Werk

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

Ort: Mainz

Jahr: 1845

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0024|log23

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Ueber

Mozart's Opern aus ſeiner früheren Jugend.

Von

Dr. Leopold Edlem von Sonnleithner.

(Fortsetzung *).

Ascanio in Alba.

Festa teatrale in due parti, poesia del Sgre Abbate Giuseppe Parini **).

Als Mozart zu Ende März 1771 nach einem sechszehnmonatlichen Aufenthalte in Italien wieder zu Salzburg eintraf, fand er daselbst ein Schreiben des Grafen Firmian aus Mailand, welcher ihm im Namen der Kaiserin Maria Theresia auftrug, ein grosses theatralisches Festspiel (*Festa teatrale*, oder *Serenata*) zur Vermählung des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich mit der Herzogin Maria Beatrix von Este, welche zu Mailand gefeiert werden sollte, zu schreiben. Er reiste daher mit seinem Vater im August 1771 nach Mailand, wo er erst zu Ende dieses Monates das Buch aus Wien zugesendet erhielt, dessen Composition er bis gegen Ende September vollendete, wornach die erste Aufführung am 17. October

*) Vrgl. Heft 92 dieser Zeitschrift.

**) *Festa teatrale*, dramatisches Festspiel, nennt Parini selbst dieses Werk. Mozart nennt dasselbe in seinen Briefen eine *Serenata*, was aber nach dem damaligen Sinne eben dasselbe bezeichnet. Siehe *Opere di Giuseppe Parini, publicate ed illustrate da Francesco Reina, Vol. III. Milano, 1801—1802.*

mit glänzendem Erfolge Statt fand. Dieses Werk ist keine Serenade (nach der heutigen Bedeutung des Wortes), sondern eine allegorische Gelegenheitsoper, welche im Theater mit Decorationen und Costums dramatisch dargestellt wurde.

Dieses Werk gefiel so sehr, dass es, obgleich nur ein Gelegenheitsstück, doch mehrere Wiederholungen erfuhr, und dass sogar die für dieselbe Gelegenheit von Metastasio gedichtete und von Hasse componirte Oper: *Il Ruggiero,* dadurch etwas in Schatten gestellt wurde. Mehrere Abschriften der Partitur mussten für den Hof gemacht werden, und Mozart erhielt nebst der bedungenen Zahlung eine mit Diamanten besetzte Uhr als Geschenk. Mozart hielt sich noch bis Anfangs Dezember in Mailand auf, wo er sehr gefeiert wurde, und kam erst gegen Ende des Jahres in seine Vaterstadt zurück.

Die im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates befindliche Partitur, welche der nachfolgenden näheren Beschreibung zur Grundlage diente, umfasst 728 ziemlich weit geschriebene Seiten.

PERSONAGGI.

Venere, Signora Falchini; (seconda donna, Soprano.)
Ascanio, Signore Manzuoli; (Primo uomo; mezzosoprano.)
Silvia, ninfa del sangue d'Ercole, — Signora Girelli; (Prima donna Soprano.)
Aceste, Sacerdote; — Signore Tibaldi; (Tenore.)
Fauno, uno dei principali pastori; Signore Solzi; (Soprano.)
Genj, Grazie, Ninfe, Pastori e Pastorelle.

ARGOMENTO.

È noto, che Ascanio, celebre figliuolo d'Enea andó, per ragioni di stato ad abitare in una deliziosa contrada dell' antico Lazio, vi edificó una cittá, a cui diede il nome d'Alba; vi prese moglie; vi governo un popolo, e

diede origine agli Albani. È pur noto, che Ercole viaggió e dimorò per alcun tempo in quelle vicinanze. Sù questi e simili fondamenti storici e poetici si dà luogo alla favola allegorica della seguente rappresentazione.

Diese sehr einfache Handlung besteht in Folgendem: Venus will in der Gegend, wo sie mit Aeneas einst glückliche Tage zubrachte, und wo dieser einen Altar errichtete, eine neue Stadt (*Alba longa*) gründen, und das Volk dieses Landes durch einen von ihr abstammenden Herrscher beglücken. Dieser ist Askanius, welchen sie selbst in die Gegend einführt. Sie hat ihm auch eine Braut aus Herkules Stamme, von ausgezeichneten Eigenschaften, Namens Silvia, verheissen, welche hier unter Aufsicht des Priesters Acestes erzogen wurde, der bereits im Traume die nahe Ankunft des Herrschers und Bräutigams erfahren, und sohin dem Volke verkündet hat. Auch Silvien ist Amor unter Askan's Gestalt im Traume erschienen, und hat ihr Herz für ihn gewonnen.

Auf den Rath der Venus will Askan unerkannt Silvien sehen und ihre Eigenschaften kennen lernen. Während der Landmann Fauno ihm erzählt, dass eben heute das Herbstopfer für Venus gefeiert werde, kömmt Acest mit Silvien und kündet ihr den Willen der Göttin an, sie noch heute mit Askan zu vermählen. Sie ist darüber bestürzt, und gestehet, bereits einen im Traum gesehenen Jüngling zu lieben. Acest tröstet sie damit, dass ihr die Göttin so das Bild ihres Gatten gezeigt habe, fordert die Landleute auf, sich und den Altar zu schmücken, und entfernt sich mit Silvien. Askan ist über Silvien entzückt; Venus befiehlt ihm aber, noch unerkannt eine Probe ihrer Tugenden zu beobachten, und führt ihn auf einen Hügel, um die Erbauung der neuen Stadt Alba zu sehen, welche sie den Genien aufträgt.

Im zweiten Acte ist die Stadt bereits durch Göttermacht erbaut; Silvia erblickt sie mit Staunen. Da naht sich ihr Askan; Beide sind bewegt, wagen aber nicht einander anzureden. In diesem Augenblicke lässt Acest den Askan

als einen Fremden zum Opfer laden, damit er Zeuge von Silviens Vermählung sei. Diese hat in Askan das geliebte Traumbild erkannt; als sie ihn daher, durch Acest's Botschaft irre geleitet, für einen Fremden halten muss, ist sie so bestürzt, dass ihre Sinne schwinden. Kaum hat sie sich aber erholt, so beschliesst sie, nach einem lebhaften Kampfe ihrer Gefühle, der Liebe zu dem Fremdlinge zu entsagen, und sich nur nach dem Befehle der Göttin und zum Wohle des Volkes, dem ihr bestimmten Gatten zu weihen. Sie weiset daher den Askan zurück, als dieser, entzückt über ihre edle Gesinnung, zu ihren Füssen sinkt und sich entdecken will. Nun beginnt das Opfer, und in der Wolke des Opferdampfes erscheint, auf ihrem Wagen thronend, Venus, zeigt Silvien den Askan als ihren Gatten, und beide dem Volke als dessen Herrscher. Die Göttin nimmt Abschied, indem sie dem jungen Paare empfiehlt, das Volk durch Gerechtigkeit und Liebe zu beglücken; Acest dankt ihr im Namen des Volkes, und drückt die Hoffnung aus, dass eine Reihe von Helden und Halbgöttern dem neuen Herrscherpaare entspriessen werde. Mit allgemeinem Jubel schliesst die Handlung.

Die Bühne stellt einen zu ländlichen Festen bestimmten Hain vor; in der Mitte steht ein einfacher Altar, auf welchem das wunderbare weisse Mutterschwein eingehauen ist, welches nach der mythologischen Erzählung zur Benennung der Stadt Alba Anlass gab. Durch die schattenreichen Eichen, welche den Hintergrund umschliessen, erblickt man eine reizende Gegend mit quellenreichen Hügeln und ländlichen Hütten.

Die einzelnen Musikstücke, deren Motive in der Beilage mitgetheilt werden, sind folgende:

Parte 1. Die Ouverture in *Ddur,* C *Allo. assai,* nebst dem Bogenquartette mit 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 *Trombe lunghe* und Pauken besetzt, ist ein rauschendes

Stück, ohne auf besondere Originalität Anspruch zu haben. Daran schliesst sich:

I. Scene. *Andante grazioso* in *G*, $^3/_8$, *che ballano le grazie;* dann *Coro di genj e grazie, e ballo* in *D*, $^3/_4$, *Allegro (Di te più amabile, nè Dea maggiore)* ein Lobgesang an die Göttin Venus in einfachem, tanzmässigen Style. Im Allegro theilen sich öfter die Stimmen, da Sopran und Alt *a due* singen, und mit den Tenoren und Bässen abwechseln, bis sich zuletzt Alle wieder vereinigen. Dieser Tanz und Chor bildet eigentlich den zweiten und dritten Satz der Ouverture, und ist nur in die Handlung herübergezogen. In einem einfachen Recitative erklärt nun Venus, indem sie von ihrem Wagen steigt, dem Askan ihre Absichten, und singt dann die Arie: *L'ombra de' rami tuoi l'amico suolo aspetta;* in *Gdur*, C *Allo.* nebst dem Bogenquartette mit *Oboi e Corni* begleitet; eine Bravourarie in der damals gewöhnlichen Form, in welcher sich überhaupt die meisten Arien dieses Werkes bewegen; ohne besondere Eigenthümlichkeit. — Nachdem Venus in einem weiteren Recitative die Exposition der Handlung vollendet und den Askan beauftragt hat, Silvien aufzusuchen, ohne sich zu erkennen zu geben, entfernt sie sich unter der Wiederholung des Chores: *Di te più amabile.*

II. Scene. Askan allein. Nach einem schönen, aber sehr langen mit Bogeninstrumenten begleiteten Recitative: *(Perchè tacer degg'io?)* folgt eine Alt-Arie des Askan: *Cara, lontano ancora la tua virtù m'accese;* — in *Bdur*, C *Allegro; (con Oboi e Corni)* mehr auf Ausdruck als Schwierigkeiten berechnet. Schon das Motiv ist edel, und der Gesang fast immer getragen; die Behandlung des Wortes *sospirar*, wobei das Seufzen musikalisch ausgedrückt ist, macht gute Wirkung, obgleich die Idee nicht neu, sondern von Pergolese und Anderen schon früher angewendet worden ist.

III. Scene. *Coro de' pastori: Venga de' sommi Dei, venga il crescente onor,* in *Gdur*, $^3/_4$ *Andante,* wird nur von Tenor und Bass vorgetragen, und von Flöten, Oboen,

Hörnern, Fagotten, Violoncell und Contrabass (ohne Violine) begleitet. Diese damals neue oder doch seltene Art der Begleitung, mag den an sich nicht sehr bedeutenden Chor den Zuhörern interessant gemacht haben.

Der Hirt Fauno erzählt dem Askan, dass hier bald das Opfer gefeiert werden solle, und dass der Augenblick vielleicht nahe sei, in welchem die Göttin ihre Verheissung erfüllen werde. Der *Coro de' pastori* folgt hier *da Capo.* Auf die Frage des Fauno, wer er sei, erwiedert Askan, er sei ein Fremder, der aus Neugierde das schöne, von der Natur so sehr begünstigte Latium besuche. Fauno schreibt dieses Glück des Landes der Gunst der Göttin Venus zu, und singt die Arie: *Se il labbro più non dice,* — in *Adur,* $^3/_4$, *tempo grazioso,* eine hohe Sopranarie mit Bravourpassagen, nur vom Bogenquartett begleitet.

Fauno zeigt noch dem Askan den herannahenden Acest, welchem Silvia folget, die er sehr lobt; Askan ist über sie entzückt und verbirgt sich, um seine Gefühle nicht zu verrathen.

IV. Scene. Askan, Fauno, Acest, Silvia und Chor. *Coro di pastori e pastorelle, e ballo, Hai di Diana il core, di Pallade la mente;* in *F,* $^2/_4$ *Allo commodo (con Oboi e Corni)* ist ein freundliches Musikstück, wobei noch 2 Soprane und ein Tenor kleine Solo's haben.

Askan drückt recitativisch sein Entzücken über Silvia aus; hierauf wird der *Coro dei pastori: Venga dei sommi Dei,* repetirt.

Acest kündet Silvien an, dass Venus sie noch heute mit Askan vermählen, und hier eine grosse Stadt gründen wolle. Die nun eintretende Tenorarie des Acest: *Per la gioja in questo seno l'alma oh Dio balzar mi sento,* — ist in *Bdur* C *Allegro aperto. (con Oboi e Corni.)* Die Begleitung ist etwas freier als in den früheren Arien behandelt; die Singstimme ist nicht hoch gehalten, hat aber ziemlich dankbare Passagen.

Silvia ist bestürzt, und gesteht, dass sie bereits Liebe fühle, aber ihren Bräutigam nur wie einen Gott oder Va-

ter verehre; ihre hier eintretende *Cavatina: Si, mà d'un 'altro amore sento la fiamma in petto,* in *Es,* $^6/_8$ *(con Oboi e Corni)* ist einfach, hat aber einen schönen Gesang, der minder veraltet ist als bei den eigentlichen Arien; — und beginnt ohne Ritornell.

Nach einem Recitativ, worin Silvia ihre Traumerscheinung erzählt, und Acest sie tröstet, folgt gleich eine Arie Silviens: *Come è felice stato quello d'un 'alma fida;* in *Cdur,* C *Allegro,* mit *Oboi, Trombe* und *Corni,* welche viele Passagen enthält, und hiedurch brillant ist, ohne sich übrigens über das Gewöhnliche zu erheben.

Acest fordert die Landleute auf, sich und den Altar zum nahen Opfer zu schmücken, worauf diese den *Coro dei pastori: Venga de' sommi Dei,* zum vierten Male singen.

V. Scene. Askan, dann Venus und Chor der Genien. Venus erscheint und Askan bittet sie um die Erlaubniss, sich Silvien zu erkennen zu geben. Seine Arie: *Ah, di si nobil alma quanto parlar vorrei,* in *Ddur (con Corni e Trombe)* wechselt mehrmals das *Tempo;* auf ein kurzes *Largo* C, folgt ein Allegro, dann *Andante grazioso,* $^3/_8$, hierauf *Adagio* C und endlich *Allegro* C. Diese Arie ist sehr gefühlvoll und drückt den Wechsel der Empfindung gelungen aus. Der Componist hat dabei vorzüglich die tiefere Lage der Altstimme in getragenem Gesange benützt. Venus verweigert seine Bitte, da er noch eine Probe von Silvia's Tugenden sehen müsse, — und trägt den Genien auf, die neue Stadt *Alba* zu erbauen. Nun folgt die Arie der Venus: *Al chiaror di quei bei rai,* — in *Adur,* C *Allegro,* bloss mit Quartett begleitet, — eine grosse Bravourarie, welche bis in's hohe *cis* hinaufsteigt. Der schon zweimal gehörte *Coro e ballo di genj e grazie: Di te più amabile,* wird hier abermals als Aktschluss wiederholt.

Die Verbindung der beiden Akte bildet ein zur Handlung gehöriges Ballet, dessen Musik aber sich in der Mo-

zart'schen Partitur nicht vorfindet, und daher vermuthlich von einem anderen Meister war. Nach Aceste's Befehl kommen die Landleute, um den Opferplatz mit Blumen zu schmücken; da erscheinen plötzlich die Grazien, von Genien und Ninfen begleitet. Auf ihren Wink verwandeln sich die Baumstämme in Säulen und bilden einen grossartigen Tempel, als das erste Gebäude der durch Göttermacht entstehenden Stadt *Alba longa.*

Staunen, Freude und Dankgefühle ergreifen die Landleute, und sie drücken diese Gefühle in Tänzen aus, die sie abwechselnd und vereint mit den Grazien, Genien und Ninfen ausführen.

Parte II. Scene I. Silvia und Chor der Hirtinnen. Silvia erblickt die neue Stadt, preiset sie als ein Werk der Götter, und freuet sich ihres eigenen nahen Glückes. Ihre Arie: *Spiega il desio le piume;* — in *Cdur, D Allegro* ist eine Bravourarie im gewöhnlichen Style der damaligen Zeit. Die Begleitung, welche durch 2 *Oboi* und 2 *Corni* in *G* und 2 *Corni* in *D* verstärkt ist, hält weniger, als der damals seltene Aufwand von 4 Hörnern verspricht, indem diese zu keinen besonderen Effekten benützt sind. Den Mittelsatz bildet ein *Andante grazioso,* $^3/_8$, worauf das erste Tempo wiederkehret. Den Schluss der Scene bildet ein *Coro di pastorelle: Gia l'ore sen volano;* — in *Cdur,* $^2/_4$, *Allegretto,* für 2 Soprane, nur mit dem Bogenquartett begleitet, mit fliessendem Gesange und hübsch gearbeitet.

II. Scene. Askan und Silvia. In einem figurirten, in der Begleitung durch *Oboi, Corni* und *Fagotti* verstärkten Recitative, drücken beide ihre Gefühle aus, indem sie einander erkennen, und sehr bewegt sind, aber nicht den Muth haben, sich anzureden.

III. Fauna kömmt, von Acest gesendet, den Fremdling (Askan) zum Opfer, und als Zeugen zu Silviens Vermählung zu laden. Diese ist bestürzt, indem sie fürchtet, der Fremde sei nicht Askan. Hier folgt eine grosse Bravourarie des Fauno: *Dal tuo gentil sembiante, ris-*

plende un'alma grande; — in *Bdur,* C *Allegro, (con Oboi e Corni)* welche bis in das hohe *es* geht, und stellenweise durch mehrere Takte sich in dieser hohen Lage bewegt; — übrigens ganz gewöhnlicher Art.

IV. Scene. Askan, Silvia und Chor der Hirtinnen. Askan sieht Silvien in Ohnmacht fallen und vermuthet den Grund davon; er beklagt sich, dass er sich nicht entdecken darf. Dieses Gefühl spricht er aus in der Arie: *Al mio ben mio veggio avanti, del suo cor sento la pena,* in *Edur;* anfangs C, *un poco Adagio;* hierauf *Allegro,* dann beide Tempi nochmals. Diese Arie, nur vom Bogenquartette begleitet, hat einen schönen, natürlich fliessenden Gesang, und ist voll Ausdruck.

Silvia, von den Hirtinnen gepflegt, erholt sich, und beschliesst (in einem figurirten Recitativ) nach einigem Kampfe, der Liebe zu dem Fremden zu entsagen, und sich ihrer Pflicht gemäss nur dem unbekannten Gatten zu weihen. Ihre Arie: *Infelici affetti mièi;* — ist in *Es,* $^2/_4$, *(con Oboi, Corni e Fagotti) un poco Adagio;* hierauf folgt ein *Allegro* C, und zum Schlusse kehrt das erste Tempo wieder. Diese Arie zeichnet sich durch schönen, edlen Gesang und durch zarte Begleitung aus.

Askan will sich ihr zu Füssen werfen, Silvia aber weiset ihn zurück und entfernt sich. Diese Scene schliest mit einem *Coro di pastorelle: Che strano evento turba la vergine;* — in *Bdur,* C, *Allegro,* dreistimmig für 2 *Soprani* und *Alto,* ohne Blasinstrumente, welcher kurz gehalten ist, aber durch hübsche Nachahmungen interessant wird.

V. Scene. Askan allein. Er ist über Silvia's Tugend entzückt und preiset sein Glück. Diese Empfindung drücket auch die nun folgende Arie aus: *Torna mio ben, ascolta il tuo fedel' son io;* — in *Fdur,* $^3/_8$, *Andante grazioso,* ausser dem Bogenquartette noch mit *Flauti, Corni, Serpentini* (in F gestimmt, wie das englische Horn und vermuthlich eben dieses oder ein ähnliches Instrument) und

Fagotti begleitet. Der Gesang ist vorzüglich schön, und die Instrumentirung fleissig. Diese Arie macht einen äusserst freundlichen Eindruck, und stellt sich, mehr als die meisten übrigen Nummern dieses Werkes, als ein abgerundetes harmonisches Ganzes dar.

VI. Scene. Eine abermalige Wiederholung des *Coro dei pastori: Venga de' sommi eroi, venga il crescente onor*, — eröffnet diese Scene, in welcher Askan, Silvia, Acest und Fauno auftreten. Acest ermuntert Silvien, bei ihren edlen Gesinnungen zu bleiben. Seine Arie: *Sento, che il cor mi dice, che paventar non dei*, — in *Adur*, C *Allegro*, nur vom Quartett begleitet, ist mehr bravourmässig, als der Würde des Priesters angemessen, und enthält Passagen bis in das hohe *Tenor - Cis*.

Silvia ist fest entschlossen; Acest heisst die Hirten, die Feier der Göttin beginnen; dies geschieht mit dem *Coro di pastori di Ninfe e pastorelle; Scendi celeste Venere;* — in *Cdur*, C *Andante (con Oboi e Corni)* welcher edel gehalten und nicht sehr veraltet ist. Etwas kühnere Harmoniefolgen, und kleine Nachahmungen in den Singstimmen machen diesen kurzen Satz interessant. Dieser Chor wird nach kurzen recitirten Zwischenreden des Acest, noch zweimal wiederholt, wobei nur das zweitemal andere Anfangsworte (*Nò, non possiamo vivere in più felice regno*) unterlegt sind. Die Handlung des Opfers, die dazu gehörigen Tänze, und die Maschinerie bei Erscheinung der Venus in den aus dem Opferdampfe enstehenden Wolken, mögen diese Wiederholungen des Chores erträglich gemacht haben.

Silvia flehet die Göttin an, ihr den Gatten zu zeigen, und diese deutet auf Askan, mit den Worten: *Eccolo, o cara!*

Nun folgt das Haupt-Prachtstück der Oper, das grosse Terzett von Silvia, Askan und Acest: *Ah caro sposo, oh Dioi, — vieni al mio sen, ben mio;* — nebst dem Bogenquartette nur mit *Oboi* und *Corni* begleitet, in *Bdur*, C anfangs *Andante*, dann das *Allegro: Che bel piacere io sento.*

Dieses Terzett ist nicht übermässig lang, recht schön geführt, und minder veraltet, als die meisten Arien. Ohne Ritornell beginnt das Stück mit kurzen, aber edel gehaltenen Wechselreden der Liebenden, welche Acest mit der Hinweisung auf die Gnade der Göttin unterbricht, wobei die Musik nach der Dominante modulirt. Hier tritt das *Allegro* ein, in welchem sich die Stimmen anfangs nachahmend ablösen, aber bei den Worten: *Più sacro nodo in terra, più dolce amor non è,* — sich zu einem kräftigen Dreigesange verbinden, in dessen Verlaufe Sopran und Tenor abwechselnd Triolenpassagen haben, welche zwar etwas veraltet sind, aber dazumal ihre Wirkung nicht verfehlt haben werden. Nach einem Trillerschlusse in der Dominante und einem kurzen Zwischenspiele, wiederholt sich der dreistimmige Satz mit geringen Abänderungen, und schliesst auf ähnliche Weise in der Tonika.

Venus empfiehlt nun in einem Recitative dem neuen Paare, die Stadt zu vergrössern, und das Volk durch Gerechtigkeit und Liebe zu beglücken, welches jetst zwei Götter, statt Einem, zum Schutze haben werde. Hierauf wird ein Theil vom *Allegro* des Terzetts wiederholt.

Venus nimmt Abschied; Acest dankt ihr im Namen des Volkes, und verspricht, den Askan stets als ihr Geschenk zu verehren, da durch Liebe die Völker beruhiget und verbunden werden; er wünschet dem neuen Paare und ihren Nachkommen Glück und Heil. Der *Coro ultimo di genj, grazie, pastori e ninfe: Alma dea, tutto il mondo governa;* — beschliessst das Ganze; er ist in *Ddur,* $^6/_8$, *Allo. molto;* nebst dem Bogenquartett mit *Oboi, Corni, Trombe* und *Timpani* begleitet; bewegt sich lebhaft und ist rauschend gehalten, wie es die Situation fordert.

Wenn man Ascanio in Alba mit Mitridate vergleicht, so findet man noch wenig Unterschied in der Behandlung, ausser jenem, welchen die Natur der Werke mit sich bringt. Was Erfindung und Charakteristik betrifft, so

stehe ich nicht an, dem Mitridate den Vorzug zu geben; dies kömmt aber gewiss nur daher, dass Mitridate eine eigentliche, an dramatischen Situationen reiche heroische Oper ist, deren Handlung auch den Componisten interessiren konnte, und welche darauf berechnet war, dreissigmal hintereinander gegeben zu werden; während Ascanio ein blosses Gelegenheitsgedicht ist, bei welchem die Absicht, die Sänger und Tänzer, die Costumes und Decorationen glänzen zu lassen, und die versammelten hohen Zuhörer auf eine ihnen schmeichelhafte Art zu unterhalten, klar hervortritt. Das Ganze sollte auch nur ein- oder ein paarmal gegeben werden, und Mozart's Vater selbst führt es in seinen Briefen als ein besonders günstiges Ereigniss an, dass noch einige Wiederholungen Statt fanden. Der Gesang ist demnach im Ascanio weniger dramatisch als conzertmässig, und die Chöre sind meistens zugleich als Tanzmusik behandelt. Dabei ist aber auch im Ascanio eine grössere Gewandtheit in der Instrumentirung nicht zu verkennen, welche hie und da schon einzelne Instrumente mehr hervortreten lässt, während im Mitridate die Blasinstrumente fast immer nur zur Ausfüllung und Verstärkung dienen.

Auch in dieser Oper kommen keine Solo-Bässe vor, sondern nur drei Soprane, ein Mezzosopran und ein Tenor, welche vierzehn Arien und ein grosses Terzett vortragen. Dazwischen kommen sieben verschiedene Chöre vor, wovon fünf zugleich getanzt, und mehrere öfter wiederholt werden, so dass sie im Ganzen vierzehn Chöre bilden; — ein Beweis, dass man auch damals mit den Mitteln, welche die Kunst besass, nicht immer haushälterisch umging. Die Tänze waren von den Balletmeistern *Carlo de Picq* und *Fabvier*, welche auch noch zwei besondere, nach dem ersten und zweiten Acte des Ascanio gegebene Ballete gesetzt hatten, deren jeder drei Viertelstunden währte. Es lässt sich daher denken, dass die ganze Vorstellung sehr lange gedauert haben mag; und der glänzende Erfolg gereichet um so mehr unserem jungen Mozart zur Ehre.

Il Sogno di Scipione.

Azione teatrale; poesia dell' Abbate Pietro Metastasio.

Erst seit wenigen Wochen war Mozart aus Mailand von der Aufführung seines Ascanio nach Salzburg zurückgekehrt, als sich ihm eine neue Gelegenheit darbot, sein Talent zu zeigen.

Den 14. März 1772 fand nämlich die Installirung des neu gewählten Fürst-Erzbischofes von Salzburg, Hieronymus, aus dem fürstlichen Hause Colloredo von Wallsee und Möls Statt; — und Mozart wurde beauftragt, dieses Fest durch eine dramatische Serenade zu verherrlichen. Man wählte hiezu Metastasio's Traum des Scipio, ein Gedicht, welches zuerst mit Musik von Predieri am 1. October 1735, in der k. k. Favorita zu Wien aus Anlass der Geburtstagsfeier Kaiser Carl VI. gegeben worden, und dessen ursprüngliche Tendenz eine tröstende Anspielung auf den unglücklichen Feldzug der österreichischen Armee in Italien war.

Mozarts eigenhändige Partitur dieses Werkes befindet sich in den Händen der André'schen Erben; ein zweites Exemplar wurde noch nicht aufgefunden; daher hier nur der Anfang der Ouverture (nach André's gedrucktem Cataloge) mitgetheilt werden kann. Dagegen folgen noch die Personen, der Inhalt, und die Anfangsworte der Arien nach dem Textbuche; sammt der Angabe der Stimmlage und Tonleiter, nach einer früheren Mittheilung des Herrn André.

INTERLOCUTORI.

Publio Cornelio Scipione, Tenore.
La Costanza, Soprano.
La Fortuna, Soprano.
Publio, avo adottivo di Scipione, Tenore.
Emilio, padre di Scipione, Tenore.
Coro d'Eroi.

L'azione si finge in Africa nella reggia di Massinissa.

Die aus Cicero's *Somnium Scipionis* entlehnte Handlung ist folgende:

P. C. Scipio schlummert im königlichen Palaste des Masinissa; die ganze Handlung geht während seines Schlafes im Traume vor. Er glaubt sich in den Himmelsraum erhoben, wo ihm das Glück und die Beständigkeit erscheinen, und ihn auffordern, zwischen ihnen zu wählen. Beide schildern ihm die Vortheile, welche sie ihm bieten. Scipio, geblendet von dem Glanze der Gestirne, ist unschlüssig, welche Wahl er treffen soll. Da erscheint ihm der Schatten seines Adoptivgrossvaters Publius Scipio, begleitet von einem Heldenchore, und jener seines Vaters Aemilius Scipio. Sie machen ihn aufmerksam, dass ihm obliege, den Ruhm seines Vaterlandes und seiner Vorfahren aufrecht zu erhalten, und sich nicht durch Anfälle von dem grossen Vorhaben, Roms Feinde in Afrika zu vernichten, abschrecken zu lassen. Da entschliesst sich Scipio, die Beständigkeit zu seiner Führerin zu wählen, indem diese am Ende selbst die Ungunst des Glückes zu besiegen vermag. In der Licenza sagt der Dichter, dass er unter Scipio den Kaiser (Carl VI.) verstehe, der also auf diese Weise zur Beständigkeit im Unglücke — aufgemuntert wird. Es lässt sich voraussetzen, dass diese Licenza auf eine der Gelegenheit angemessene Weise abgeändert worden ist.

Eine Act- oder Scenenabtheilung kömmt nicht vor; auch keine Beschreibung einer Decoration.

Die Musikstücke sind:

Ouvertüre in *D* und

Arie des *Scipio* (*Tenore* in *F*) *Risolver non osa confusa lamente;*

Arie der *Fortuna* (*Soprano* in *C*) *Lievo sono al par del vento;*

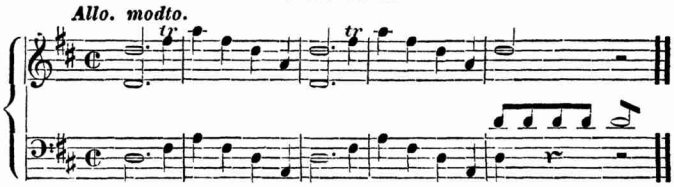
Aria der *Costanza* (*Soprano* in *D*) *Ciglio, che al si gira;*

Coro d' Eroi (Coro in *D) Germe di cento Eroi;*
Aria di Publio (Tenore in *B) Se vuoi che te raccolgano,*
Aria des *Emìlio (Tenore* in *G) Voi colaggiù ridete;*
Aria des *Publio (Tenore* in *F) Quercia annosa sù l'erte pendici;*
Aria der *Fortuna (Soprano* in *A) A chi serena io miro;*
Aria der *Costanza (Soprano* in *Es) Biancheggia in mar lo scoglio;*
Aria des *Scipione (Tenore* in *B) Dì che sei l'arbitra.*

LICENZA.

Aria (Soprano in *G) Ah perchè cercar degg'io;*
Coro (Coro in *D) Cento volte con lieto sembiante.*

Ouvertura.



Ueber den Erfolg dieses Werkes liegen keine weiteren Nachrichten vor; es lässt sich aber voraussetzen, dass es seinem Zwecke vollkommen entsprochen, und im Style und der Behandlung sich von dem kurz vorher componirten Ascanio nicht wesentlich unterschieden haben mag.

Lucio Silla.

Dramma per musica, in trè atti; poesia del Sgre. Giovanni Gamerra.

Schon am 4. März 1771, bald nach der Aufführung des Mitridate, unterzeichnete die Verwaltung des *regio ducal teatro* zu Mailand den Contract über die Composition dieser Oper für den Carneval 1773. Das Honorar betrug

130 Gigliati, nebst freier Wohnung. Am 4. November 1772 kam Mozart mit seinem Vater zu Mailand an, wo er die Oper componirte und einstudirte, so dass die erste Aufführung am 26. Dezember 1772 Statt fand. Mozart hatte zwar das Buch schon zu Salzburg erhalten, und dort angefangen die Recitative zu setzen; er musste aber auch hievon Manches neu schreiben, weil inzwischen Metastasio zu Wien Vieles verbessert, abgeändert, und im zweiten Acte eine ganze Scene beigefügt hatte. Der erste Tenorsänger, welcher anstatt des erkrankten Cardoni in der Eile engagirt werden musste, kam erst am 17. Dezember zu Mailand an, wesshalb Mozart dessen Part nicht vorher vollenden konnte, und den Tag darauf erst zwei Arien für diesen Sänger componirte.

Diese Oper dauerte (ohne das Ballet) vier Stunden; bei der ersten Vorstellung verspätete sich der Anfang wegen Verhinderung des Hofes um drei Stunden, wodurch das Publikum schon ungeduldig wurde; — dazu kam, dass der Tenorsänger durch sein ungeschicktes Spiel das Publikum zum Lachen, und die übrigen Sänger in Verlegenheit brachte. Dessenungeachtet gefiel die Oper schon am ersten Abende sehr, und wurde einige zwanzigmale mit grossem Beifalle fortgegeben. Ich lasse nun auch hier die Personen und den Inhalt der Handlung nach dem *Libretto* folgen.

ATTORI.

Lucio Silla, Dittatore, Sgr. Bassano Morgnoni, (Tenore.)
Giuni, Figlia di Cajo Mario e promessa di Cecilio; Sgra Anna de Amicis Buonsolazzi. (Prima Donna.)
Cecilio, Senatore proscritto, — Sgr. Venanzio Rauzzini; (Soprano, Primo uomo.)
Lucio Cinna, amico di Cecilio, e nemico occulto di Lucio Silla, Patrizio Romano; — Sigra Felicita Suardi. (Soprano.)
Celia, Sorella di Lucio Silla; — Sgra Daniella Mienci. (Soprano.)

Aufidio, Tribuno, amico di L. Silla, — Sgr. Giuseppe Onofrio. (Secondo Tenore.)
Guardie. — Senatori. — Nobili. — Soldati. — Popolo. — Donzelle.

ARGOMENTO.

Son note nell' istoria le inimicizie di L. Silla e di C. Mario. È palese altresì il modo, con cui il primo trionfo del suo emulo. Non può a Silla negarsi il vanto di gran guerriero felice in tutte le sue marziali intraprese. Mà colla crudeltà, coll'avarizia, colla volubilità e colle dissolutezze adombrò la gloria del proprio valore. I molti suoi amori lo caratterizzarono per uomo celebre nella galanteria, quanto glorioso nell' armi, e questa inclinazione, come ci assicura Plutarco, gli fù compagna sino nell' età sua più avanzata.

L. Cinna, da esso inalzato a' sommi onori colla promessa di secondarlo e d'assisterlo, celò poi contro di lui sotto le sembianze dell' amizia un odio il più implacabile.

Aufidio, Tribuno, menzognero adulatore, fù quello che precipitar face a Silla negl' eccessi i più vergognosi. Frà l'incostanza, l'avarizia e la crudeltà, che lo dominavano, era soggetto talora a quei rimorsi, che non si allontanano da un core, in cui per anche non si sono affatto estinti i lumi della ragione, e gl'impulsi della virtù.

Odioso a tutta Roma lo resero le stragi, l'usurpatasi Dittatura, la proscrizione e la morte di tanti cittadini; ma degna fù d'ogni encomio la volontaria sua abdicazione, per cui cedette le insegne di Dittatore, richiamando in Roma tutti i proscritti, e anteponendo all' Impero, e alle grandezze, la tranquillità d'una oscura vita privata.

Dall' istoria non meno rilevasi, che la famiglia dei Cecilj fù semper affezionatissima al partito di C. Mario.

Da tali istorici fondamenti è tratta l'azione di questo dramma, la quale è per verità frà le più grandi, come hà

sensatamente osservato il sempre celebre, e inimitabile Sgr. Abbate Pietro Metastasio, che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione. Allorché questa proviene dalla meditazion profonda, e dalla lunga e gloriosa esperienza dell' unico maestro dell'arte, esser deve ad un giovine autore il maggior d'ogni elogio.

La scena è in Roma nel palazzo di L. Silla, e ne' luoghi contigui al medesimo.

Die einzelnen Musikstücke, deren Motive in einer Beilage mitgetheilt werden, sind folgende:

I. Act. Die Ouverture, aus drei Sätzen bestehend, beginnt mit einem *Molto Allegro* in *D*, C, nebst den Bogeninstrumenten (welche bei allen Nummern der Oper beschäftigt sind, und daher weiterhin nicht mehr erwähnt werden) mit *Oboi, Corni* und *Trombe lunghe* besetzt. Der Anfang ist rauschend und kriegerisch, der Mittelsatz gefällig; dieses *Allegro* enthält einen förmlichen ersten und zweiten Theil. Das *Andante* in *A*, $^2/_4$, blos durch *Oboi* verstärkt, ist einfach und lieblich. Darauf folgt ein kurzes *Rondo, Allegro molto* in *D*, $^3/_8$, — ziemlich veraltet, und der Würde des Gegenstandes wenig entsprechend.

I. Scene. Einsamer Platz mit Ruinen an der Tiber. Der geächtete Cecilio kehrt heimlich zurück, um das Schicksal seiner Verlobten, Giunia, zu erfahren. Cinna theilt ihm mit, dass Silla die Nachricht seines (des Cecilio) Todes verbreitet habe, um Giunia zu bestimmen, seine Gattin zu werden; er heisst ihn, die Letztere bei den Gräbern erwarten, und drückt die Hoffnung aus, dass Rom's Befreiung nicht mehr ferne sei. Cinna's Arie: *Vieni ove amor t'invita*, in *B*, C, *con Oboi e Corni*, hat edlen Gesang; die Verzierungen sind ungezwungen angebracht; den Schluss macht die gewöhnliche Fermate. Diese Arie

erinnert im Style und selbst in einzelnen Wendungen etwas an die *Clemenza di Tito.*

II. Scene. Cecilio allein; er freut sich auf das baldige Wiedersehen seiner Verlobten. Seine Arie: *Il tenero momento,* in *F,* C, *con Oboi e Corni,* fordert einen grossen Umfang, vom tiefen Alt-*A* bis in's hohe Sopran-*A.* Dieselbe enthält viele Passagen und eine Schlussfermate, ist aber sonst in gewöhnlicher Art geschrieben.

III. und IV. Scene. Gemächer in Silvia's Pallaste, für Giunia bestimmt. — Silla beräth sich mit Celia und Aufidio, wie er Giunia's Liebe gewinnen könne. Celia räth zur Güte, Aufidio zur Strenge. Arie der Celia: *Se lusinghiera speme;* in C, $^3/_4$, *Grazioso,* ohne Blasinstrumente, mit Staccatopassagen bis in's hohe *c;* nach einem kurzen einfachen Mittelsatze, *Allegretto,* $^2/_4$, kehrt das erste *Tempo* zurück.

V. Scene. Silla, Giunia e Guardie. Silla will Giunia überreden, seine Gattin zu werden; sie erklärt aber, ihn zu hassen, da ihr Vater und ihr Verlobter, durch ihn verfolgt, den Tod gefunden haben. Giunia's Arie: *Dalla sponda tenebrosa, Es,* C *Adagio, con Oboi, Corni e Trombe,* fordert bedeutende Höhe und Tiefe, drückt den Charakter des edlen Stolzes schön aus, ist aber etwas zu lang.

VI. Scene. Silla allein. Er entschliesst sch, Giunia zu tödten, weil sie ihn verschmäht. Figurirtes Recitativ: *E pur mi piace;* — darauf Silla's Arie: *Al desio di vendetta e morte; D,* C, *Allegro, con Oboi e Corni,* ist für einen schwachen Sänger berechnet, aber gut geführt.

VII. Scene. Dunkle Grabstätte, mit Denkmälern römischer Helden. Cecilio allein. Figurirtes Recitativ, in *Amoll* beginnend, mit *Oboi, Corni, Trombe e Fagotti* verstärkt. Cecilio macht Betrachtungen über den ernsten Ort, drückt seine gespannte Erwartung aus, und verbirgt sich. Da naht Giunia, begleitet von edlen Jungfrauen und Männern, welche einen Chor in *Es,* C, *Andante* singen: *Fuor di queste urne dolenti,* worin sie die Schatten der Helden aufrufen, Roms Bedrückung zu rächen. Nach einem

sehr schönen Zwischensolo der an der Urne ihres Vaters trauernden Giunia in *Gmoll*, ¢, tritt der Chor wieder ein. Diese Scene ist vortrefflich gehalten, und sicher die schönste der ganzen Oper. Der Chor ist im Style Gluk's, theilweise an dessen Orfeo erinnernd, und würde noch heut zu Tage seine Wirkung nicht verfehlen, wie die Einsicht des in der Beilage mitgetheilten Klavierauszuges leicht erkennen lässt. Der Eingang zum Solo, und der Rückschritt zur Wiederholung des Chores sind schon ganz Mozartisch.

VIII. und IX. Scene. Nach der Entfernung des Chores zeigt sich Cecilio; Giunia hält ihn anfangs für einen Geist. Nach einem figurirten Recitative, folgt ein *Duetto: D'eliso in sen m'attendi, ombra dell' idol mio;* in *A*, 3/4, *Andante, con Oboi e Corni;* dann *Allo. molto*, C, die Freude des Wiedersehens ausdrückend; sehr lang, aber mit schönem Gesange; am Schlusse Triolenpassagen in Terzen und Sextengängen, bis in's hohe *cis*. Im Gegensatze zu der vorausgehenden ernsten Scene, muss auch dieses Duett, vorzüglich gesungen, sehr gute Wirkung gemacht haben.

II. Akt. Säulengang, mit kriegerischen Trophäen geschmükt.

I. Scene. Aufidio räth dem Silla, er solle vor dem versammelten Senate und Volke erklären, der Giunia die Hand zu reichen, um sich mit der Partei des Mario zu versöhnen; bei der zu erwartenden allgemeinen Zustimmung werde auch Giunia nicht wagen, zu widerstreben. Silla will ihm folgen, fühlt aber bereits Mahnungen des Gewissens und widerstreitende Empfindungen. Aufidio ermuntert ihn zur Beharrlichkeit in der Arie: *Guerrier che d'un acciaro impalidisce al lampo;* in *Cdur*, C, *con Oboi, Corni e Trombe lunghe.* Ein unbedeutendes Musikstück, mit vielen Passagen in der Mittellage.

II. Scene. Celia meldet dem Silla, dass ihr Zureden fruchtlos geblieben sei; er hofft aber doch noch heute sein Ziel zu erreichen, und verspricht Celien, sie zugleich mit Cinna zu verbinden. Sie geht erfreut ab. Silla sucht seine Gewissensbisse zu überwinden in der Arie: *Il ti-*

mor con passo incerto. Diese Arie steht im *libretto,* fehlt aber in der Partitur; vermuthlich wurde sie gar nicht componirt, weil der bessere Tenorsänger erkrankt war.

III. Scene. Nach Silla's Entfernung stürzt Cecilio mit blossem Schwerte herein, um Silla zu tödten, da der Schatten des Mario ihn im Traume zur Rache aufforderte. Cinna hält ihn auf, und räth ihm zum Aufschub, um sich für Giunia zu erhalten, und die Rache sicherer zn vollziehen. Cecilio folgt diesem Rathe; seine Arie: *Quest' improvviso tremito,* — in *D,* C, *Allo. assai, con Oboi, Corni, Trombe e Timpani,* ist voll Leidenschaft und Ausdruck, des besten Meisters jener Zeit würdig. Das vorausgehende Recitativ ist stellenweise figurirt, besonders wo die Worte von Mario's Schatten angeführt werden.

IV. Scene. Cinna, dann Celia. Celia will dem Cinna mittheilen, dass Silla in ihre Verbindung gewilligt hat. Er aber ist ganz von Rachegedanken erfüllt, und versteht ihre Anspielungen nicht, worüber sie in Verlegenheit geräth. Ihre Arie: *Se il labro timido,* in *G,* $^2/_4$, *tempo grazioso,* mit Flöten verstärkt, ist wirklich graziös, einfach und unschuldig gehalten, etwas an den Charakter der Zerlina erinnernd. Am Schlusse kommen leichte Passagen vor, bis in's hohe $\underline{\underline{h}}$. Celia geht ab.

V. Scene. Giunia tritt ein; Cinna eröffnet ihr Silla's Plan und räth ihr, ihm scheinbar nachzugeben und ihn dann im Brautgemach zu tödten. Giunia weigert sich aber, an dem Staatsoberhaupte Verrath zu begehen, und bittet Cinna, ihren Verlobten zu bewachen, damit er keinen übereilten Schritt thue. Nach einem figurirten Recitative singt sie die Arie: *Ah se il crudel periglio,* — in *B,* C, *Allegro, con Oboi, Corni e Trombe,* welche sich nur durch eine grosse Menge brillanter Passagen auszeichnet, die bis in das hohe $\underline{\underline{d}}$ gehen. Sie entfernt sich.

VI. Scene. Cinna allein. In einem figurirten Recitative fasst er den Entschluss, selbst den Silla zu tödten. Seine Arie: *'Nel fortunato istante,* in *F,* C, *molto allegro,*

ist ohne Bedeutung, nur mit dem Bogenquartett begleitet, und vermuthlich wegen des Gegensatzes mit der vorausgegangenen Arie, einfacher gehalten.

VII. und VIII. Scene. Hängende Gärten. Aufidio schmeichelt dem Silla mit der Hoffnung, dass seine Pläne gelingen werden, und geht dann ab. Giunia tritt auf und erklärt dem Silla, sie wolle lieber sterben, als die Seinige werden; erzürnt erwiedert er: „Stolze, du sollst sterben, aber nicht allein." Die nun folgende Aria des Silla: *D'ogni pietà mi spoglio, in C,* C, *Allegro assai, con Oboi, Corni, Trombe e Timpani,* ist kräftig, aber von weniger Bedeutung. Nur die Mittelstelle, wo sein Gewissen und seine Liebe wieder erwacht, erhebt sich über das Gewöhnliche.

IX. Scene. Giunia, dann Cecilio, welcher von Sehnsucht sie zu sehen, und von Rachegefühl gegen Silla, wegen seines neuen Planes, sehr bewegt ist, und den Letzteren tödten will. Nur ungerne gibt er der Giunia nach, welche ihn anfleht, ruhig zu bleiben, sich zu verbergen und ihr zu vertrauen. Nach einem kurzen figurirten Recitative folgt seine Arie: *Ah, se a morir mi chiama,* in *Es,* C, *Adagio, con Oboi e Corni;* in der Mitte ein kurzes *Andante* in *Cmoll,* $^3/_8$. Diese Arie ist eines der besten Stücke der Oper, und zeichnet sich durch den edlen Ausdruck aus, der selbst in den Passagen herrscht. Ein Sprung vom tiefen *a* bis ins hohe *as*, setzt grossen Stimmumfang und sehr sichere Intonation voraus.

X. Scene. Giunia, dann Celia. Letztere redet der Ersteren zu, dem Wunsche Silla's nachzugeben, und erzählt ihr eigenes bevorstehendes Glück. Celia's Arie: *Quando sugl'arsi campi,* in *A,* C, *Allegro,* ohne Blasinstrumente, hat den Charakter der Heiterkeit und Zufriedenheit; die leichten Verzierungen gehen bis in's hohe *h*.

XI. Scene. Giunia allein. Aengstliche Ahnung lässt sie fürchten, dass Cecilio ergriffen und getödtet worden sei. Nach einem figurirten Recitative folgt die Arie: *Parto, m'affretto* in *C,* C, *Allegro,* ohne Blasinstrumente,

welche vorzüglich auf Passagen berechnet ist, die bis *d* hinaufsteigen.

XII. Scene. Das Capitol. Silla, Aufidio, die Senatoren, Soldaten und Volk treten auf. Der Chor: *Se gloria il crin ti cinse,* in *F,* C, *Allegro, con Oboi e Corni,* (eine Aufforderung, die Lorbeeren mit den Myrthen zu verbinden) ist gut, aber ziemlich gewöhnlich; in der Mitte wechseln die männlichen und weiblichen Stimmen stellenweise ab. Giunia tritt auf; Silla eröffnet dem Senate und Volke, dass er sich mit ihr verbinden werde, um die feindlichen Parteien zu versöhnen; Aufidio erklärt im Namen des Volkes die allgemeine Zustimmung. Giunia aber stösst den Silla zurück und will sich erstechen, woran sie aber verhindert wird.

XIII. Scene. Cecilio erscheint mit gezogenem Schwerte; Silla befiehlt, dass er am nächsten Tage sterben solle.

XIV. Scene. Cinna eilt gleichfalls mit entblösstem Schwerte herein; da er aber bemerkt, dass der Anschlag des Cecilio misslungen ist, so stellt er sich, als ob er nur zum Schutze des Silla gekommen wäre. Cecilio ergibt sich erst auf Giunia's Zureden; Silla befiehlt, ihn in den Kerker zu werfen, und droht auch der Giunia, die er eine Verrätherin nennt. Den Schluss dieses Actes macht ein Terzett zwischen Giunia, Cecilio und Silla: *Quell' orgoglioso sdegno,* in *B,* C, *Allegro, con Oboi e Corni,* welches ungeachtet seiner etwas zu grossen Länge zu den besten Nummern der Oper gehört. Der Contrast zwischen den Gefühlen der beiden Liebenden und Silla's Wuth, ist sehr schön gehalten; kleine Nachahmungen vermehren das musikalische Interesse, und nur am Schlusse sind glänzende Passagen angebracht.

III. Act. Vorhalle der Gefängnisse.

I. Scene. Cecilio in Ketten; Cinna erzählt ihm, dass er mit einer Schaar ihrer Freunde, die sich am Capitol verborgen halten, im Begriffe war, Silla anzugreifen und zu tödten, und dass er nur durch Cecilio's Anblick verwirrt und aufgehalten wurde.

II. Scene. (So ist sie im *libretto* bezeichnet; in der Partitur gehört sie noch zur ersten Scene, wodurch alle folgenden Nummern sich ändern.) Celia tritt auf; Cinna bittet sie, den Silla zu bereden, dass er Giunien entsage, da sonst der Tod ihm drohe. Celia verspricht dies. Ihre Arie: *Strider sento la procella,* in *B,* C, *Allegro, con Oboi e Corni,* ist von geringer Bedeutenheit; doch ist die Begleitung hübsch geführt.

III. Scene. Cecilio und Cinna. Ersterer hat wenig Hoffnung auf Rettung, und bittet Cinna, ihn zu rächen. Dieser tröstet ihn in der Arie: *De' più superbi il core,* in *D,* C, *Allegro, con Oboi, Corni e Trombe,* welche ziemlich lang und ohne besonderen Ausdruck ist. Sie schliesst mit Passagen und der gewöhnliche Fermate.

IV. Scene. Cecilio, dann Giunia, welche beschliesst, mit ihrem Verlobten zu sterben.

V. Scene. Vorige und Aufidio, welcher auf Silla's Befehl den Cecilio fortführt. Dieser glaubt zum Tode zu gehen, und nimmt von Giunia Abschied in der Arie: *Pupille amate,* in *A,* $^3/_8$, *Tempo di minuè,* ohne Blasinstrumente, welche recht hübsch, aber beinahe soubrettenartig gehalten, und daher der Situation nicht angemessen ist.

VI. Scene. Giunia allein. Sie glaubt, dass ihr Geliebter eben getödtet werde, und ihre Fantasie malt ihr diese Scene mit Schauder und Entsetzen aus. Nach einem recht guten figurirten Recitative folgt ihre Arie: *Frà i pensier più funesti di morte,* in *Cmoll,* C, *Andante, con sordini,* mit *Flauti, Oboi e Fagotti.* Eine sehr schöne Arie, im klagenden Charakter, etwas an Donna Anna erinnernd, ohne alle Verzierungen, und vorzüglich instrumentirt; gehört zu den besten Stücken dieser Oper, und muss, gut vorgetragen, ausgezeichneten Erfolg gehabt haben.

VII. Scene. Grosser Saal. Silla, Cinna, Celia, Senatoren, Volk und Wachen. — Silla erklärt, der heutige Tag werde ihm Rache an seinen Feinden, und seinem Herzen Ruhe geben; Rom und die Welt sollen dann entscheiden, ob er seinen Siegeslorbeer verdiene. Im Text-

buche folgt hier eine Arie des Silla: *Se al generoso ardire;* welche in der Partitur nicht vorkommt und aus den oben angeführten Gründen wahrscheinlich nicht componirt, oder doch nicht vorgetragen wurde.

VIII. Scene. Vorige und Giunia, welche den Silla als Mörder ihres Verlobten anklagt, und Volk und Senat zur Rache auffordert.

IX. Scene. Vorige, Cecilio und Aufidio. Allgemeines Erstaunen. Silla erklärt nun dem Volke und Senate, dass er dem Cecilio, der als Verbannter zurückkehrte und ihm nach dem Leben strebte, verzeihe und ihm Giunia als Gattin gebe. Alle verbannten Bürger sollen zurückgerufen werden.

Alles bewundert diesen Entschluss. Auch Cinna gesteht freiwillig seinen Anschlag; Silla verzeiht ihm, und gibt ihm Celia's Hand. Er vergibt auch dem Aufidio seine Rathschläge und erklärt endlich, die Dictatorwürde niederzulegen, und Rom die Freiheit wiederzuschenken. Das *Finale col coro ultimo: Il gran Silla, a Roma in seno,* in *D*, $^3/_4$, *Allegro, con Oboi, Corni e Trombe lunghe,* ist rauschend gehalten, aber ohne besondere Bedeutung. Die Solostimmen haben in der Mitte kleine Zwischensätze.

Die Oper Lucio Silla umfasst in der mir vorliegenden, enge geschriebenen Partitur 378 Seiten, und besteht nebst der Ouverture aus 23 Musikstücken, worunter 18 Arien, ein Duett, ein Terzett, und drei Nummern mit Chören. Was Styl und Charakteristik betrifft, so ist, gegen Mitridate und und Ascanio gehalten, ein allmählicher Fortschritt unverkennbar, und das dramatische Element beginnt sich loszuringen. Die Instrumentirung wird reicher und freier, und das figurirte Recitativ gewinnt mehr Ausdehnung. Die herkömmlichen Gesangpassagen durften den Solosängern nicht entzogen werden, wie sich von selbst versteht; musste doch Mozart selbst während seiner Glanzperiode, in der Entführung, in der Zauberflöte, in der Clemenza di Tito,

ja zum Theile selbst in Don Giovanni, den Anforderungen der Sänger bedeutende Zugeständnisse machen! — Dabei ist aber auch die Melodie nicht vernachlässiget, und es findet sich wahrhaft schöner, edler Gesang, ja selbst mancher Anklang von Ideen, welche in den späteren Werken unseres Meisters in mehr entwickelter Gestalt uns wieder begegnen. Die Anmahnung der VII. Scene des ersten Actes an Gluck, ist vielleicht ein zufälliges Begegniss verwandter Geister; es findet sich wenigstens keine Spur, dass Mozart damals schon sich mit Gluck's Werken vertraut gemacht hätte. Auch in Lucio Silla tritt noch kein Bass-Solosänger auf; aber der Chor greift schon in die Handlung ein, und wird mit bester Wirkung benützt. So hatte sich denn Mozart durch dieses Werk in seiner Stellung als vorzüglicher italiänischer Operncomponist bewährt und befestiget, und in glänzender Anerkennung die Aufmunterung zu weiteren Fortschritten gefunden.

Die nach jedem Akte eingelegten Ballete waren: I. *La gelosia del Seraglio* vom Balletmeister *Carlo de Picq;* II. *La scuola di negromanzia,* von *Giuseppe Salamoni detto di Portogallo;* III. *La Giacona,* von *de Picq.*

Ueber

Tonwerthe und die ihnen entſprechenden Saitenlängen.

Von

JOSEPH KRIEGER,

k. k. Hauptmann.

(Mit einem Vorworte der Redaction.)

Die Redaction dieser Zeitschrift ist dem geehrten Herrn Verfasser für die Einsendung dieser so gründlichen als fasslichen Abhandlung um so dankbarer, weil sie annehmen zu müssen glaubt, dass dieselbe durch den von ihr mitgetheilten sehr beachtenswerthen und selbst für Laien durchaus verständlichen Aufsatz des Hrn. Hofrath Kiesewetter von Wiesenbrunn in Wien, im 83. Hefte der „Cäcilia" hervorgerufen sei, gegen welchen die pythagoräischen Rechenkünstler des XIX. Jahrhunderts noch nichts von Erheblichkeit vorgebracht haben, oder wohl gar nichts haben vorbringen können, als ein stolzes Achselzucken. Es ist eine durch das Fortschreiten der Wissenschaft begründete Nothwendigkeit, sich von alten unbegründeten Theoremen und Vorurtheilen loszusagen, um in rationell gründlicher Bearbeitung eines selbst für manchen Laien anziehenden Theils der speculativen Theorie der Musik endlich einen festen Fuss zu fassen. Dieses Verdienst haben sich die Herren von Drieberg, Kiesewetter von Wiesenbrunn und Jos. Krieger erworben, welche zuerst den alten Kampf zwischen den Pythagoräern und Aristoxenern erneuerten und jenen ersten der gegenwärtigen Zeit als den Anhängern der herkömmlichen Lehre von der angeb-

lichen Richtigkeit der Verhältnisse der Quarte und Quinte, u. s. w. $^2/_3$ und $^3/_4$, welche doch nur als Approximationsquanta angesehen werden können, offen den Fehdehandschuh hingeworfen haben. Ihre überzeugenden Gründe lassen nicht leicht einen Angriff von der Seite ihrer Gegner erwarten; wenn aber diese forthin auch noch ein gänzliches Schweigen beobachten, so muss dies als stille Billigung und Anerkennung der ihnen nun unter verschiedener Gestalt in Uebereinstimmung gebrachten vorgeführten Gründe von der Unrichtigkeit ihrer bisherigen Lehren angesehen werden. — So lange dieser Gegenstand rein sächlich aufgefasst, und nicht in's Gebiet der Persönlichkeit hinüber gespielt wird, wird die Redaction dieser Zeitschrift allen dahin gehörigen Aufsätzen gerne Raum gönnen, vorausgesetzt ferner, dass durch Entgegnungen auch die Sache selbst gefördert, und dass nicht nur die alten Annahmen von der Richtigkeit der Verhältnisse $^2/_3$ und $^3/_4$, wie bisher, ohne weitere Gründe, als über allen Zweifel erhaben dargestellt werden.

Die Red.

Ueber Tonwerthe und die ihnen entsprechenden Saitenlängen.

1) Der Mensch will wissen, er fühlt ein Bedürfniss zu wissen, ein Bedürfniss, das die gütige Vorsehung ihm als Mittel zum Zweck eingeimpft und dessen Befriedigung sie daher mit Vergnügen gepaart hat. Denn wie die Kette der Wesen, vom unorganischen Dasein zum organischen Leben, von der Pflanze zum Thiere, von diesem zum Menschen, und dieser selbst in seiner individuellen physischen Entwickelung, zunächst das Bild einer stäten Vervollkommnung der Materie bietet, so muss auch die gesammte Menschheit durch die Wiss- uud Forschbegierde des Einzelnen einer stäten geistigen Vervollkommnung entgegen schreiten. Wenn also der Mensch z. B. die Werthe, d. h. die gegenseitigen Verhältnisse der Töne, die ihm in ihrer harmonischen Verbindung als Musik ein so grosses und edles Vergnügen gewähren, kennen will, so ist dieses Verlangen nicht die Frucht einer kindischen oder eitlen Neugierde, sondern die Folge der natürlichen Wiss- und Forschbegierde, die im Allgemeinen uns, wie gesagt, einer stäten geistigen Vervollkommnung zugeführt. Indem nämlich die theoretische Kenntniss der Werthe der Töne nicht nur bei Instrumenten mit gebundenen Tönen zur genauen Bestimmung der Längen der Saiten und Pfeifen, der Entfernung der Grifflöcher u. dgl., sondern auch überhaupt zur Vervollkommnung der einzelnen musikalischen Instrumente und der gesammten Musik die Mittel an die Hand geben muss, werden durch die vervollkommnete Musik die Sitten verfeinert und die Gefühle veredelt, und somit Schritte zur geistigen Vervollkommnung gemacht.

2) Die Physik hat in ihrer Theorie des Schalls und der Töne (als Grundlage der Akustik) auf den Grund der Anzahl der Schwingungen der Saiten die Werthe der Töne

C, D, E, F, G, A, H, c,
wie folgt, auf ^{1}, $^9/_8$, $^5/_4$, $^4/_3$, $^3/_2$, $^5/_3$, $^{15}/_8$, ^{2},
und in Verbindung mit diesen Tonwerthen die Saitenlängen auf ^{1}, $^9/_8$, $^5/_4$, $^3/_4$, $^2/_3$, $^3/_5$, $^8/_{15}$, $^1/_2$, festgesetzt; d. h. nimmt man an, dass der Ton *C* z. B. durch 1200 Schwingungen entstehe, so entsteht *D* durch $^9/_8$ von 1200 oder 1350, *E* durch $^5/_4$ von 1200 oder 1500, *F* durch $^4/_3$ von 1200 oder 1600, *G* durch $^3/_2$ von 1200 oder 1800, *A* durch $^5/_3$ von 1200 oder 2000, *H* durch $^{15}/_8$ von 1200 oder 2250 und *c* durch zweimal 1200 oder 2400 Schwingungen. Ferner: nimmt man an, dass die Seitenlänge von *C* oder der Prime 1 Schuh sei, so ist die von *D* oder der Secunde $^8/_9$ von $1'$ oder $0' - 10'' - 8'''$, die von *E* oder grossen Terz $^4/_5$ von $1'$ oder $0' - 9'' - 7^1/_5'''$, die von *F* oder der Quarte $^3/_4$ von $1'$ oder $0' - 9'' - 0'''$, die von *G* oder der Quinte $^2/_3$ von $1'$ oder $0' - 8'' - 0'''$, die von *A* oder der Sexte $^3/_5$ von $1'$ oder $0' - 7'' - 2^2/_5'''$, die von *H* oder der Septime $^8/_{15}$ von $1'$ oder $0' - 6'' - 4^4/_5'''$, und die Saitenlänge von *c* oder der Octave $^1/_2$ von $1'$ oder $0' - 6'' - 0'''$ *).

Es ist nicht möglich, dass eine technische Unterneh-

---

*) Ich habe die Bedeutung der Zahlen in beiden Fällen aus der Ursache so ausführlich auseinandergesetzt, weil der Umstand, dass die Zähler und Nenner der Brüche, welche die Schwingungszahl und Saitenlänge desselben Zwischentons anzeigen, zufällig verwechselt erscheinen, leicht zu einem Irrthum oder falschen Voraussetzung Anlass geben könnte. Denn man kann z. B. eben so richtig die Saitenlänge des Grundtons $C = 2$ und die seiner höhern Octave $c = 1$ annehmen; in diesem Falle würde durch das Gesetz, dass „die Schwingungszahlen sich umgekehrt wie ihre Saitenlängen verhalten," die Saitenlänge z. B. von $G = x$ durch die Proportion

S. Z. C : S. Z. G = S. L. G : S. L. C

$$1 : {}^3/_2 = x : 2$$

$$x = \frac{2 \times 1}{{}^3/_2} = 2 \times {}^2/_3 = {}^4/_3$$

gefunden worden, wo dann die Verwechselung nicht statt fände.

mung, die durch Nachdenken einiger Ausbildung fähig ist, bei einer vervollkommneten Theorie nicht auch vervollkommnet würde; aber die Theorie muss richtig sein, d. h. sie muss auf die Praxis sich gründen und durch sie bewährt werden. Die Theorie des Hebels z. B. musste sich aus der praktischen Erfahrung feststellen, aber die vervollkommnete Theorie des Hebels hat zur Erzeugung der Spinnmaschine, der künstlichen Sprachmaschine Fabers u. s. w. geführt. Es lässt sich daher eine Vervollkommnung des technischen Theiles der Musik von der Theorie der Töne auch nur dann erwarten, wenn die Theorie richtig, d. h. wenn sie in der Natur der Töne gegründet ist und sich durch die Praxis bewährt. In wie fern dieses der Fall ist, soll vor Allem in dieser Abhandlung untersucht werden.

3) Diese Verhältnisse der Töne und ihrer Saitenlängen sollen angeblich die mathematisch-reinen sein; obwohl sie aber in so fern „mathematisch-rein" genannt werden könnten, weil sie die Verhältnisse beider Gegenstände durch lauter endliche Brüche ausdrücken, so sind sie doch und selbst die Theorie des Schalls und der Töne auf den Grund der Anzahl der Schwingungen unrichtig. Dass der Schall überhaupt nicht durch pendelartige Schwingungen entstehe, beweiset das Knistern einer unelastischen Zinnstange während dem Biegen, während welchem wohl atomistische Bewegungen, und zwar an der inneren Seite des Buges Bewegungen der kleinsten Theile in sich selbst, und an der äussern derlei Bewegungen aus sich selbst, keineswegs aber pendelartige Schwingungen nachgewiesen werden können. Wäre diese Theorie richtig, d. h. wären, um zu hören, Schwingungen nothwendig, so könnte man keinen, nur einen Augenblick währenden Knall vernehmen; eine unelastische Bleikugel z. B., wenn sie auf ein gehörig grosses und festes Bleistück aus einem Rohr geschossen wird, verursacht in ihrem Anfall einen nur einen Augenblick hörbaren Knall, während welchem gewiss weder die

augenblicklich breitgedrückte Kugel noch das Bleistück — beide höchst unelastische Körper — pendelartiger Schwingungen fähig sein können. Wäre die Theorie der Töne richtig, d. h. läge die Verschiedenheit des Tons nur in der Anzahl der Schwingungen, so würde man im Knall keinen Ton unterscheiden können; man ist aber im Stande, den Ton z. B. zweier Pauken, oder zweier Saiten, selbst dann zu unterscheiden, wenn man auch im nächsten Augenblick nach dem Anschlag durch mechanische Mittel die möglichen Schwingungen verhindert.

4) Die Stimmung der Instrumente nach diesen Tonwerthen und Saitenlängen soll zwar mathematisch richtig, aber nur aus der Ursache nicht anwendbar sein, weil, wenn man auf irgend einem musikalischen Instrumente, das mehrere Octaven umfasst, nach reinen Verhältnissen von einem Ton zum andern fortschreitet, und auch die kleinsten Unterschiede, z. B. die zwischen *cis* und *des* nicht vernachlässigt, so entfernt man sich dabei doch immer mehr von den reinen Verhältnissen zum Grundtone *). Dieser Umstand wird besonders bei der Quinte herausgehoben, da sie nach der Octave dasjenige Intervall ist, dessen Unrichtigkeit das Ohr am unangenehmsten berührt **). Allein es ist gar nicht nothwendig, dass man

---

*) Das wäre doch wirklich, und gerade in der Harmonie der Musik, ein ausserordentlicher und sonst nirgends erhörter Fall, dass man, je genauer und reiner man im Verfahren fortschreite, ein desto ungenaueres und mehr unreines Resultat erhielte. Allein hier wie überall kann eine Theorie, oder eine theoretische Berechnung, die sich in der Praxis nicht bewährt, und wenn sie auf noch so subtilen Grundsätzen ruhte, nie richtig sein; in einem solchen Fall muss immer von der Theorie eine unrichtige Voraussetzung aufgestellt, oder Etwas übersehen worden sein.

**) Hr. Hofrath R. G. Kiesewetter von Wiesenbrunn hat diese Unterschiede auf eine sinnreiche Art durch Zeichnung anschaulich gemacht; vergl. Band 21 der Cäcilia, Heft 83, J. 1842, unter der Ueberschrift: „Ueber Tonmessungen und

sich auf mehrere Octaven versteigt; man wird auch für die erste Octave, die durch die halbe Saitenlänge des Grundtons unabänderlich bestimmt ist, einen zweiten und unrichtigen Werth erhalten, wenn man ihn durch Fortschreiten mit dem nämlichen Intervall — der kleinen oder grossen Terz — nach den mathematisch-reinen Verhältnissen zu bestimmen versucht.

Nimmt man z. B. die Saitenlänge des Grundtones 2′ an, so ist die seiner höheren Octave unbestritten und unbestreitbar 1′; nach dem aufgestellten Verhältniss aber ist die Saitenlänge der ersten kleinen Terz $^5/_6$ von 2′ oder $^{10}/_6$′; die der zweiten $^5/_6$ von $^{10}/_6$′ oder $^{50}/_{36}$′; die der dritten $^5/_6$ von $^{50}/_{36}$′ oder $^{250}/_{216}$′; und die der vierten $^5/_6$ von $^{250}/_{216}$′ oder $^{1250}/_{1269}$′, und in Schuh und Zolle aufgelöset: 0′ — 11″ — 6‴ — 10⁗; da nun die vierte kleine Terz mit der Octave des Grundtons zusammenfällt, so wäre, bei der bestimmten Saitenlänge der Octave von 1′, die nach berechneten kleinen Terzen um mehr als 5‴ beinah um einen halben Zoll zu kurz, und mithin der Ton der neuen Octave bedeutend zu hoch.

Ist aber wieder die Saitenlänge des Grundtons 2′, so ist die der ersten grossen Terz $^4/_5$ von 2′ oder $^6/_5$′, die der zweiten $^4/_5$ von $^8/_5$′ oder $^{32}/_{25}$′; und die der dritten $^4/_5$ von $^{32}/_{25}$′ oder $^{128}/_{125}$′, oder in Schuh und Zolle aufgelöset: 1′ — 0″ — 3‴ — 5⁗; da nun die dritte grosse Terz mit der Octave des Grundtons zusammenfällt, so wäre, bei der bestimmten Saitenlänge der Octave von 1′, die nach berechneten grossen Terzen um 0 — 0″ — 3‴ — 5⁗, mithin nahe um ein Drittel Zoll zu lang, und folglich der Ton der neuen Octave zu tief.

5) Ja es reichen sogar nur drei Töne hin, wenn man ihnen die Tonwerthe und Saitenlängen der Theorie beilegt, um auf einen Widerspruch in der Bestimmung der Schwingungszahlen und Saitenlängen zu gerathen.

Temperaturen.“ (Mainz, Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen.)

Die Schwingungszahl der Prime *C* ist auf 1, die der Secunde *D* auf $^9/_8$, und die der Terz *E* auf $^5/_4$, und nach diesem die Saitenlängen der Prime *C* auf 1, die der Secunde *D* auf $^8/_9$, und die der Terz *E* auf $^4/_5$ festgesetzt. Nimmt man nun an, die Saite der Prime *C* mache — um eine gehörig theilbare Zahl zu erhalten, — z. B. 4608 Schwingungen *), so müssen nach obigen Verhältnissen die Secunde *D* $^9/_8$ von 4608 oder 5184, und die Terz *E* $^5/_4$ von 4608 oder 5760 Schwingungen machen. Die Theorie aber gestattet und die Praxis unternimmt wirklich Musikstücke aus jedem Tone vorzutragen und mithin jeden Ton als Prime anzunehmen; nimmt man daher *D*, dessen Schwingungszahl als Secunde 5184 bestimmt worden ist, als Prime an, so wird *E*, dessen Schwingungszahl als Terz von *E* 5760 bestimmt worden ist, zur Secunde und erhält als solche die Schwingungszahl $^9/_8$ von 5184 oder 5832 statt der betsimmten 5760, mithin nach zweierlei Ansicht zweierlei Werth.

Dasselbe gilt auch von den Saitenlängen, denn: nimmt man die Saitenlänge der Prime *C* z. B. von 16″ — 10‴ — 6⁗ an, so wird die der Secunde *D* $^8/_9$ von 16″ — 10‴ — 6⁗, oder 15′ — 0″ — 0‴, und die der Terz *E* $^4/_5$ von 16″ — 10‴ — 6⁗ sein. Wird aus *D* gespielt, d. h. *D* mit der bereits bestimmten Saitenlänge von 15″ — 0‴ — 0⁗ als Prime angesehen, so erhält *E*, dessen Saitenlänge, als Terz von *C*, 13″ — 6⁗ — 0⁗⁗ bestimmt ist, als Secunde von *D* $^8/_9$ von 15″ — 0‴ — 0⁗, oder 13″ — 4⁗ — 0⁗⁗, mithin ebenfalls nach einer zweifachen Ansicht einen doppelten Werth; und man müsste, wenn die Theorie richtig wäre, dieselben Töne bei einem Uebergang in eine andere Tonart, z. B. auf der Violine anders greifen, oder auf einem Pianoforte neustimmen.

*) Für die grösste Anzahl Schwingungen, bei welchen ein wahrnehmbarer Schall entsteht, nimmt Chladni 12000, Biot 8192, Young 18000 bis 20000, Savart aber gar 48000 an.

Diese mehrfachen Tonwerth- und Saitenlängen-Bestimmung ist so lang ein Widerspruch in der Theorie und zeugt von ihrer Unrichtigkeit oder Unvollkommenheit, als die Theorie nicht festsetzt, dass z. B. nur *C* als Prime, nur *D* als Secunde u. s. f. angesehen werden darf; es müsste aber in diesem Falle praktisch unthunlich sein, aus einem andern Ton, als *C*, Musikstücke vorzutragen; was aber unsere dermalige Harmonie praktisch widerlegt.

6) Wir haben in der jetzt gewöhnlichen Harmonie der Musik — die mittelst der Bezeichnung durch Erhöhung oder Vertiefung der sogenannten ganzen Töne angenommenen kleinen Nüancen abgerechnet — eilf Töne innerhalb dem Grundtone und seiner Octave, mithin mit und in der Octave dreizehn Töne, von welchen sich der erste zum zweiten, wie dieser zum dritten, dieser zum vierten u. s. f. wie der zwölfte zum dreizehnten, als ersten einer neuen Octave, sich verhält, in welcher wieder zwischen den unmittelbar auf einander folgenden Tönen dasselbe Verhältniss statt finden muss. Wenn man also, wie erwähnt, nach den angeführten mathematisch rein sein sollenden Verhältnissen von einem Grundtone z. B. in Quinten fortschreitet, wodurch man bekanntlich mit der zwölften Quinte zugleich die siebente Octave des Grundtons erreicht, so findet man für die zwölfte Quinte einen andern Tonwerth und Saitenlänge, als demselben Tone als siebente Octave bestimmt ist. Um nur diesen störenden Unterschied zu heben, erachtet die Theorie eine ungleich schwebende oder eine gleich schwebende Temperatur nothwendig.

Durch die ungleich schwebende Temperatur soll dieser Unterschied auf die seltener vorkommenden Quinten vertheilt werden. Dass aber die ungleich schwebende Temperatur ein Unding ist, damit werden wohl alle unbefangenen practischen Tonkünstler einverstanden sein. Denn es dürfte bei dem Umstande, dass in zweierlei Tonarten aus allen Tönen Musikstücke vorgetragen werden,

sehr schwer werden, diejenigen Quinten zu bestimmen, die seltener vorkommen und daher fehlerhafter oder unreiner sein könnten; wobei überdiess zu berücksichtigen ist, dass der Ton, der als Quinte seltener vorkommen und daher unreiner sein sollte, doch als Prime, Secunde, Terz u. s. f. öfter vorkommen und dann auch in diesem Verhältnisse unreiner und störender sein wird.

Durch die gleichschwebende Temperatur soll der erwähnte Unterschied oder Fehler auf alle zwölf Quinten gleich vertheilt werden. Damit will jedoch nicht gesagt sein, dass jede Quinte mit einem absolut gleichen Theil des Fehlers, sondern im Verhältnisse ihres Tonwerthes und Saitenlänge gleich betheiliget werde, weil sonst das Resultat bei tieferen Quinten mit längeren Saiten zu wenig, und bei höheren Quinten mit kürzeren Saiten zu stark fühlbar würde. Durch eine solche Vertheilung des Fehlers muss sich der Grundton zur ersten Quinte, wie diese zur zweiten, wie diese zur dritten u. s. f. wie die eilfte zur zwölften verhalten; kurz die eilf Mittelquinten müssen die mittleren geometrisch proportionirten Zahlen zwischen dem Tonwerthe und der Saitenlänge des Grundtons und deren der zwölften Quinte oder siebenten Octave als Tonwerthe und Saitenlängen erhalten. Weil aber jede der zwölf Quinten als ein Ton und als irgend eine Octave der zwölf Töne der ersten Octave erscheint, und daher durch das bestimmte Verhältniss eines Tones zu seiner Octave einen entsprechenden Ton inner der ersten Octave bestimmt, — so bestimmt z. B. von *C* als Grundton gerechnet die dritte Quinte *a* durch ihre doppelte Saitenlänge die des Tones *a* in der ersten Octave; — so müssen sich, durch die verhältnissmässige Vertheilung des Fehlers auf die zwölf Quinten, auch in der ersten Octave der erste Ton zum zweiten, wie dieser zum dritten, wie dieser zum vierten u. s. f., wie der zwölfte zum dreizehnten verhalten; d. h. wie die eilf mittleren Quinten zwischen dem Grundtone und der zwölften Quinte, müssen

auch die eilf mittleren Töne der ersten (und folglich jeder) Octave mit ihren Tonwerthen und Saitenlängen mittlere geometrisch proportionirte Zahlen zwischen dem Grundtone und seiner Octave bilden. Denn wenn z. B. die erste Quinte in der ersten Octave, wie die achte Quinte in der fünften Octave, oder $c : g = \overset{\#}{c} : \overset{\#}{g}$ sich verhält, und weil sich $\overset{\#}{c} : \overset{\#}{g} = \overset{\#}{\overset{\#}{c}} : \overset{\#}{\overset{\#}{g}}$ verhält, indem nämlich der Tonwerth und die Saitenlänge von $\overset{\#}{c}$ und $\overset{\#}{\overset{\#}{c}}$, und von $\overset{\#}{g}$ und $\overset{\#}{\overset{\#}{g}}$ derselbe Theil oder dasselbe Vielfache ist, so muss sich auch in der ersten Octave $c : g = \overset{\#}{c} : \overset{\#}{g}$ oder $c : \overset{\#}{c} = g : \overset{\#}{g}$ verhalten; und weil, was von c und $\overset{\#}{c}$, und g und $\overset{\#}{g}$ der ersten Octave bewiesen ist, von jeden zwei unmittelbar auf einander folgenden Tönen bewiesen werden kann, so ist bewiesen, dass auch die eilf Töne der ersten u. s. f. jeder Octave zwischen dem Grundton und seiner Octave in mitttleren proportionirten Verhältnissen stehen müssen.

Da also das Resultat der sogenannten gleichschwebenden Temperatur im Grunde nichts anders, als, zwischen dem angenommenen Tonwerthe und der Saitenlänge des Grundtones, und dem auf Erfahrung gegründet sein sollenden Tonwerth und Saitenlänge seiner Octave eilf mittlere geometrisch proportionirte Tonwerthe und Saitenlängen für die eilf Zwischentöne erzielt, und da dieses, wie wir gesehen, unabhängig von den mathematisch reinen Verhältnissen der eilf Zwischentöne erzielt werden kann, so ist die Temperatur, als Correctur der sogenannten mathematisch reinen Verhältnisse, indem auch die mittleren geometrisch proportionirten, mathematisch reine Verhältnisse sind, ein Unding. Die eilf mittleren geo-

metrisch proportionirten Töne zwischen dem Grundtone und seiner Octave, — wie sie die Praxis erheischt und benützt — sind so wenig die Correctur irgend einer Stimmung, als z. B. in der Malerei ein getuschter Kopf die Temperatur oder Correctur eines schrafirten, oder so wenig als in der Mathematik die geometrische Progression eine Temperatur oder Correctur der arithmetischen Reihe ist. Und es erscheint daher die Stimmung unserer praktischen Musik als das Resultat eines einfachen Erfahrungssatzes (für den Grundton und Octave) und einer der einfachsten mathematischen Combinationen (für die eilf Zwischentöne), die aber unter der zweideutigen Benennung „Temperatur", in Verbindung mit dem Ausdruck „mathematisch rein", die Schuld des Mangels an Uebereinstimmung zwischen Theorie und Praxis der letzteren ohne Widerrede aufbürden soll; und zwar ungeachtet die Praxis auf unserm natürlichen Gefühl, die Theorie auf einer Speculation gegründet ist, die leicht auch durch eine irrige Ansicht auf Abwege gerathen konnte.

7) Die Theorie, wie oben angeführt, stellt für die Töne: *C, D, E, F, G, A, H, c* folgende

Schwingungszahlen: 1, $^9/_8$, $^5/_4$, $^4/_3$, $^3/_2$, $^5/_3$, $^{15}/_8$, 2 und

Saitenlängen: 1, $^8/_9$, $^4/_5$, $^3/_4$, $^2/_3$, $^3/_5$, $^8/_{15}$, $^1/_2$

als mathematisch reine Verhältnisse auf. Betrachtet man das gegenseitige Verhältniss der Schwingungszahlen und ihrer Saitenlängen, so erkennt man den Grundsatz: „dass die Schwingungszahlen sich umgekehrt wie ihre Saitenlängen verhalten." Sind nämlich die Schwingungszahlen zweier Töne und die Saitenlänge des einen Tones gegeben, so lässt sich die Saitenlänge des andern Tones, oder umgekehrt, sind die Saitenlängen zweier Töne und die Schwingungszahl des einen gegeben, so lässt sich die Schwingungszahl des andern Tones finden. Sind z. B. die Schwingungszahlen von $C = 1$ und von $H = {}^{15}/_8$, und die Saitenlänge $C = 1$ gegeben, so findet man nach dem angeführten Grundsatz aus der Proportion:

S. Z. C S. Z. H S. L. H S. L. C

$$1 : {}^{15}/_{8} = x : 1,$$

da $x = 1 \times 1 = 1 \times {}^{8}/_{15} = {}^{8}/_{15}$ ist, die Schwingungszahl von H; oder, sind die zwei Saitenlängen $F = {}^{3}/_{4}$ und $A = {}^{3}/_{5}$, und die Schwingungszahl $A = {}^{5}/_{3}$ gegeben, so ist wieder:

S. L. F S. L. A S. Z. A S. Z. F

$${}^{3}/_{4} : {}^{3}/_{5} = {}^{5}/_{3} : x \text{ und}$$

$x = {}^{3}/_{5} \times {}^{5}/_{3} = 1 \times {}^{4}/_{3} = {}^{4}/_{3}$ die Schwingungszahl von F.

Die mathematisch reinen Verhältnisse der Schwingungszahlen und Saitenlängen sind also auf die zwei Grundsätze gegründet: die Anzahl der Schwingungen für den Grundton sind halb so gross als die für seine nächst höhere Octave" *); — und: „die halbe Saite des Grundtons tönet seine nächst höhere Octave;" und in ihrer gegenseitigen Verbindung auf den Grundsatz: „die Schwingungszahlen als Tonwerthe verhalten sich umgekehrt wie ihre Saitenlängen." Diesen Grundsätzen aber widerspricht die Theorie an einem andern Orte, und scheint dadurch den Stab über die mathematisch reinen Verhältnisse selbst zu brechen.

8) Man liest nämlich in Lehrbüchern der Physik **) und akustischen Abhandlungen ***), dass der Satz: „die Anzahl der Schwingungen verhalten sich umgekehrt wie die Quadraten der Längen der schwingenden und tönenden Körper" †), mathematisch erwie-

---

*) Die Naturlehre von Dr. And. Baumgartner. 4. Aufl. Wien, 1832. §. 329.

**) Die erwähnte „Naturlehre von Dr. And. Baumgartner." §. 315.

***) „Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Von Dr. Gust. Schilling." Stuttgart bei F. H. Köhler, 1835. Art. Akustik. Seite 105.

†) Wollte man den Widerspruch der beiden Grundsätze: „dass sich die Anzahl der Schwingungen umgekehrt wie die

sen ist; ungeachtet die nämlichen Schriften auch den Satz von der halben Anzahl Schwingungen des Grundtons und die darauf gegründeten mathematisch reinen Verhältnisse der Schwingungszahlen und Saitenlängen als richtig annehmen. Obwohl nun obiger Satz auch nichts weniger als mathematisch erwiesen ist, so soll doch einstweilen seine Richtigkeit vorausgesetzt werden, um für diesen Fall in dem Resultate seiner Anwendung die Widersprüche mit den aufgestellten mathematisch reinen Verältnissen zu zeigen. Nimmt man daher die Saitenlänge des Grundtons $C = 1$, die (nach dem allgemein richtig erkannten Satze) der höheren Octave $c = 1/2$, und die Schwingungzahl des Grundtones $C = 1$ an, so ergibt sich aus der Proportion:

S. Z. C S. Z c S. L. c S. L. C

$1 : x = (1/2)^2 : (1)^2$ oder

$1 : x = 1/4 : 1$ daher

$x = \frac{1 \times 1}{1/4} = 1 \times 4 = 4$ als Schwingungszahl der höheren Oktave c, welches Resultat mit der höheren Oktave 2 in den mathematisch reinen Verhältnissen im Widerspruch steht. Nimmt man aber die Schwingungszahlen nach den mathematisch reinen Verhältnissen als richtig, nämlich die des Grundtons $C = 1$, die der höheren Octave $c = 2$, und die Saitenlänge $C =$ an, so ergibt sich:

Längen, und „umgekehrt wie die Quadrate der Längen verhalten“ auf das Tönen von zwei Seiten befestigter Körper (wie gespannte Saiten) und auf das Tönen nur von einer Seite befestigter Körper (wie im Schraubstock eingespannter Stäbe, Federn u. dgl.) beziehen, so würde der Widerspruch doch nicht gehoben, weil beide Arten tönender Körper in ihrer halben Länge die höhere Octave des in der ganzen Länge tönenden Grundtones tönen, und folglich die Höhe oder Tiefe des Tones nicht einzig und unbedingt in der Anzahl Schwingungen einer bestimmten Länge liegen kann.

S. Z. C : S. Z. c = S. L. c : S. L. C
1 : 2 = x^2 : $(1)^2$ oder
1 : 2 = x^2 : 1 daher
$x^2 = x \cdot {}^1/_2$ und

$$x = \sqrt{{}^1/_2} = \frac{1}{1.4142136},$$ etwas mehr als $^7/_{10}$ für die Saitenlänge der höheren Octave *c;* welches Resultat, da nach dem Uebereinkommen der Theorie und Praxis die Saitenlänge der höheren Octave $c = {}^1/_2$ sein muss, im Widerspruch mit Theorie und Praxis steht.

Wenn man nach dem Gesagten bedenkt, dass die mathematisch-reinen Verhältnisse der Saitenlängen der Töne selbst nach dem Erachten der Theorie einer Temperatur oder Correctur bedürfen; dass dieses Resultat unabhängig von obigen Verhältnissen aufgefunden wird, und dass daher dieselben, die sich in der Praxis nicht bewähren, nutzlos erscheinen; ferner, dass die Theorie sich in der Angabe der Verhältnisse der Schwingungen zu ihren Saitenlängen widerspricht, und dass keine der beiden Schwingungszahlen der Octave, nämlich, weder die 2 noch 4, das Verhältniss der Töne einer Tonart richtig ausdrückt, indem sich der Grundton weder im zweiten, noch im vierten, sondern im achten Tone erneuert; endlich, dass die Theorie wohl gelten lässt, dass z. B. in den Durtonarten gerade nur zwischen dem dritten und vierten *(E-F)* und zwischen dem siebenten Ton und der Octave *(H-C)* kleine Intervalle, zwischen den übrigen Tönen aber grosse Intervalle zu stehen kommen müssen, dass sie aber diese Erfordernisse aus keiner gegründeten Ursache theoretisch abzuleiten im Stande ist; wenn man dieses Alles vorurtheilsfrei bedenkt: so kann die Theorie der Töne auf den Grund der Schwingungszahlen keinem unbefangenen Denker genügen, und es dürfte die Entwickelung der Theorie der Töne nach einer andern Ansicht derselben nicht so ganz unrecht an der Zeit sein. Sollte daher diesem Aufsatze einige Theilnahme vergönnt werden, so werde ich nicht anstehen, eine

kleine Skizze einer Theorie der Töne nach einer neuen Ansicht folgen zu lassen *).

*) Es gibt nach dieser Ansicht eine harmonische Stimmung, von der unsere gewöhnliche verschieden ist, und die wahrscheinlich die praktischen Tonkünstler zur nicht unbedingten Verwerfung der theoretischen Temperatur verleitet haben mag. Aber unsere gewöhnliche Stimmung wird auch nicht durch die Temperatur der erwähnten erhalten, sondern beide Stimmungen sind auf selbstständige, grösstentheils von einander unabhängige Grundsätze gegründet. Doch hierüber an seinem Orte ein Mehreres.

Tyrnau, den 15. August 1844.

Jos. Krieger,
k. k. Hauptmann.

Recenſionen und Anzeigen.

50 Etudes de Salon pour le Piano, dédiées à Madame Marie Pleyel, par Th. Döhler. Op. 42. Mainz, Antwerpen und Brüssel. Heft I—VI., à 2 fl.

Das Pianoforte kommt immer mehr in Aufnahme und bildet gegenwärtig fast das einzige Instrument, welches auch von Dilettanten mit Erfolg geübt wird, während die früherhin mehr gangbaren Streichinstrumente aus häuslichen Musikunterhaltungen nach und nach verbannt worden sind, und nur noch von eigentlichen Künstlern gepflegt werden. Kein Wunder also, dass auch auf die zur technischen Erlernung des Instruments nöthigen Studien alle nahmhaften Meister unsrer Zeit ihr Augenmerk richten, und durch Veröffentlichung ihrer dahin gehörigen Werke zur Verbreitung der in neuerer Zeit unleugbar sehr vorgeschrittenen Virtuosität auf diesem Instrumente, beizutragen suchen. Als Grundlage eines soliden Spiels wird allerdings das bekannte in seiner Art classische Werk Clementi's noch lange ausreichen; und in der That, es ist noch von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden, und durch kein anderes Werk ist es ersetzt oder überflüssig gemacht; denn schwerlich dürfte sich irgend eines der späteren den Ruhm beimessen wollen, so ausführlich und mit so reifer Ueberlegung für alle Haupterfordernisse eines gründlichen und schönen Spiels gesorgt zu haben, als es Clementi gethan hat. Die Kunst des Pianofortespiels ist aber, besonders in Rücksicht auf Ueberwindung technischer Schwierigkeiten und Kunststücke, weiter vorgeschritten, und wenn gleich diese Gegenstände mit der Armuth des vorzutragenden musikalischen Gedankens gegenwärtig noch gar häufig in gar keinem Verhältnisse stehen, so bleibt der Fortschritt, den die Technik einmal gemacht hat, doch immer der Berücksichtigung werth, um vielleicht später nicht mehr als blosse Fingerfertigkeit, sondern als Dienerin zur Ausführung ihr äquivalenter echt musikalischer Ideen aufzutreten. Der Grundsatz, in Uebungen des modernen Piano-

fortespiels, welche einen grossen Aufwand physischer Anstrengung in Anspruch nehmen, den eigentlichen musikalischen Gedanken der leichteren Auffassung und der Haltung des Ganzen wegen, als eine getragene Melodie möglichst einfach zu halten, um ihnen hierdurch noch neben dem Werthe, den sie für die Ausbildung der Technik haben sollen, auch wo möglich einen inneren musikalischen Werth zu geben dieser Grundsatz hat in neuerer Zeit die sogenannten *Etudes mélodiques* (in unpassender Uebersetzung: Lieder ohne Worte) hervorgerufen und zum Gegenstande lebhafter Nachfrage gemacht. — Zu dieser Gattung gehören nun auch sehr viele der vorliegenden 50 Etüden des seit mehreren Jahren europäisch bekannten Virtuosen Herrn Th. Döhler; sie sind der geistreichen Pianistin Marie Pleyel gewidmet, und hierdurch wird der Componist sich veranlasst gefunden haben, sie unter dem allgemeinen Titel: *Etudes de Salon*, herauszugeben, wodurch zugleich angedeutet ist, dass manche derselben nicht eigentliche Studien im strengsten Sinne des Wortes, sondern kurze Bravourpiecen sind. Es finden sich jedoch auch solche Uebungen darunter, durch welche der denkende und vollkommen sachverständige Componist bestimmte Theile der höheren und letzten Ausbildung der Technik, besonders in Bezug auf Handgelenk und Unabhängigkeit der Finger beabsichtigt; dahin gehören unter andern Nro 1 und 6 des ersten Heftes; die erste erinnert an die vortreffliche erste Etüde in Clementi's *Gradus ad Parnassum*, weicht aber doch von dieser ab, indem sie darauf hinzielt, zugleich in jeder Hand neben der begleitenden Figur eine Melodie hervorzuheben. In Nro 6 ist für die rechte Hand Melodie und Begleitung gegeben, und beim Vortrage der Melodie die Uebung des Untersetzens des fünften Fingers unter dem vierten beabsichtigt. Eine ähnliche Etüde besitzen wir auch von Chopin. In Nro 16 wird auf Selbstständigkeit und Volubilität der beiden Daumen gesehen, die in einer begleitenden Figur einen Triller ausführen, während mit den übrigen Fingern wieder eine Melodie vorgetragen wird. Von besonderem Nutzen wird Nro 27 des vierten Heftes sein; in dieser Etüde hat der Componist eine im Dreiviertel-Takt mensurirte, von der rechten Hand vorzutragende und zugleich mit Achtelnoten zu begleitende Melodie, in der linken Hand mit Achtel-Triolen begleitet, um zur gleichzeitigen richtigen Eintheilung verschiedener Notengattungen Gelegenheit zu geben. Zur

Uebung im metrisch-genauen Vortrage ist Nro 39, und endlich zum Staccato-Accompagnement einer getragenen Melodie Nro 49 und 50 geeignet.

Es sind hier unter den sämmtlichen 50 im Allgemeinen sehr geschmackvollen Etüden nur einige wenige herausgehoben, und es bleibt dem Pianofortespieler überlassen, sich nach seinem Bedürfniss auch an den andern zu versuchen. Wenn ihm auch nicht in allen einzelnen Nummern etwas durchaus Neues geboten wird, so wird er doch die grosse Mehrzahl dieser Etüden interessant gehalten und zugleich einen vortrefflichen Stoff zur musikalischen Unterhaltung solcher gesellschaftlichen Zirkel finden, in welchen man auf einen so zierlichen als brillanten Vortrag kleiner und auch schwieriger Bravourpiecen Anspruch macht.

Die äussere Ausstattung ist sauber und elegant, wie alle aus der Schott's'hen Officin hervorgegangenen Verlagsartikel, der Preis sehr angemessen.

H. A.

Praktisches Hilfsbuch für Organisten, eine Sammlung von Vor- und Nachspielen, Trios, Fugetten, Fugen, Fantasien, Chorälen, Cadenzen, Modulationen etc. aus den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Moll-Tonarten, zur Uebung, Fortbildung und zum kirchlichen Gebrauche von J. G. Herzog, Organisten an der protestantischen Stadtpfarrkirche zu München. Opus 10. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Die grosse Anzahl von einzelnen Tonstücken, es sind deren 142, gestattet kaum eine in's Detail gehende Kritik. Es möge daher, als Resultat unserer Betrachtungen, die Bemerkung genügen: dass sich der Herr Verfasser überall als ein in tüchtiger Schule herangebildeter, talentvoller und fleissiger Componist gezeigt hat, in dessem Werke das viele Gute und Treffliche reichlich entschädigt für einiges Verfehlte. Dieses Letztere ist hier aber auch nichts weiter, als was wir schon anderwärts gerügt haben, und was allen jungen Componisten eigen zu sein scheint, nämlich: Missgriffe in der Modulation, und unmelodische Stimmenführung. Wenn für die modulatorische Form eines Tonstückes auch keine bestimmten und überall zutreffenden

Regeln aufgestellt werden können, so ist doch so viel gewiss und bestätigt sich in den Werken aller Meister: dass man vorerst nicht zu schnell aus der Haupttonart herausgehen darf, sondern dem Ohre Zeit lassen muss, diese fest aufzufassen; dass man sodann alle weitere Ausweichungen, mit Rücksicht auf Länge oder Kürze des Stückes, immer in Beziehung zur Haupttonart zu halten hat; dass man endlich, besonders bei kürzeren Tonstücken, durchaus vermeiden muss, sich in einer leiterfremden Tonart gleichsam zu verbeissen, wodurch in der Regel die Rückkehr in die Haupttonart erschwert, der Charakter derselben verwischt, und der ganzen Arbeit jenes unruhige und unstäte Wesen angeeignet wird, welches den Zuhörer mehr peinigt und stört, als erbaut. Hinsichtlich der Stimmenführung ist in Bezug auf vorliegendes Werk das öftere Anbinden langer Noten an kurze zu rügen, welches, auf unsicher berechneter Führung der Melodie beruhend, jederzeit von schlechter Wirkung ist. Diese kurzen Andeutungen werden hinreichen, die Aufmerksamkeit des Verfassers auf diese beiden Punkte hinzulenken, welche bei künftigen Arbeiten gut zu machen, seiner contrapunctischen Gewandtheit nicht schwer werden wird. Möge derselbe sie als Beweis unserer Werthschätzung seiner musikalischen Tüchtigkeit achten, auf dem betretenen Wege rüstig fortschreiten und uns bald Gelegenheit geben, Gleiches in grösserem Maase zu bethätigen. Möge dies Werk in weiter Verbreitung den vorgesetzten Zweck erfüllen; dann wird der Verfasser reichlichen Lohn finden in der Ueberzeugung, ächtes, wahrhaft kirchliches Orgelspiel gefördert und zur Verschönerung des Gottesdienstes wesentlich beigetragen zu haben.

Die äusere Ausstattung des Werkes ist schön und gebührt der Verlagshandlung dafür Anerkennung und Dank.

August Haupt.

Gutachten über das von dem Organisten an der prot. Pfarrkirche in München, Herrn Herzog, herausgegebene Werk: Praktisches Hilfsbuch für Organisten. Op. 10.

Unterzeichneter hat dieses Werk mit Aufmerksamkeit durchgelesen und muss mit wahrer Freude bekennen, dass ihn dasselbe auf das angenehmste überrascht hat, da in unserer, in der Kunst eben nicht allzugründlichen Zeit,

solche kontrapunctische Gewandtheit, wie dieselbe Herr Herzog, noch dazu als ein so junger Mann, in diesem Werke gezeigt, nicht allzuhäufig angetroffen werden dürfte.

Sollte auch die strenge Kritik hie und da an diesem Werke einiges auszustellen haben, namentlich eine noch systematischere oder stufenweisere Reihenfolge der einzelnen Musikstücke wünschen, so nimmt der Unterzeichnete dennoch keinen Anstand, zu erklären, dass dieses Werk allen Organisten zum praktischen Gebrauche beim Gottesdienste empfohlen zu werden verdient.

Der Wahrheit gemäss bezeugt dies

C. L. Drobisch,

Kapellmeister an den prot. Kirchen.

Augsburg, den 29. August 1844.

„Singschule für Kinder, von Joseph Mainzer. Zweite, wohlfeile Ausgabe zum Gebrauch in Volksschulen. Stereotyp-Druck. Preis 27 kr. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.“ 8.

Diese Singschule für Kinder scheint als Auszug von Herrn Mainzer's grösserem Werke (der „vollständigen Singschule“) gelten zu können.

Wenn schon dem grössern Werke eine so günstige Aufnahme im Publikum zu Theil geworden, so verdient sie der Auszug gewiss in demselben, wo nicht in noch höherem Grade. Denn ein so zweckmässig eingerichtetes Handbüchlein für Kinder wird sich in unserer neuern Gesangsliteratur nicht leicht vorfinden. Der gesammte Uebungsstoff ist darin mit seltenem praktischem Blick und Geschick ausgewählt, so dass man etwas Wesentliches an demselben nicht vermissen wird. Von einem Schüler, der sich durch alle diese Uebungen hindurchgearbeitet, ist anzunehmen, dass er mehr zu singen verstehe, als eben nur die Liedchen, welche der Anhang (von S. 73 — 83) bietet.

Aber nicht bloss in Bezug auf Auswahl, sondern auch hinsichtlich der Anordnnng des Uebungsstoffes zeichnet sich das genannte Büchlein vor vielen seines Gleichen nur vortheilhaft aus. Das vielen ähnlichen Gesangschulen eigene und leidige Durcheinander in der Anordnung findet man bei Hrn. Mainzer nicht. Kurz, sein Büchlein ist eine in vielfacher Beziehung lobenswerthe Arbeit, welche in die

Hände recht vieler Volksschullehrer und deren Schüler zu kommen verdient. Für anständige Ausstattung und namentlich für ein in solchen Fällen so nöthige Wohlfeilheit (88 Seiten Notendruck für — 27 kr.!) ist von Seiten der Verlagshandlung alles Mögliche gethan, so dass diese Eigenthümlichkeiten dem Büchlein eine weite Verbreitung sichern werden.

E.

De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France, par *F. Danjou.* Organiste de la Métropole de Paris et de la Paroisse Saint-Eustache. Paris, chez Parent Desbarres. (Preis nicht angegeben.)

Die unter diesem Titel von Herrn Danjou herausgegebene kleine Schrift (69 Seiten in 8.) ist mit eben so vieler Wärme für den Gegenstand, als mit Kenntniss und Freimüthigkeit geschrieben. Der Herr Verfasser schildert zuvörderst den gegenwärtigen Zustand des Kirchengesanges in Frankreich als einen wahren Gräuel; dann führt er die Ursachen davon an, als deren vornehmste er die Gleichgültigkeit der Geistlichkeit in Bezug auf eine gänzliche Reform des Bestehenden, sehr scharf bezeichnet. Endlich werden die Mittel angeführt, um einen besseren Zustand herbeizuführen; diese sucht der Verfasser dadurch nachzuweisen, dass erst ein allgemein übereinstimmender Kirchengesang nach dem alten und ächten römischen *Cantus Gregorianus* herzustellen sei, dann, dass dieser Gesang, weil man vergebens versuchen würde, die gegenwärtige Generation zu ändern und zu etwas Besserem zu führen, den Schulknaben auf eine ihnen und der Sache entsprechende Art gelehrt werden müsse. Beiläufig bietet diese kleine Schrift auch manche andre interessante Notiz über kirchliche Zustände in Frankreich, wie z. B., dass seit 1834 bis 1844 daselbst mehr als vierhundert Orgeln theils neu erbaut, theils reparirt und wieder in spielbaren Zustand gesetzt sind, während man in den zehn vorhergegangenen Jahren nur eine Anzahl von ungefähr fünfzig annehmen kann. — Die unzureichenden Fähigkeiten der französischen Organisten haben den Herrn Verfasser bewogen, gegenwärtig eine Reise nach Deutschland zu machen, um daselbst mit den besten Künstlern in Verkehr

zu treten, und auf eine oder die andere Weise auf das Orgelspiel in Frankreich einzuwirken.

H. A.

Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique, par *J. F. Fétis.*

Von diesem sehr verdienstvollen Werke, dessen erster Band 1835 erschien, ist nun der achte Band herausgegeben, und damit das Ganze beschlossen, falls der gelehrte Herr Verfasser es nicht für zweckmässig halten sollte, noch einen — gewiss sehr nothwendigen — Supplementband hinzuzufügen, um nachträglich Verbesserungen und Zusätze zu liefern. Dass ungeachtet mancher Mängel, wie dies bei einem so umfassenden Werke nicht anders der Fall sein kann, dasselbe doch zu den bedeutendsten Erscheinungen in der musikalischen Literatur unserer Zeit gehört; lässt sich nicht in Abrede stellen. Eine ins Detail gehende Anzeige behalten wir uns noch vor. — Gegenwärtig ist dies Werk durch Grossherzoglich Hessische Hof-Musikhandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz zu beziehen.

Die Red.

1) **Deutsche Lieder etc. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — von C. E. Pax. Op. 41. Berlin, bei Spindler.**

2) **Weiheklänge der Unschuld. — Einunddreissig Jugendlieder von verschiedenen Meisterdichtern, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, componirt von M. F. Lehmann. Berlin, 1844. Bei W. Logier. Pr. 12½ Sgr.**

Gute Kinderlieder sind in unserer musikalischen Literatur nicht eben in zu grosser Menge vorhanden; daher sind uns neue Gaben, vorausgesetzt, dass sie nicht gerade werthlos sind, was weder von der einen noch andern der hier genannten Sammlungen gesagt werden kann, immer erwünscht.

Was zunächst die Arbeit des Herrn Pax anbelangt, so lässt sich davon nur Gutes sagen. Man merkt es der ganzen Haltung der Lieder sogleich an, dass sie aus

wohlgeübter Feder geflossen sind. Als eines der schönsten und gelungensten Lieder dieses Heftes ist das „Lied an den Mond“ (Nro 2) zu bezeichnen. — Hinsichtlich der Clavierbegleitung sei bemerkt, dass darin mehr auf geübtere, als angehende Spieler Rücksicht genommen worden.

Die Sammlung des Herrn Lehmann kann Ref. nur bedingt loben: neben vielem Guten findet sich auch manches Misslungene. Letzteres ist namentlich im musikalischen, weniger im poetischen Theile der einzelnen Piecen der Fall.

Zuerst einige Bemerkungen über den musikalischen Theil.

Als ein ganz verfehltes Unternehmen ist es zu bezeichnen, dass Herr L. solche Lieder, wozu bereits sehr gute Compositionen vorhanden sind, wieder mit neuen Melodien versehen. (Vergl. Nro 8, 11, 16, 21, 23, und damit die Melodien von A. W. Erk, Harder, Gläser, J. A. P. Schulz.) Herr L. ist in diesem Punkte so weit gegangen, dass er nicht einmal einen Mozart respektirte. (Vergl. Nro 22.)

Nicht minder unglücklich scheint der Verf. in den zu den einzelnen Liedern gesetzten Nachklängen (den abschliessenden Sätzen in der Begleitung) gewesen zu sein; sie sind im vorliegenden Hefte dermassen oft angebracht, dass unter sämmtlichen Stücken (es sind deren an der Zahl 31) nur ein einziges (Nro 16 nämlich) ohne Nachklang vorkommt. Viele von diesen Nachklängen scheinen überdies mehr um ihrer selbst willen, als zu Gunsten des Liedes vorhanden zu sein. Was sollen z. B. in Nro 26 („In Polen brummt ein Bär“ etc.) die hohen Töne aus der zwei- und dreigestrichenen Octave ausdrücken? Und ist es nicht unerträglich, z. B. in einem fünf- oder sechsstrophigen Liede fünf-, sechsmal einen so wenig- oder nichtssagenden Nachklang zu hören? — Uebrigens sind diese Nachklänge auch nicht frei von Constructionsfehlern. In Nro 21 ist der rhythmische Dreier in den vier letzten Takten in Bezug auf das Vorhergegangene nur widerlich anzuhören. Dasselbe gilt von dem Nachklang in Nro 5: auch er ist um zwei Takte zu lang.

Zu den Melodien, welchen eine etwas feinere Haltung zu wünschen wäre, gehört unter andern das Weihnachtslied Nro 23 (tanzartig und an das Volkslied: „Als ich ein jung Geselle war“ etc. anstreifend). Ebenso sucht sich in Nro 30, im zweiten Theile, ein wohlbekanntes Trinklied („Unser Freund N. N., der soll leben!“ etc.)

geltend zu machen. Ferner erinnert Nro 25 an die sogenannte *dernière pensée* von C. M. v. Weber (eigentlich Reissigern angehörig). —

Unter Nro 18 und 19 finden sich zwei Melodien auf ein und denselben Text. Heisst das nicht des Guten zu viel gethan? Ref. meint, dass man in dieser Beziehung nur Einmal das Rechte treffen könne, und dass alles, was darüber ist, vom Uebel sei. Wer, wie hier L., mit seinen Melodien so freigebig ist, zeigt, dass es mit der Tiefe seines Gefühls noch nicht zum Besten steht, oder wenigstens dass er es damit nicht so genau nimmt; Mozart und andere grosse Meister haben ihre Texte in der Regel nur Einmal componirt; und wenn sie von dieser Regel abzugehn für gut erachteten, wie z. B. J. F. Reichardt mit dem Göthe'schen Liede: „In allen guten Stunden" etc., so haben sie durch die spätere Composition über die früheren stets den Stab gebrochen. Es wäre also hier zum wenigsten in der Ordnung gewesen, dass Herr L. eine von seinen Compositionen ganz dran gegeben hätte.

Auch an bedenklichen musikalischen Malereien fehlt's bei Herrn L. nicht. In Nro 24 z. B. macht der „Finke" mit seinem wohlbekannten Singsang ungebührlich viel Wesens (s. Takt 3, 4, 5, 6, — 9, 10, 11 und 12).

Für Nro 31 wäre wohl der recitirende Ton an seiner Stelle gewesen. In dieser Beziehung ist z. B. Nro 8 weit natürlicher gehalten.

Auf gute Declamation der Worte hat der Verfasser im Allgemeinen wohl gehalten; doch ist ihm auch in dieser Hinsicht nicht Alles gelungen. In Nro 20 z. B. hätten die Worte: „O sagt, ihr lieben Vögelein, wer ist's, der euch erhält?" so ausgedrückt sein sollen, dass bei „Wer ist's" etc. die höhere, und im Anfang, bei „O sagt, ihr lieben Vögelein," etc. die tiefere Tonlage in Anwendung gekommen wäre: bei Herrn L. ist aber gerade das Umgekehrte davon der Fall.

In Nro 20 steht an der Stelle des sonst gewöhnlichen Tempowortes: „Harmlos." Nun sage einmal Jemand dem Kinde, wie man „harmlos" singen solle! — Nro 12 bringt ein ähnliches, unglücklich gewähltes Wort: „Naiv." Ein Kind, und „naiv" singen: wie reimt sich das zusammen? *) —

---

*) Wir erinnern uns, eine gegen Ende des vorigen oder zu Anfang dieses Jahrhunderts in Druck gegebene Liedersamm-

Von Herrn Ls. Harmonisirung ist im Allgemeinen nur Gutes zu sagen: er harmonisirt rein und sucht die schwülstigen Accorde, die man bei neueren Liedercomponisten nur zu oft angewandt findet, sorgfältig zu vermeiden. Doch bleibt ihm in dieser Beziehung zu wünschen, dass er die mehrmalige Wiederholung ein und desselben Accordes nicht zu oft anbringen möchte. Beispiele, wie in Nro 22 die Schlusstakte, — in Nro 29 Takt 17—20, — in Nro 7 Takt 2, 4 etc. — sind in der Regel nur störend, und streifen an's Geschmacklose. Würde z. B. Nro 10 nicht bedeutend gewonnen haben, wenn, statt der „gehackten" Begleitung, eine mehr melodisch ausgebildete Haltung in den Gang der einzelnen Stimmen gelegt wäre?

Von den rhythmisch- und harmonisch-monotonen Beispielen möge die Anführung der folgenden genügen: Nro 6 (Takt 10–12), Nro 6 (Takt 14) und Nro 16 (die drei letzten Takte). —

An den Gedichten hätte Ref. nur wenig auszustellen, und bleibt die Auswahl des Herrn L. im Allgemeinen zu loben. Als Lied, dessen Aufnahme nicht gut zu heissen, sei hier nur Nro 15 ausgehoben. Solch altväterisches Moralisiren, wie es besonders zur Zeit Burmann's, also in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, Sitte war, ist doch gar zu unerquicklich, und ein Kind, dem dieser verschrobene Ton zu Herzen spräche, müsste aufgehört haben, Kind zu sein. — Nicht viel besser ist das Lied Nro 18, doch trifft dasselbe ein anderer Fehler, nämlich der der platten, ordinären Diction. — An Nro 4 macht sich die Zusammenziehung von je zwei Strophen in Eine nicht sonderlich glücklich. Die letzte Strophe beweist zur Genüge, dass diese Operation nicht natürlich ist. — Der Ausdruck „Die Blunde," gehört wohl nur in die poetische Rumpelkammer. —

Beiläufig sei noch erwähnt, dass das Gedicht Nro 31 von Ch. F. Weisse, dem Verf. des „Kinderfreundes" etc.

---

gesehen zu haben, in welcher einem ernsten Liede die Ueberschrift gegeben war: „Sanft, langsam, aber mit Nachdruck." Ganz besonders komisch wurde diese Ueberschrift noch durch einen (muthwilligen?) Druckfehler, denn das lateinische n in dem Worte „sanft" war umgekehrt, wodurch denn ein possierlicher Sinn entstand. Uebrigens gehören die häufig fabelhaften Ueberschriften jetzt zur Mode; *transeat cum caeteris!*

D. Red.

herrührt. Nro 25 mag wohl dem Dichter Lieth zuzuschreiben sein. Bei Nro 3, 7, 12 etc. hätte Otto Speckter aus dem Spiel bleiben sollen: W. Hey heisst der Dichter, und O. Speckter ist der Mann, welcher die geistreichen Bilder zu den Hey'schen Gedichten geliefert hat.

Mit vorstehenden Bemerkungen mag es vor der Hand genug sein, obgleich es nicht an Stoff gefehlt hätte, um in viele Einzelnheiten noch umständlicher einzugehen.

Möge man wegen der hier gemachten Ausstellung das in diesem Hefte dargebotene Gute nicht übersehen!

L.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Luise v. Drieberg. Op. 5. (Aus ihrem Nachlasse.) Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis ½ Rthlr.

Mehrfache Gründe bestimmen uns, dieser Lieder besonders zu gedenken. Zuvörderst wollen wir sie schlicht durchgehen. Nro 1. An den Frühling, wahrscheinlich auch von der Componistin gedichtet. Die fröhliche Zeit wird mit dankbarem Herzen begrüsst, dessen Wehmuth zu schon erkalteter Lust neu wieder gehoben wird; die Sehnsucht wendet sich nach Oben in unvergänglicher Hoffnung zu unvergänglichem Glück in treuer Liebe zum Freunde, mit dem sie getrost dem Winter entgegenwandeln will. Ein recht weiblicher Gesang, volksthümlich fast in Melodie und schlichter Begleitung. Nro 2. Die drei Feste, Gedicht von Falk, das allbekannte: „O du fröhliche, o du selige, gnadenbringende Weihnachtszeit" etc., nicht minder einfach gehalten, Lied- und Choralmässiges, mit Unterordnung des Letzten, verschmelzend. Wenn aber ein Volkslied, wie dieses. schon seine beliebt gewordene und allgemein verbreitete Singweise hat, wird selten eine neue durchschlagen. — Nro 3. Ich denke Dein. Das Gedicht, neu, ohne Unterschrift, wahrscheinlich von der Verfasserin der Singweisen, ist eben so angemessen und natürlich gesungen, als die vorigen Weisen, und empfiehlt sich durch anmuthige und leichte Haltung. Denselben Sinn, der Gemüthliches, Schlichtes und anspruchlos Empfundenes liebt, sprechen auch die übrigen an, jedes in seiner Art, als Nro 4: Das Posthorn, von Storch, aufmunternd zu heiterem Treiben, dass die Sehnsucht das Ferne gewinne

in Lust des Schauens. Nro 5. Ermuthigung, von Mahlmann, hat das Eigene in der Weise, als wollte sich die Sängerin aus dem Haine der Hoffnung, an der Hand der Geduld und des Vertrauens auf die ewige Liebe, nur nach langem Verweilen trennen. Nro 6. Die Blumen, von Müller: „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, euch soll man legen mit mir ins Grab" u. s. f., sind Ihr prophetisch geworden; die Sängerin ist todt.

Ich muss bekennen, dass mir und Manchem die reinen Stimmen, deren Harfen den Altar des Hauses und die Lauben der Freundschaft umtönen zu ungeschminkten Liedern, oft lieber gewesen sind, als viel Bravour, wenn sie mit Anmassung verbunden ist. Ueberhaupt gebührt den Sängern und Sängerinnen, die die Kunst als geehrte und geliebte Genossin ihres Lebens pflegen und ihr thätig dienen in aller Uneigennützigkeit und Treue, ohne zur Profession der Musiker zu gehören, weit grösserer Dank und innigere Zuneigung, als ihnen jener Zunftgeist, der in edleren Gemüthern schweigt, gern angedeihen lassen mag. Greifen sie aber, beglückt von der Gewalt tönender Rhythmen, noch dazu schöpferisch in die Saiten, gleich der entschlummerten Liedersängerin, so sind sie zwiefach des Nachruhms werth, wenn sie der Tod uns entrissen hat.

Als Gattin des Herrn Friedrich von Drieberg, welcher früher selbst mehrere Opern componirte, dann vorzüglich durch mehrere überaus anregende und scharfsinnige Werke über altgriechische Musik sich verdient machte, wie allbekannt, musste Ihr, der schon der Kunst befreundeten, die Liebe zu derselben nur noch mehr wachsen. Und so wurde denn das freundliche Protzen bei Neu-Ruppin, wo Sie als Hausfrau, Dichterin, Sängerin und pflegende Mutter ihrer einzigen Tochter, Alles verschönernd, waltete, eine liebliche Heimath aller Kunst und alles Guten. Sie war eine geborne von Normann, das Licht der Welt am 4. Januar zu Stolzenau erblickend, und starb am 8. Februar 1842 am Nervenschlage, von Allen tief betrauert, die Sie kannten, auch von den Armen ihres Dorfes und der Umgegend. Der Unterzeichnete hat die Entschlafene gekannt. Sie war liebenswürdig und wahrhaft edel; des Andenkens aller Guten würdig.

G. W. Fink.

Beiträge

zur

Literatur und Geſchichte der Tonkunſt,

von

Anton Schmid,

Scriptor der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(Fortſetzung.)

4) Ein Papier-Codex von 16 Blättern in groß Folio, geſchrieben im Jahr 1573, enthält ein deutſches Gedicht, welches Laurentius Wessel von Essen zum Verfaſſer, und die Genealogie des Hauſes Oeſterreich zum Gegenſtand hat. Mit Muſiknoten. Der Titel iſt folgender: „Ein sehr schon lobgedicht in maister gesangweiss gestellt genealogia stam vnnd ankunft der allerdurchleuchtigen grosmechtigen Khaysern, Khunigen, Ertzhertzogen, Fürsten vnnd Herrn des Hochdurchleuchtigen vnnd lobwurdigen Hauses von Oesterreich wohero derselbigen geburtling fast bey tausend jaren hergeflossen, vnnd jren ursprung genumen hat, zu ehren vnnd lobe dem.... Fürsten vnnd Herrn Maximiliano dieses namens der ander Römischer Khayser.... im maister gesanneckweiss khurz verfasst vnnd gestellt: „Zu ehren der Khaiserlichen Cron will ich gar fröhlich singen. (I. 45.)

5) Ein Papier-Codex aus dem 16. Jahrhundert in Folio vermiſchten Inhalts. Die Blätter 16 19 enthalten eine Querela Bernardi Amenreich de Landgravio (Philippo Hassiae) item Marchione Georgio Friderico (Brandenburgo-Onolsbacensi) principibus ad Imperatorem A. 1564. Deutſch mit Muſiknoten. Das Gedicht beginnt mit den Worten: „Biß in den Himmel clage" ꝛc. Amenreich war Organiſt zu Heilbronn. (Organista Heltprunnensis, wie er ſich ſelbſt unterſchreibt.) (I. 46.)

6) Recueil de Chansons choisies en vaudevilles pour servir à l'histoire anecdote depuis 1600 jusques et y compris le Regne de Louis XV. Sechs geſchriebene Bände in Quarto. Mit Melodien. (I. 49.)

7) Ein prachtvoller Pergament-Codex aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts von 15. Blättern im größten Folio. Die Ränder aller Seiten und die Mittelräume der erſten acht Blätter ſind mit ſchönen Federzeichnungen geziert, welche, mit Ausnahme der Ornamente, und einigen mythologiſchen Abbildungen, lauter bibliſche Gegenſtände enthalten. Alle ſind mit Inſchriften umgeben. Die Ueberſchrift des Codex lautet: „Epithalamium musice compositum Anth. Orlando di Lassus, et suis significationibus depictum ac scriptum per Richar. Ghe. (sic.) Die übrigen durch das Buch an dem oberen Rande laufenden Ueberſchriften ſind Bibeltexte. Das von Nicolaus Stope in lateiniſchen Hochämtern gedichtete Epithalamium beſteht aus 3 Theilen, deren 1. Lassus fünfſtimmig, den 2. vierſtimmig, und den 3. ſechsſtimmig geſetzt hat. Der Anfangsbuchſtabe dieſer aus 15 Verſen beſtehenden Acrostichis bezeichnen die Namen Guilhelmus Renea; und es wurde dieſes Tonſtück zur Vermählungsfeier Wilhelms V., Herzogs von Baiern, und der Renata, Prinzeſſin von Lothringen, am letzten Februar 1568 bei der Tafel aufgeführt. Im Orlandi de Lasso — „Magnum opus musicum“ findet man dieſes Epithalamium abgedruckt. Der erſte Vers lautet: „Gratia sola Dei pie in omnibus omnia adimplet.“ — (I. 57.)

8) Vier geſchriebene Parthien franzöſiſcher Lieder aus dem 16. Jahrhunderte im kleinen Querquart. Jede der vier Stimmen hat 75 Blätter. Die Componiſten ſind nicht genannt. (II. 60.)

9) Fünf gut geſchriebene Parthien meiſt deutſcher, dann einiger franzöſiſcher und lateiniſcher Geſänge aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts von verſchiedenen ausgezeichneten Meiſtern jener Zeit; in klein Querquart. Der Discantus hat 56, der Tenor hat ebenſoviel, der Altus oder Contratenor 51, der Bassus 54 und die V^a Vox, welche auch den Index enthält, 9 Blätter. Von den Liedertexten findet man meiſtens nur die Anfänge. Dieſe höchſt intereſſante Sammlung enthält folgende Stücke in alphabetiſcher Ordnung: „Ach ainigs ain“ zu vier Stimmen, von Adam Renerus. — „Ain dierlein zart“ zu 4, von Bartholomäus Singer. — „Ach Gott wem soll ichs clagen“ zu 5, von Noel Balduin. — „Alles regres“ zu 4, von Ludwig Sennfl. —

„Ain fröhlich wesen“ zu 4, von Petrus de la Rue. — „Ach hülff mich layd“ zu 4, von Noel Balduin. — „Brich nit an mir“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Carmen, in la, und Carmen in re“ zu 4, von Ludwig Sennfl. „Carmen, in la, und Carmen in re“ zu 4, von P. de la Rue. — Noch ein Carmen, in Re zu 5, von Ludw. Sennfl. Carmen in sol zu 4, von Henr. Isaac. — „Chriſt iſt erſtanden, zu 4, von demſelben. — Carmen in sol zu 4, von P. de la Rue. — Carmen, in fa zu 4, von Henr. Isaac. — „Carmen Hercules“ zu 5, von einem Ungenannten. — Carmen in Re, und Carmen in sol zu 4, von Paul Hoffmayer. — Carmen in sol, zu 4, von Alexander Agricola. — 2 Carmina in fa zu 4 und 5, von Henr. Isaac. — Carmen, ad aequales zu 5, von einem Ungenannten. — „Die prünlein die da fliessen“ vierſtimmig, von Paul Hoffhaymer. — „Daſſelbe Lied ſechsſtimmig, von Ludw. Sennfl. — „Entre je suis“ vierſtimmig, von Josquin de Pres. — „Es wolt ein maydlein waschen gan“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Es taget vor dem walde“ zu 5, von Lud. Sennfl. — „Fortuna, Bruder Conrat“ zu 4, von Henr. Isaac. — „Fro bin ich dein.“ Das 1. 2. 3. (Drei Lieder zu 4 St.) von Paul Hoffhaymer. — „File vos“ zu 4, von Henr. Isaac. — „Greiner Zanner“ zu 5, von Henr. Fink. — „Gottes namen faren wir“ zu 4, von Paul Hoffhaymer. — „Guretzsch“ zu 4, von Henr. Isaac. „Hab mich lieb“ zu 4, von demſelben. — „Helena desiderio plena“ zu 5, von Ludw. Sennfl. — „Jetzt hat vollbracht“ zu 4, von Adam Renerus. — „Jetz schayden pringt mir schwer“ zu 4, von Ludw. Sennfl. — „Ich hab ain fraintlich lieb erwelt“ zu 4, von einem Ungenannten. — „In steter hut“ zu 4, von Jörg Blancenmüller. — „Jam sauche“ zu 4, von Peter de la Rue. — „Ich stund an ainem morgen“ zu 5, von Ludw. Sennfl. — „Jam sauche“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Ich sag vnd clag“ zu 4, von Ludw. Sennfl. — „Kain clag hab ich“ zu 4, von Jörg Blancenmüller. — „Kain sach mir nye auff erden“ zu 5, von L. Sennfl. — „K. dein bin ich“ zu 5, von demſelben. — „La la hö hö“ zu 4, von Henr. Isaac. — „Lombre“ zu 4, von demſelben. — „Las Rauschen“ zu 4, von demſelben. — „Lust hab ich ghabt“ zu 4, von Ludw. Sennfl. — „Mir legt ser an“ zu 4, von einem Ungenannten. — „Mein höchste Frucht“ zu 5, von Adam Renerus. — „Maudit soit“ zu 5, von H. Isaac. — „M. dein bin ich“ zu 5, von Ludw. Sennfl. — „La-

mentatio in Fa" zu 4, von demſelben. — „Noch ways ich ain ſchöne" zu 4, von einem Ungenannten. — „Nasci pati mori" zu 5, von Ludw. Sennfl. — „Naues pont" zu 5, von einem Ungenannten. — „Nu bitten wir den hayligen gayst" zu 5, von Conrad Rupsch, dem Jüngern. — „On frewd verzer ich manchen tag" zu 5, von Paul Hoffhaymer. — „O venus pandt" zu 4, von einem Ungenannten. — „Ob glück hat neyd" zu 4, von Ludw. Sennfl. — „Plus mille regres" zu 4, von Josquin de Pres. — „Plus oultre pretens" zu 5, von einem Ungenannten. — „Qui belles amours" zu 4, von Josquin de Pres — Zwei „Tandernack" zu 4. Eines von Petrus Alamire, das andere von Anton Brumel. — „Tous le regres" zu 4, von Peter de la Rue. — „Vil glüchk und hayl" zu 4, von einem Ungenannten. — „Von hertzen dein" zu 4, von Joh. Herbaut. — „Unsäglich schmertz" zu 4, von Lud. Sennfl. — „Virgo prudentissima" zu 5, von demſelben. „Wol auff gut gsell von hinnen" zu 4, von Henr. Isaac. — „Ways nit" zu 5, von einem Ungenannten. — „Ways ich mich leyd" zu 5, von Hanns Sigler. — „Warhafftig mag ich sprechen wol" zu 5, von Ludw. Sennfl. — „Zart liebste Frucht" zu 5, von Henr. Isaac. — „Zwischen perg vnd tieffe tal" zu 5, von demſelben. — „On allen schmertz" — „Albrecht mirs schwer," — „In lieb vnd freud," — „Ich armer man." Alle zu 5, von Ludw. Sennfl. —

Von den Liedertexten findet man folgende in der Tenorſtimme vollſtändig, und zwar auf dem

Blatt	37.	Luſt hab ich ghabt zur Muſica ꝛc.	von 12	Str.
„	40.	Vnſeglich ſchmertz, entſindt mein hertz ꝛc.	„ 3	„
„	41.	Kain ſach mir nye auff erden ꝛc.	„ 3	„
„	42.	Inn ſtetter hut, leyb er vnd gut ꝛc.	„ 3	„
„	43.	Kain clag hab ich, dann das ich dich ꝛc.	„ 3	„
„	48.	Warhafftig mag ich ſprechen wol ꝛc.	„ 3	„
„	49.	K. Dein bin ich, du freweſt mich ꝛc.	„ 3	„
„	50.	Ich ſag vnd clag, vergangen tag ꝛc.	„ 3	„
„	53.	On allen ſchertz, iſt mir mein hertz ꝛc.	„ 3	„

(II. 62.)

---

c) Dramatiſche Muſik.

Die Anzahl der geſchriebenen dramatiſchen Werke in der Muſik-Sammlung der k. k. Hofbibliothek iſt ſo zahlreich, daß ein beſchreibendes Verzeichniß derſelben einen ganzen Band bil-

den würde. Ich führe hier nur die wenigen an, welche ſich in der allgemeinen Handſchriften-Sammlung befinden, und dieſe ſind:

1) Eine Papier-Handſchrift aus dem 17. Jahrhundert von 86 Blättern in kl. Folio, enthält ein lateiniſches Drama mit dem Titel: „Pia et fortis Mulier in S. Natalia, S. Adriani Martyris conjuge expressa Augustissimis Majestatibus Leopoldo invictissimo Roman. Imp. et Eleonorae Magdalenae Theresiae, dum literariis victoribus Caesarea munificentia annua praemia decernerentur ab Academica juventute Caesarei Colegii Soc. Jesu Viennae in scenam data anno reparatae salutis 1677.“ Die Muſik zu dieſem Schuldrama iſt von Caspar Kerll, und der Prolog beginnt mit den Worten: „O sidera, me tandem audite rogantem.“ In Partitur. (I. 41.)

2) Eine Handſchrift aus dem 17. Jahrhunderte, von 80 Blättern in gr. Folio, enthält eine italieniſche Tragödie mit dem Titel: „Ulisse nell'Isola di Circe,“ von Josephus Zampono in Muſik geſetzt. Dieſes Werk wurde in dem königl. Schloſſe zu Brüſſel bei Gelegenheit des Beilagers des Königs Philipp von Spanien mit Maria Anna von Oeſterreich im Jahre 1650 aufgeführt. Mit einer Epiſtel des Tonſetzers an den Kaiſer. Das Drama beginnt mit den Worten: Voi del vasto Oceano estremi lidi.“ — (I. 44.)

3) Eine Papier-Handſchrift aus dem 18. Jahrhunderte, von 56 Blättern in kl. Folio. Eine lateiniſche Tragödie von einem Ungenannten mit dem Titel: „Heribertus, Germaniae Dynasta. Mit einem Prologe in Partitur. (I. 48.)

---

d) Kammermuſik,

welche ſich in der allgemeinen Handſchriften-Sammlung befindet.

1) Ein zum Theil auf Pergament, zum Theil auf Papier ſchön geſchriebenr Codex aus dem 17. Jahrhunderte in 4. von 782 Seiten vermiſchten Inhalts mit Miniaturbildern geſchmückt. Die erſte Abtheilung dieſes Codex enthält fünf Aufſätze mit den Ueberſchriften: Annotationes politicae, wovon die fünfte (Seite 167 180) den Staat mit der Muſik vergleicht. Unmittelbar darauf folgt ein Tonſtück in vierſtimmiger Inſtrumental-Partitur von Ignazio Albertini, beſtehend aus einem Intrada, Allemanda, Courante, Gavotta, Sarabanda, Gigue und einem Finale, und geht von Seite 181 bis 204. Der Verfaſſer des Codex iſt Vinceslaus Johann de Walrabe; er vollendete das Buch im Jahre 1683. (I. 38.)

2) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhunderte, von 9 Blättern in kl. Querquart, ist das „Lauttenbuck Herrn Jorgen Fugger.“ (Wahrscheinlich Autograph.) (II 63.)

3) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhunderte, von 25 Blättern in kl. Querquart, mit dem Titel: „Das ist mein Allt Lautenbuch, als ich (nämlich Octavianus Secundus Fuger) in dem Welschlandt zu Bononia A.° 1562 gestudiert habe.“ Also auch Autograph. (II. 64.)

4) Eine Papier-Handschrift aus dem 16. Jahrhunderte, von 12 Blättern in Querquart enthält Lauten-Intabulaturen mit dem Anfange: „I^ae Cantiunculae: Pasameza de la Traditore.“ — (II. 65.)

5) Eine Papier-Handschrift aus dem 17. Jahrhunderte, von 8 Blättern in kl. Querquart. „Lusus pro Testudine Tenoris gallici teutonico labore textus.“ — Das Werkchen ist von Joh. Gotthard Peyer dem Kaiser Leopold I. gewidmet. — (II. 66.)

Die Aufzählung der theoretischen Codices der k. k. Hofbibliothek findet sich bereits in dem Nachtrage zu C. F. Beckers Darstellung der Literatur der Musik. Andere Nachträge werden folgen.

20.

Die musikalischen Handschriften der k. k. Ambraser-Sammlung in Wien.

a) Choral-Musik-Bücher.

1) Ein altes Gradualien-Buch aus dem 13. Jahrhundert in 8. auf 82 Pergamentblättern geschrieben, und mit Neumen bezeichnet, welche den Silben des Textes unterschrieben sind. Es enthält 10 verschiedene Kyrie, 4 Gloria, 6 Sanctus, 6 Agnus Dei, dann verschiedene Fest Introitus, Versus, Gradualia, Offertoria, Communiones, und 46 Sequenzen, welche nicht mit Neumen versehen sind. Die Rückseite des Einbandes dieser Handschrift zeigt drei Figuren mit ihren Namen aus Holz geschnitten; oben die heilige Maria, unten der heilige Vdalricus, welcher letztere einen Bauriß in der Hand zu halten scheint. Die mittlere Figur ist knieend mit gefalteten Händen, in der Stellung eines Bethenden, dargestellt und führt den Namen Bertholdus Abbas, welcher vermuthlich der Besitzer des Buches war. Ein, dem Deckel des Buches aufgeklebter Zettel, von neuerer Hand geschrieben,

ſetzt uns in Kenntniß, wann und wo dieſer Abt gelebt hat, und zwar mit folgenden Worten: Bertholdus Abbas in monasterio Vinearum (Weingarten) successit Hermanno sub eius gubernatione (monasteri) um fulmine tactum et combustum est anno dei 1227. quod ipse tamen .... ve iterum instauravit. Von Werken mit ähnlichen Tonzeichen iſt bei den Choral-Handſchriften der k. k. Hofbibliothek bereits die Rede geweſen.

2) Eine Handſchrift auf Pergament von 400 Blättern, im größten Folio, mit überaus ſchönen Verzierungen, Initialen und Miniaturbildern. Auf dem erſten Blatte dieſes lateiniſchen Graduale ſieht man einen in vier Theile getheilten Wappenſchild, in deren oberem rechten und unterem linken ein Einhorn auf blauem, in dem oberen linken aber ein Vogel auf weißem, und in dem untern rechten ein Jagdhund auf rothem Grunde ſich befindet. Es gehört zu den Merkwürdigkeiten dieſes Choralbuches, daß er das Festum gloriosi Martiris Joannis Huss enthält. Das beigemalte Bild bezeichnet deſſen Hinrichtung auf eine für die Richter nicht ſonderlich ehrende Weiſe. Bei der Rubrik: „De Martyribus“ ſieht man ihn nebſt zwei Jüngern, mit ſeiner langen Kappe und einen Kelch in der Hand dargeſtellt. Am äußeren Beſchlage des meſſingenen Deckels lieſt man folgende Worte in böhmiſcher Sprache: „KATERZINA MEZERZICKA. Z. LOMNICZE. VMZEL. GEST. 1561. und: WACLAW. Z. SSWANBERKA. ANA. BAHINI. PANN. 1562.

Das Feſt zu Ehren des Martyrs Johann Huß und die böhmiſchen Deckelüberſchriften beweiſen, daß dieſer Codex nicht nur aus Böhmen ſtammt, ſondern auch, daß daſſelbe in dieſem Lande geſchrieben worden iſt. Er enthält nebſt allen feſtlichen Geſängen noch 101 Sequenzen mit Muſik auf 5 Linien.

3) und 4). Zwei Handſchriften auf Pergament im größten Folio, deren überaus ſchöne Schriften und Miniatur-Malereien im Jahre 1499 begonnen und im Jahre 1500 vollendet worden ſind. Das erſte dieſer mit reichlicher Vergoldung ausgeſtatteten Gradualien hat 198 und die andern 212 Blätter. Außer den Randgemälden, die aus verſchiedenem Laubwerke und Arabesken, Vögeln und andern Thieren zuſammengeſetzt ſind, enthält der erſte Band ſechs, und der zweite zehn größere und mehrere kleinere Bilder, welche ſämmtlich von derſelben Hand entworfen zu ſein ſcheinen. Der Künſtler nennt an mehreren Stellen ſeinen Namen. In den meiſten Heiligenſcheinen lieſt man: Jacobus de Olumucz

me fecit. Zuweilen ſteht die Jahreszahl 1500, oder: In Bechinia dabei. Auf dem Blatte 96 des zweiten Bandes lieſt man in einem großen Initiale: ŌES. S. ORATE. P. JACOBO DE OLOMVNCZ QVI ILLVMINAVIT HVNC LIBBVM IN CASTRO BECHINENSI . . . Auf dem Blatte 174 nennt der Maler auch ſeinen Gönner, für welchen er dieſes Werk verfertigte. LACZLAO OPERIS HVIVS PATRONO. Das bei dieſem Namen und an andern Orten befindliche Wappen, ein goldener Stern im blauen Felde, iſt das der Herren von Sternberg. Auf demſelben Blatte hat ſich Jakob ſelbſt, in betender Stellung knieend abgebildet. Aus allen dieſen Vorgängen erhellt, daß ein Maler des 15. Jahrhunderts Jakob von Olmütz für einen Ladislaus von Sternberg zu Bechin im Böhmen im Jahre 1500 dieſe koſtbaren, in Beziehung auf alte Kunſt ſehr merkwürdigen Codices verfertigt habe. Wahrſcheinlich hat ihn Ladislaus ſpäter einem Kloſter geſchenkt. Die erſte Seite des erſten Bandes enthält eine umſtändliche Anweiſung für Ordensbrüder, wie ſie die Noten, Linien und Buchſtaben in den, nach dieſem Graduale vorzunehmenden Abſchriften ſchreiben, wie ſie die Pauſen genau beobachten, nichts hinweglaſſen und nichts hinzuſetzen, auch nicht dergleichen Werke von weltlichen Perſonen abſchreiben laſſen ſollen, quia Seculares scriptores omnia fere, que scribunt vel notant, corrumpunt; ſondern der Obere habe ſelbſt die Ordensbrüder zum Schreiben anzuhalten, und wenn ſie es nicht können, ſoll er die dazu fähigen zwingen es zu lernen. Wahrſcheinlich gelangten dieſe Codices, wie viele andere, ſpäter in den Beſitz des Erzherzogs Ferdinand, als er Statthalter in Böhmen war, von wannen ſie dann mit nach Tyrol gebracht worden ſind. Der erſte Theil enthält, nebſt den, in einem Graduale vorkommenden Choralſätzen, noch eine Zahl von 100 Proſen oder Sequenzen, und der zweite nur deren 7. ſammt ihren alten Melodien auf vierlinigen Syſtemen.

---

b) Figural-Muſikbücher.

1) Ein auf Pergament geſchriebener Codex von 105 Blättern aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in großem Folio. Die Kehrſeite des 1. und die rechte Seite des 2. Blattes enthalten nette Randverzierungen und andere Bilder in Miniatur, deren erſtes durch ſeine Lieblichkeit ſich ganz beſonders auszeichnet, und das neugeborene Jeſuskind im

Stalle, umgeben von Marien, vier anbetenden Hirten und anderen Perſonen, welche durch die Fenſter des Stalles in das Innere deſſelben blicken, vorſtellt. Dieſem gegenüber kniet, auf einem andern Bilde, ein Kaiſer, im goldenen Harniſche, mit Purpurmantel und Krone, und mit gefalteten Händen betend; hinter ihm ſteht ein Engel. Das dritte Gemälde zeigt das kaiſerliche Wappen, das iſt den ſchwarzen doppelhäuptigen Adler im goldenen Felde; und das vierte, dem dritten gegenüber befindliche Bild, einen geflügelten Herold mit einem getheilten Schilde, auf welchem einerſeits wieder der Kaiſeradler, und andererſeits die mailändiſche Schlange vorkommt. — Die Fertigung dieſes Codex fällt daher ohne Zweifel in die zweite Hälfte der Regierungszeit des Kaiſers Maximilian, der ſich im Jahre 1494 mit Bianca Maria, Herzogin von Mailand, vermählte. Dieſer merkwürdige Codex enthält Meſſen von verſchiedenen damals berühmt geweſenen Meiſtern der niederländiſchen Schule, deren Namen noch jetzt in der Geſchichte der Kunſt ihren Glanz nicht verloren haben. Sie ſind folgende:

1) Die Meſſe. „Salve diva parens prolis amene, o mater dei, memento mei.“ Ohne Angabe des Componiſten. Vierſtimmig. 18 Blätter.

2) Die Meſſe: „Mente tota“ von Antonius de Feuin. Vierſtimmig 15 Blätter

3) Die Meſſe: „Faisant Regretz,“ von Josquin de Pretz. Vierſtimmig. 14 Blätter.

4) Die Meſſe: „Alles Regretz,“ von Loyset Compere.

5) Die Meſſe: „Mediatrix nostra,“ von Bruhier, auch einem Mitgliede der Kapelle des Pabſtes Leo X., unter der Präfektur des Carpentras. Vierſtimmig. 15 Blätter.

6) Die Meſſe: „O vos omnes qui transitis per viam istam“ von Pierken Theras.* Vierſtimmig. 12 Blätter; und

7) Die Meſſe: „Vng musque du Biscay“ von Josquin de Pretz. 14 Blätter und Eines mit unbeſchriebenen Linienſyſtemen.

* Pierken Theras iſt ebenfalls ein holländiſcher Componiſt aus dem 16. Jahrhunderte, welchen man in den muſikaliſchen Handbüchern vergebens ſucht. Er darf aber keineswegs mit Jaches de Berchem verwechſelt werden, und dürfte weit eher mit Petrus de Therache identiſch ſein, von welchem in dem I. und II. Buche der Motetti della Corona. (Forosempronii, per Oct. Petrutium 1514—1519) und in einem Mss. der k. k. Hofbibliothek in Wien Compoſitionen zu finden ſind.

2 und 3) Zwei auf Pergament geſchriebene Codices aus dem 16. Jahrhunderte in großem Folio, deren Erſterer 117 und der Zweite 98 Blätter hat. Beide führen auf der inneren Seite des Einbandes den von ſpäterer Hand geſchriebenen Titel: Invictissimi Romanorum Hungarie et Bohemie etc. Regis Ferdinandi Liber Missarum Quintus et Sextus. — Die Randverzierungen und Initialen, die ſich im Anfange eines jeden Tonſtückes befinden, ſind ungemein zart, und im Geſchmacke, welcher um dieſe Zeit vorzüglich in Burgund und den Niederlanden herrſchte, verfertigt. Die Stimmen in beiden Codicibus haben folgende Benennungen: Altitonans, Tenor primus et secundus, Contratenor, Bassus, Baricanor, Baripharius, Baripsaltes und Vagans. Der erſte Band enthält folgende von Petrus de la Rue componirte Meſſen:

1) Missa supra Alleluja. Fünfſtimmig. Mit dem vollen erzherzoglichen Wappen, und der Beiſchrift: „Karolus Archidux Austrie, Dux Burgundie, Princeps Castelle etc.

2) Missa de Sancta Anna. Vierſtimmig. Mit dem einfachen Wappen des Kaiſers Maximilian I. und deſſen Wahlſpruche: HALTMAS.

3) Missa super Ave Maria. Vierſtimmig. Mit dem einfachen ungariſchen Wappen.

4) Missa super inviolata. Vierſtimmig. Mit dem Wappen Ferdinand I. König von Ungarn, Erzherzog von Oeſterreich.

5) Missa de Sancto Job. Vierſtimmig. Mit dem königl. böhmiſchen Wappen.

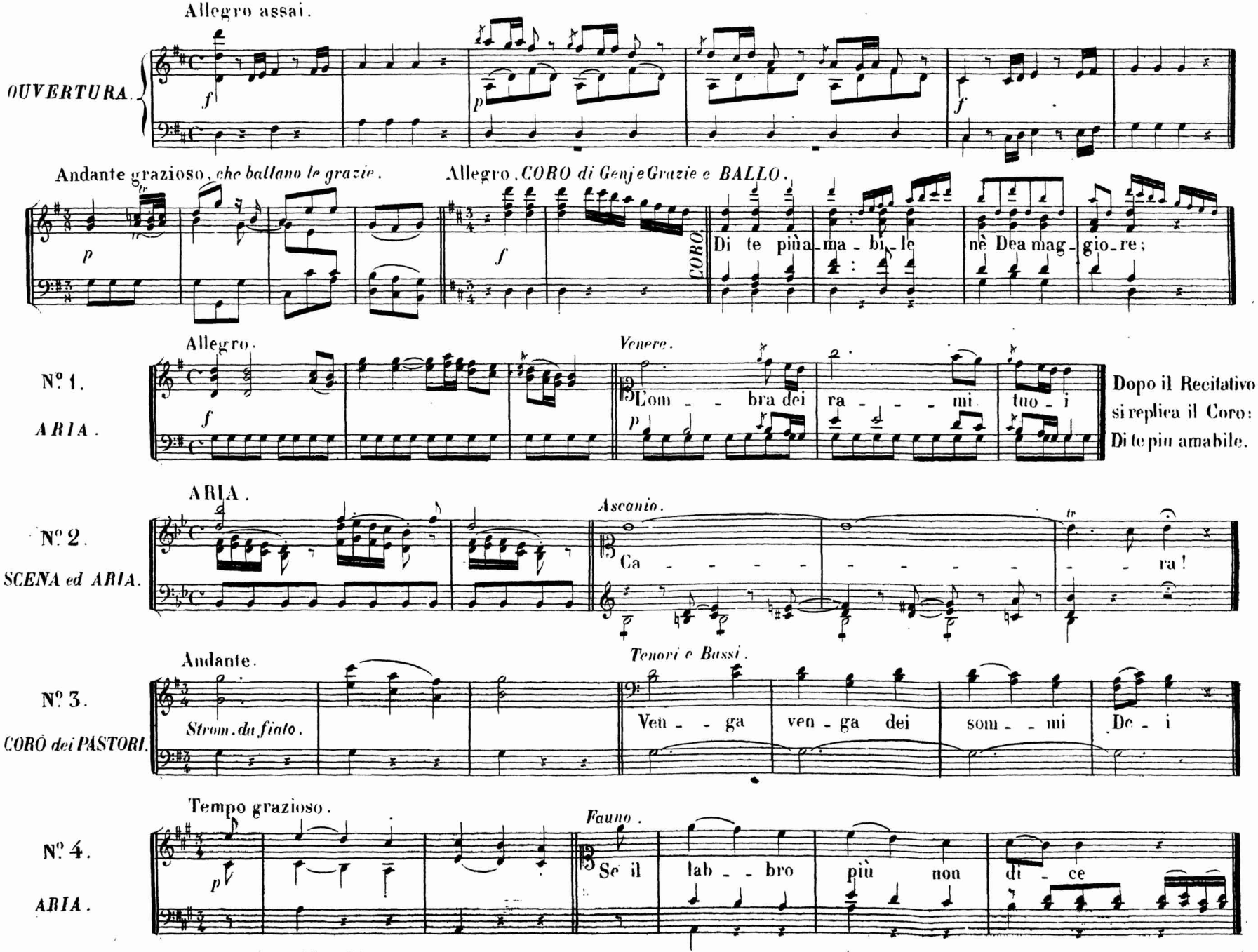
6) Missa: Sub tuum presidium. Vierſtimmig; und

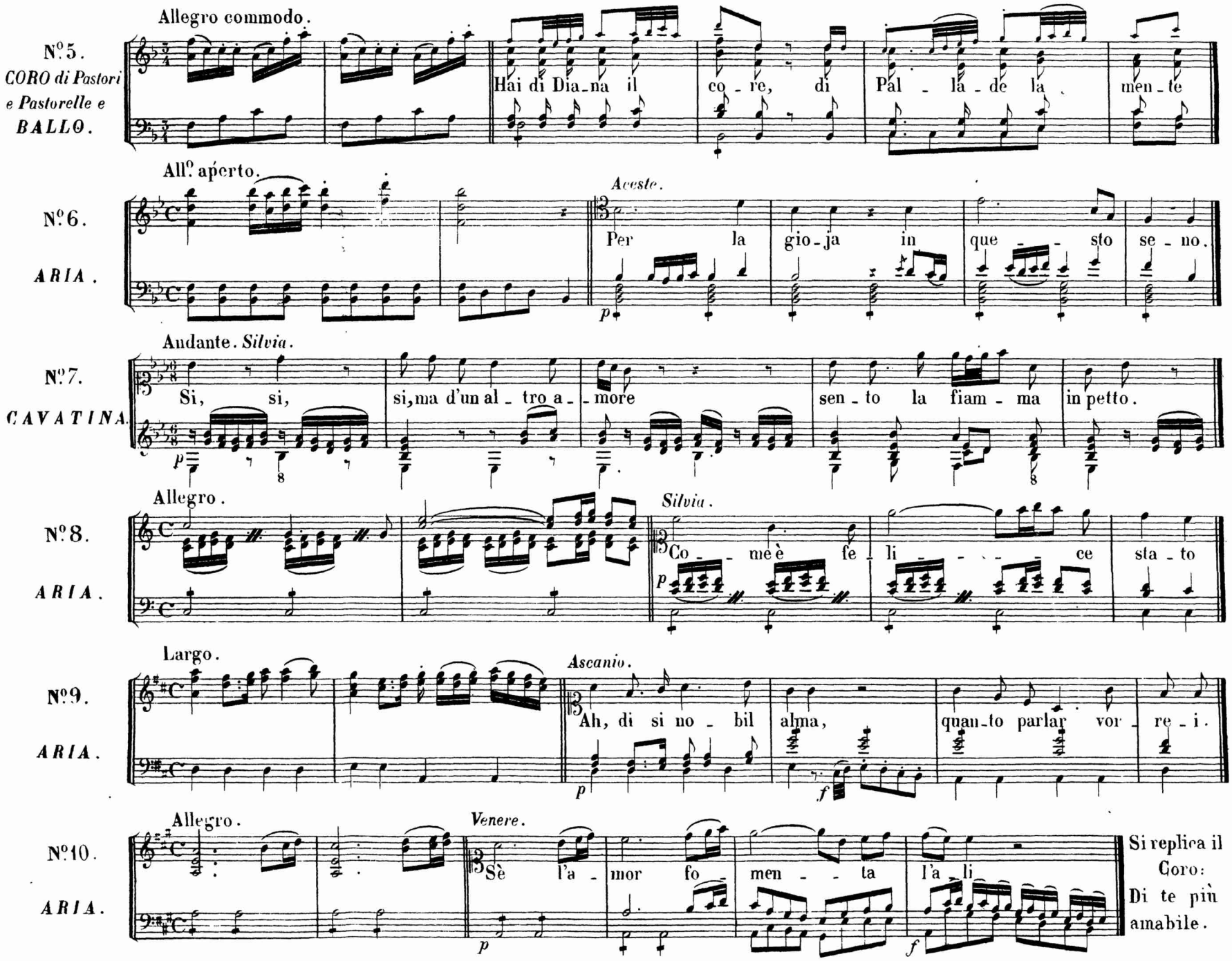
7) Missa de Sancta Cruce: (Nos autem gloriari.) Fünfſtimmig.

(Fortſetzung folgt.)

Druck von Joh. Wirth in Mainz.

ASCANIO IN ALBO.




Allegro commodo.
Nº5.
CORO di Pastori e Pastorelle e BALLO.
Hai di Dia-na il co-re, di Pal-la-de la men-te
All.º aperto.
Aceste.
Nº6.
ARIA.
Per la gio-ja in que-sto se-no.
Andante. Silvia.
Nº7.
CAVATINA.
Si, si, si, ma d'un al-tro a-more sen-to la fiam-ma in petto.
Allegro.
Silvia.
Nº8.
ARIA.
Co-me è fe-li-ce sta-to
Largo.
Ascanio.
Nº9.
ARIA.
Ah, di si no-bil alma, quan-to parlar vor-re-i.
Allegro.
Venere.
Nº10.
ARIA.
Sè l'a-mor fo-men-ta l'a-li
Si replica il Coro: Di te più amabile.

PARTE SECONDA.

Allegro.

Nº 11.

ARIA.

Silvia.

Spie - ga il de sio le piu me

Allegretto.

Nº 12.

CORO di PASTORELLE.

Già l'o re sen vo la no, già l'o re sen vo la no

Ascanio.

Andante.

Nº 13.

GRAN SCENA.

Nu mi, che fò, m'ap - presso ?

Allegro.

Nº 14.

ARIA.

Fauno.

Dal tuo gen til sem bian te

Un poco Adagio.

Nº 15.

ARIA.

Ascanio.

Al mio ben mi veg gio a van ti

ARIA. Un poco Adagio.

Nº 16.

SCENA ed ARIA.

Silvia.

In fe li ci af fet ti mie i

Allegro. Che stra-no e-ven - - to tur - ba la ver-gi-ne in ques - - to dì?

N°17.
CORO
per due Soprani ed Alto.

Che stra-no e-ven - to tur - - ba la ver-gi-ne in ques - to dì?
Che strano e-ven - - to tur -

Andante grazioso.

N°18.
ARIA.

Ascanio.
Tor - na mio ben, as - col - ta

Si riprende il Coro. N°3 Venga dei fommi Dei.

Allegro.

N°19.
ARIA.

Aceste.
Sen - - to che il cor — mi di - ce.

Andante.

N°20.
CORO
di Pastori Ninfe e Pastorelle.

Coro.
cresc.
Scendi, ce-le - ste Ve - ne-re scen - di, ce-le - ste Ve - ne - re.

Questo Coro si replica con altre parole: Nò, non possiamo vivere: E poi una seconda volta con le prime parole.

Andante. *Silvia.*

N°21.
TERZETTO
Silvio, Ascanio ed Aceste.

Ah, ca-ro sposo, oh Di - o, oh Di - o

Ascanio.
Vie - ni al mio sen, ben mi - o

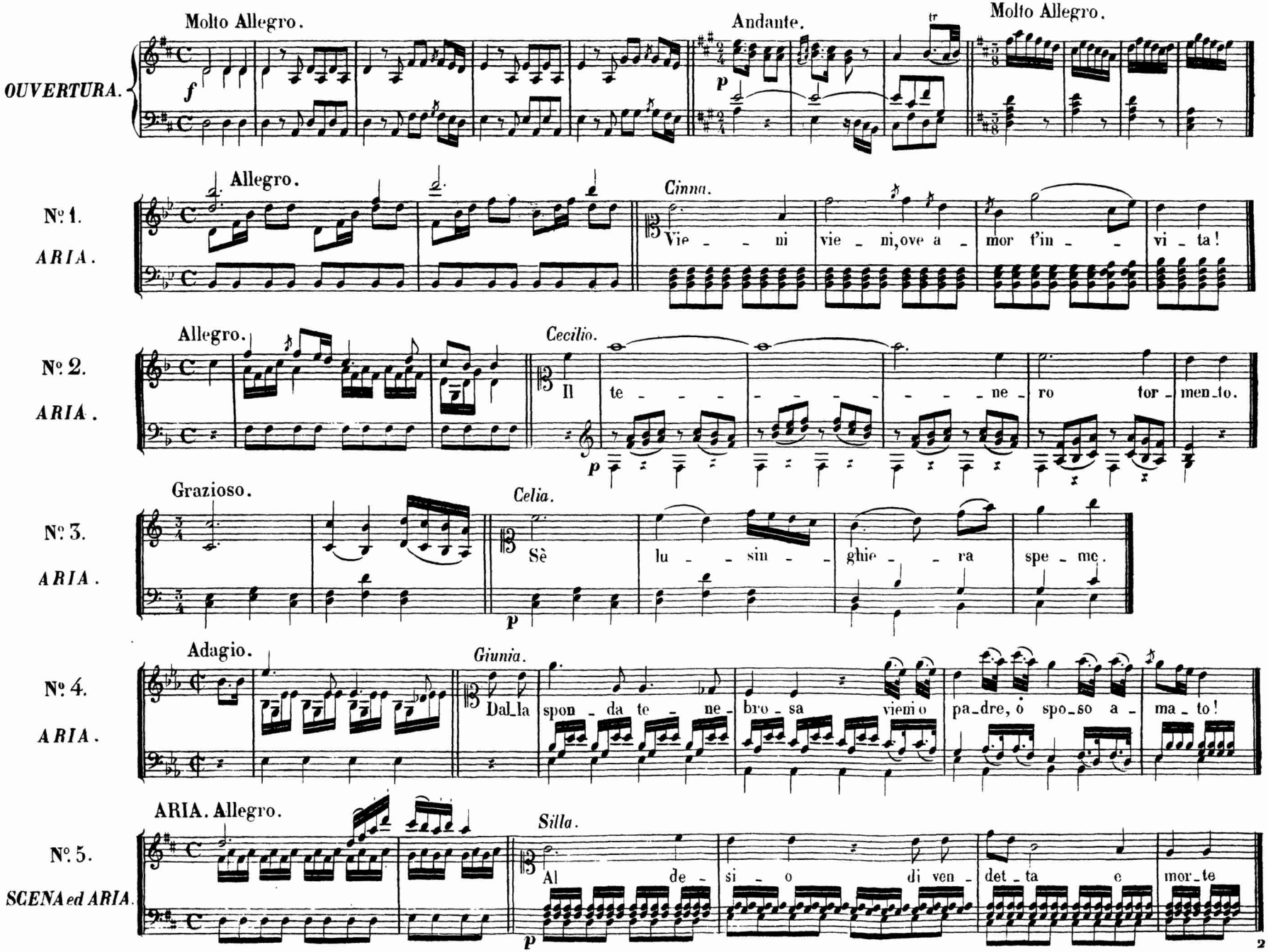
Allegro molto.

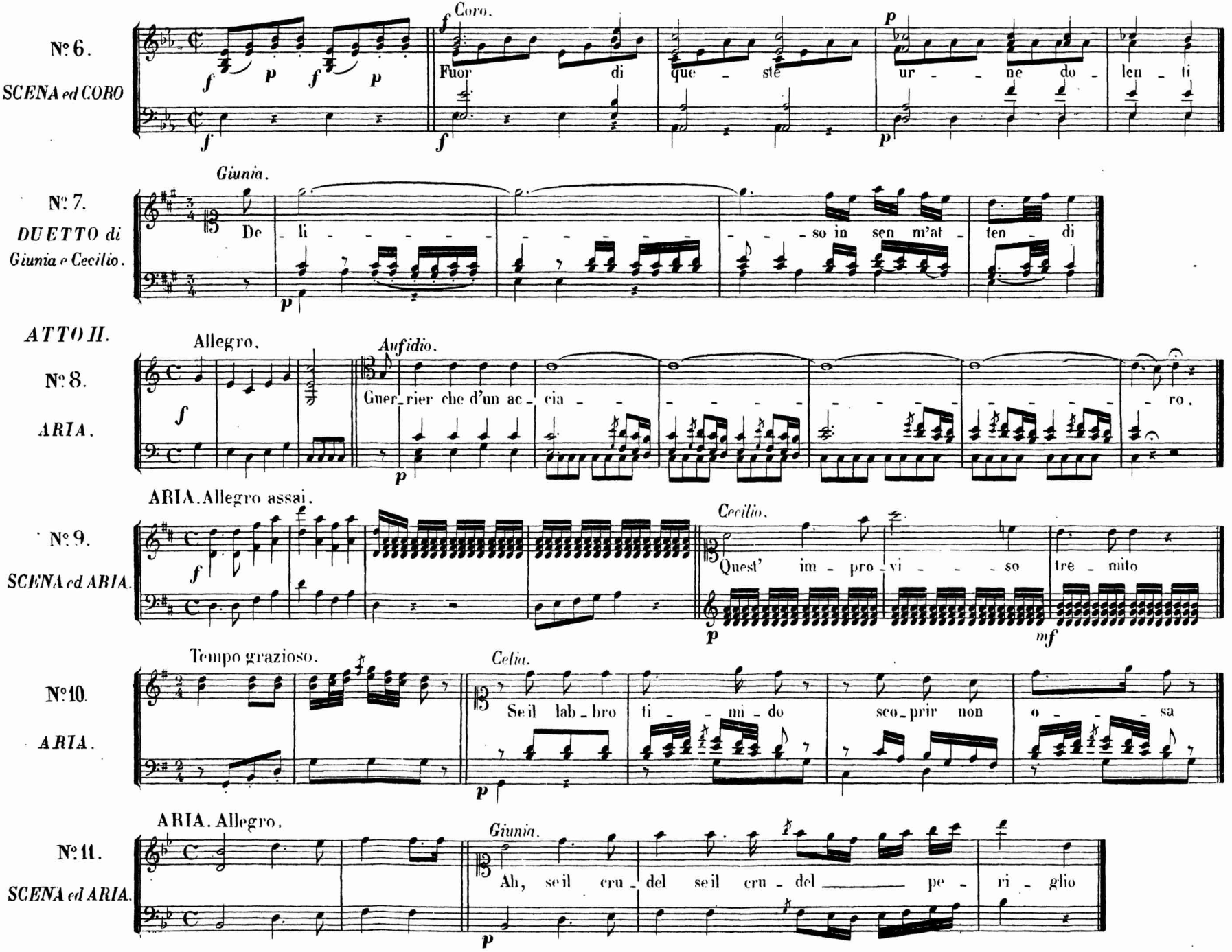
N°22.
CORO.

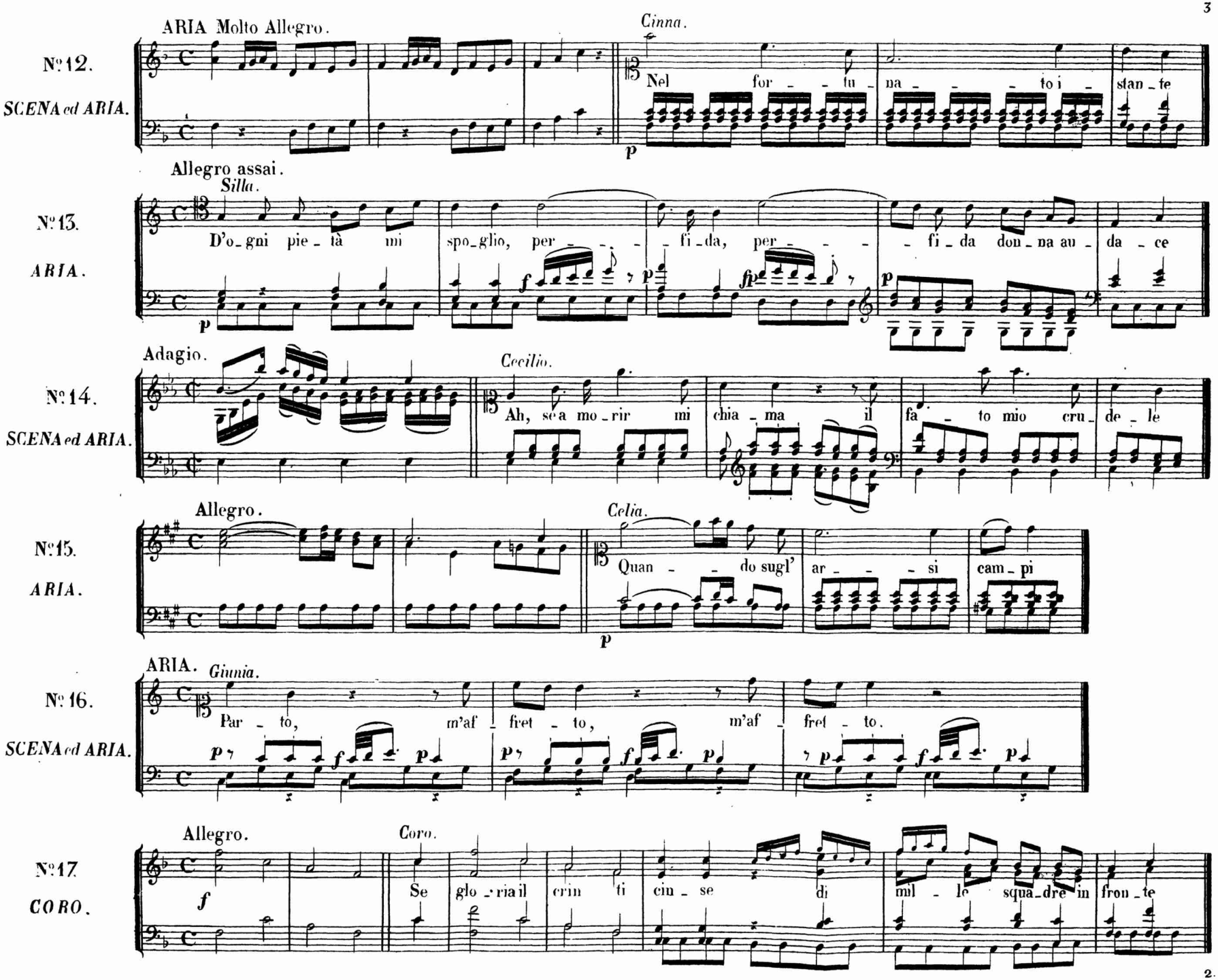
Al - - ma De - - a tut - - to il mon - - do.

Fine dell'Opera.

LUCIO SILLA.


OUVERTURA.
Molto Allegro.
Andante.
Molto Allegro.
Nº 1.
ARIA.
Allegro.
Cinna.
Vie - - ni vie - ni, ove a - mor t'in - - vi - ta!
Nº 2.
ARIA.
Allegro.
Cecilio.
Il te - - - - - - - - - - ne - ro tor - men_to.
Nº 3.
ARIA.
Grazioso.
Celia.
Sè lu - - sin - - ghie - - ra spe - me.
Nº 4.
ARIA.
Adagio.
Giunia.
Dal_la spon - da te - ne - bro - sa vie_ni o pa_dre, o spo_so a - ma_to!
Nº 5.
SCENA ed ARIA.
ARIA. Allegro.
Silla.
Al de - si - o di ven - det_ta e mor_te


Nº 6.
SCENA ed CORO
Coro.
Fuor di que - ste ur - ne do - len - ti
Nº 7.
DUETTO di
Giunia e Cecilio.
Giunia.
De - li - so in sen m'at - ten - di
ATTO II.
Nº 8.
ARIA.
Allegro.
Aufidio.
Guer - rier che d'un ac - cia - ro.
Nº 9.
SCENA ed ARIA.
ARIA. Allegro assai.
Cecilio.
Quest' im - pro - vi - so tre - mito
Nº 10.
ARIA.
Tempo grazioso.
Celia.
Se il lab - bro ti - mi - do sco - prir non o - sa
Nº 11.
SCENA ed ARIA.
ARIA. Allegro.
Giunia.
Ah, se il cru - del se il cru - del pe - ri - glio


ARIA Molto Allegro.
Cinna.
Nº12.
SCENA ed ARIA.
Nel for - - tu - na - - - to i - stan - te
Allegro assai.
Silla.
Nº13.
ARIA.
D'o - gni pie - tà mi spo - glio, per - - - - fi - da, per - - - - fi - da don - na au - da - ce
Adagio.
Cecilio.
Nº14.
SCENA ed ARIA.
Ah, se a mo - rir mi chia - ma il fa - to mio cru - de - le
Allegro.
Celia.
Nº15.
ARIA.
Quan - - do sugl' ar - - - si cam - pi
ARIA.
Giunia.
Nº16.
SCENA ed ARIA.
Par - to, m'af - fret - to, m'af - fret - to.
Allegro.
Coro.
Nº17
CORO.
Se glo - ria il crin ti cin - se di mil - le squa - dre in fron - te

Allegro.

Nº 18.

TERZETTO
di Giunia
Cecilio e Silla.

Silla.

Quell' or - go - glio - so sde - gno.

Cecilio.

Non lo spe - rar in - de - gno!

ATTO III.

Allegro.

Nº 19.

ARIA.

Celia.

Stri - - - der sen - to la pro - cel - la.

Allegro.

Nº 20.

ARIA.

Cinna.

D'e più su - per - - - bi il co - re

Tempo di Minuè.

Nº 21.

ARIA.

Cecilio.

Pu - pil - le a - ma - te non la gri - ma - te

ARIA.

Nº 22.

SCENA ed ARIA.

Giunia.

Fra i pen - sier più fu - ne - sti di mor - - te,

Allegro.

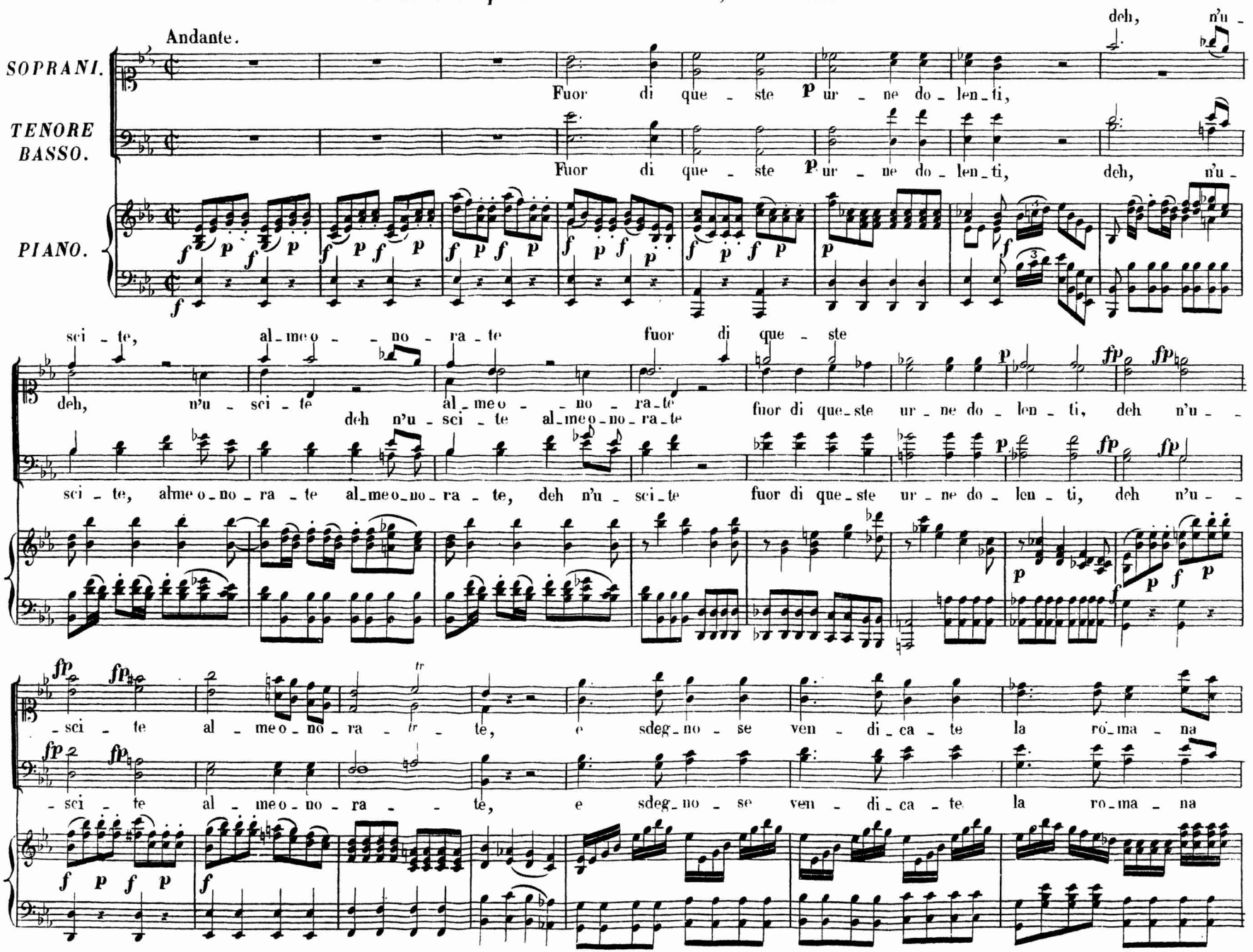
Nº 23.

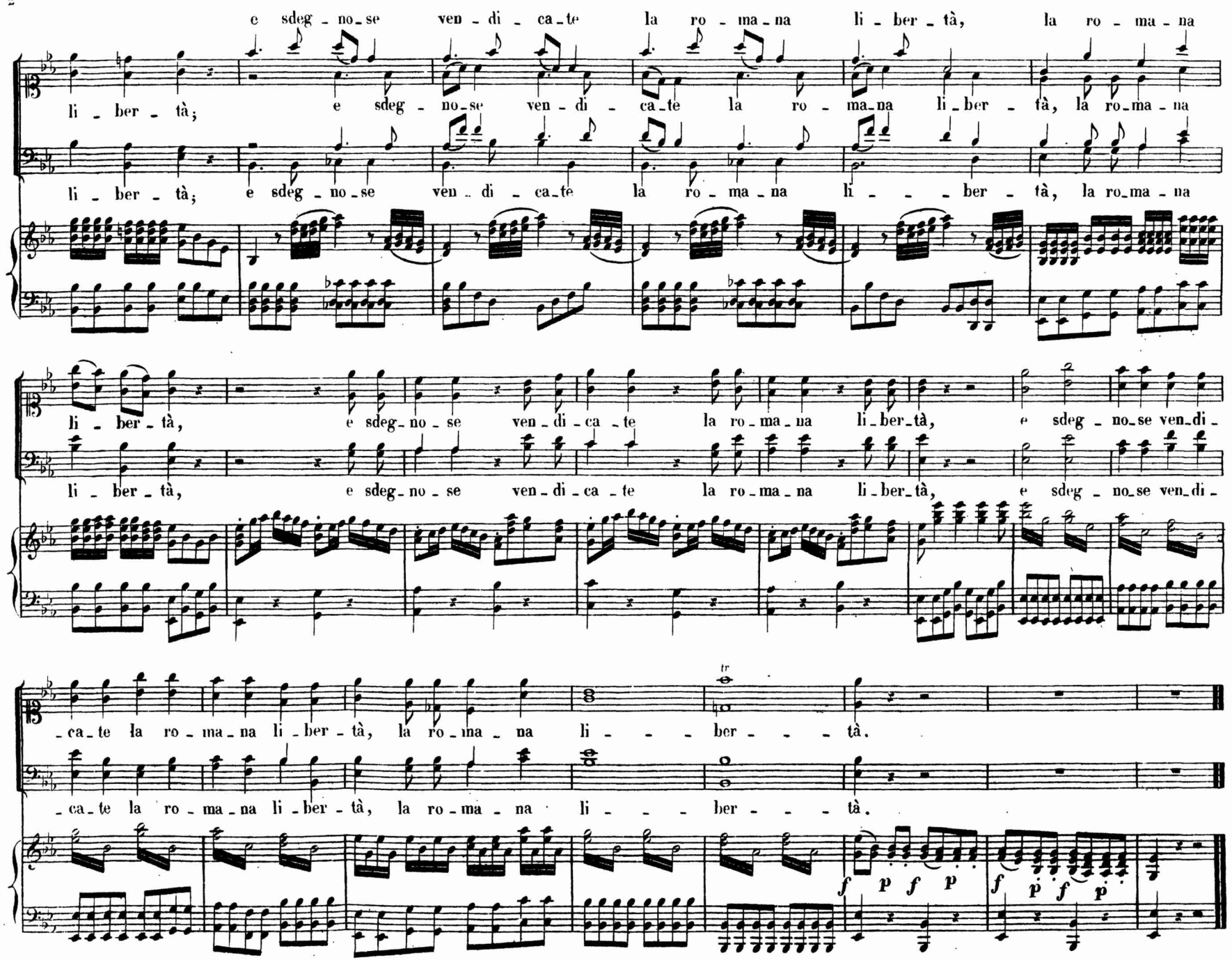
FINALE e CORO.

Coro.

Il gran Sil - la che à Ro - ma in se - no

Chor aus der Oper: **LUCIO SILLA**, von W. A. Mozart.




e sdeg - no - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na
li - ber - tà; e sdeg - no - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na
li - ber - tà; e sdeg - no - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - - - ber - tà, la ro - ma - na
li - ber - tà, e sdeg - no - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, e sdeg - no - se ven - di -
li - ber - tà, e sdeg - no - se ven - di - ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, e sdeg - no - se ven - di -
- ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - - - ber - - - tà.
- ca - te la ro - ma - na li - ber - tà, la ro - ma - na li - - - ber - - - tà.
tr
f p f p
f p f p