben, eines Gegenstandes, der Geist und Gemüth beschäftigt;

sie werden Mütter, und legen in den Kindern den ersten Keim aller Bildung; sie wecken in ihnen den Sinn für das Gute und Schöne. Grosse Männer, — wir nennen hier nur Schiller - haben später oft dankbar anerkannt, welchen wohlthätigen Einfluss eine gebildete Mutter auf ihr Kind auszuüben vermag. Uebersehe man daher nicht die Bedeutung der Kunstbildung des weiblichen Geschlechts; sie berührt ja die edelsten Saiten des Charakters der Frauen. — Wir setzen, wie überhaupt bei den Elementarschulen, eine gründliche Bildung in den ersten Grundsätzen des Gesangs voraus, weil ohne solche nie eine gewisse Vollendung zu erlangen ist. Sie ist, wo untere und obere Mädchenschulen bestehen, die Aufgabe der ersteren. Mit dem Steigen der Klassen nehmen auch die Anforderungen zu, in der Art, wie wir schon uns oben darüber erklärt haben. Wo nur eine allgemeine Mädchenschule besteht, ist es sehr nöthig, verschiedene Abtheilungen, als eine Elementar-, eine Fortbildungs-, und eine Ausbildungsklasse, oder wo drei Abtheilungen nicht errichtet werden können, wenigstens zwei derselben festzusetzen.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Hefte.)

Aufforderung an Herrn Albert Schiffner in Dresden.

(Mit einer Nachschrift der Redaktion.)

Es ist ein alter Sittenspruch, aus einer Zeit, wo man die dem Andenken der Verstorbenen schuldige Pietät lehrte und bekannte:

„de mortuis non nisi bene.“

Allerdings legt derjenige immer wenigstens einen Mangel an Zartgefühl an den Tag, der sich darin gefällt, auch nur moralische Schwächen oder Gebrechen eines Verstorbenen an das Tageslicht zu ziehen. Mit welcher Benennung soll man aber die That eines Menschen bezeichnen, der sich nicht entblödet, den guten Ruf im Leben unbescholtener, von ihren Zeitgenossen einst geachteter, von den Nachkommen hochgeehrter berühmter Männer, durch Andichtung wirklich schlechter Handlungen zu verunglimpfen?

Ein solcher Vorwurf aber trifft einen Hrn. A. Sch. zu Dresden, den wir bisher nur dem Namen nach gekannt, aus einem Berichte über die von Hrn. Brendl ebendaselbst vor einiger Zeit gehaltenen musikalisch-geschichtlichen Vorlesungen, bei welcher Gelegenheit wir schon desselben Neigung, den Ruf grosser Männer zu beschnitzen, wahrgenommen haben.

Dieser Herr A. Sch. hat neuerlich in der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung Nro 32 in einem Aufsatze „zur Geschichte der deutschen Oper“ bei der Gelegenheit, wo er von den Opern des geschichtlich berühmt gewordenen fruchtbaren dramatischen Tonsetzers

Reinhard Keiser gesprochen, sich folgendermaassen vernehmen lassen:

„Aber wenige nur (von K$^{s}_{r}$ genannten 116 Theater-
„werken) sind näher bekannt, weil Keisers wahrhaft
„göttliches (!) und an Erfindung vielleicht unerreichtes
„Genie im gleichen Maasse liederlich (!) als unerschöpflich
„war. Viele Partituren verkaufte er als Makulatur; an-
„dere haben Mattheson und Händel verbrannt, um
„ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plün-
„derung konnten auch Telemann, und noch — wie man
„sicher behaupten will — Mozart sich nicht enthalten."

Nicht also eines an K. verübten blossen Plagiats, werden Händl, Mattheson, Telemann und Mozart beschuldigt (eine solche Beschuldigung wäre, als an und für sich eine Absurdität, kaum geeignet, ernstlich gerügt zu werden): ein schändlicher Betrug, ein wirklicher Diebstahl ist es, dessen Herr A. Sch. dieselben zeiht; ein complicirter Diebstahl, mit Vertilgung des Geistesprodukts eines Kunstgenossen, zugleich mit einem an der Nachwelt begangenen Raub.

Wenn nun jene grossen Todten, deren Namen hier öffentlich, in einer weit verbreiteten geschätzten Zeitschrift, einem Archiv des Wissenswerthen im Gebiete der Musik seit mehr als vier Decennien, an den Pranger der Gegenwart und der Zukunft gestellt werden, sich gegen jene ehrenrührige Anschuldigung selbst nicht rechtfertigen können, so liegt es den jetzt lebenden Verehrern derselben als eine Pflicht der Pietät ob, deren Andenken vor Verläumdung zu bewahren.

Leicht möchte dies eine gewandtere Feder, als die meinige, unternehmen können; allein Jemand muss in ähnlichen Fällen den ersten Schritt thun. Indem nun ich, in dem Kreise, in dem ich lebe, als ein entschiedener Verehrer des grossen Händl und des nicht minder grossen Mozart, so wie als ein eifriger Sammler ihrer Werke, und all desjenigen, was auf ihr Leben und Wirken Bezug haben kann, genugsam bekannt bin, so halte ich mich mit

allem Grund unmittelbar berufen, ihre Sache zu der Meinigen zu machen; wozu ich überdies — was Mozart betrifft — von dessen hier lebendem Sohne, Herrn W. A. Mozart, insbesondere ermächtiget wurde. Ich fordere daher den sich nennenden Albert Schiffner zu Dresden hiermit auf, seine gegen die oben genannten vier berühmten Todten vorgebrachten Anklagen, vor der Welt, und zwar in eben derselben Zeitschrift, worin er solche vorzubringen sich nicht gescheut — durch Angabe seiner Quellen und Gewährsmänner, zu behaupten.

Ich will ihm billigerweise hiefür die Frist bis zum Ablauf dieses Jahres einräumen *), nach deren fruchtlosen Verlauf sein Urtheil und das ihm zukommende Prädikat, als ausgesprochen vor der ganzen Welt anzusehen sein würde.

Die Redaktion der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" ersuche ich, gegenwärtige Aufforderung nicht in das Intelligenzblatt, welches gewöhnlichen Antikritiken, Erklärungen und Gegenerklärungen eröffnet ist, sondern, wie es die Wichtigkeit der Sache an sich rechtfertigt, in das eigentliche Journal aufzunehmen.

Wien, im Oktober 1843.

Aloys Fuchs,
Mitglied der k. k. Hofkapelle.

Nachschrift der Redaktion.

Das weiter unten folgende Verzeichniss der in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin

*) Da die Aufsätze für das vorhergehende Heft dieser Zeitschrift bereits unter der Presse waren, so wird der geehrte Herr Verf. dieses Artikels die Verspätung des Drucks desselben entschuldigen.

Die Red.

befindlichen Kompositionen Reinhard Keiser's beweist, dass immer noch, ungeachtet viele seiner Opern verloren gegangen sein mögen, dennoch zur Beurtheilung seiner Künstlerschaft ein ziemlich reiches Material übrig geblieben ist. Dass von Keiser's 116 Opern überhaupt, und unter diesen auch selbst von den hier angezeigten „nur wenige bekannt sind," mag immer sein. Mit Bezugnahme auf den von Herrn A. Sch. angeführten Artikel in der Leipziger allg. mus. Zeitung, ist aber die Frage wohl sehr natürlich, wie viele und welche Opern Keiser's haben Herrn A. Sch. vorgelegen, um alle seine ausgesprochenen Urtheile zu begründen. Zuerst schreibt er, dass sie „meist lang und immer originell" sind. Angenommen, dass diese seine Aeusserung sich auf eigene Anschauung gründet; angenommen ferner, dass auch seinen weiteren Nachrichten als: — Mattheson, Händel, Telemann und — wie man sicher behaupten will — auch Mozart konnten sich des Diebstahls an Keiser nicht enthalten — ebenfalls Resultat eigener Anschauung, und gründlich kritischer Vergleichung der vorhandenen Quellen sind, so wird es dem Herrn A. Sch. gar nicht schwer fallen können, vor allen Dingen seine Behauptung in Betreff des erwähnten Diebstahls zu beweisen, zum Beweise aber auch die nöthigen Documente vorzulegen und auf diese Weise der obigen Anforderung zu entsprechen, zugleich auch die Kunstgeschichte und deren Literatur durch sinnige Kritik und Angabe von vielleicht noch ganz unbekannten Quellen derselben zu bereichern.

Die bei Anführung Mozart's eingeschaltete Redensart — „wie man sicher behaupten will" — ändert nichts in der Sache, sondern es heisst nun: frisch heraus mit der Sprache zur gefälligen Beantwortung der durch Herrn A. F. motivirten Frage: Wer ist der, auf dessen Ausspruch hin „man sicher behaupten will," dass Mozart sich des Diebstahls an Keiser nicht enthalten konnte, und wo ist der Beweis für die Behauptung?

Die in dem nachstehenden Verzeichniss aufgeführten

Keiser'schen Opern geben, wenn man sie mit den bekannten Opern Mozart's und Händel's vergleicht, durchaus keinen Grund zur Behauptung des von Herrn A. Sch. erwähnten Diebstahls, und auch aus einer Vergleichung derselben mit den freilich nur in geringer Anzahl vorliegenden Bühnencompositionen Mattheson's und Telemann's, geht nichts hervor, was auf einen Diebstahl hindeutete. Wie nun? Es muss also wirklich angenommen werden, dass Herr A. Sch. entweder eine Sammlung anderer als der hier angeführten Opern Keiser's kennt (für deren Verzeichniss man ihm gewiss sehr dankbar sein würde), oder dass er — was bei einer so harten und gravirenden Anklage Händel's und Mozart's doch sehr gefährlich wäre — nur nach Hörensagen urtheilt, ohne sich zu überzeugen, ob seine etwaigen Gewährsmänner das Prädikat der Wahrheit und Zuverlässigkeit, oder der Unlauterkeit und Leichtsinnigkeit verdienen. Seine Gewährsmänner aber zu nennen, und, wenn es thunlich, (was aber wohl schwerlich der Fall sein wird) den vollständig begründeten Beweis für den ausgesprochenen Diebstahl beizubringen, dazu wird Herr A. Sch. sich schon entschliessen müssen, damit von seiner oder einer andern Seite her dieser für die Kunstgeschichte so ernsthafte und für die genannten Komponisten ehrenrührige Gegenstand vollständig in's Klare gebracht wird. Es wird sich also zeigen, in wie weit man den bis jetzt unerhörten Nachrichten Glauben beimessen darf.

Verzeichniss der in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Kompositionen von Reinhard Keiser.

I. Manuscripte.

1. Adonis. Oper in drei Akten von Postel. 1697. Partitur. Enthält unter andern eine Sopranarie in G-moll mit Begleitung von zwei Violinen, ohne Bass. (Ms. 374.)

2. Janus oder der zugeschlossene Tempel. Oper in 3 Akten von Postel. 1698. Partitur. (Ms. 375.)

3. *La forza della virtù* oder die Macht der Tugend. Oper in drei Akten, aus dem Italienischen übersetzt von Bressand. 1700. Partitur. (Ms. 376.)

Mattheson macht bei der Anzeige dieser Oper (in seinem mus. Patrioten) die Bemerkung: „Herr Bressand übersetzte das Stück, welches vor andern ausnehmend war, und ein ganz Jahr neu hiess."

4. Auserlesene Sätze aus der unter Nro 3 angeführten Oper. Partitur. (Ms. 383. d.)

Vrgl. weiter unten Nro 1 der gedruckten Werke.

5. Pomona. Oper in einem Akte von Postel. 1702. Partitur. (Ms. 377.)

6. Claudius Cäsar. Oper in drei Akten von Hinsch. 1703. Partitur mit eingelegten italienischen Arien. (Ms. 385. b.)

7. Nebucadnezar. Oper in drei Akten von Hunold. 1704. Partitur. (Ms. autogr. K. 3.)

8. Octavia. Oper in drei Akten von Feind. 1705. Partitur. (Ms. autogr. K. 7.)

Enthält verschiedene für jene Zeit stark instrumentirte Chöre mit Tanz.

9. *Masaniello furioso.* Oper in drei Akten von Feind. 1706. Partitur mit eingelegten und von Telemann eigenhändig geschriebenen Arien. Der Text ist italienisch und deutsch. Unter den Arien sind einige mit obligater Violine, andere mit obligater Viola. Die Chöre, Ensembles und Tänze sind mit Streich- und Blaseinstrumenten. (Ms. autogr. K. 6.)

10. Orpheus. Oper in einem Akt von Bressand. 1709. Partitur. (Ms. 378.)

Enthält Arien mit Fagottbegleitung.

11. Desiderius. Oper in fünf Akten von Feind. 1709. Partitur. Enthält stark instrumentirte Chöre mit Tanz. (Ms. autogr. K. 2.)

12. Arsinoe. Oper in fünf Akten von Breymann.

1710. Partitur mit deutschem und italienischem Text. Enthält unter andern eine Arie mit obligater „Tiorba“ und eine andere mit obligater Hoboe. (Ms. autogr. K. 5.)

13. Crösus. Oper in drei Akten. 1711. Zum Theil eigenhändig von Keiser geschriebene Partitur. Ist wahrscheinlich die von Mattheson angeführte neue Bearbeitung, wie sich aus den vielen Abänderungen und Einlagen schliessen lässt. (Ms. autogr. K. 4.)

14. Diana oder der sich rächende Cupido. Oper in drei Akten von König. 1712. Partitur.

Enthält unter andern eine Bassarie mit drei Flöten, Violinen, Viola und zwei Fagotts. Der Text ist bei einigen Stücken italienisch und deutsch. Vergl. die sich hier anschliessende Nro 6 der gedruckten Werke.

15. Tomyris. Oper in drei Akten von Hoe. 1717. Partitur ohne Ouvertüre, mit eingelegten italienischen Arien. (Ms. 380. a.)

16. Dieselbe Oper mit der Ouvertüre, in einer andern Handschrift, vermehrt mit zwei italienischen Arien und zwei Tanzstücken. (Ms. 380. b.)

17. Trajanus. Oper in drei Akten von Hoe. 1717. Partitur (ohne Ouvertüre) mit deutschem und ital. Text. (Ms. 382.)

18. Ulysses. Oper in drei Akten, für Kopenhagen, 1722. Partitur mit einer *„Intrada à 9, avanti l'opéra, IV. Trombe, Timpani, due Violini, Viola e Basso.* (Ms. 381.)

19. Jodelet. Oper in fünf Akten von Prätorius. 1726. (Ms. 385.)

20. Circe. 1734. Partitur mit eingelegten Arien von Vinci und Hasse. (Ms. autogr. K. 1.)

---

21. Serenata auf die Vermählung H. Otto Luis, für vier Stimmen mit Instrumenten. Text von Mich. Richey. „Entlaubte Wälder.“ D-dur. Partitur. 1716. (Ms. 383. e.)

22. Sechs deutsche Arien in Partitur (nebst einigen aus Händel's Nero. (Ms. 383. c.)

23. Einundzwanzig kleine deutsche und italienische Arien und Cantaten in Partitur. Mehrere mit obligater Violine oder Flöte. (Ms. 383. b.)

24. Vier deutsche und drei italienische Arien mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, 2 Flöten und Bass. (Ms. 382.)

25. Siebzehn deutsche und italienische Arien und Cantaten mit Instrumenten in Partitur. (Ms. 383.)

26. Passionsoratorium von Brockes: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. „Mich vom Stricke meiner Sünden" D-moll. Partitur für 4 Stimmen mit Instrumenten (2 Violini, 2 Violette, Violoncello, Cembalo, 2 Oboi, 2 Flauti dolci, Flauto traverso, 3 Bassoni.) (Ms. 385. c.)

27. Auserlesene Sätze aus dem eben angeführten Oratorium, nebst einigen Sätzen aus einem andern Oratorium.

28. Passionsoratorium nach dem Evangelisten Marcus. „Jesus Christus ist um unserer Missethat" G-moll. Partitur für 4 Singstimmen mit Instrumenten; zum Theil von Joh. Seb. Bach's Handschrift. (Ms. 385. d.)

29. Passionsoratorium: „Oeffnet euch, ihr frechen Augen," D-dur, für 4 St. mit Instrumenten.

Unvollendete Partitur und zweifelhaft, ob ganz von Keiser's Composition. Die Handschrift ähnelt der des Neidhardt in Königsberg. Ein darin enthaltener Chor: „Ach Golgatha" ist aus einem Keiser'schen Oratorium. (Ms. 385. e.)

30. Kyrie et Gloria für 4 Stimmen mit Instrumenten. (2 Violinen, Viola und Bass.) A-moll. Partitur. (Ms. 781.)

II. Gedruckte Werke.

1. Die auserlesensten Arien der Opera, genannt: *La forza della virtù* oder die Macht der Tugend, wie solche auff dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellet und in die Musik gebracht von R. Keiser. Hamburg, gedruckt bei Nicolaus Spieringk. 1701.

(Singstimme mit beziffertem Bass, und eine Cellostimme. 80 Seiten u. 24 S. in Quer-Folio.) (Nro 148.)

2. *Componimenti musicali* oder teutsche und italienische Arien, nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia. Hamburg, in Verlegung Zacharias Härtel, gedruckt mit Spieringischen Schriften. 1706, in Querfolio.

(Ein Band mit Singstimme und Basso cont., ein Band Violino I., ein Band Violino II., ein Band Violetta, ein Band Violoncello.) (Nro 149.)

3. Gemüthsergötzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten (Viol. 1 u. 2.) Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nicolaus Spieringk. 1698. Fol.

In der Vorrede nennt Keiser diese Compositionen Cantaten. (Nro 146.)

4. *Divertimenti serenissimi, delle Cantate, Duetti ed Arie diverse, senza stromenti* oder: durchlauchtige Ergötzung, über verschiedene Cantaten, Duetten und Arien, ohne Instrumenten. Hamburg, bei F. C. Greflingern. 1713.

Der den Compositionen untergelegte Text ist bei einigen deutsch, bei andern italienisch. Das Exemplar ist nicht ganz vollständig. Einige Gedichte in dieser Sammlung sind von der Gräfin Aurora von Königsmark, Pröbstin des Stifts Quedlinburg, welcher das ganze Werk dedicirt ist. Hierauf bezieht sich wohl der Titel: *Divertimenti serenissimi.* (Nro 147.)

5. Musikalische Landlust, bestehend in verschiedenen moralischen Cantaten aus der neuesten Poesie von Menantes, mit einer Singstimme ohne Instrumente, allen Liebhabern vom Singen und Clavier zu Gefallen ans Licht gestellt. Hamburg, auf Unkosten des Autors. 1714.

6. Auserlesene Sätze aus der Opera *L'Inganno fedele,* bestehend in Singsachen für verschiedene Stimmen mit und ohne Instrumenten, nebst einer italienischen Cantata mit dem Accompagnement der *Flute traversiere.* Hamburg, gedruckt bei Greflinger. 1714.

In der Vorrede wird diese Oper als Keisers zweiundsechzigste bezeichnet.

7. Auserlesene Soliloquia aus dem in der stillen Woche Anno 1712 und 1713 musikalisch aufgeführten Oratorio, genannt: der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Anitzo mit verschiedenen Singstimmen ohne Instrumente an's Licht gegeben. Hamburg, 1714.

Vrgl. unter den geschriebenen Compositionen weiter oben die Nro 26 und 27.

8. Selige Erlösungs-Gedanken aus dem Oratorio: der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus, in verschiedenen Arien, Chören, Recitativen und Duetten, mit allen dazu gehörigen Instrumenten musikalisch abgefasst. Partitur. Hamburg, auf Unkosten des Verfassers. 1715.

9. Kaiserliche Friedenspost, nebst verschiedenen moralischen Sing-Gedichten und Arien, mit allen darzu gehörigen Instrumenten gesetzt. Partitur. Hamburg, auf Kosten des Autors. 1715. — Mit einer Dedication an Kaiser Carl VI.

In der Vorrede wird bemerkt, dass diese zur Feier des zwischen dem Kaiser und dem Könige von Frankreich zu Baden unterzeichneten Reichsfriedensschlusses componirte Festmusik, in Hamburg im Hause des kaiserlichen Gesandten, Baron von Kurtzrock, mit grossem Gepränge aufgeführt worden ist.

(Sämmtliche hier verzeichnete Manuscripte und gedruckte Werke sind in Folio-Format.)

S. W. Dehn.

Recenſionen und Anzeigen.

Fünfzig Kinderlieder von *Hoffmann von Fallersleben*. Nach Original- und bekannten Weisen, mit Clavierbegleitung von *E. Richter*. Leipzig, 1843. Mayer und Wigand.

Angezeigt von Föppl.

Wie in der teutschen Kunstliteratur im Allgemeinen an guten, zweckmässigen, und eine sichere künstlerische Richtung sowohl, als auch die Bildung überhaupt befördernden Erscheinungen für die erste Jugendzeit Mangel ist, so fehlt es insbesondere an passenden, der Kindheit entsprechenden Liederbüchern, und es ist in dieser Hinsicht schon längst ein Bedürfniss fühlbar geworden [1]). Schon hörte man hie und da einsichtsvolle Eltern den Wunsch äussern, eine Sammlung von Kinderliedern zu besitzen, welche dem Leben der Kinder angemessen, diese auf das Höhere, Edlere hinweise, und ohne dem einfachen, kindlichen Sinne vorzugreifen, doch noch Etwas enthalte, das, von allgemeinem Standpunkte aus betrachtet, auch noch einen gewissen Werth habe [2]). Mit kurzen Worten: jene Eltern verlangten ein Werk, welches wahrhaft bildend sein sollte.

Dieser Aufgabe nun unterzog sich ein Mann, von dessen ausgezeichneten, bewährten Talenten auch in dieser Sache Vorzügliches zu erwarten stand. Der vielseitig verdienstvolle Hoffmann von Fallersleben, der bedeutende Gelehrte, verschmähte es nicht, auch unserer teutschen Kinderwelt zu gedenken und dieselbe mit einer so schönen Gabe zu erfreuen [3]).

Der Verfasser hat sich, was aus den Gedichten selbst deutlich hervorgeht, sehr genau mit der Natur der Kinder vertraut gemacht. Die Wahrheit des Kinderlebens ist, trotz der Erhebung in das Poetische, überall unverkennbar, und man kann sagen, dass vielleicht noch keinem Dichter es in demselben Grade gelungen ist, das Kindliche so treu und dabei so sinnig wieder zu geben [4]).

Hoffmann von Fallersleben besitzt ein eigenthümliches grosses Talent, wie man dasselbe höchst selten in einem Dichter findet, zu gegebenen Melodien zu dichten, gleich wie umgekehrt der Tonsetzer zu gegebenen Gedichten Melodien setzt. Er besitzt diese Gabe in so hohem Grade, er fasst den Ausdruck der Melodie so richtig auf, und trifft ihn so genau, dass man in Wort und Ton eine mehr als bloss äussere Verbindung erkennt. Er ist ächter musikalischer Dichter [5]). Er spricht sich daher auch dafür aus, dass seine Gedichte nicht blos gelesen, dass sie vielmehr gesungen werden sollen. — Für die Kunst selbst ist ein solches Talent ausserordentlich wichtig durch eine ganz neue Entdeckung, auf die es uns führt: es gibt uns die Idee der musikalischen Parodie. Das vorliegende Werk ist theils ernsten, theils, selbst hie und da bis zum Komischen, heiteren Inhalts. Durchgängig ist der Verfasser dem Ausdrucke der Melodien treu geblieben.

Die Melodien sind Volksliedern entlehnt. Obwohl Referent nicht der Ansicht ist, ohne Weiteres gegebenen Melodien willkührlich fremde Texte zu unterlegen, wie dies sehr häufig sogar geschieht, so muss er jedoch hier auf einen besonderen Umstand aufmerksam machen, wodurch in dem vorliegenden Werke das Verfahren des Verfassers gerechtfertigt wird [6]). Abgesehen davon, dass der Verfasser nicht willkührlich einen fremden Text unterlegt, sondern vielmehr einen dem natürlichen Ausdrucke der Melodie entsprechenden neuen geschaffen hat, fragt es sich, ob diese Sammlung der Kinderlieder ein Volksschulbuch oder ein allgemeines Volksbuch werden soll? Gewiss nicht. Es ist nur dem Schulleben gewidmet. Schulbücher dagegen, und besonders Volksschulbücher, sind viel mehr die Bildner des Volks und die Begründer des allgemeinen Volkslebens, und müssen daher auch treu an der Kunst des Volks halten, wie sie in ihm leibt und lebt, um eben dadurch dasselbe rein in seiner eigenen ursprünglichen Kunst zu bilden. Die vorliegenden Kinderlieder aber sind insbesondere auf den Moment des Kinderlebens berechnet. Dass jedoch der Verfasser daran gedacht hat, auch schon hier auf die volksthümliche Bildung zu wirken, geht aus Inhalt und Sprache der Gedichte sowohl, als aus der besonderen Rücksicht auf das teutsche Lied bei der Wahl der Melodien hervor. Referent ist der Meinung, dass es diesem Zwecke entsprechender gewesen wäre, wenn der Verfasser ausschliesslich nur das teutsche Lied zu Grunde

gelegt, und weder Lieder fremder Völker [7]) noch neu componirte Melodien, von welchen beiden jedoch nur eine unbedeutendere Anzahl ist, aufgenommen hätte. Der Mehrzahl nach sind es schlesische Volksmelodien, die der Verfasser benutzte, welches ohne Zweifel seinen Grund darin hat, dass er lange Zeit in Schlesien lebte und mit dem dortigen Volksleben genau bekannt wurde.

Was die beigefügte Clavier-Begleitung betrifft, muss Referent bemerken, dass er sie gerne noch einfacher gesetzt gefunden hätte, als sie gesetzt ist [8]). Die nachschlagenden Töne der Begleitung sind überhaupt nicht im Geiste des teutschen Liedes, das viel mehr einfache Accorde verlangt, als jene der südlicheren Kunst entlehnten lebendigeren, leierartig bewegten Begleitungsformen.

Allen Eltern und Erziehern, allen Freunden der Jugend und den Lehrern kann dieses treffliche Werk unbedingt empfohlen werden. Die Anschaffung desselben ist von der Verlagshandlung durch Stellung eines billigen Preises ($1/_2$ Thlr. 45 kr. Cvt. M. — 54 kr. rhn., und bei Partien noch Rabatt) sehr erleichtert. Ohne Zweifel wird dieses Unternehmen allgemeine Anerkennung finden.

Für die Kunst ist es von Werth, da durch dasselbe ihre Verbreitung und die Begründung einer besseren Richtung in derselben befördert wird, indem sie überhaupt in dem Grade an Bedeutung gewinnt, als sie mehr in Verbindung mit dem Leben erscheint.

C. A. Föppl.

Ausser dieser Anzeige erhielt die Red. noch eine andere, die, im Ganzen genommen, mit der vorstehenden übereinstimmt, jedoch manche Bemerkungen enthält, die hier nebst einigen Zusätzen der Red. ihren Platz finden mögen, weil der Gegenstand einige Ausführlichkeit in Anspruch nimmt und verdient.

Die Red.

---

1) Um gegen Jeden nach Verdienst gerecht zu sein, muss hier auch auf die Leistungen eines Hey, Lieth, Fink, v. Kamp, Kletke, Krummacher, Anschütz, Schmid, der Herausgeber des Wunderhorns, des Herausgebers der Mutterschule (Köhler) etc. hingewiesen werden. In den

Arbeiten dieser Männer findet sich viel Gutes, das nur kritisch zusammengetragen werden muss.

Kt.

2) Eine solche Sammlung hat bereits der Cantor Weickert in Hanau, und neuerlichst auch L. Erk unter dem Titel „Kindergärtchen" veröffentlicht.

Kt.

3) Diese Lieder, nur wenige davon ausgenommen, sind bereits im Jahre 1837 herausgegeben (unter dem Titel: „Gedichte von Hoffmann von Fallersleben." Neue Sammlung. Breslau 1837, unter der Rubrik: „Kinderlieder.") In der vorliegenden Sammlung ist eigentlich nur der musikalische Theil eine neue Zugabe, und auch der nicht einmal, wenn von der hinzugefügten Begleitung der Melodie abstrahirt wird.

Kt.

4) *Suum cuique!* Vrgl. Anmerkung 1.

Kt.

5) Und zugleich auch vortrefflicher Lieder-Componist, der an die frühere Zeit des eigentlichen einfachen Liedes erinnert. Dies bezeugt unter andern in dem vorliegenden Hefte die einfache tief empfundene Melodie zu dem ersten Liede: „Sehnsucht nach dem Frühling." In L. Erk's „Neuer Sammlung deutscher Volkslieder" Heft I. Nro 22 findet sich eine eben so gelungene Melodie, ausser welcher noch mehrere als Muster angeführt werden können.

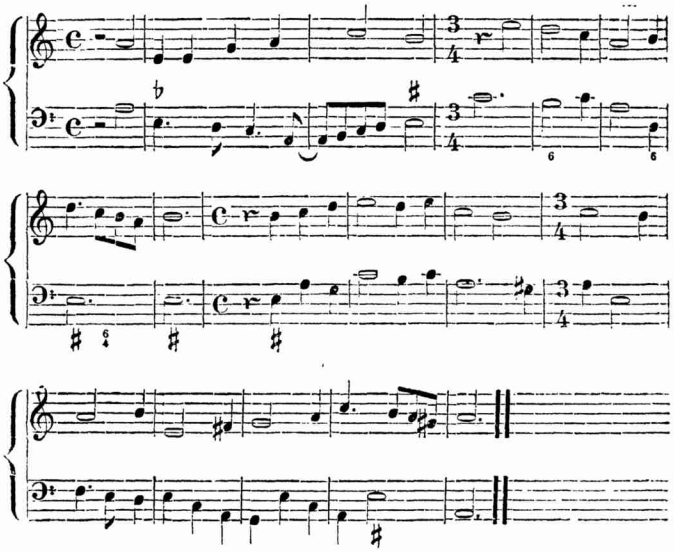
Kt.

6) Mit dem Unterlegen eines Textes zu vorhandenen Melodien wird häufig sehr leichtsinnig verfahren; hat man doch schon ganze Opern auf diese Art zusammengestoppelt! Wenn jedoch das Unterlegen (um auch hier ein gutes Muster anzuführen) so geschieht, wie in dem weit verbreiteten „Volkssänger von Jakob," (Essen, bei Bädeker) so kann vernünftiger Weise nichts dagegen eingewendet werden.

Kt.

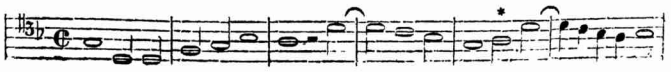
7) Dies gilt namentlich von solchen Liedern, die wie Nro 35 in der Melodie und Harmonie eine so geschrobene und unnatürliche Tonalität haben, dass ein für Musik auch sehr empfängliches Kind dennoch nie damit zurechtkommen wird. Die Melodie ist als „Altniederländische Volksweise" bezeichnet. Man findet sie in neuerer Zeit in verschiede-

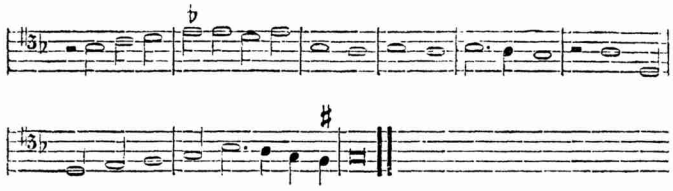
nen Werken wieder abgedruckt, aber immer sehr abweichend; so z. B. ist sie in dem von Hoffmann von Fallersleben herausgegebenen Werke: *„Horae Belgicae“* Th. 2. im Anhange auf folgende Art notirt.



Seite 103 des angeführten Werkes, am Schlusse des dort ganz abgedruckten Textes *„Het daghet uit den oosten“* etc. steht die Bemerkung: „Die Melodie gehört zu den schönsten, welche uns das XVI. Jahrhundert aufbewahrt hat.“ Sie ist, heisst es ferner, aus den *„Souter Liedekens,“* Antwerpen 1540, Ψ 4. entlehnt.

Ohne mich hier erst auf den Werth oder Unwerth der mitgetheilten Melodie und auf den ihr untergelegten Bass weiter einzulassen, bemerke ich nur, dass sich in der mir vorliegenden Ausgabe der *„Souter Liedekens“* Antwerpen, 1540, in 8., bei Simon Cock, die Melodie des vierten Psalms ganz anders und zwar in folgender Weise notirt findet. Die Ueberschrift lautet: „den IIII. Psalm hooghe te singhen. *Cum imvocarem.* Na de wise: *Het daghet in de oosten, het lichtet ouer.“*

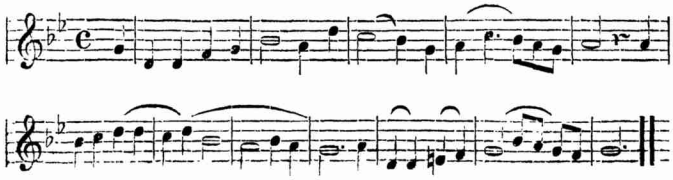




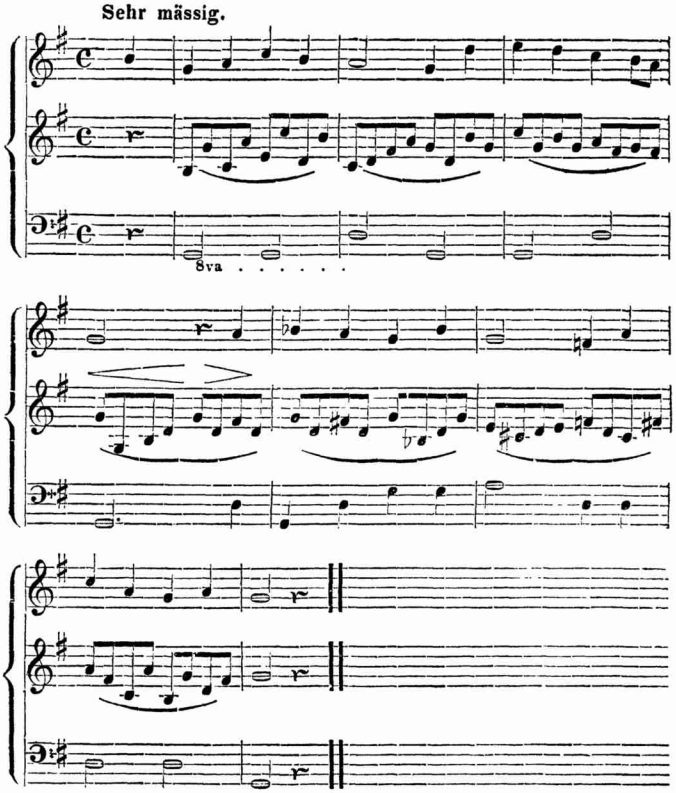
Allerdings gleichen sich diese beiden Melodien in der Intervallenfortschreitung der ersten zwölf Takte; aber durch den in der ersten herrschenden Wechsel der Taktart unterscheidet sich diese ganz von der andern, die auch am Schlusse ganz abweichend ist.

Zu der zweiten Notation ist noch zu bemerken, 1) dass in Folge der Undeutlichkeit des Druckes nicht genau angegeben werden kann, ob statt der mit * bezeichneten Note nicht der Ton *b* gemeint ist, und dass sich die hier über den Noten angedeuteten Versetzungszeichen nicht im Original vorfinden. Dies ändert jedoch nicht gar viel in der Sache. 2) Dass im Drucke kein Taktzeichen angegeben ist, und dass statt des gleichen Taktes also der Tripeltakt hätte gewählt werden können. Wenn dieses geschehen wäre, wovon mich übrigens gleich beim ersten Anblick das rhythmische Verhältniss der sechsten zur folgenden Note abgehalten hat, so wäre die Abwechselung der verschiedenen Takten, wie sie in der ersten Notation angegeben ist, doch nicht zum Vorschein gekommen. Eine solche Abwechselung ist aber überdies in dem vorliegenden Originalabdruck in den Melodien, deren keine mit einem bezifferten Basse versehen ist, häufig durch eine 3 und durch den durchstrichenen Halbzirkel ₵ an den betreffenden Stellen angedeutet.

Eine dritte von den beiden vorhergehenden verschiedene Notation, jedoch ohne Angabe der Quelle, findet sich in Kretzschmer's „deutschen Volksliedern mit ihren Original-Weisen" Th. 1. pag. 80 mit der Bezeichnung" Alt-Niederländisch und Rheinländisch."



Die vierte Notation endlich ist die folgende von Herrn E. Richter mit Clavierbegleitung mitgetheilte, ebenfalls ohne Angabe der Quelle.)



Hier ist sie auch als „Altniederländische Volksweise" bezeichnet und — zum Kinderlied gestempelt.

So gibt es also Eine Melodie in vier verschiedenen sehr stark von einander abweichenden Lesarten.

Da nun die erstangeführte Notation aus den *„Souter Liedekens* von 1540" entlehnt sein soll und die zweite aus der mir vorliegenden Ausgabe wirklich hergenommen ist, so müsste die alte Sammlung in einem und demselben Jahre zwei von einander abweichende Ausgaben erlebt haben. Ist dies bis jetzt irgendwo nachgewiesen? Mit

Bezug auf die beiden andern Notationen und deren Abweichungen von einander und von den beiden ersten, muss nun doch wohl angenommen werden, dass die von Kretzschmer und Richter angeführte „Altniederländische Weise“ nicht als solche bezeichnet werden kann; dass ferner die erste Notation bis zur Vorlegung einer zweiten abweichenden Ausgabe vom Jahre 1540, ebenfalls nicht als ächt anzunehmen ist, und dass endlich bei Angabe solcher Melodien, die aus dem XVI. Jahrhunderte sich erhalten haben sollen, sehr behutsam verfahren werden muss, um nicht durch Willkühr im Laufe der Zeit ganz veränderte und verfälschte Melodien, als ächte Waare auszugeben. So lange hier nicht mit aller nur möglichen Sorgfalt, die freilich nicht immer leicht zu erlangenden, aber doch noch vorhandenen Quellen studirt werden, wird die Geschichte des Volksliedes, die einen wichtigen Theil der musikal. Kunstgeschichte ausmacht, und nicht selten mit der Geschichte des protestantischen Chorals eng verbunden ist, nie in's Reine kommen.

Die Red.

8) Allerdings wäre bei vielen dieser Kinderlieder eine einfachere Begleitung vorzuziehen. Die Lust zur musikalischen Malerei scheint Herrn E. Richter verleitet zu haben, mehr aus dem Liede machen zu wollen, als in der einfachen ganz ungekünstelten Melodie liegt. So z. B. in Nro 6, „der Bekehrte.“ Hier flattert die „Grasmücke“ in Triolen fortwährend über die Tastatur. In Bezug auf einfache und sinnige Begleitung des anspruchslosen kleinen Liedes überhaupt sind unter andern J. F. Reichard, J. A. P. Schulz, Nägeli und Fink als Muster zu empfehlen, aber nicht solche Komponisten, die ihren Mangel an melodischer Productivität durch allerlei gesuchte Pianoforte-Begleitung zu verbergen suchen, und von deren Singsang, falls man die Begleitung versuchsweise fortlässt, keine eigentliche Melodie übrig bleibt. — Bei seiner eigenen Composition, wie bei Nro 50, ist Herr Richter vorsichtiger gewesen, denn hier steht Melodie und Begleitung im richtigen Verhältniss. Uebrigens hätte bei Liedern, die ursprünglich, wie z. B. Nro 49, von Reichard herstammen, vrgl. dessen „Lieder für Kinder aus Campe's Kinderbibliothek,“ Th. 2, (Hamburg 1781) pag. 19, auch die ursprüngliche Begleitung beibehalten werden können. Dann muss auch noch bemerkt werden, dass Nro 13, welches ebenfalls von Reichardt herstammt, und zuerst im „Feinen kleinen

Almanach“ von Fr. Nicolai gedruckt erschien, hier fälschlich, wie auch Nro 49 für eine „Volksweise“ ausgegeben ist. Vergl. das Nähere hierüber in L. Erk's „kleiner Sammlung deutscher Volkslieder.“ Heft 3. Berlin 1842.

Das Unternehmen, ähnliche Sammlungen wie die vorliegende für Kinder zu veranstalten, ist, wenn es auf die rechte Art geschieht, so dankenswerth als belohnend. Dies beweist sich recht deutlich aus der bereits grossen Verbreitung und der dennoch immer wieder erneuerten Nachfrage nach dergleichen Sammlungen. So hat z. B. von dem „Liederkranz, Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben.“ Herausgegeben von L. Erk und W. Greef, Essen, bei Bädeker, drei Hefte, das erste Heft, welches seit 1841 im Buchhandel ist, bereits die sechste Auflage erlebt; ferner ist von einem Auszuge aus dem angeführten Werk für ärmere Schulen in zwei Heften, von denen jedes nur $1^1/_3$ Silbergroschen kostet, auch bereits die sechste Auflage erschienen.

Die Red.

Die Oratorien der neuern Zeit.

Die ersten fünfzehn bis sechzehn Jahre des jungen Jahrhunderts waren traurig für die Kunst. Auf der einen Seite nahm die Zeit mit ihren gewaltigen Ereignissen alles in Anspruch (obgleich die Keime für die Zukunft, in ihr liegend, desto mehr erstarkten, und wie immer in Zuständen der Noth und des Druckes, der Sinn für das Edlere und Höhere geweckt und belebt wurde), — auf der andern gab es wenig Männer von Bedeutung, die darin wirksam waren. Der frische Aufschwung, den die Literatur durch Tieck, Schlegel, Humbold und so viele andere nahm, trat für die Musik erst zwanzig Jahre später ein. Beethoven überragte alle weit; Pygmäen umgaben ihn, deren Produktionen fast alle schon wieder vergessen sind, wenn auch seine Zeitgenossen ihm z. B. Ebell als Muster priesen.

Nachdem die politischen Stürme vorüber waren, wirkten Spohr, C. M. von Weber, Spontini (auf deutschen Boden verpflanzt) für die Oper mit frischen Kräften, Fr. Schneider und Bernh. Klein fürs Oratorium, C. Kreutzer, C. M. von Weber, Louis Berger, Bernh. Klein für das Lied, Spohr, Weber, Mendelssohn für Instrumentalmusik. Meyerbeer verliess Deutschland, ging erst nach Italien, und dann nach Paris.

Den Boden, den die junge Literatur zu Anfange des Jahrhunderts vorzugsweise bearbeitete, das romantische Element, betraten auch die Musiker, und liessen entweder den Teufel in Person erscheinen (im Freischütz, im Faust) oder doch Geister (in Hans Heiling, dem Berggeist u. a.) Es war so interessant, dies von der Einbildung gefürchtete Wesen wirklich vor sich zu sehen, und man dachte in dieser Beziehung, wie Mephistopheles bei seinem Abgang aus dem Himmel:

> Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern,
> Und hüte mich, mit ihm zu brechen.

Da nun blos „der Geist der stets verneint" auf der Bühne erscheinen durfte, so begnügte man sich mit diesem,

und hatte dabei noch das Gefühl eines „angenehmen Grauens."

Es war aber durch Zelters Singakademie eine Anregung ausgegangen, auch für die ernstere Musik etwas zu thun. Ueberall vereinigte man sich zu grösseren oder kleineren Singakademien, und den gewaltigsten und reichhaltigsten Stoff bot Händel. Wie im Norden Zelter, so wirkte im Süden Thibaut dafür, und wenn der letztere schon seine Italiener sehr verehrte, so ging ihm doch am Ende Händel über Alles. — Da die Elemente, aus denen die Vereine zusammengesetzt, in der Regel sehr verschiedenartig sind, die meisten auch in geistiger Hinsicht Kinder der Gegenwart, so konnte sich ein fortgesetzter reiner Geschmack in ihnen nur da halten, wo andre Institute daneben für die Bedürfnisse des Augenblicks sorgten, oder wo ein Einzelner als Privatsache es fortbetrieb. Man kann sich daher vorstellen, wie aller Orten, wo letzteres nicht der Fall war, die Theilnehmer, nach etwas den Ideen der Zeit Huldigendem dürstend, freudigst Schneiders Weltgericht begrüssten; denn da war der Teufel sogar mit grossem Gefolge, mit Höllengeistern und Verdammten. Nun muss auch zugestanden werden, dass Schneider darin viel Gutes gegeben — überall Frische, Jugendkraft, besonders in den ersten Chören des zweiten Theils, in ihrer Art und Weise an den Grundton, der in der Schöpfung vorherrscht, erinnernd. Weniger gelungen erscheinen die Solis und manche Fugen, z. B. Ewig schallen etc., wo das Motiv etwas gewöhnlich ist. — Die Vorhalte der Violinen in dem Chor der Seligen: Was sind die Leiden etc. — sind leider von denjenigen, welche die Musik für die Sinnenlust fratzenhaft gestalten, so oft angewendet worden, dass jetzt der Zuhörer die ursprüngliche Wirkung dieses schönen Chors nicht mehr rein empfinden kann. So gemahnt das Quartett: „Schon naht von Engeln gehoben" etc., an die Offertorien in den Messen der katholischen Kirche — auch das weiche, schmelzende Violinsolo fehlt nicht — um so mehr wirkt dann freilich der kräftige Schlusschor, der nur an zu grosser Länge leidet. Möchten doch überhaupt alle begabten Geister, die auf diesem Feld arbeiten, recht beherzigen, was ein geachteter Kritiker ausspricht: „Vor allen Dingen sei ein Oratorium nicht zu lang; das stiller Wirkende hat vorzüglich darauf zu sehen, damit es nicht fordere, was ihm selten zuerkannt wird." — Von Händels Chören wird man selten einem den Vorwurf

machen können, dass er zu lang ausgesponnen sei. Im Weltgericht sind es zum Theil die Fugen, die übrigen Chöre fast alle gedrängt, und körnig, nur zu viele, — freilich Schuld des Dichters. Gewiss würde dies schätzenswerthe Tonwerk noch jetzt allgemeinere Anerkennung finden, wenn es möglich wäre, es hier und da etwas zu kürzen.

Während das Weltgericht die Runde durch ganz Deutschland machte, bildete sich im Stillen, nur genährt durch klassische Vorbilder, Bernhard Kleins Talent aus. Er versuchte sich zuerst in der Oper, Gluck vor Augen habend. Aber das Geschick versagte es ihm, hierin sich Bahn zu brechen, wie dies in Rellstabs meisterhaft geschriebner Biographie Kleins erschöpfend dargestellt wird. Mehr Anerkennung (auch der Gegenwart) fanden seine Oratorien, und wir wagen es zu behaupten, dass sie unter allen neuern diejenigen sind, welche sich dem erhabenen Vorbilde Händels am meisten nähern, dass sie in ferner Zukunft dem gebildeten Musikfreunde als das gehaltvollste erscheinen werden, was die Jetztwelt geliefert. Man mag manches daran aussetzen, mitunter Mangel an Phantasie, Monotonie, veranlasst durch zu consequentes Durchführen eines Gedankens, um das Charakteristische des Textes nicht fallen zu lassen, — eins, und das ist wohl grade bei den ans Kirchliche grenzenden Kompositionen immer das Höchste, kann man Klein nicht absprechen: die innere Wahrheit und Ueberzeugung, die sich in seinen schönsten Sätzen ausspricht, und man kann sagen, dass er auf diesem Gebiet es bis zu demselben Grade erreicht, wie Gluck auf dem dramatischen. Er ist erfüllt von dem innigsten Gottvertrauen, von der Zuversicht, dass das Gebet nicht werde unerhört bleiben, von dem Troste, der von oben in des Menschen Seele dringt. Wir erinnern an die Arie in Jephta: Du Gott, bist unsre Zuversicht etc. — den Chor: Wo ist der Held des Herrn etc., die Arie: Zaget nicht in trüber Furcht, hoffet Kinder Israels etc., mit dem antwortenden Chor: Wir hoffen auf den Herrn. Ein Meisterwerk tiefer Auffassung ist Jephtas: Meine Sinne haben mich verlassen etc. — wahrer und ergreifender kann das unsägliche Weh über das ihm Bevorstehende nicht leicht ausgedrückt werden. Und dann wieder, welche Frische und Kraft in den Chören, z. B. Zu Jephta hie etc. oder: der erste des dritten Theils mit der Steigerung, bewirkt durch den vorhergehenden Frauenchor. Und doch

ist dies herrliche Oratorium ausserhalb Berlin wenig bekannt, nicht einmal die Partitur ist gedruckt, ungeachtet dazu schon mehrere Vorkehrungen von den Hinterlassenen Kleins getroffen worden. Mögen die dabei Betheiligten es sich zur heiligsten Pflicht machen, nicht länger mit der Herausgabe zu zögern, damit es nicht erst späterer Zeit überlassen bleibt, ein Meisterwerk seltner Art wieder hervorzurufen.

Der öftern Aufführung von „David" steht etwas hindernd entgegen, dass alle Chöre fünfstimmig sind. Die erste Sopranstimme, stets etwas hoch liegend, ist darum sehr anstrengend. — Einer der schönsten Solosätze ist das Arioso Nathans: Verzweifle nicht etc., so wie Davids: Ein schwaches Rohr weicht etc., besonders von den Worten: „Des Königs Wille ist der Fels" etc. Das edelste, wahrhaft königliche Selbstbewusstsein ist darin ausgesprochen. In dem Duett: Herr verbirg dein Angesicht etc., wirkt auf das Ergreifendste das Einfache und Innige des Gebets, und dann die Darstellung der Empfindungen, durch den Gedanken an die erzürnte Gottheit in uns hervorgerufen. Von den Chören treten am meisten hervor: Herr, wir hoffen auf dich etc., — Jehova redet, da bebt die Erde, — Ehrfurcht und Anbetung trefflich ausdrückend, — Es wehen die Palmen des Friedens etc. Sehr charakteristisch ist der Chor der Empörer: Heil dir Absalon, — und herrlich, vom Gefühl tiefer Demuth zum innigsten und begeistertsten Preise Gottes übergehend der Schlusschor. Wahr und voll des höchsten Ausdrucks sind die Recitative Davids. Schon das erste: Herr ich bin fröhlich etc., und dann: Täglich drohte mir einst etc. — bei allen ist jedes Wort durchdacht, genau hervorgehoben, und doch dem Hauptcharakter entsprechend, — Alles tief aus der innersten Seele tönend.

Vielleicht trägt die Auffrischung der Erinnerung an diese herrlichen Werke etwas dazu bei, dass sie noch allgemeinere Anerkennung finden, da Jeder, der sich an Händel erhebt und erbaut, auch hier Vieles für seine Seele findet. Es wird ihm überall daraus entgegentreten, dass hier kein blosses Machen, keine durch geistreich verständige Behandlung mit einem Theil Phantasie vermischte Effekte, keine weichliche Sentimentalität, die in so manche Oratorien andrer Meister der Gegenwart, der Zeit gemäss, hineingedrungen. Letztere findet viele Herzen, mag sie auch finden, denn wer könnte wollen, dass

Alles nach einer Richtung ausgesprochen werde; aber das ewig Bleibende wird wohl immer in der Weise der Grössten aller Zeiten (und diese nahm sich Klein zum Vorbilde) zu suchen sein.

Unter allen Oratorien der letzten Jahre errang Mendelssohns Paulus sich den meisten Beifall, in gleichem Grade, wie Schneiders Weltgericht bei seinem ersten Erscheinen. Die Veranlassung dazu gab, ausser dem Werthe des Werks, die geistige Richtung vieler Zeitgenossen und Genossinnen, welche schon dadurch erbaut waren, dass blos Worte der Bibel und Strophen aus alten Kirchenliedern zum Text benutzt sind. Es ist nicht meine Absicht, zu erörtern, ob es wohlgethan sei, in dieser Weise den Messias und die Passionsmusik von Bach nachzuahmen — hier entscheidet, dass ein Mann von grossem Talent und Wissen diese Aufgabe gelöst, sich so Gelegenheit verschafft, die Kunstformen aller Jahrhunderte als etwas Eignes, Neugeschaffnes wiederzugeben. — So sind es denn auch mit die Gegensätze, die, wenn man den ersten befremdenden Eindruck überwunden, das Ganze sehr interessant machen. Mendelssohn gibt sein Eigenstes in vielen der Chöre, z. B. Dieser Mensch hört nicht auf etc., Steiniget ihn etc., Siehe, wir preisen selig etc., Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte etc., Hier ist des Herren Tempel etc., zum Theil kenntlich an einer ihm vorzugsweise eigenthümlichen Behandlung der Stimmen, durch die er das Toben einer erregten Volksmenge versinnlicht — er gibt Vergangnes in den Chorälen (es sind die alten kräftigen Melodien, in Bachs Weise harmonisirt), in der Behandlung des Chors: Aber unser Gott ist im Himmel etc. Ueber das Ganze ist der Zauber einer wohllautenden Instrumentirung ausgegossen (höchst anmuthig in dem Chor: Seid uns gnädig etc., rührend in der Cavatine: Sei getreu bis in den Tod etc. Befreunden kann ich mich aber nicht mit den Fanfaren, die bei dem Choral: Wachet auf etc., als Zwischenspiele angebracht sind. — Gewiss wird das Meisterwerk immer zu dem Bedeutendsten der Zeit gezählt werden. Wir erfreuen uns nicht ganz unbefangen daran, theils liegt es etwas zu nahe, theils ist es in unsrer an Handlung armen Zeit so viel besprochen, entweder bis zum Uebermaass bewundert, oder zu genau secirt worden, dass man sich sehnt, all das Reden darüber erst wieder

zu vergessen, um dann nur dem Eindruck, den es macht, sich hingeben zu können.

Zum Schluss folge denn eine Uebersicht der übrigen Oratorien (so viel mir deren bekannt) der neuern Zeit. Man wird daraus sehen, wie unermüdlich deutscher Fleiss ist, und wie, trotz allem Mangel äusseren Erfolges, der Thätigkeitstrieb immer neue Produktionen hervorruft. — Der Süden hat als Oratorien-Komponisten aufzuweisen: Stadler (Befreiung Jerusalems), Assmayer (die Gelübde, Saul und David), Preyer (Noah), und Lachner (die vier Menschenalter). Sie huldigen einer mehr heitern, gefälligen Auffassungsweise, verschieden von der des Nordens, wo Händel und Bach als die unwandelbaren Vorbilder angesehen werden. Neukomm (Gesetzgebung auf Sinai, Grablegung und Auferstehung), Ries (die Kraft des Glaubens), Hiller (die Zerstörung Jerusalems) bilden den Uebergang. Zu den weniger bekannten des Nordens, deren Werke zum Theil auch ungedruckt sind, gehören: Clasing (Belsazar, die Tochter Jephtas), Liebau (die Reue des Petrus), Mühling (Bonifazius und Abbadon), Rungenhagen (Christi Einzug in Jerusalem und Cäcilie), A. W. Bach (Bonifazius, Gedicht von Rahlert, das auch Mühling bearbeitet), Elkamp (Paulus), Schicht (Ende des Gerechten) und Marx (Moses). Fr. Schneider schrieb ausser dem Weltgericht: Gideon, Pharao, Sündfluth, das verlorne Paradies, Christus das Kind, Christus der Meister, Golgatha und Gethsemane und Absalon, wovon aber keins allgemeine Verbreitung gefunden.

Einen von dem gewöhnlichen abweichenden Weg schlug Löwe ein. Seine Zerstörung Jerusalems hatte nicht durchdringen wollen, er versuchte es also (wie es Assmayer in seinem Saul und David gethan) mit einer Composition, die zwischen Oper und Oratorium ihren Platz einnehmen sollte. Der Dichter gibt im Text die Scenerie an (wobei freilich auf starke Phantasie der Zuhörer gerechnet wird) — alles ist mehr dramatisch behandelt. Die Siebenschläfer erschienen zuerst in dieser Weise, und fanden auch hin und wieder Beifall. Vielleicht wären sie, ungeachtet ihrer zwitterhaften Gestaltung, noch mehr geschätzt worden, wenn der sonst geistvolle Komponist nicht manchmal sich mit musikalischen Gedanken begnügte, die theils zu gewöhnlich sind, theils den beabsichtigten Eindruck nicht hervorbringen können. Ich will als Beleg das Duett: Lasset in die Stadt uns geh'n etc. — wo das einfach-

kindliche ausgedrückt werden soll, welches aber nach meinem Gefühl in etwas trivialer Weise geschieht, und das Duett mit Chor: Nach Ephesus etc. anführen. Das Letztere ist naeh solch gewöhnlichem Zuschnitt, dass es in keiner Hinsicht den Hörer befriedigt. Am gelungensten sind die Sätze *a Capella* im ersten Theil, die Kriegerchöre im zweiten, das Sextett im dritten. — In Huss trifft die Schuld zum Theil den sehr prosaischen Text, denn wenn auch anderswo Worte, wie: Und es war ein Mann zu Lystra, der war lahm von Mutterleibe und hatte noch nicht gewandelt — gesungen werden, so ist da die Zusammenstellung eine ganz andre.

Spohr trat zuerst als Oratorienkomponist mit den vier letzten Dingen auf, denen er später des Heilands letzte Stunden und den Fall Babylons folgen liess. Er blieb auch hier seiner Ausdrucksweise treu, wie er sie in seinen Opern niedergelegt; doch gewinnt sie eine andre Färbung durch das Andächtige, Religiöse, wie es diesem Tondichter eigen, wie ihn der Geist drängt, es auszusprechen. Wessen Empfindungsweise eine ähnliche ist, der wird sich auch davon angezogen und erbaut finden.

S—t.

Nekrolog.

Christoph Ernst Friedrich Weyse

gehört unter die tüchtigen und ehrenwerthen Komponisten unserer Zeit. Er entschlief. Lange habe ich gewartet, ob irgend eine namhafte Zeitschrift, die der Tonkunst und ihren ausgezeichneten Männern sich widmet, einen gebührenden und genüglichen Lebenslauf des Genannten brächte: ich habe aber nichts gefunden. Da ich den trefflichen Mann hinlänglich und in jeder Hinsicht kenne, will ich das Unrecht, was man an ihm und unsern Nachkommen zu begehen im Begriffe steht, wenigstens in deutschen Musikblättern, verhüten und das Gedächtniss des würdigen Priesters unsrer Kunst der Cäcilia anvertrauen, die es schon bewahren wird.

Sein Vater, der Gewürzkrämer Werner Ernst Weyse in Altona, seine Mutter, Margaretha Elisabeth, geb. Heuser, Tochter des dortigen Cantors an der Hauptkirche, Leonh. Christ. Heuser, der auch im Wiener Lexikon steht, und die Geister der Mitternacht hörten den ersten Schrei des Knaben in der ersten Stunde des 5. März 1774, zwischen 12 und 1 Uhr. Der Vater, ein blasser und hagerer Mann, starb am Schlage schon 1780. Seine Mutter, eine sehr lebhafte Frau und grosse Freundin der Tonkunst, zugleich eine ziemlich fertige Clavierspielerin, liess ihn oft, besonders wenn Gesellschaft im Hause war, Sonaten des damaligen Modekomponisten Schobert (oder Schubart) hören, deren einige der Grossvater mit seiner Violine begleitete. Die Sonaten selbst machten auf den Knaben eben keinen besondern Eindruck, wohl aber das Lob der Gesellschaft, das seiner Mutter gezollt wurde. Er wollte auch gern gelobt sein und — lernte spielen. Wir wissen das von dem Manne selbst, über welchen wir berichten, und wollen das Bekenntniss, das mancher Tonjünger thun könnte, wenn er wollte, nicht unterdrücken, da es die Musik verewigen hilft. Sein Musiklehrer war der Grossvater, welcher die Kirchenmusik zu besorgen hatte, wozu ihm der Organist und die Stadtmusikanten, aber keine Sänger angewiesen waren. Der Mann hatte sich daher oft genöthigt gesehen, alle Recitative und Arien, jetzt als Bassist, dann als Tenor, endlich als Sopran durch die Fistel mit seiner alleinigen Stimme vorzutragen und die Chöre wegzulassen. Wie gross war die Freude

des Cantors, als er von unserm W. und seinem jüngern Bruder Johann Friedrich, dazu von einigen Liebhabern, die eine Art Chor bildeten, unterstützt wurde. Telemann war der Liebling des Cantors; selten nur kam etwas von Homilius oder Rolle zum Vorschein. Bis zu einem Contrabassspieler brachte es aber der Grossvater nie, und ein einziges Mal erfreuete er sich der Theilnahme eines Violoncellisten. Das Beste musste dabei die Orgel thun. Vielleicht war dies der geheime Grund, warum der Knabe, der fast seine ganze Zeit im grosselterlichen Hause zubrachte, ganz besondern Geschmack am Clavierspielen fand, worin Heuser selbst nur wenig leistete. Mit den kleinen Handstücken, Menuetten, Märschen und Aehnlichem, kam der Knabe schnell zu Stande; er durchstörte nun die Musikalien seiner Mutter, wo er, unter gewöhnlichen Modestückchen von Eichner, Boccherini, Fodor u. A., doch auch Einiges von besserem Gehalte fand, als sechs gedruckte Clavierconzerte von C. Ph. Em. Bach, den dritten Theil seiner Sonaten, andre Sonaten von Georg Benda, dessen Ariadne auf Naxos u. s. w. Dies und Manches von Reichardt, Rolle, Hiller und Neefe studirte nun der Knabe für sich, so gut und übel es gehen wollte. Was ihn dabei am Wenigsten kümmerte, war der Fingersatz. Mit aller Unbefangenheit spielte er die C-dur-Tonleiter mit dem zweiten und dritten Finger, dagegen die chromatische mit dem dritten, vierten und fünften, und zwar mit grosser Geläufigkeit. Der Mensch kann viel, wenn er sich selbst helfen muss. Dazu hatte W. ein sehr gutes Gedächtniss, so dass ihm der entzückte Grossvater einmal ein blankes Silberstück verehrte, als ihm der Knabe die ganze Ariadne aus Naxos auswendig vorgespielt und vordeklamirt hatte. Der alte Mann war aber ein so jugendlich-frischer Musikenthusiast, dass er, tief in den siebenziger Jahren, nach einer guten Musikaufführung im strengsten Winter bis an's Ende Hamburgs zu Fusse ging. Der Mann war nun über die Fortschritte seines Enkels bald so entzückt, dass er den Knaben in seiner Gegenwart als das achte Weltwunder pries und ihn überall als einen der herrlichsten Claviervirtuosen vorführte. Die alte Grossvaterlust, die nie ausstirbt, sondern in unverwelklicher Jugend steht bis an's Ende des Clavier- und Saitenspiels. — Natürlich fantasirte der Knabe auch bald, so wenig musikalische Kenntnisse er auch besass, und mit Furore, und alle Tage rüstiger, weil der Organist Endter fantasirte, desgleichen andere Leute, die darum belobt wurden. Gern hätte er von diesem Manne die Orgel spielen gelernt, wenn nur Endter dazu nicht zu vornehm sich gedünkt hätte. Ein Anderer wollte ihn unterrichten, wenn er erst für sich den Generalbass studirt hätte, was nicht gehen wollte. Das Violinspiel hatte er vom

Grossvater gelernt, wenn auch nur, so weit es der Greis selbst konnte. Dafür nahm man den Knaben in alle Conzerte mit. So hörte er den Abt Vogler, Fried. Benda und seine Frau, die Lange, Ambrosch, Colli etc. Italienische Buffosänger machten einen so lebhaften Eindruck, dass er mit seiner dreioctavigen Sopranstimme alles Mögliche versuchte und abschrieb, was ihm nur unter die Hand kam. Die Leute hörten ihn gern und baten ihn zu jeder Sanggelegenheit. Unter Anderm hatte das Altonaer Gesangbuch auch das Begräbnisslied: »Begrabt den Leib in seine Gruft« etc., welches ein Wechselgesang zwischen der Gemeinde und dem Todten ist. Der Grossvater ordnete einmal an, dass der Knabe, in der Nähe des Sarges versteckt, mit seiner feinen Diskantstimme unter schwacher Orgelbegleitung die Partie des Todten-Solo singen musste. Die Sache machte so grosses Aufsehen, dass Jeder, der es nur ermöglichen konnte, für ein paar Thaler mehr, seinen Todten Solo singen liess. — Der Knabe machte also Aufsehen; und da ihm von allen Seiten geschmeichelt wurde, so konnte es nicht fehlen, dass er so eitel wurde, als es ein Musiker nur werden kann, d. h. er hielt sich selbst für ein so ausserordentliches Musiklicht, dass mit seinem Glanze wenig oder gar nichts zu vergleichen sei. Besonders viel bildete er sich darauf ein, Alles was ihm vorgelegt wurde, im schnellsten Tempo gleich vom Blatte zu spielen. Als ihm aber einmal der damalige Stadtsyndicus Gähler ein Präludium von J. Seb. Bach vorlegte, wollte es durchaus nicht gehen. Das beschämte den Verwöhnten; und Gähler ergriff die Gelegenheit, ihn auf mancherlei Ungeschicktes in seinem Spiel aufmerksam zu machen, wobei er ihm das Werk zur Uebung mit nach Hause gab. Zwar gefiel dem Knaben Bachs Art nicht; allein die Beschämung trieb ihn, bis er auch Bach zu Gählers Zufriedenheit spielen konnte. Von jetzt an stand ihm der ganze Musikschatz dieses Schülers und Verehrers Sebastians offen. Der Mann besass auch den grössten Theil der Handschriften Sebastians. Zu ihm kam auch oft Eman. Bach und spielte: nur damals schon selten, weil Eman. schon alt und bequem geworden war. Unser Weyse hat ihn nie spielen gehört. Das mag wohl auch mit daran gelegen haben, dass der noch zu junge Mensch der Art Sebastians keine eigentliche Liebe schenken konnte, wesshalb er auch Gählers Bereitwilligkeit nicht immer sonderlich benutzte. So hatte z. B. der Mann ihm auch mehrere theoretische Werke zum Studium übergeben, als Fux *Gradus ad Parnassum*; Kirnbergers Kunst des reinen Satzes und Bach's wahre Art das Clavier zu spielen; allein der Knabe war leichtsinnig, blätterte nur darin herum und legte sie als trockene Waare behutsam auf die Seite. In Bachs Werk zog

ihn jedoch das ihm ganz neue Kapitel von den Manieren so an, dass er sich den grössten Theil abschrieb. — Der Knabe war aber auch von der Liebe und Schonung, die ihm der Grossvater und die Eltern schenkten (die Mutter hatte sich wieder verheirathet), kaum zu wissenschaftlichem Ernst gewöhnt worden, ob sie ihn gleich in Allem unterrichten liessen, was nöthig schien, auch im Latein, worin der Grossvater sehr zufrieden war. Der Katechismus, etwas Französisch und Zeichnen nebst Rechnen und Schreiben, das waren die Gegenstände damaliger Erziehung bis zur Confirmation. — Von Geschichte, Geographie, Naturlehre etc. war nicht die Rede. Dafür war eine Leidenschaft für Romane und Schauspiele durch Unvorsichtigkeit der Mutter in den Knaben gekommen, die ihm viele Zeit stahl u. s. f. Die Mutter las nämlich ihrem Manne einige Stunden vor, nachdem sie den Knaben in sein Bette geschickt hatte, wo er aber gespannt zuhörte. — Marionettentheater und improvisirte Schauspiele kamen an die Reihe. — Dabei wurde doch die Musik nicht vergessen. Im eilften Jahre wurde das erste Liedchen komponirt, dem mehrere folgten, weil es gefiel. Im dreizehnten Jahre einige Claviersonaten, auch mit Violine und Violoncelle. Dem letzten suchte er vorzüglich Obligates zu geben, weil er sich besann, dass es damals noch gewöhnlich den einfachen Bass verdoppelte, was ihm nicht gefiel.

Nach zurückgelegtem fünfzehnten Jahre wurde er confirmirt und ernstlich ermahnt, sich nun für einen bürgerlichen Stand zu bestimmen. Sogleich zum Musiker entschlossen, was nach einer solchen Jugend kaum anders zu erwarten war, musste er die Seinen zu seinem Erstaunen abgeneigt sehen; man rieth ihm, Kaufmann zu werden. Die Mutter konnte jedoch seiner Betrübniss nicht lange widerstehen. Der Grossvater führte den Jüngling nach Hamburg zu Em. Bach, um Unterricht in der Komposition bittend; allein der Meister war nicht gut gelaunt, nahm auf den jungen Menschen gar keine Rücksicht und entliess sie ohne Hoffnung zum grössten Betrübniss des Lernbegierigen, welcher von jetzt an den Emanuel nie wiedersah. — Als nun noch im Julius desselben Jahres 1789 seine Mutter starb, blieb ihm gar nichts Anderes übrig, als sich zum Kaufmanne zu entschliessen. Der Versuch verunglückte; der Kaufherr erklärte bald, ihn nicht brauchen zu können, wahrscheinlich, weil der Kaufherr die Augen des jungen Menschen und seine Körperkräfte überhaupt zu schwach fand; denn fleissig war er gewesen, was jedoch der Stiefvater freilich nicht glauben wollte und ihm bittere Tage machte. In dieser Betrübniss wurde der junge W. zu Gähler eingeladen und dem Professor Carl Friedr. Cramer aus Kiel vorgestellt, der sein Spiel vortrefflich fand und

ihn seinem Freunde J. Ab. P. Schulz in Kopenhagen zu empfehlen versprach. Bald darauf reiste er mit fünfzehn Spezies und einem Dukaten vom Grossvater nach Kiel, wo ihm Cramer väterlich beistand und ihn mit Empfehlungsbriefen versah. Schulz liess sich von ihm eine Sebastians-Fuge vorspielen, sagte ihm: es ist gut!, setzte sich ohne Weiteres zum Spieltisch (er war in Gesellschaft) und bestellte den jungen Mann auf Morgen zu sich. Hier war er sehr freundlich mit dem verzagt-bescheidenen Jüngling, den er sogleich in harmonischen Akkordverbindungen zu unterrichten begann, worin er ihn noch unwissend fand. Kurz, Schulz behielt ihn drei Jahre lang in seinem Hause, in Allem frei gehalten bis auf die Kleidung, wofür seine Vormünder zahlten. Immerfort wurden Bässe zu Chorälen gesetzt, welche Schulz verbesserte, worauf der Satz vierstimmig, einfach und figurirt, vollendet wurde. 1790 nahm Schulz ihn im Sommer mit nach dem reizend gelegenen Friedrichsthal, wo sich jedoch W. mehr um seine Uebungen, Partitur-Entzifferungen, um Einstudirung Bach'scher Werke, die er nun lieben gelernt hatte, und um Clementi's Kompositionen, die ihm Schulz schenkte, als um die schöne Natur bekümmerte. Hier komponirte er auch Mancherlei, als eine grosse Fantasie, eine grosse Sonate etc., womit der Meister Schulz wohl zufrieden war. Etwas, aber nur abgebrochen, fing er doch nun auch an, in Kirnberger's, Marpurg's u. A. theoretischen Schriften zu lesen; aber immer noch waren ihm Romane lieber, die er noch dazu nur heimlich lesen konnte, weil Schulz dergleichen nicht leiden mochte und für schädlich erklärte. Auch das Violinspiel wurde fleissig getrieben nach Unterweisung des als Lehrer vortrefflichen Concertmeisters Thiemroth, den Schulz ihm verschafft hatte.

Im Herbste desselben Jahres verhalf ihm Schulz noch zu dem Glücke, dass der junge Künstler sich am Hofe hören lassen durfte. Seine Kompositionen und besonders seine freie Fantasie brachten ihm viel Lob und hundert Reichsthaler, mit welcher enormen Summe er seines Reichthums kein Ende wusste. Der gute Kapellmeister führte ihn nun auch in den musikalischen Klub „die Harmonie" ein, deren Mitglied er wurde. Hier verstand er aber nicht, die noch vorhandenen Federkielflügel zu behandeln, welche nur durch Abstossen und Anziehen der Register Schattirungen im Vortrage zulassen. Auf dem Klaviere ging es ganz anders. Selbst das Spiel auf dem Fortepiano kostete mehrjährige Uebung, um sich den erforderlich leichten Anschlag zu eigen zu machen.

1792 verschaffte ihm Schulz die Adjunctur der Organistenstelle an der reformirten Kirche; das Amt erhielt er 1794, und im folgenden Jahre wurde er Organist der Hauptkirche, welches Amt er bis an sein Ende beibehielt.

Unterdessen hatte Friedr. Reichardt im Sommer 1793 Kopenhagen besucht und dem jungen Manne lebhafte Theilnahme geschenkt. Unter Anderm verlangte R. von ihm seine neu verfassten Allegri, um sie zu veröffentlichen. Von 12 dem Kapellmeister mitgegebenen sind 6 in Rellstabs Verlage in seinem und Schulz's Namen herausgekommen, beifällig aufgenommen und im 7ten Hefte von Nägeli's *Repert. du Clavec.* wieder abgedruckt worden. — Von Nutzen für seine Weiterbildung waren ihm ferner die Bekanntschaften mit Grönland, dem Liederkomponisten, und dem königl. Singlehrer Otto Conrad Hartnak Zink, dem Verfasser der zu ihrer Zeit mit Recht berühmten sechs Klaviersonaten (deren drei nur von Gerber genannt werden, von dem Stuttgarter Lexicon wird dagegen gar keine Zahl angegeben), der Ode: „Kain am Ufer des Meeres," vieler Volksgesänge und der (etwas trockenen) Oper: Selim und Mirza. Der Mann war ausserdem ein feiner Kritiker und leistete dem jungen Weyse durch treffende Bemerkungen über sein Spiel und seine Kompositionen, welche dieser aber auch gut aufnahm, sehr gute Dienste. Als Lehrer des dicht vor der Stadt gelegenen Schullehrer-Seminars hatte Zink, wie alle übrigen Lehrer der Anstalt, eine geräumige Wohnung mit einem grossen und abgeschlossenen Garten, dabei einen ziemlich grossen Saal für eine Singübungen. Ein Liebhaberconzert, welches als Quartett in Weyse's Wohnung begonnen, nach und nach sich erweitert und nun ein Orchester gebildet hatte, versammelte sich wöchentlich einmal in Zink's Saale, wo grosse Symphonien, Quartette, Conzerte und Singwerke, die letztern von Zink's Familie und einigen Liebhabern ausgeführt, gegeben wurden. Dies ist nun die wahre Geschichte der dem Zink zugeschriebenen und 1800 als von ihm errichtet angegebenen Singakademie, welche nach Art der in Berlin von Fasch gebildeten gemodelt worden sein soll. Es ist also weder Zeit, noch Entstehung, noch Verfassung dieses musikalischen Vereins richtig. In diesen Versammlungen wurden unter Anderm auch Haydn's und Mozart's Symphonien aufgeführt, wo sie Weyse genau kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Für diesen Verein komponirte nun W. in den Jahren 1795 bis 1797 sieben Symphonien und belehrte sich durch die Aufführungen derselben, in wie weit er den beabsichtigten Effekt erreicht hatte oder nicht. Die sechste dieser Symphonien in C-moll ist später auf Kosten des damaligen Geheimen Rathes Brun in Kopenhagen gestochen worden, und die siebente in Es-dur hat der Hofrath Sonnleithner in Wien verlegt. Von der ersten, wie fast von allen Musikwerken, die in Dänemark erschienen, hat man in Deutschland gar keine Notiz genommen; die letzte fand anfangs Widerspruch, dann bedeutendes

Lob. — Die früheren nicht veröffentlichten Symphonien hat der Verf. später, um sie der Vergessenheit zu entreissen, umgearbeitet und für seine Theaterwerke benutzt. So hat er z. B. das Finale der zweiten Symphonie zur Ouvertüre seiner Oper: „Der Schlaftrunk“ verwendet; die ganze vierte Symphonie zur Ouvertüre und zu den Zwischenspielen seines Macbeth. Es ist aber zu bemerken, dass die Zwischenspiele im Clavierauszuge dieser Oper gar nicht abgedruckt worden sind, aus Sparsamkeit des Verlegers. Nach dem ersten Akte wird die Tafelmusik wiederholt; auf die Mordscene des zweiten Aktes folgt ein beruhigendes Adagio in E-dur; nach dem dritten Akt ein Menuett in E-moll; nach dem vierten Akt ein sehr gearbeitetes Final in E-moll, eine Fuge mit drei Subjecten, die von allen Kennern sehr hoch gehalten wird. Leider ist auch diese Musik in Deutschland nicht verbreitet worden, worüber der nun Entschlafene während seines Lebens sich oft mit Betrübniss aussprach. Zu „Balders Tod“ wurde die erste seiner Symphonien in G-moll benutzt. Da aber dieses von Ewald gedichtete, zu seiner Zeit vergötterte Trauerspiel in der Folge alle Anziehungskraft verlor, so musste freilich die von W. dazu gesetzte Musik mit sammt den Chören der Walkyren gleichfalls von den Wellen des Lethe bespült werden. —

Durch das äusserst genaue und geschmackvolle Fortepiano- und Klavierspiel der Frau Kapellmeisterin Westenholz wurde W. zur lebhaftesten Nacheiferung gereizt. Die Folge davon war unter Andern die Komposition einer fein nüancirten Sonate in A-moll. Bald darauf gab er unter dem Titel: „Vermischte Kompositionen,“ mit einer ältern Sonate in E-dur, Variationen über ein Thema in B-dur und einige kleine Lieder heraus, was unter den Dilettanten Eingang fand. — Noch inniger als das vortreffliche Klavierspiel der Westenholz entzückte den Mann das seelenvolle Harmonikaspiel der unvergleichlichen Künstlerin, die W. weit über das zwar ausserordentlich fertige, aber viel äusserlichere Spiel der belobten Kirchgesner setzt, deren Harmonika ihm oft nicht besser klang, als ein Positiv.

Als W's. geliebter Schulz 1795 kränklichkeitshalber seine Kapellmeisterstelle niederlegte und Kopenhagen verliess, kam bekanntlich Kunzen an seine Stelle. Kunzens Frau, eine geborne Zuccarini, war eine Schülerin Righini's und eine sehr brave Sängerin. Die Bekanntschaft mit ihr war Veranlassung, dass W. nun ganz besonders anfing, mehr als bisher, das Wesen des Gesanges zu studiren. Mit den Kenntnissen vermehrte sich die Liebe dafür, so dass er nach einigen Jahren es nicht mehr lästig, sondern sogar angenehm fand, sonst vielfach zurückgewiesene Wünsche um Ge-

sangunterricht zu befriedigen. Diese Beschäftigungen machten ihn nun noch genauer mit Mozarts Opern bekannt, deren Partituren er mit Sorgsamkeit nach allen Richtungen hin bedachte, wozu noch Gluck's Theaterwerke kamen. Endlich regte sich die Lust, seine Kräfte selbst an einer Oper zu versuchen. Es war „der Schlaftrunk," worüber wir eine genauere Rechenschaft, als vielleicht irgend ein Anderer, aus der ersten Quelle, wie Alles, was wir hier berichten, zu geben im Stande sind. Ueberhaupt ist die Geschichte W's. in allen, auch in den neuesten musikalischen Schriften so leer und fehlerhaft, dass wir uns mit dieser nicht gerade mühelosen Arbeit nicht blos um des höchst achtbaren Mannes willen, sondern zum Besten der Geschichte der Tonkunst, ein kleines Verdienst zu erringen hoffen. — Weyse begann die Komposition bereits um 1800, in welchem Jahre die meisten Sätze dieser Oper komponirt wurden, was der Komponist in einem seiner vor uns liegenden Briefe selbst berichtete. Allein im Beginne des Jahres 1801 hatte ihn ein unerwartetes Fehlschlagen eines mit Leidenschaft gefassten Planes für sein Lebensglück in den schwarzesten Trübsinn gestürzt und für Alles in der Welt gleichgültig gemacht, so dass er, der Kunst und des ganzen Lebens überdrüssig, nur noch in mechanischen Geschäften matte Zeichen seines Daseins gab. Erst nach Jahren arbeitete er sich wieder so weit auf, dass er, einer Aufforderung Nägeli's zufolge, ihm für sein *Repert. du Clavec.* vier *Allegri di bravura* zu schreiben, das Wagestück bestand. Diese vier Sätze sind auch wirklich in dem genannten Werke bald darauf gedruckt, aber auch mit so viel unbegreiflichen Stichfehlern entstellt worden, dass Weyse öfter darüber schwere Klage führte. Immer aber war der Mann noch nicht im Stande, an die Fortsetzung seiner Oper zu gehen. Erst als 1807 zum ersten Male Mozarts Don Juan aufgeführt wurde, erregte ihn dieses so gewaltig, dass er selbst sagte, er sei dadurch wieder neu in's Leben gerüttelt worden. Jetzt erst wurde der Entschluss in ihm lebendig, den Schlaftrunk zu vollenden. — Die Oper, deren Text unserm deutschen Brotzner gehört, welcher Text vom Komponisten als ein sehr gelungener angesehen wurde, namentlich in seinen beiden komischen Hauptcharakteren, und desshalb dem bekannten Oelenschläger zur Umarbeitung ins Dänische anvertraut worden war, machte gleich bei der ersten Aufführung in Kopenhagen so ausserordentliches Glück, dass sie einmal über das andere und stets bei überfülltem Hause wiederholt werden musste. Und dieser Beifall erhielt sich länger als dreissig Jahre, so dass diese Oper noch 1841 wiederholt gegeben wurde, immer noch zum Vortheil der Kasse. (Von den beiden letzten Jahren haben wir keine bestimmte Nach-

richt.) Das Aufsehen, das Weyse's Komposition machte, war so bedeutend, dass dieser Schlaftrunk (Sovedrikken) schon im Mai 1810 in der allgem. musikal. Zeitung den deutschen Bühnen lebhaft empfohlen wurde. Man nannte die Komposition frisch, originell, überall passend, überall ausführbar etc. Zu diesem Behufe war ihr auch ein neuer verdeutschter Text untergelegt worden: allein auf deutsche Bühnen kam sie nicht, so sehr auch die Direktionen damals über Mangel an guten neuen Werken klagten, für welche man aber auch damals nichts als höchstens die Abschreibegebühren bezahlen wollte. Der Komponist selbst liess sich durch das Glück seines Werkes weit mehr zur Schöpfung neuer Werke anregen, als dass er selbst sich viel Mühe für eine weitere Verbreitung des mit Recht anerkannten und beliebten hätte geben sollen, so sehr er dies auch in Zukunft bedauerte. — In der That folgte nun auch ein grösseres Werk auf das andere, die nun namhaft gemacht werden sollen, wenn wir zuvor eingeschaltet haben, dass Weyse 1808 zum Singlehrer der Prinzessin Carolina ernannt wurde und 1814 den Professortitel erhielt. Es war nämlich zum Geburtstage des Königs Weyse's nächste Oper „Farus“ aufgeführt worden. Das Buch hatte Oelenschläger verfasst. Der Stoff des Gedichts ward gut, die Ausführung des Dichters jedoch langweilend befunden. Die Musik fand Ehre und für den Gebildeten lebhaften Beifall: dem Volke hingegen schien sie nicht fasslich genug, mehr erhaben und charakteristisch-originell, als der berühmtere Schlaftrunk, was jedenfalls der Text verschuldete, auf den stets nur zu viel ankommt. Dennoch blieb Weyse seinem Dichter treu, der ihm einen Text für eine grosse Oper, „die Ludtamshöhle,“ also ein Zaubermährchen lieferte, welche gleichfalls zum Geburtstage des Königs 1816 aufgeführt wurde. Die Musik fand man ausgezeichnet und geistreich, nur abermals nicht volksthümlich genug, sondern, dem Textinhalte zu treu folgend, zu ausgeführt. Mit dem Buche war man im Ganzen weit weniger zufrieden; man warf dem Dichter zu breite Haltung, zu viel einzelne Ausmalung vor, was die Handlung schleppend mache und für ein romantisches Ohr am Wenigsten geeignet sei. An der Musik tadelten einige Beurtheiler hauptsächlich, dass der Komponist die Geisterscene des weiblichen Schutzgeistes melodramatisch behandelt hatte. Auch daran war der Dichter Schuld, der nicht eher nachliess, bis sich W. zu dieser Behandlung entschloss, weil die Rolle des Schutzgeistes von einer vortrefflichen und beliebten Schauspielerin dargestellt werden sollte. Weyse's Melodram, mit lauter gedämpften Instrumenten, wirkte aber gerade so gut, dass es selbst vom Volke als höchst wirksam ausgezeichnet wurde. — In Wien einige Male als romantisches

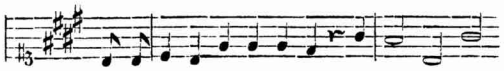
Schauspiel auch unter dem Titel »die weisse Frau« aufgeführt, machte das Werk, nicht italienisch leichtfertig genug, noch weniger Glück. Mit der originellen Musik war man aber dort nicht wenig fahrlässig und willkührlich umgegangen. — Es folgte Makloth, eine sehr würdig und charakteristisch gehaltene Komposition dieses vortrefflichen Tondichters, der in allen seinen Werken sich über das Gewöhnliche weit erhebt, originell und natürlich zugleich. Wenn ein damaliger Recensent vor Allem an diesem Tonwerke die lustige Tafelmusik, nach seiner leichtfertigen Angabe da, wo der Geist erscheint, in Wahrheit aber da, wo der König hinter der Scene bewirthet wird, und die Diener goldne Schüsseln über das Theater tragen, tadelt, so hat er damit nur sich selbst und seine Unaufmerksamkeit getadelt. Gerade diese einer Tafelmusik eigenthümliche Fröhlichkeit steht hier mit dem, was geschehen soll und was der Zuschauer recht wohl weiss, in einem solchen Contraste, dass dadurch eben das Unheimliche, der tragische Effekt eindringlich verstärkt wird. Dass hier die Hexen nicht als alte, grundhässliche Weiber erscheinen, scheint uns gleichfalls weit eher zu beachten, als zu bemäkeln. — Ausser »Balders Tod« und »Kenilworth,« Trauerspiele mit schönen Chören unsers Komponisten, haben wir noch von seinen Theaterwerken zu nennen: »Floribella« und »das Abentheuer im Rosenburger Garten.« Die letztgenannte Oper ist eine Lokalposse, auch nur mit dänischem, nicht mit deutschem Text versehen. Ungleich wichtiger ist Floribella, über welche Oper der Unterzeichnete in der allgem. musikal. Zeitung eine ausführliche Beurtheilung gab. Wir wollen daher hier nur noch folgende Bemerkungen beifügen: Als Weyse die Art des Tonsatzes dieser Oper bei sich bedachte, liess er sich unter Andern von einem in der Musik nicht unerfahrenen Reisenden, der sich lange Zeit in Afrika und namentlich unter den Mauren aufgehalten hatte, verschiedene Weisen dieses Volkes vorsingen. Er fand sie aber so trivial, dass er sie für seine Musik nicht verwenden wollte; ob mit Recht oder Unrecht, lassen wir dahin gestellt. Um aber den Charakter dieses Volkes nicht aus der Luft zu greifen, machte er sich zuvor mit der Geschichte der Mauren hinlänglich bekannt, worauf er sich entschloss, sie die ganze Oper hindurch im Einklange singen zu lassen und zwar in der sogenannt altdorischen und lydischen Tonart, bald original, bald in einen andern Grundton versetzt. Dabei ist es denn auch folgerecht geblieben. Der Eindruck ist bedeutend und bewährt sich jederzeit, da der Komponist es nicht versäumte, das Angemessene dieser Singweisen durch eine ziemlich laute und klingelnde Instrumentation den Ohren der Menge angenehm zu machen. Die sanften Flöten blieben hier ganz weg;

dagegen wurden Clarinetten, Oboen, Blech- und Schlagwerkzeuge gehörig gebraucht. Und so kam es, dass gerade diese unisonen Chöre Lieblinge geselliger Zirkel wurden. Die Gesänge der Elfen sind auf dem entgegengesetzt harmonischen Wege nicht minder einfach; sie beschränken sich stets nur auf die beiden Grundakkorde, den Dreiklang und den Hauptseptimenakkord und deren Versetzungen. Auch die Kleidung dieser Lieblingsgeister war sinniger als gewöhnlich gewählt; anstatt der weissen Umhüllung mit Rosenguirlanden erschienen sie hellgrau mit brandgelben Gürteln. Das doppelte Orchester bei der Schmiedescene, wo auf dem Theater unter Andern auch ein kleiner Ambos thätig war, durch einen grössern und kleinern Hammer geschlagen, wirkte überaus beifällig. Für eine sehr geschickte Verdeutschung hatte der jüngste Sohn des verstorbenen dänischen Kapellmeisters Kunzen gesorgt. Dennoch gab sich der Komponist selbst, lebhaft wünschend, die Oper möchte auch auf deutsche Bühnen wandern, alle ersinnliche Mühe, das noch nicht leicht genug Singbare der Verdeutschung zu verbessern und unserer Sprache völlig anzueignen. Er klagte, dass ihm diese Umarbeitung viel sauern Schweiss gekostet habe. Man weiss, wie schwer es sich aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzt, wenn Sinn und Rhythmus zugleich wiedergegeben werden sollen. Der Stand der Artikel und die im Dänischen durch einen einzigen Buchstaben vorgestellte Umwandlung eines Activums in ein Passivum können den Verdeutscher schon allein in Verzweiflung bringen. Allein alle diese Mühe war umsonst; bisher hat sich in Deutschland noch kein einziges Theater an dieser charakteristisch-schönen Oper versuchen wollen. Und das war W's. Schmerz bis an seinen Tod. Und nun, nach seinem Tode, sollte dieser tüchtige, in Begabung und Thätigkeit wahrhaft ausgezeichnete Mann nicht einmal einen Lebensbeschreiber finden? Die Gleichgiltigkeit gegen einflussreiche Hingeschiedene war unter Musikern schon oft gross: aber sie war auch stets ein Unrecht, das man nicht blos an dem vernachlässigten Manne, sondern nicht geringer zugleich an Mit- und Nachwelt beging. Da Alle über Weyse schwiegen, ist es Zeit, dass wir reden; der Mann verdient es, und mehr als Viele, von denen man zu reden nicht müde wird. Es würde aber zu weit führen, wenn wir hier tiefer in seine Opern eingehen wollten; es ist auch nicht so überaus nöthig, da Jeder, wer Lust hat oder Beruf dazu findet, sich leicht selbst damit bekannt machen kann; denn die meisten und die vorzüglichsten sind im Clavierauszuge gedruckt erschienen.

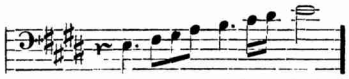
Der Mann ist aber auch als geistlicher Tonsetzer überaus ausgezeichnet. Zu dieser ernsten Musikart wendete er sich nicht etwa erst dann, als er sich im Wege des weltlichen Styles müde und

matt gearbeitet hatte; sondern seine Neigung und seine That für das Heilige erglühte mitten in der Blüthezeit seiner weltlichen Thätigkeit. Bereits 1817 war er mit seiner ersten geistlichen Tondichtung auf einen Text von Guldberg mit grossem Beifall aufgetreten. Im nächsten Jahre folgten: Sieben Verse des Psalmes Miserere und Weihnachtscantate; 1819 eine Passionscantate, gedichtet von Thaarup. In allen diesen kirchlichen Tonwerken, von denen das erste eine Reformations-Cantate, die in der Dreifaltigkeitskirche aufgeführt wurde, weil die Frauenkirche noch nicht wieder aufgebaut war, hatte sich der Komponist, seinem Grundsatz gemäss, nur an seine Ueberzeugung, durchaus nicht an irgend einen hergebrachten Kirchenstyl gehalten, vielmehr im Edeln, der Sache angemessen Ausdrucksvollen und im natürlich Verständlichen, also auch Melodiösen das Rechte gefunden, so dass auch selbst die künstlicheren Formen wohlgefällig blieben. Der Grundsatz bewährte sich, und alle diese genannten Werke machten auf Gebildete und Ungebildete den lebhaftesten Eindruck. Selbst der sehr kritische und höchst geschmackvoll und sicher urtheilende Freund des Komponisten, Grönland, welcher anfangs aus Anhänglichkeit an die herrschende Kirchenform gar nicht damit zufrieden war, dass der Schlusschor nicht aus einer gelehrten Fuge bestand, wurde bei der Aufführung völlig umgewandelt, so dass ihm der Chor: Heilig, heilig, heilig bist du Gott, — welcher auch von Allen mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, zu den Worten hinriss: Wenn am jüngsten Tage der protokollirende Engel dem Weltrichter Ihr Sündenregister vorliest, so können Sie kühnlich sprechen: Herr, ich habe diesen Chor componirt — und der Weltrichter wird Ihnen alle Ihre Sünden vergeben! — Gleich günstige Erfolge hatten auch die übrigen genannten Werke.

Aber dieser Beifall war den altherkömmlichen Musikern sehr unwillkommen, und sie bemitleideten vielmehr einen Mann, der jedenfalls diesen Ausweg nur darum ergriffen habe, weil er nicht im Stande sei, eine ordentliche Fuge zu schreiben, und weil überhaupt diese ganze Kompositionsweise über seinem Horizonte läge. Dieser Spott griff ihm in die Seele, und er beschloss, bei der nächsten Gelegenheit diese Herren durch die That eines Bessern zu belehren, ohne jedoch seinen Grundsätzen untreu zu werden. Hierzu bot ihm nun auch eine Pfingst-Cantate von Thaarup 1820 die erwünschteste Gelegenheit. Sie schloss mit „Hallelujah!“ da das Wort eine vielfältige Wiederholung erlaubt, weil es nicht eigentlich auf das Wort, sondern auf den Sinn desselben und auf eine Folge der dadurch erregten Gefühle ankommt, so wurde eine Fuge beschlossen, wozu ihm der Satz dienen sollte:



etc. und der Gegensatz:



Weyse selbst erzählt darüber in einem seiner an mich gerichteten Briefe, wie folgt: „Ich dachte aber, weil dies vor Beginn der Arbeit geschah, und weil ich auch noch gar nicht mit mir selbst einig war, ob ich überhaupt auf diese schwierige Arbeit mich einlassen wollte, — mir bewusst gar nicht weiter daran. Nun hatte ich den Schlusschor erreicht, und sollte den Entschluss fassen. Von einem lustigen Mittagsessen ($6^1/_2$) nach Hause gekommen, fiel es mir ein, mit der Fuge, und zwar fünfstimmig (der Wein gibt Courage), sogleich den Versuch zu machen. Ich fing also an zu schreiben, und es ging so rasch, als flöge die Feder, ohne viel Kopfbrechen, in einer Tour fort bis gegen Mitternacht. Um 6 nächsten Morgen arbeitete ich weiter, und es ging mit gleicher Leichtigkeit, bis das Ganze fertig war. Dann besah ich es genau, und war recht wohl mit dieser improvisirten Arbeit zufrieden, und wunderte mich über die Künstlichkeit derselben. Und wie sie dastand, wurde sie mit wenigen Veränderungen in die Partitur eingetragen und instrumentirt. So unbegreiflich mir die Sache vorkommt (mit keiner von meinen spätern Fugen ist es mir so leicht von der Hand gegangen; namentlich die Fuge „Amen“ im ambrosianischen Lobgesange habe ich mehrmal sorgfältig umschreiben müssen, bis zur Erreichung ihrer jetzigen Simplicität), so ist sie doch buchstäblich wahr, das versichre ich bei meiner Ehre! — obgleich mehrere Leute, namentlich C. M. Weber, ein sehr ungläubiges Gesicht aufgesetzt haben.“ u. s. f. — Dennoch blieb der Componist seinen oben ausgesprochenen Grundsätzen über heilige Musik treu, so wenig er auch die fugirte und Fugen-Schreibart verschmähete oder auch nur geringschätzte, sondern sich im Gegentheil am ersten Orte sich selbst ihrer bediente. Und in der That haben seine geistlichen Werke im Allgemeinen sich noch mehr eines dauernden Beifalls hoher und geringer Seelen erfreut, als seine Theaterkompositionen, mit Ausnahme des Schlaftrunkes, obwohl auch die letztgenannten nur durch die eingerissene Liebhaberei für Rossini'sche und Auber'sche Musik in den Hintergrund geschoben wurden, ein Schicksal, das wenigstens seine Hauptopern nicht verdienen. Davon sind auch schon jetzt alle nicht zu oberflächliche Musikfreunde überzeugt. Ein guter Beweis dafür, dass Gediegenes trotz aller niedrigen Einflüsse des Tages dennoch ge-

bührend gewürdigt wird, ist das Ereigniss, dass die Gesellschaft der Beförderung der Tonkunst in Dänemark unsers Weyse Floribella (Text von C. J. Boye) 1837 auf ihre Kosten zum Drucke befördert hat. So wird denn hoffentlich die Zeit kommen, wo auch seine theatralischen Werke nach Verdienst geehrt werden, wie seine kirchlichen, die unter den Dänen mit Vorliebe vom Throne herab bis zur Hütte gern gehört werden. 1821 folgte eine Oster-Cantate, von Thaarup gedichtet; 1825 eine Passions-Cantate, Gedicht von Liebenberg; 1826 Te Deum, von Thaarup; 1829 eine Oster-Cantate, Dichtung vom Bischof Herz; dann eine Feier-Cantate zur Einweihung der neuen Frauenkirche, gedichtet vom Geheimen Rathe Malling; zwei Cantaten auf die Vermählungsfeier der Prinzessinnen Wilhelmine und Caroline, gedichtet von Guldberg; eine Weihnachts-Cantate von Boye, eine andere, gedichtet von Jagemann, wozu noch viele Gelegenheits-Cantaten kamen, als Trauer-Cantaten auf Malling, Kuhlau, Hauch etc. und eine seiner letzten Kompositionen auf den Tod Friedrichs von Dänemark, die wir in abschriftlicher Partitur, zugleich mit deutscher, von der Hand des Komponisten selbst unterlegter Uebersetzung vor uns liegen haben.

Es war ein vergeblicher Wunsch des trefflichen Komponisten, mehrere von diesen Kirchenkompositionen in Deutschland zu Gehör zu bringen. Von den unerfüllten Versprechen, die ihm von manchen deutschen Kapellmeistern und bedeutenden Musikern gemacht wurden, wollen wir schweigen. Nirgends als in Altona sind etwa drei dieser geistlichen Werke von Dr. Mutzenheiser zu grosser Freude der Musiker und Hörer aufgeführt worden. Wir wollen lieber berichten, dass ein Kopenhagener Musikliebhaber, nachdem sich in Deutschland binnen drei Jahren auch nicht eine Verlagshandlung gefunden hatte, die W's. Ambrosianischen Lobgesang durch den Druck veröffentlichen wollte, aus edler Kunstliebe das Geld dazu gab. Er ist also zu haben. Wenn nicht in den letzten Jahren noch ein Abzug besorgt worden ist, was wir nicht wissen, so sind nur 50 Exemplare dieses Werkes in der Welt. Später hat Cranz in Hamburg noch einen Clavierauszug herausgegeben, der freilich nicht sonderlich verbreitet werden konnte, da die meisten Musikfreunde nicht einmal vom Vorhandensein desselben in Kenntniss gesetzt wurden. Ob wohl Singakademien so überaus reich an guten Werken sind, dass ihre Vorsteher auf Männer wie Weyse nicht im Geringsten zu achten haben? Man wird wohlthun, auf Neues und Besseres zu sehen, als die oft geleierten Stabat Mater aus der sinkenden Zeit der Italiener sind.

Noch haben wir besonders seines Choralbuchs zu gedenken, durch dessen Bearbeitung sich W. ein grosses Verdienst um sein

zweites Vaterland Dänemark erwarb. Das Zink'sche Choralbuch, vom Kopenhagener Waisenhause zu seinem Vortheile veröffentlicht, hatte etwa vierzig Jahre lang in den Landeskirchen gestanden, als die Auflage abermals vergriffen, Weyse aber von den Vorstehern des Waisenhauses aufgefordert worden war, das Buch vor dem Neudrucke durchzusehen, zu verbessern und die Correctur zu besorgen. Für das dafür bestimmte Honorar erbot sich W. lieber ein neues zu schreiben, welcher Vorschlag gern angenommen wurde. Das Buch ist ganz nach den Grundsätzen verfasst, die W. von Kirchenmusik überhaupt, und namentlich von Harmonisirung der Choräle festhielt. Stehen manche dieser Choräle etwas tief, so geschahe dies theils, weil viele dortige Orgeln im hohen Chortone stehen, einen ganzen Ton höher als der Kammerton; theils that er es auch, um bei manchen Melodien das Secundiren der Gemeinde ziemlich unmöglich zu machen. Sein neues Choralbuch, an welchem fünfzehn Monate gedruckt wurde, war 1839 beendet, und ist von dieser Zeit an das in Dänemark herrschende.

Von seinen Liederheften und einzelnen Gesängen, die sämmtlich, wie die meisten seiner übrigen gedruckten Compositionen, bei Lose in Kopenhagen erschienen sind, dürfte den Geschichtsfreunden besonders die Sammlung der alten dänischen Heldenlieder merkwürdig sein, die er trefflich harmonisirte und dadurch unserer Zeit eingänglicher machte.

Dass dieser viel und bedeutend wirkende Mann einer der ersten Orgelvirtuosen unserer Zeit war (er hatte die Organistenstelle an der Frauenkirche), und überhaupt als die erste Autorität der Residenz und des Landes theils geliebt, theils gefürchtet, beachtet wurde, braucht nur berührt zu werden. — 1819 war er zum k. Komponisten, und 1829 zum Ritter des Danobrogs-Ordens ernannt worden. Die k. schwedische Akademie der Künste und die harmonische Gesellschaft in Stockholm ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Manches Wichtige über Kunstverhältnisse und Künstler, was er in seinen Briefen aussprach, für jetzt übergehend, schliessen wir mit der einfachen Anzeige: Der tüchtige und für Dänemark sehr einflussreiche Tonkünstler und geistreiche Komponist starb zu Kopenhagen am achten Oktober 1842. Die Nachwelt wird ihn ehren nach Verdienst.

G. W. Fink.

Nekrolog.

Carl Almenräder, geboren den dritten Oktober 1786 zu Ronsdorf, in der Provinz Jülig-Cleve-Berg, und gestorben den vierzehnten September 1843 in Wiesbaden.

In seiner frühesten Jugend war er immer bei den vielen Privatunterrichten zugegen, die sein Vater, Schullehrer, recht braver Klavierspieler und Flötist, ertheilte, um seine zahlreiche Familie ernähren zu können; dadurch bekam er zuerst den sehnlichsten Wunsch, sich auch der Tonkunst zu widmen. Leider blieb aber seinem Vater wenig oder gar keine Zeit übrig, ihm einen gründlichen Unterricht darin zu ertheilen, und er war daher allein den Führungen der geheimen Lehrerin, der Natur, überlassen.

In seinem dreizehnten Jahre erhielt er ein von Würmern durchfressenes Fagott geschenkt. Mit der grössten Freude, die er daran hatte, verband sich bald das Bestreben, neben seinem wenigen Klavier-, Flöte- und Waldhornspiel auch dieses Instrument behandeln zu lernen, und er brachte es in kurzer Zeit ohne alle Anleitung so weit, dass er in den kleinen Konzerten seines Vaters bei den Orchesterstücken die erste Fagottstimme übernehmen, und endlich sogar als Solospieler auf einem von eigenem Verdienste angeschafften besseren Fagott auftreten konnte. Die Versetzung des Vaters im Jahre 1808, als Pfarrschullehrer nach Köln, war von dem vortheilhaftesten Einflusse auf des talentvollen Sohnes fernere Ausbildung, sein bescheidenes und sittlich-gutes Betragen erwarb ihm viele Freunde, die ihm mit Rath und That beistanden; namentlich trug sein freundschaftliches Verhältniss mit dem später allgemein bekannten und damals schon viel versprechenden Bernhard Klein viel dazu bei, dass er jetzt das Fagott zu seinem Lieblings-Instrumente wählte. Im Jahre 1812 wurde er im Frankfurter Theaterorchester engagirt. Hier machte er unter dem verdienstvollen und sehr strengen Direktor Schmitt eine neue Schule durch, wo er auch zum Erstenmale als Komponist mit einem Rondo für sein Instrument auftrat Die vielen durch den Krieg herbeigeführten Lasten aber, die er bei seinem geringen Einkommen im Jahr 1813 zu tragen hatte, machte, dass er 1814 seine Stellung verlassen

und anderswo (in Cöln und Crefeld) sein Unterkommen suchen musste. Im Jahr 1815 machte er als Musikdirektor beim dritten Landwehr-Regimente den Feldzug nach Frankreich mit. Nach Beendigung desselben, 1816, wurde er in dieser Eigenschaft nach Mainz zum 34ten Linienregimente versetzt, und im nächsten Jahre trat er als Fagottist in das Orchester des dasigen Stadttheaters; auch erhielt er bei den Herren Gebrüder Schott die obere Leitung über ihre Blasinstrumenten-Officin, und nun machte er die wohl durch die ganze Welt rühmlichst bekannt gewordenen Verbesserungen am Fagott, das unter seinen Händen einen wirklich bewunderungswürdigen Grad von Vollkommenheit erlangt hat. Als die Mainzer Bühne mit immer grösseren Schritten ihrem Untergang entgegen ging, sah er sich 1820 genöthigt, wieder seinen Lebensunterhalt in Cöln durch Conzerte und Unterricht zu suchen. Dazu fehlte es ihm aber an einem guten Instrumente; dieser Mange brachte ihn aber bald auf den Gedanken, sich selbst eine Werkstätte zur Anfertigung von Blaseinstrumenten einzurichten. Die erste Flöte, welche er zu Stande brachte, verkaufte er für den Preis von 6 Louisd'or; dies machte ihm Muth, und es folgten derselben noch zwölf gleiche und sieben Clarinetten, alles Instrumente, an denen sich Talent und Einsicht des Verfertigers in grossem Maasse kund gaben. Die damit verbundene schwere Arbeit schwächte leider aber bald seine Gesundheit; er gab daher in Rücksicht auf seine Familie seine Fabrik wieder auf, und nahm 1822 die Stelle eines ersten Fagottisten bei der Herzogl. Nassauischen Hofkapelle an.

In dieser Zeit machte er noch mehrere Verbesserungen am Fagott, namentlich die der Klappenlage, wie man aus seiner vollständigen Fagottschule, die er später schrieb, ersehen kann. Diese Fagottschule erschien kurz vor seinem Hinscheiden in dem Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz *).

Als Komponist hinterlässt Almenräder, ausser seinen gestochenen Sachen, viele im Manuscript. Als vorzügliche verdienen erwähnt zu werden: Vier grosse Concerte mit Orchesterbegleitung, zwei Parthien Variationen mit Orchester- oder Klavierbegleitung. Fantasie mit Quartett- oder Klavierbegleitung, zwei Horn- und ein Ventil-Trompeten-Conzert, Fantasie für grosse Militairmusik, das Vater Unser von Schier, für vier Solostimmen nebst Chor und Orchester, mehrere Sammlungen Lieder etc.

Als Virtuos auf seinem Instrumente wurde er auf seinen Reisen,

---

*) Sie wird nächstens nach Verdienst in dieser Zeitschrift besprochen und empfohlen werden. Die Red.

namentlich mehrmals in Holland stets mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgenommen.

Im Jahre 1842 klagte er über Kopfübel, wonach er mehrere Nerven-Schlaganfälle bekam. In demselben Jahre geruhten Se. Durchlaucht der Herzog von Nassau, ihn in Folge einer Krankheit in Ruhestand zu versetzen. Im Jahre 1843 wurde er immer kranker; die Schlaganfälle wiederholten sich öfters, und er erlag einem derselben am 14. September, nach vorhergegangenen langen Leiden.

Er hinterlässt eine Gattin und eine zahlreiche Familie, wovon der älteste Sohn seinen Vater in der Hofkapelle ersetzt. Derselbe hat alles Wissen seines Vaters sich eigen gemacht, und unter seiner Leitung werden noch alle Fagotte, welche durch Vermittlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz oder bei ihm selbst bestellt werden, nach der Erfindung seines sel. Vaters auf das vorzüglichste angefertigt und rein abgestimmt, so wie auch die durch Almenräder berühmt gewordenen Fagott-Röhre fortwährend geliefert.

Ch. R.

Notiz zur musikalischen Beilage.

Je seltener die Werke eines bedeutenden Meisters sind, desto willkommener werden sie hoffentlich den geehrten Lesern dieser Zeitschrift sein. Die gegenwärtige musikalische Beilage enthält eine sechsstimmige Motette des seiner Zeit berühmten Alessandro Stradella, den selbst der Padre Martini in seinem bekannten Lehrbuche des Contrapunkts, in welches er einen zweistimmigen Satz von ihm als ein Meisterstück beispielsweise aufgenommen hat, einen *„uomo di gran grido nel Secolo passato“* nennt.

Von den Werken des Stradella sind nur sehr wenige bekannt geworden. Aus seinem Leben und über seinen Tod finden sich folgende Nachrichten. Bei seinem Aufenthalt in Venedig wurde er mit der Tochter eines dortigen Nobile bekannt, die aus Liebe zu ihm heimlich nach Rom mit ihm ging. Der Vater wollte diese Entführung durch den Mord des Stradella rächen, und schickte ihm desshalb Banditen nach. Als diese ihm in Rom beim Herausgehen aus einer Kirche, wo eben ein Oratorium von ihm aufgeführt wurde, auflauern wollten, wurden sie durch die Schönheit und Macht der Musik so bekehrt, dass sie nicht nur von ihrem Vorhaben abstanden, sondern sogar dem Stradella einen Wink gaben, von wem sie gedungen wären, und wie er sich retten könne. — Später starb er dennoch zu Genua im Jahre 1678 unter Banditenhänden.

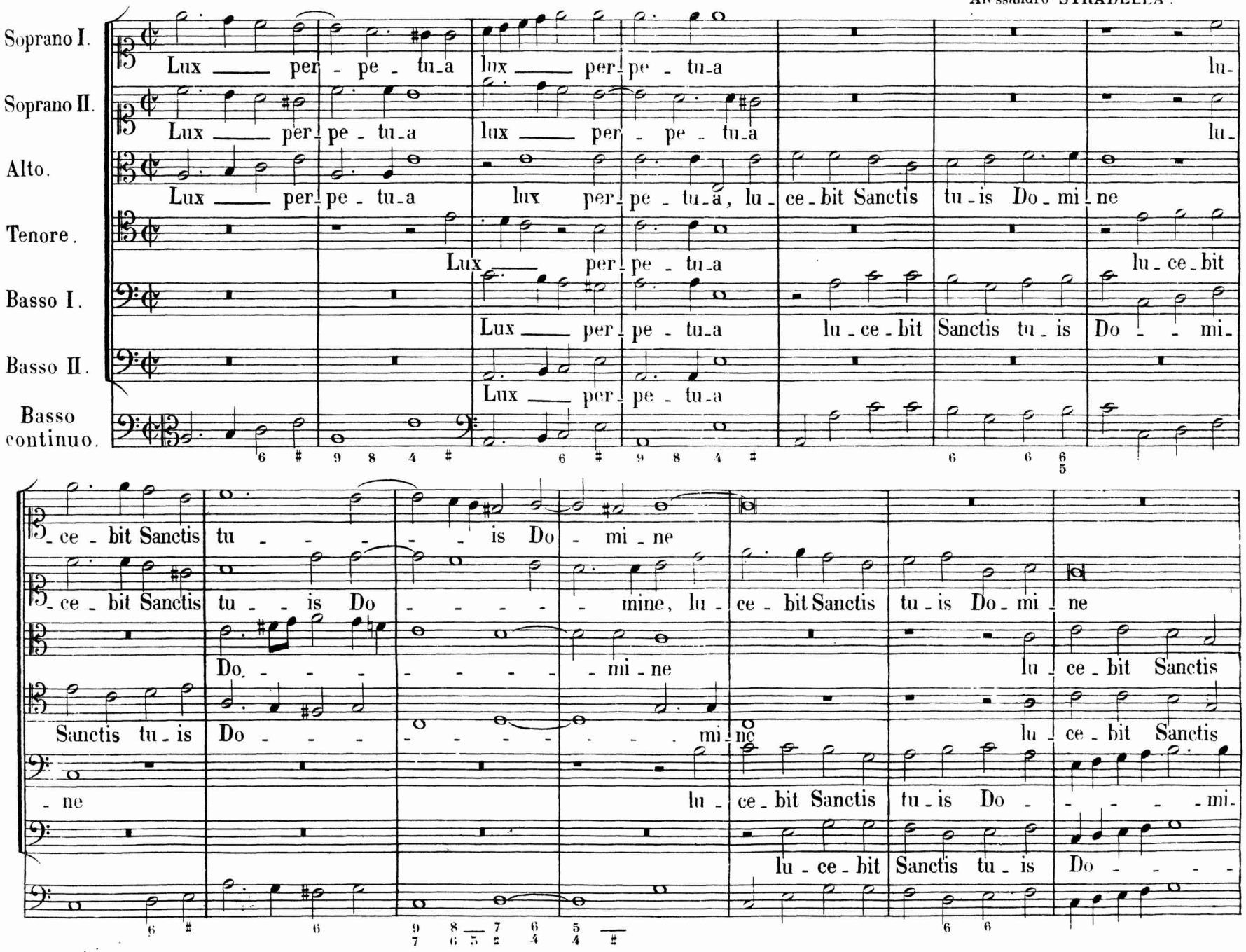
Die Fortsetzung des Artikels im 89. Hefte: „Ueber einige theils noch ungedruckte, theils durch den Druck bereits veröffentlichte musikalische Manuscripte von Joh Seb. Bach in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in Berlin.“ folgt (wieder mit noch ungedruckten Musikbeilagen) im nächsten Hefte.

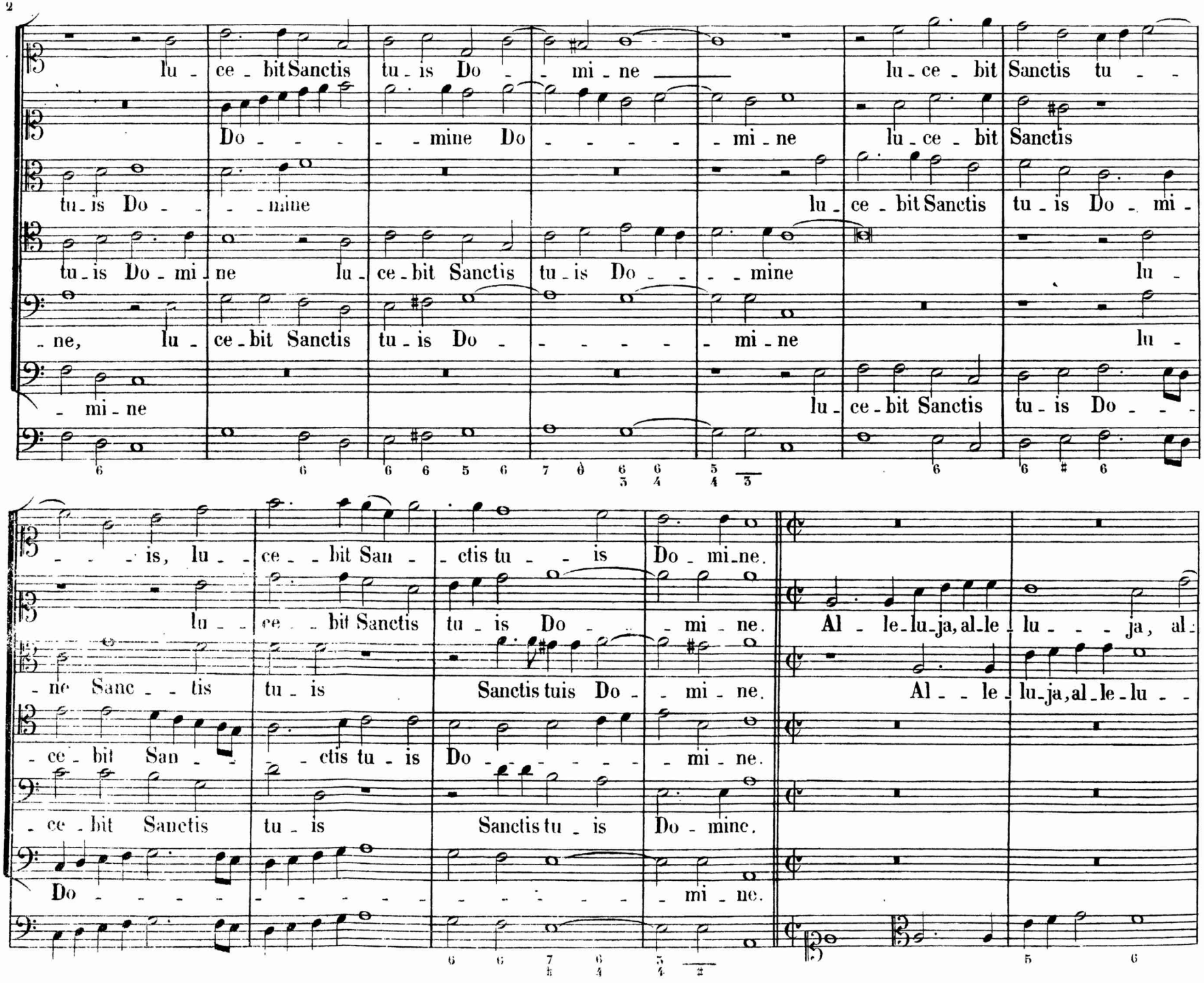
Die Red.

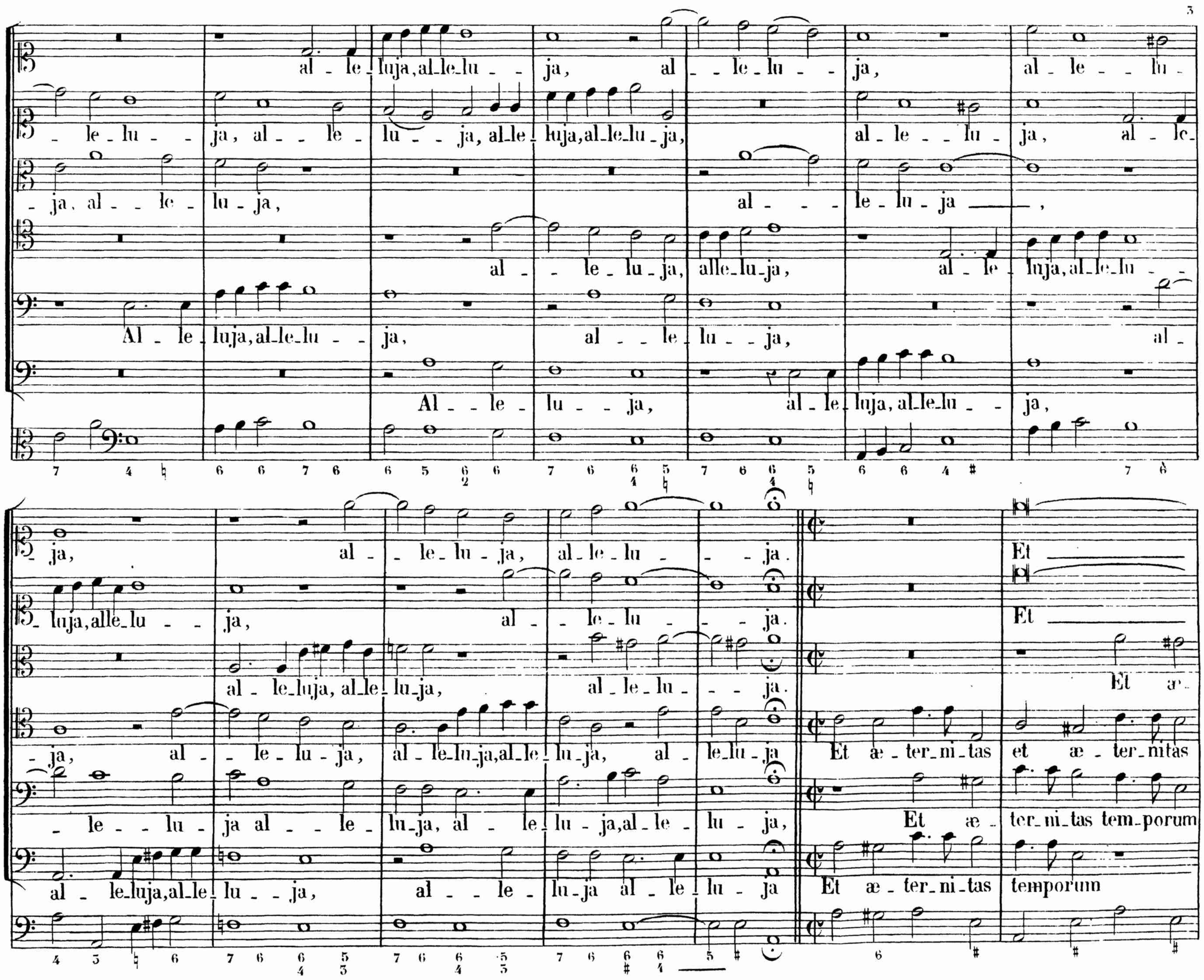
MOTETTO

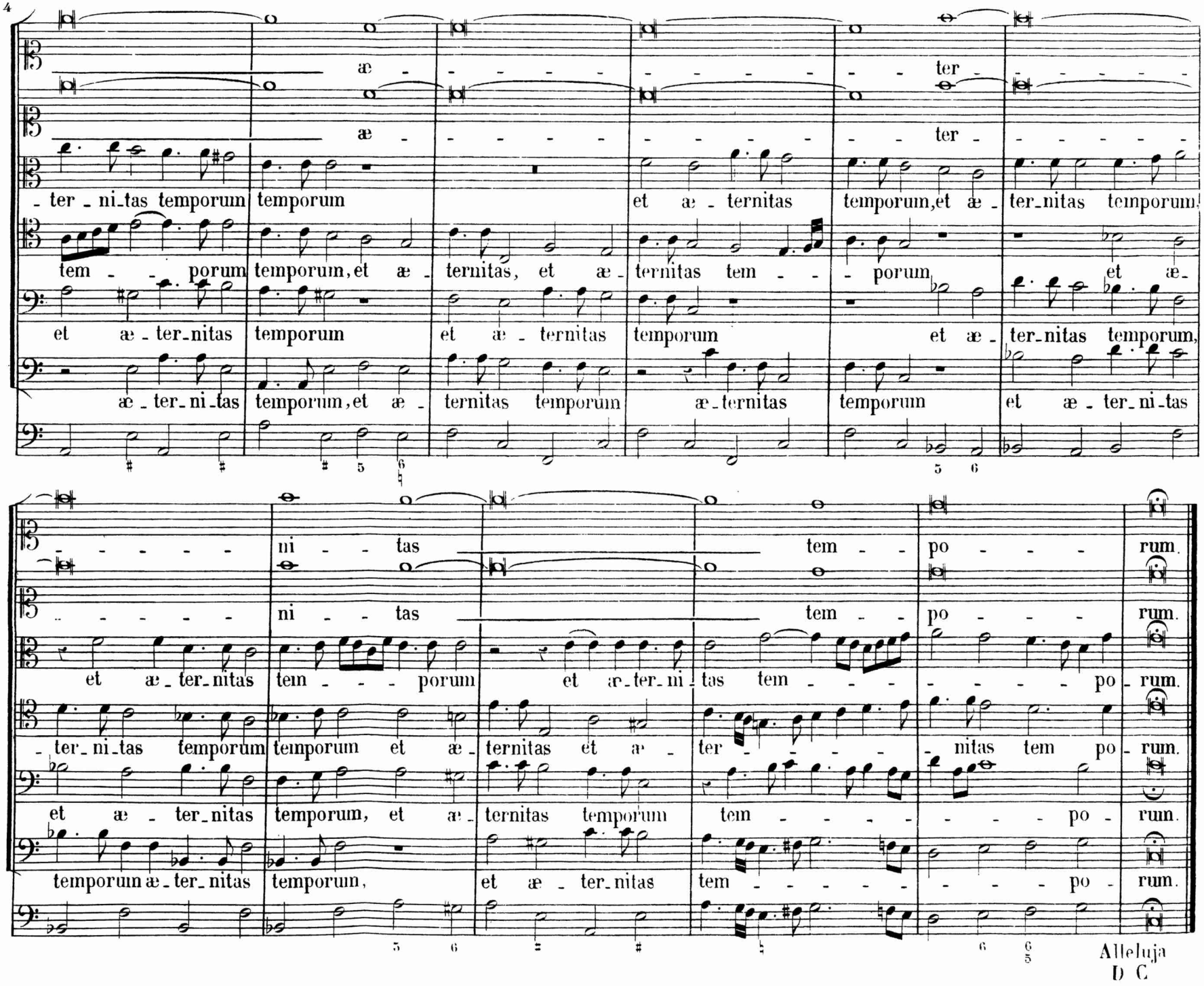
a sei voci.

Alessandro STRADELLA.




lu - ce - bit Sanctis tu - is Do - - mi - ne lu - ce - bit Sanctis tu - -
Do - - - - - mine Do - - - - - - mi - ne lu - ce - bit Sanctis
tu - is Do - - - mine lu - ce - bit Sanctis tu - is Do - mi -
tu - is Do - mi - ne lu - ce - bit Sanctis tu - is Do - - - mine lu -
- ne, lu - ce - bit Sanctis tu - is Do - - - - - - mi - ne lu -
- mi - ne lu - ce - bit Sanctis tu - is Do - - -
- - - is, lu - - ce - - bit San - - ctis tu - - is Do - mi - ne.
lu - - ce - - bit Sanctis tu - is Do - - mi - ne. Al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja, al -
- ne Sanc - - tis tu - is Sanctis tuis Do - - mi - ne. Al - - le - lu - ja, al - le - lu - -
- ce - bit San - - - ctis tu - is Do - - - - - - mi - ne.
- ce - bit Sanctis tu - is Sanctis tu - is Do - mine.
Do - - - - - - - - - - - - - - - - mi - ne.


al _ le _ luja, al_le_lu _ _ ja, al _ _ le _ lu _ _ ja, al _ le _ _ lu _
_ le _ lu _ _ ja, al _ _ le _ lu _ _ ja, al_le _ luja, al_le_lu _ ja, al _ le _ _ lu _ ja, al _ le_
_ ja, al _ _ le _ lu _ ja, al _ _ _ le _ lu _ ja ___,
al _ _ le _ lu _ ja, alle_lu_ja, al _ le _ luja, al_le_lu _ _
Al _ le _ luja, al_le_lu _ _ ja, al _ _ le _ lu _ _ ja, al _
Al _ _ le _ lu _ _ ja, al _ le _ luja, al_le_lu _ _ ja,
_ ja, al _ _ le _ lu _ ja, al _ le _ lu _ _ _ ja.
_ luja, alle_lu _ _ ja, al _ _ le _ lu _ _ _ ja.
al _ le_luja, al_le _ lu_ja, al _ le _ lu _ _ _ ja.
_ ja, al _ _ le _ lu _ ja, al _ le_lu_ja, al_le _ lu_ja, al _ le_lu _ ja
_ le _ _ lu _ ja al _ _ le _ lu_ja, al _ le _ lu _ ja, al _ le _ lu _ ja,
al _ le_luja, al_le _ lu _ _ ja, al _ _ le _ lu_ja al _ le _ lu _ ja
Et ___
Et ___
Et æ_
Et æ _ ter_ni_tas et æ _ ter_nitas
Et æ _ ter_ni_tas tem_porum
Et æ _ ter_ni_tas temporum


æ - - - - - - - - - - - - ter - - - - - -
æ - - - - - - - - - - - - ter - - - - - -
- ter - ni - tas temporum temporum et æ - ternitas temporum, et æ - ter - nitas temporum
tem - - porum temporum, et æ - ternitas, et æ - ternitas tem - - - porum et æ -
et æ - ter - nitas temporum et æ - ternitas temporum et æ - ter - nitas temporum,
æ - ter - ni - tas temporum, et æ - ternitas temporum æ - ternitas temporum et æ - ter - ni - tas
- - - - - - ni - - tas tem - - po - - - - rum.
- - - - - - ni - - tas tem - - po - - - - rum.
et æ - ter - nitas tem - - - - porum et æ - ter - ni - tas tem - - - - - - - - po - rum.
- ter - ni - tas temporum temporum et æ - ternitas et æ - ter - - - - - nitas tem po - rum.
et æ - ter - nitas temporum, et æ - ternitas temporum tem - - - - - - - - - po - rum.
temporum æ - ter - nitas temporum, et æ - ter - nitas tem - - - - - - - - - po - rum.
Alleluja
D. C.