

Werk

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

Ort: Mainz

Jahr: 1846

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0025|log44

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Beiträge zur Geschichte der Claviersonate

von ihrem ersten Auftreten an bis auf
C. P. Emanuel Bach.

Von

Immanuel Faisst.

(Fortsetzung.)

Eine ähnliche Bewandniss, wie mit dieser Sonate von Mattheson, hat es mit den Sonaten des berühmten Italieners Domenico Scarlatti. Sie bestehen, so weit wir sie kennen, ebenfalls nur aus einem Satze (immer mit *Allegro* oder *Presto* bezeichnet), so dass sie nach unserem Begriffe von Sonate eigentlich nicht hieher gehören; aber sie bekunden wieder in der Sonatenform, als Form eines einzelnen Satzes gefasst, einen Fortschritt, und zwar ist dieser diesmal so entscheidend und so folgenreich, dass wir dieser Erscheinung unsere Aufmerksamkeit in vollem Maasse widmen müssen. Es erschienen von Scarlatti zwei Sammlungen Claviersonaten, deren die eine „30 Sonate per il clavicembalo“, die andere „6 Sonate per il cembalo solo“ betitelt ist. Beide kamen Allem nach in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts heraus, zuerst in Venedig, und wurden später und noch bis auf die jetzige Zeit an verschiedenen Orten in neuen Ausgaben gedruckt. Ueber die erstgenannte, frühere, welche als *opera prima* bezeichnet ist, lässt sich soviel als gewiss annehmen, dass sie in der Zeit von 1710–1714 erschien, da der Componist sich auf dem Titel *Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie* nennt, und es sich nachweisen lässt, dass er im Jahre 1709 diese Stelle noch nicht erhalten hatte, am 1. Januar 1715 aber von derselben aus Portugal bereits nach Rom zurückgekehrt war, wo er nun

Capellmeister zu S. Peter im Vatican wurde. Uns liegt für jetzt auch nur diese erste Sammlung vor *). Wir glauben jedoch nicht, dass daraus für unsere Untersuchung ein wesentlicher Schaden erwachse, da es nicht wahrscheinlich ist, dass die Bedeutung Scarlatti's durch Hinzunahme jener 6 spätern Sonaten in ein anderes Licht gestellt würde, als durch Betrachtung der 30 ersten für sich.

Gleich der erste flüchtige Blick auf jene Sonaten zeigt uns, dass sie alle, mit Ausnahme der letzten, einer Fuge (der sogenannten Katzenfuge), in zwei Theile geschieden sind, von denen jeder oder wenigstens der erste wiederholt werden soll. Auch der Inhalt der beiden Theile erscheint uns sogleich als gleichartig oder verwandt, und wir erkennen bei etwas näherer Betrachtung, dass der Inhalt des ersten Theils im zweiten im Wesentlichen wiederkehrt, theilweise ganz genau, theilweise anders gewendet. Wir könnten diess für zweitheilige Liedform halten, wie wir sie schon bei Kuhnau, nur in viel kleinerer Ausführung, beobachtet haben; der Gang der Modulation würde damit im Allgemeinen übereinstimmen. Allein es muss sich uns, besonders wenn wir uns nicht an eine einzelne dieser Sonaten, sondern an alle mit den verschiedenen Modificationen ihrer Form halten, bald zeigen, dass diese Form von einem höheren Gesichtspunkte aus zu betrachten ist. Wir bemerken nämlich fast überall, bald mehr, bald minder stark, wie etwa in der Mitte des zweiten Theiles, nachdem vorher der Inhalt des ersten Theils in veränderter Weise zum Vorschein gekommen war, nun eingelenkt wird, um von irgend einer Stelle des ersten Theils an diesen entweder ganz oder doch in den Hauptzügen getreu, natürlich aber mit den erforderlichen Modificationen in der Modulation, zu wiederholen. Dies leitet uns von selbst darauf, jene Form nicht als zweitheilige Liedform anzusehen, sondern als Sonatenform, aber als eine solche, in welcher (wenn wir die sogenannte Durcharbeitung als den zweiten, und

*) Unser Exemplar ist ein altes Manuscript.

die modificirte Wiederholung des ersten Theils als den dritten Theil bezeichnen) der zweite und dritte Theil nicht, wie es später zur Regel geworden, deutlich geschieden, sondern noch zur Einheit verschmolzen sind — also eine noch nicht völlig entwickelte Sonatenform. Wie sehr übrigens diese Form dennoch mit der zweitheiligen Liedform Aehnlichkeit hat, wie es sogar Fälle geben kann, wo gar nicht bestimmt zu entscheiden ist, welcher von beiden Formen dieser oder jener Satz angehöre — ein Fall, der namentlich eintritt, wenn die Ausführung von besonders kleinem Umfang und wenn eine nach Art der Liedform besonders klare und einfache rhythmische Gliederung vorhanden ist — lässt sich leicht denken, und kann uns nicht irre machen, wenn wir uns erinnern, dass von Natur die höheren Formen erst aus den niedrigeren sich entwickeln, dass es also Stellen geben muss, wo beide in einander übergehen und wo sich keine feste Grenzlinie zwischen ihnen ziehen lässt. Mehr befremden könnte es uns, dass wir in dem jetzt vor uns liegenden Entwicklungsstadium der Sonatenform noch eine ungetrennte Verschmelzung des zweiten und dritten Theiles haben, während wir in den viel unentwickelteren Ansätzen zu jener Form bei Kuhnau schon eine scharfe Scheidung dieser Theile fanden. Allein dies ist doch nur ein scheinbarer Rückschritt. Wenn die Sonatenform sich aus ihrer Gebundenheit an die Liedform, in der wir sie bei Kuhnau finden, heraus entwickeln sollte, so war es die Hauptaufgabe, das dort so scharf hingestellte Auseinanderfallen des Satzes in verschiedene Theile, und dieser Theile in verschiedene Abschnitte, grössere und kleinere Glieder, aufzuheben und dem Ganzen eine zwar natürlich nicht form- und ordnungslose, aber stetig fortschreitende Entwicklung zu geben; um dies zu erreichen, war es ganz in der Natur der Sache gegründet, dass man weiter ausholte und soweit ging, alle grössere Eintheilung, mit Ausnahme der einfachsten und nothwendigsten, der in zwei Theile, zu verbannen. Ueberdiess mochte es auch desswegen um so gefährlicher sein, den ersten Theil am Schlusse geradezu zu wiederholen,

als die Mittel, welche man damals in der freien Schreibart hatte, wohl noch zu beschränkt waren, um den Inhalt des ersten Theils im zweiten (in der sog. Durcharbeitung) eigentlich umzugestalten und dann ohne ermüdende Monotonie noch einmal den ersten Theil vorzuführen. Erst als man sich des neuen Gebiets gehörig versichert hatte, als man seiner Beherrschung gewiss war, konnte man es wagen, nun auch wieder der Forderung einer klareren, deutlicher gegliederten Construction ihr Recht zu geben und zugleich, vermöge der Errungenschaft neuer, grösserer Mittel, grössere Ausführlichkeit eintreten zu lassen *).

Doch — wir müssen die Construction und die anderweitige Beschaffenheit der Scarlatti'schen Sonaten näher in Augenschein nehmen, wenn wir ihr Verhältniss zum Vorangehenden und Nachfolgenden recht erkennen wollen. Im ersten Theile haben wir vor Allem auf das Thema zu merken, das gleich Anfangs aufgestellt wird. Dieses ist

- 1.) entweder ein einfacher Satz, oder eine aus Vorder- und
- 2.) Nachsatz bestehende Periode (Beides beinahe gleich häufig),
- 3.) oder endlich eine Reihe mehrerer kleinerer, nebeneinander gestellter Sätzchen (zweimal, Sonate 17 und 21). Es ist

*) Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dass hier, sowie sonst, wenn wir von geschichtlicher Entwicklung im Allgemeinen oder von einem einzelnen Schritte derselben reden, und es aus dem Wesen der Sache zu erklären, es als nothwendig darzustellen suchen, warum diese oder jene Gestaltung gerade so ist, wie sie ist, — dass dies nicht so gemeint sein kann, als ob der Künstler, bei dem sich jene Gestaltung vorfindet, dieselbe absichtlich und aus bestimmten vernunftmässigen Gründen so geschaffen, als ob er bei der Schöpfung das klare Bewusstsein von ihrer Bedeutung, von ihrer Stellung zu einem Früheren, Unvollkommneren, oder gar von ihrer Vorbereitung auf ein Späteres, Höheres, gehabt haben müsse. Dass ein solches Bewusstsein, wenn auch nur dunkel, in einzelnen Fällen vorhanden sein könne, wollen wir nicht läugnen. Aber darauf kommt es für die Betrachtung der Geschichte nicht an. Wir müssen den Gang der Geschichte der Musik, wie den aller Geschichte, als eine nach den vernünftigen Gesetzen des

aber sogleich zu bemerken, dass jene Sätze und Perioden keineswegs immer ihren bestimmten Abschluss haben, sondern gerne unmittelbar in Gänge, in ein fortlaufendes und stetig weiterführendes Tonspiel übergehen; die Perioden besonders laufen fast regelmässig mit ihrem Nachsatze in einen Gang aus (man sehe die Sonaten 1, 5, 6, 9, 14, 15, 22, 28), nur einmal schliessen sie sich gegen das Folgende ab (Sonate 19 und 13, in letzterer bloss mit Halbschluss), und machen zweimal auch in weiterer Ausführung den ganzen Inhalt des ersten Theils aus (Sonate 8 und 11, Sonaten, deren Construction überhaupt ganz für liedförmig gelten kann). Was den weiteren Verlauf des ersten Theils betrifft, so müssen wir nun zunächst nach dem Ziele, welches derselbe in der Modulation vor sich hat, fragen, weil dieses von wesentlichem Einfluss auf den Fortgang nach dem Thema ist. Im Allgemeinen findet in diesem Punkte kein Unterschied von der heutzutage geltenden Regel statt: die Modulation wendet sich, sei es mit oder ohne kurze Berührung anderer verwandter Tonarten, in Dursätzen nach der Dominantentonart, in Mollsätzen nach der Paralleltonart und schliesst den ersten Theil in

menschlichen Geistes, also auf nothwendige Weise erfolgte Entwicklung dieses Geistes auffassen, deren Werkzeuge, Organe, Träger, die Einzelnen sind, sei es mit mehr oder minder klarem Bewusstsein oder ohne Bewusstsein von der Aufgabe, die, grösser oder kleiner, sie trifft. Unsere Darstellung der Entwicklung würde daher auch keinen Stoss erhalten, selbst wenn nachgewiesen werden könnte, dass ein Künstler, z. B. Scarlatti in dem einzelnen kleinen Zweige der Musik, von welchem die Rede ist, von den Leistungen seiner Vorgänger, etwa Kuhnau's, gar keine Kenntniss gehabt habe; auch in diesem Falle hätte ihn die vorgerücktere Entwicklung der Musik im Ganzen auf etwas Höheres führen müssen. Und ebensowenig würde es an dem Wesen der Sache Etwas ändern, wenn sich etwa herausstellen würde, dass der erwähnte Fortschritt nicht von Scarlatti, sondern vor ihm schon von einem Andern (vielleicht in Werken für andere Instrumente) gemacht und von Jenem aufgenommen worden sei.

diesen Tonarten ab. Doch sind Ausnahmen hievon nicht selten. Dass der erste Theil bei der Grundtonart selbst stehen bleibt, kommt allerdings nur noch zweimal vor (Sonate 1 und 10), das eine Mal wird ein Halbschluss auf der Dominante gemacht (Sonate 1), das andere Mal sogar wirklich ein vollkommener Schluss auf der Tonika (Sonate 10). Häufiger dagegen ist es, dass in Dursätzen die Molltonart der Dominante nicht etwa bloss kurz berührt, sondern längere Zeit zum eigentlichen Sitz der Modulation gemacht und erst gegen das Ende in Dur aufgelöst (Sonate 6, 7, 17, 20, 21, 24, 29) oder auch selbst da noch beibehalten wird (Sonate 26). Ebenso geht in Mollsätzen einmal (Sonate 7) die Modulation nicht unmittelbar nach der Durtonart der Parallele, sondern hält sich vorher, und später abwechselnd mit dieser, in der Molltonart der Parallele auf, öfters aber wird in Mollsätzen die Parallele gar nicht zum Sitz der Modulation gemacht, sondern dieselbe wendet sich nach der Dominante, und zwar nach der Molltonart derselben, in welcher der Schluss entweder auch mit Moll (Sonate 25) oder häufiger mit Dur (Sonate 4, 8, 11, 12, 18, 22) gemacht wird. Welchen Inhalt hat nun aber der erste Theil nach Aufstellung des Thema's? Uns ist es zur Regel geworden, dass nach dem ersten Thema mit seiner etwaigen Ausführung und den erforderlichen Uebergängen in die fremde Tonart, in welcher der erste Theil schliessen soll, noch ein zweites Thema, als Gegen- oder Seitenstück zum ersten, aufgestellt und mit diesem und seiner etwaigen Ausführung, oder auch mit einem hinzugefügten besonderen Schlusssatze geschlossen wird. Anders finden wir es fast durchgängig bei Scarlatti. Nicht selten bildet der ganze erste Theil bei ihm eine einzige, ungeschiedene Masse, indem unmittelbar an das Thema sich Gänge anschliessen, deren Inhalt aus demselben genommen oder auch, wenigstens theilweise, neu ist, und welche bis zum Schlusse des ersten Theils ununterbrochen, zuweilen in weiter Entfaltung, fortlaufen (so besonders in den Sonaten 4, 18, 25, 27). Eine andere, doch seltenere

Art, vom Thema aus weiterzugehen, ist die, dass unmittelbar nach demselben nicht ein Gang, sondern ein neuer Satz, sei er nun mit dem Thema verwandt oder demselben fremd, in derselben Tonart folgt, aber nun nicht sich selbständig abschliesst, sondern in einen Gang ausläuft und so in die fremde Tonart führt (z. B. Sonate 19, 20). In beiden Fällen aber, sowohl wenn ein Gang, als wenn ein neuer Satz mit einem Gang auf das Thema folgt, wird sehr häufig der erste Theil nicht unmittelbar damit geschlossen, sondern, nachdem in der Nebentonart vermittelt des Ganges ein vollkommener Schluss gemacht worden ist, oder auch sobald dieser Schluss erfolgt, wird zur Bestärkung desselben noch ein besonderer Schlusssatz angehängt (Sonate 3, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16; 19, 22, 26), ein Schlusssatz, der entweder aus dem Früheren genommen oder wenigstens damit verwandt oder ganz neu ist, und bald in geringerer, bald in weiterer Ausführung, zuweilen auch in Gestalt mehrerer Sätze oder eines Satzes mit zugefügtem Gang, auftritt (Son. 7, 13, 16, 21). Dass ein solcher Schlusssatz, besonders wenn er weiter ausgeführt ist, wenn er neue Gedanken enthält u. s. w., leicht den Anschein eines zweiten Thema's gewinnen kann, geben wir zu, halten es aber für unnöthig, uns in die genauere Untersuchung solcher Fälle einzulassen, um so mehr, als sich in den vorliegenden Sonaten Gestaltungen aufweisen lassen, in welchen viel entschiedener ein Ansatz zu einem zweiten Thema, ja sogar ein solches vollkommen ausgebildet, auftritt. Als die unterste, am wenigsten entschiedene Gestaltung dieser Art, möchten wir die der 23sten Sonate voranstellen. Das eigentliche Thema, in *D-dur*, macht hier einen Halbschluss auf der Dominante; dann scheint ein aus dem Thema herausgebildeter zweiter Satz in derselben Tonart folgen zu wollen, welcher sich aber schon im dritten Takte als ein Gang kund giebt, der die Modulation nach *A-dur* führt, und auf dessen Dominante eine Art Orgelpunkt macht; nun scheint wirklich ein zweites Thema aufzutreten; allein schon seine ersten Takte erinnern leise an den zweiten

Theil des ersten Thema's und mit dem dritten Takte geht es sogar ganz in das Sätzchen über, das oben gleich auf das Thema folgte, und löst sich dann in einen langen Gang auf, dem noch ein Schlusssatz beigelegt ist. Wie zweifelhaft hier die Existenz eines zweiten Thema's ist, leuchtet ein; dass es aber doch einige Geltung für sich in Anspruch nimmt, sehen wir aus der Art und Weise, wie es später im zweiten Theile behandelt ist. Selbständiger schon tritt ein zweites Thema in der 6. Sonate auf. Das Thema, in *F-dur*, ist eine Periode, deren ~~Nachsatz~~ in einen Gang ausläuft, wobei die Modulation sich nach der Dominanten-tonart wendet und auf deren Dominante, auf *G*, einen Halbschluss macht; so ganz regelmässig eingeleitet (wie in der vorigen Sonate) folgt eine vollkommen ausgebildete Periode in *C-moll* und *C-dur*, welche, mit einem Anhang von wenigen Takten, das erste Thema mit seinem Gange an Länge sogar noch etwas überbietet, deren Inhalt aber freilich nichts weiter als eine Umgestaltung des Früheren ist. Beinahe denselben Fall haben wir in der 17. Sonate. Das Thema, in *F-dur*, besteht aus drei Sätzchen, von denen die beiden ersten auf der Tonika schliessen, das dritte aber einen Halbschluss auf der Dominante macht; jetzt, also ohne Einschaltung eines Gangs und ohne dass in die Dominante ausgewichen worden ist (wie dies ja auch bei uns noch in kleineren und leichter gearbeiteten Sonatensätzen häufig vorkommt), tritt auf der Dominante, zunächst in *C-moll*, erst am Ende in *dur*, eine Periode auf, wieder vollkommen ausgebildet und mit ihrem kurzen Anhang eben so lang, als die drei Sätzchen zu Anfang; der Inhalt derselben kann im ersten Augenblick neu scheinen, zeigt sich aber doch, besonders im Nachsatze, als aus dem Früheren genommen, wiewohl mit etwas mehr Selbstständigkeit als bei der letzterwähnten Sonate. In den so eben angeführten Fällen macht sich also das zweite Thema, wenn wir es so nennen wollen, neben dem ersten weniger durch eigenthümlichen und neuen Inhalt, als durch seine modulatorische Abgeschlossenheit gegen dasselbe, und in

den beiden letzten Sonaten wenigstens durch formelle Selbstständigkeit und Abrundung geltend. So ziemlich der umgekehrte Fall ist in der 21. Sonate zu finden: hier haben wir wohl neuen Inhalt, aber keine klare Scheidung vom ersten Thema und der dazu gehörigen Masse. Das Ganze besteht nämlich aus einer Menge kleiner Sätzchen, die, alle von fast ganz gleicher rhythmischer Construction, aber von verschiedenem Inhalt, unverbunden nebeneinander stehen. Zuerst ein 4taktiges, mit Repetition der 2 letzten Takte, dann ein zweites 4taktiges, das in der Umkehrung wiederholt wird, diese beiden in *D-dur* beginnend und schliessend, hierauf ein eben so grosses mit Halbschluss auf der Dominante, das aber bei der Repetition etwas anders gewendet wird und in die Dominantentonart *A-dur* übergeht mit Schluss auf deren Tonika; nun unmittelbar in *A-moll* ein neues 4taktiges Sätzchen, das auf der Dominante seiner Tonart einen Halbschluss macht und ebenfalls wiederholt wird, dann, in *A-moll* bleibend, nochmals ein 4taktiges Sätzchen mit Wiederholung, nach diesem in *A-dur* ein zusammenhängenderer, Anfangs gangartiger Satz von 12 Takten, der auf seiner Tonika schliesst, endlich noch ein Satz in *A-dur* von 8 Takten, welcher ebenfalls repetirt und dabei noch um 4 Takte weiter ausgedehnt wird. Von dem letzteren Satze ist sogleich klar, dass er weder als das zweite Thema, noch als Theil eines solchen gelten kann; sein ganzes Wesen ist das eines Schlusssatzes. Ebenso erhellt aus dem modulatorischen Zusammenhange der drei ersten Sätzchen, dass diese insgesamt zu einer und derselben Masse gehören. Also könnten wir vielleicht das 4te, 5te, und 6te Sätzchen zusammen als das zweite Thema ansehen: es stände wirklich auf der Dominante, in *Moll* und *Dur*; zu seiner Einleitung hätte sich die Modulation freilich nicht bis auf die Dominante der Dominante gewendet (wie in der 6. und der 23. Sonate), aber doch vorher schon eine Ausweichung in die Dominante selbst gemacht. Wir könnten aber wohl eben so gut das 4te Sätzchen noch zur ersten Masse schlagen und das zweite Thema

nur aus dem 5. und 6. Satze bestehen lassen; dafür würde besonders sprechen, dass die beiden letzteren doch untereinander enger zusammenhängen — wie Vorder- und Nachsatz einer Periode, — während das 4te Sätzchen mit seinem zweimaligen Schluss auf der Dominante der Dominante fast nur da zu sein scheint, um das zweite Thema stärker vorzubereiten und die Dominante als den neuen Sitz der Modulation mehr zu bekräftigen *). Wir wollen nicht entscheiden, welche von beiden Ausichten die richtige sei, sehen vielmehr in der Gestaltung selbst eine Unentschiedenheit, eine unklare Darstellung des zweiten Thema's. Endlich sind noch zwei Sonaten anzuführen, in welchen sich ein zweites Thema bei weitem entschiedener geltend macht, als in allen bisherigen Fällen, welche daher auch unter allen vorliegenden Sonaten Scarlatti's so ziemlich die grösste Ausführung haben. In der 24. Sonate, in A-dur, schliesst das Thema mit einem Anhang auf der Dominante, dann folgt in *E-moll* ein neuer gangartiger Satz, der auf der Dominante von *H-moll* schliesst, von hier aus wird mit Gängen aus dem Thema nach *H dur* und sofort nach

*) Zu dieser Stellung des 4ten Sätzchens zwischen dem Vorhergehenden und Nachfolgenden findet sich aus der neueren Zeit ein auffallend ähnliches Seitenstück in der Sonate von Beethoven Op. 2, Nr. 3 in *C-dur*. Auch hier wird die erste Masse (die 26 ersten Takte) auf der Dominante, in *G-dur*, geschlossen, nachdem in diese kurz zuvor leise ausgewichen worden; nun folgt, ganz wie oben, in der Molltonart der Dominante, *C-moll*, ein neuer Satz, der sich aber sogleich, durch das stetige Fortrücken seiner Modulation, durch seine Wiederholung in anderer Tonart, durch sein ganzes gangartiges Wesen, als ein bloss vermittelnder zu erkennen gibt, und dieser leitet nun erst auf die Dominante der Dominante, zur Vorbereitung des zweiten Thema's, das nun hier allerdings nicht, wie oben bei Scarlatti, zuerst wieder in der Molltonart, sondern gleich in der Durtonart der Dominante steht. Auch sonst sind solche eigens zwischen das erste und zweite Thema gestellten Sätze nicht eben selten; sie sind aber in der Regel aus dem ersten Thema genommen und haben nicht die Eigenthümlichkeit, in der Molltonart der Dominante zu stehen.

E-dur fortgeschritten und auf dessen Dominante ein Halbschluss gemacht; nach dieser ganz regelmässigen und sehr ausgeführten Einleitung tritt nun in *E-moll* ein zweites Thema auf, ein Satz von ursprünglich 5 Takten, aber durch Wiederholungen zu 7 Takten erweitert; sein Schluss wendet sich nach *E-dur*, und ein Anhang aus dem ersten Thema beschliesst den ersten Theil in derselben Tonart. Aehnlich, aber mit grösserer Ausdehnung, tritt das zweite Thema in der 29. Sonate auf. Das Hauptthema, in *D-dur*, macht hier zuerst einen Halbschluss auf der Dominante, kehrt dann in der Tonart der Dominante ziemlich umgestaltet wieder und läuft in einen Gang aus, der auf *E* einen Halbschluss macht; nun erscheint das zweite Thema, oder besser gesagt die zweite Masse, da es eine Reihe mehrerer Sätze ist: zuerst, wieder in der Molltonart der Dominante in *A-moll*, ein einfacher Satz von 5 Takten, der nach *E-dur* übergeht, dann in *A-dur* eine Periode, durch Wiederholungen bis auf 8 Takte erweitert, mit Schluss auf der Tonika, — dies der eigentliche Bestand des zweiten Thema's; daran schliesst sich nun zunächst eine Umgestaltung des ersten Satzes der zweiten Masse (die Melodie wird in fast umgekehrter Richtung geführt), welche von *A-dur*, als der Dominante von *D-moll*, über dieses nach *A-moll* und auf dessen Dominante leitet, und von da führen weite Gänge und ein Schlusssatz, beide aus der ersten Masse genommen, den ersten Theil zu Ende. In den beiden letzten Fällen unterscheidet sich das zweite Thema von dem ersten charakteristisch durch seinen ruhigeren Gang und seine sanftere, aber auch trübere Stimmung (in der letzten Sonate hat wenigstens der erste Satz der zweiten Masse diesen Charakter). Beachtenswerth ist übrigens, dass überhaupt in allen diesen Sonaten, welche ein zweites Thema oder den Ansatz dazu haben, mit Ausnahme der erstgenannten, dieses der Hauptsache nach in Moll steht — was wir jedoch wohl weniger einer besonderen Absicht des Componisten (etwa zum Zwecke stärkerer Entgegensetzung gegen das erste Thema) zuzuschreiben haben, als vielmehr

einer ihm eigenthümlichen Vorliebe für das weiche Tongeschlecht *).

Wir haben nun die Construction des ersten Theils in Scarlatti's Sonaten verfolgt. Einigemal wird dieser erste Theil nicht völlig abgeschlossen, sondern es wird von seinem Schlusse an übergeleitet in seine Repetition und in den Anfang des zweiten Theils. Der zweite Theil nun beginnt fast ohne Ausnahme in derselben Tonart, in welcher der erste geschlossen hat (nur einmal beginnt er nach einer Ueberleitung wieder in der Haupttonart, und einigemal in Dur, wenn der erste Theil in Moll geschlossen hat), und zwar knüpft er regelmässig entweder mit dem Thema selbst (wie in den meisten Fällen) oder doch mit einer Modification desselben an; nur ausnahmsweise tritt in der 18. und 19. Sonate ein Gedanke aus dem späteren Verlauf des ersten Theils, und in der 28. Sonate etwas noch nicht Dagewesenes, aber dem Thema Aehnliches auf, in welchen drei Fällen das Thema im zweiten Theile überhaupt gar nicht zum Vorschein kommt. Die so begonnene Durcharbeitung bringt nun den Inhalt des ersten Theils in mehr oder minder veränderter Gestalt wieder: es werden bald diese, bald jene Gedanken, Motive, Figuren, und bald mehrere, bald weniger, aus dem ersten Theile herausgegriffen, auf verschiedene Art zusammengestellt, wohl auch selbst umgestaltet, durch eine Reihe der nächst verwandten Tonarten geführt u. s. w., in einer Weise, die wir jetzt nur in reicherer, mannigfaltigerer und auch tieferer Ausführung gewohnt sind, die aber bei Scarlatti als ein bedeutender Fortschritt gegenüber von seinen Vorgängern anzusehen ist. Jedoch ist es häufig, dass der zweite Theil,

*) Unter den 30 Sonaten stehen 13 in Dur, 17 in Moll. Unter den Dursonaten ist keine einzige, in welcher nicht eine Molltonart (meist die der Dominante und im zweiten Theil die der Tonika) längere oder kürzere Zeit zum Sitz der Modulation gemacht wäre. Auch in den Mollsonaten neigt sich, wie schon früher bemerkt, die Modulation in den Ausweichungen wieder gern zu Moll hin.

statt den Inhalt des ersten eigentlich zu verarbeiten, sich vielmehr an den Gang des ersten Theils ziemlich oder ganz getreu anschliesst, vielleicht nur in den Wendungen der Modulation und andern mehr äusserlichen Punkten von demselben abweicht. Dagegen kommt es nur einmal, in der fünften Sonate vor, dass auch Neues mit in den zweiten Theil aufgenommen ist, immerhin jedoch in geringem Grade. Wir wissen schon aus den früheren allgemeinen Bemerkungen, dass nun im Fortgange des zweiten Theils, wie auch dessen Anfang beschaffen sein möge, regelmässig auf irgend eine Stelle des ersten Theils zurückgegangen wird, und von da an das Uebrige nur eine Wiederholung des ersten Theils ist, allerdings mit Modificationen, wie ja solche schon durch die verschiedene modulatorische Stellung bedingt werden. Wir sagen absichtlich, es werde auf irgend eine Stelle des ersten Theils zurückgegangen; denn es herrscht in diesem Punkte bei Scarlatti keineswegs die Gleichmässigkeit, wie sie sich in neuerer Zeit in der ganz allgemein gewordenen Reprise des ersten Theiles von seinem Anfange an zeigt. Nur einmal, in der 26. Sonate, geht unser Componist, nachdem er in nur 10 Takten eine ungewöhnlich kurze Durcharbeitung (wenn wir sie noch so nennen dürfen) gegeben hat, wirklich auf den Anfang des ersten Theils in der ursprünglichen Tonart zurück, gibt aber nur den ersten Takt des Thema's und springt dann, weil das übrige davon so eben, wenn gleich in etwas veränderter Gestalt, dagewesen, gleich auf einen zweiten, sich an das Thema anschliessenden Satz über, der aber des verschiedenen Ziels der Modulation wegen bereits in anderer Tonart (auf der Unterdominante statt auf der Tonika) erscheint. Ein andermal, in der ersten Sonate, wird zwar nicht auf den Anfang des Thema's zurückgegangen (dieser ist in der Durcharbeitung behandelt worden), aber doch auf das zweite Glied desselben, vom 3. Takte an (oder schon etwas früher). In allen andern Fällen wird bei der Wiederholung das Thema ganz aus dem Spiele gelassen — offenbar aus dem Grunde, weil

es dem Componisten nicht zusagte, dasselbe, nachdem es soeben erst durchgearbeitet worden, nun noch einmal, und zwar in ursprünglicherer, einfacherer Gestalt, auftreten zu lassen (doch erscheint, merkwürdig genug, in drei Sonaten, in der 18., 19. und 28., das eigentliche Thema überhaupt nirgends wieder, weder in der Durcharbeitung, noch im Folgenden); die Wiederholung beginnt dann bei einem späteren Satze oder bei einem Abschnitte eines solchen oder gar bloss bei einem Gange, oft, wie es scheint, ganz zufällig und unwillkürlich. Steht diese Stelle im ersten Theile ziemlich zu Anfang der Sonate, so wird sie auch bei der jetzigen Wiederholung in derselben Tonart aufgenommen, und erst im Folgenden wendet sich die Modulation anders, um die ganze Sonate in der Haupttonart zu schliessen: so in den Sonaten 9, 10, 11, 14, 19, 25. Aber je reichlicher das im Anfange der Sonate Ausgesprochene im zweiten Theil zur Durcharbeitung gekommen ist, desto mehr Veranlassung ist da, die Wiederholung bei einer Stelle anzuknüpfen, welche erst aus dem späteren Verlaufe des ersten Theils genommen ist; und da dieser spätere Verlauf des ersten Theils in der Regel schon fremden Tonarten angehört, so geschieht nun die Wiederholung nicht in der gleichen Tonart, sondern in derjenigen, welche das verschiedene Ziel der Modulation erfordert (z. B. wenn die fragliche Stelle im ersten Theile in der Dominantentonart steht, mit welcher der erste Theil auch schliesst, so wird sie bei der Wiederholung gleich in die Haupttonart, in welcher die ganze Sonate schliessen soll, versetzt), und die Modulation nimmt von da an im Wesentlichen denselben Gang, wie im ersten Theile. Dies findet auch bei dem grössten Theile unserer Sonaten statt. Es ist klar, dass sich diese bloss theilweise Reprise des ersten Theils, besonders wenn sie bei dieser oder jener mitten herausgegriffenen Stelle anfängt, von dem unmittelbar Vorangehenden viel weniger scharf abscheidet, als dies bei einer Reprise des Ganzen der Fall sein würde; daher geht die Durcharbeitung fast immer ohne eine schärfere rhy-

mische oder modulatorische Abschliessung, oft sogar ganz unmerklich und in engstem Zusammenhange, in die Wiederholung über; nur selten geht der in der Grundtonart stehenden Wiederholung ein Halbschluss auf der Dominante vorher. Von der Wiederholung an geht nun die Sonate, abgesehen von der Modulation, im Allgemeinen in gleicher Weise zu Ende, wie der erste Theil. Dass sich hie und da kleine Veränderungen in unwesentlichen Dingen ergeben, dass auch kleine Verkürzungen oder Erweiterungen eintreten, ist natürlich. Allein auch grössere Abweichungen sind doch nicht eben selten. Besonders, wenn in der Durcharbeitung eine Stelle aus dem späteren Verlaufe des ersten Theils schon hervorgehoben worden ist, so wird sie in der Wiederholung gerne verkürzt oder ganz übergangen (z. B. Sonate 2, 29 u. a.); und umgekehrt, wenn eine solche Stelle, die doch eine Bedeutung für sich anspricht, in der Durcharbeitung nicht behandelt worden ist, wird sie bei der Wiederholung stärker hervorgehoben; oder wenn die Durcharbeitung überhaupt mager gewesen ist, wird die Wiederholung in beliebiger Weise weiter ausgeführt (z. B. Sonate 26) — und was dergleichen Abweichungen mehr sind, die ihren Grund theils im besondern Gange des Stücks, theils auch in dem allgemeinen Streben nach Mannigfaltigkeit haben. Wir sehen so auch hierin, in Betreff des Inhalts, wie die Durcharbeitung und die Reprise des ersten Theils nicht jede für sich dastehen, sondern in einander verschmolzen sind, einander gegenseitig ergänzen, so dass in beiden zusammen in der Regel nicht viel mehr enthalten ist, als im ersten Theile allein, welcher auch ungefähr dieselbe Länge hat, wie alles Uebrige. Einigemal ist sogar die Aehnlichkeit des ersten Theils mit dem ganzen Reste der Sonate so gross, dass man den letzteren für nichts als eine Wiederholung des ersten Theils mit umgekehrter Modulationsordnung ansehen könnte: so besonders in der zweiten Sonate, wo die sogenannte Durcharbeitung fast wörtlich der ersten Hälfte des ersten Theils, und die Reprise ebenso der zweiten Hälfte desselben ent-

spricht, erstere aber aus der Tonika in die Dominante, letztere aus der Dominante in die Tonika versetzt ist. Ueber die Sonaten, in welchen ein zweites Thema auftritt, ist noch die besondere Bemerkung zu machen, dass die Wiederholung aus dem ersten Theil regelmässig beim zweiten Thema, das nun natürlich in die Grundtonart versetzt wird, ihren Anfang nimmt. In den beiden Hauptfällen (Sonate 24, 29) ist die Durcharbeitung kurz und hält sich bloss an die erste Hälfte des ersten Theils, wogegen dann der Wiederholung voller Raum gegeben ist. Eine Aufnahme des zweiten Themas in die Durcharbeitung findet in der 17. und der 23. Sonate statt — wenn wir hier überhaupt ein eigentliches zweites Thema annehmen wollen — vielleicht auch in der 21. Sonate, je nachdem wir dort das zweite Thema betrachten.

Soviel von der Construction der Scarlatti'schen Sonaten. Was die Schreibart betrifft, so ist sie im Ganzen bereits diejenige, welche dem Clavier seiner Natur nach eigenthümlich zukommt. Wir haben nirgends mehr eigent-lich polyphone Formen, wie bei Kuhnau, nur einige kano-nische Anfänge, z. B. Sonate 2, 7, 12, erinnern noch leise daran. Er herrscht jetzt ein freies Ergehen auf dem Instrumente, dieses wird nicht mehr vorzugsweise nach der Seite seiner Vielstimmigkeit ausgebeutet, sondern es wird vielmehr von seiner Spielfülle, von seiner für jede Art von Tonverbindung, besonders für reich bewegte Figuren und Passagen, überhaupt für freies, ungebundenes Spiel günstigen Beschaffenheit reichlicher Gebrauch gemacht. Daher sind diese Sonaten fast ohne Ausnahme im Wesent-lichen zweistimmig, d. h. es werden bloss zwei Stimmen auf ihre besondere, eigenthümliche Weise geführt, sei es nun, dass ausser ihnen wirklich keine weitere Stimme dazugezogen wird, wie dies oft lange anhaltend geschieht, sei es, dass, wo es etwa zur Accordfüllung nöthig ist, oder wo es dem Componisten zu andern Zwecken beliebt, eine oder mehrere Stimmen noch hinzutreten und sich dem Gange der andern begleitungsweise anschliessen. In dieser

Zweistimmigkeit nun herrscht bald reine Homophonie, d. h. eine Stimme macht sich als die Hauptstimme geltend, und ihr gegenüber steht die andere oder stehen die anderen als bloss untergeordnet und begleitend (so vorzugsweise in den Sonaten 6, 9, 11, 13, 17, 19, 21); bald herrscht eine freie und leichte Mischung von Homophonie und Polyphonie, d. h. es macht sich jetzt diese, dann jene Stimme als Hauptstimme geltend, oder es sind stellenweise beide gleich wesentlich. Dass die Technik des Clavierspiels damals auf keiner geringen Höhe stand, zeigen die Scarlatti'schen Sonaten deutlich: es wird zum Vortrage derselben eine Gewandtheit in der Behandlung des Instruments erfordert, die freilich mit den Virtuosenleistungen des heutigen Tages (welchen aber auch Instrumente von ganz anderer Beschaffenheit zu Gebote stehen) nicht verglichen werden darf, aber für eine Zeit, wo man erst recht anfang, dem Clavier die in ihm liegenden Tonmittel abzugewinnen, sehr bedeutend genannt werden muss, eine Gewandtheit, welche allerdings nicht gerade Viele in dem Grade besessen haben mögen, wie Domenico Scarlatti, der einer der grössten Clavierspieler seiner Zeit war. Als eine eigenthümliche Manier, für die Scarlatti eine besondere Vorliebe hatte, und deren Anwendung er nicht selten bis zur Spielerei trieb, ist das Kreuzen oder Ueberschlagen der Hände zu bemerken — eine Manier, die übrigens noch lange sehr beliebt geblieben ist. Was den inneren Gehalt der Sonaten betrifft, so spricht sich der Componist selbst in der Vorrede dahin aus, dass man in denselben nicht tiefe Intentionen, sondern den sinnreichen Scherz der Kunst finden werde. Und damit sind die Sonaten ganz treffend bezeichnet: es ist ein heiteres, frisch bewegtes, geistreiches Tonspiel, oft von übersprudelnder Laune, aber darum doch nicht unberührt von einzelnen Zügen sanfterer und ernsterer Gemüthsbewegung. Sicher gehören sie zu dem Werthvollsten, was jene Zeit überhaupt hervorgebracht hat, und stehen an reinem innerem Werth noch weit über der grossen

Mehrzahl von Produkten aus dem gleichen Gebiete, welche der nächstfolgenden Zeit angehören.

Was nun durch Scarlatti gewonnen war, das war, wie aus dem Bisherigen erhellt, nicht etwa eine neue Form der Sonate als eines aus mehreren Sätzen bestehenden Ganzen, sondern es war die aus den früheren Keimen heraus regelmässig ausgebildete Form des einzelnen Satzes der Sonate, und zwar in einer aus den Fesseln der Polyphonie befreiten, der wahren Natur des Instruments angemessenen Schreibart. Diese Form, als die Form, wenn nicht für alle, so doch für die bedeutendsten Sätze der Sonate, überhaupt als die bedeutendste unter den nicht-polyphonen Formen eines Instrumentalsatzes, musste sich erst bis zu einem den hohen Intentionen der Sonate entsprechenden Grade von Vollkommenheit entwickelt haben; dann erst war möglich, was in der Folge geschah, nämlich der Sonate als Ganzem von mehreren Sätzen eine vernünftig regelmässige Gestalt zu geben.

Ehe wir aber zu dieser neuen Epoche übergehen, liegt uns ob, noch ein Werk zu betrachten, das zwar nicht unmittelbar thätig in den Gang der Entwicklung eingegriffen hat (so weit wir diess zu erkennen vermögen), das aber doch innerhalb des Kreises derselben steht und selbst, wenn es wirklich eine ganz vereinzelte, von keinen weiteren Folgen begleitete Erscheinung wäre, doch unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen müsste, um so mehr, als es von einem der Koryphäen jener Zeit stammt. Es sind diess sechs Sonaten von einem der Hauptgründer der alten neapolitanischen Schule, von Francesco Durante, unter dem Titel „*sonate per cembalo, divise in studi e divertimenti*“, welchem eine lange Dedication an einen neapolitanischen Grossen vorhergeht (herausgegeben zu Neapel, ohne Angabe des Jahrs, worüber auch sonst nirgends eine Notiz aufzufinden war). Ob der Componist auf die Eintheilung der Sonaten in Studien und Divertimento's bloss zufällig und ohne tiefer liegende Veranlassung geführt wurde, oder ob er dieselbe zu bestimmten höheren

Zwecken traf, ob es ihm vielleicht als die Aufgabe der Sonate vorschwebte, nicht bloss, wie Scarlatti vorzugsweise gethan, den heitern Scherz der Kunst walten zu lassen, sondern neben ihm auch dem tieferen Ernst eine Stelle zu geben und zu diesem Zwecke strengen und freien Styl in sich zu vereinigen, wollen wir nicht entscheiden — genug, jede Sonate besteht aus zwei Sätzen, von denen der erste *studio*, der zweite *divertimento* heisst. Was die Form dieser Sätze, zunächst der Studien, anbelangt, so heisst der Componist selbst die dritte, vierte und fünfte von diesen ausdrücklich Fugen; es ist aber wohl nicht anzunehmen, dass bei der ersten, zweiten und sechsten Studie, bei denen das Tempo mit *Allegro* angegeben ist (dem *Allegro* der sechsten Studie geht jedoch noch eine langsame Introduction voraus, welche in der Dominantentonart schliesst), die Bezeichnung als Fugen absichtlich weggeblieben sei, da sie jenen andern in der Form völlig gleichen (nur die zweite hat eine etwas freiere Anlage). Aber nur in sehr uneigentlichem Sinne können diese Studien Fugen genannt werden, etwa — um bekannte Beispiele zu wählen — wie man wohl auch die Ouverture zur Zauberflöte hin und wieder eine Fuge nennt, oder wie man auch so viele Händel'sche Chöre mit freier contrapunktischer Arbeit, z. B. „Sein Joch ist sanft“ aus dem Messias, uneigentlich Fugen nennen könnte. Es sind Sätze, in denen ein Thema allerdings nach Fugenart, aber ganz frei und ungebunden, besonders mit sehr starker Untermischung fremder, nicht polyphoner Stellen, durchgeführt wird; eine Freiheit der Construction, welcher besonders auch die Ungebundenheit im Gebrauche der Stimmen entspricht, indem diese meistens auf zwei oder (schon seltener) drei beschränkt sind, und, wo es dem Componisten bequem ist, diese oder jene Stimme ab- oder zutritt, ohne alle Regelmässigkeit. Die nähere Untersuchung dieser Formen, welche ihrer Grundgestalt nach jedenfalls der Polyphonie angehören, fällt nicht in unsern Bereich; soviel aber dürfen wir nicht unbeachtet lassen, dass gewiss die Natur des Instruments, wie wir

sie schon oben angedeutet haben, dem Componisten zu dieser so freien Behandlung jener contrapunktischen Form Anlass gab. Die Divertimento's, welche auf die Studien folgen, stehen jedesmal in der gleichen Tonart mit diesen und gehören ebenfalls schnellen Tempobewegungen an (einige sind ausdrücklich mit *Allegro* bezeichnet). Es sind weit kleinere Sätze, die, mit Ausnahme des dritten, eines strengen zweistimmigen Canons in der Octave (wobei nur eintigmal durch eine zugefügte dritte Stimme ausgeholfen wird), alle in freiem Style geschrieben sind. Die Zweitheiligkeit derselben ist bei mehreren äusserlich bezeichnet, bei den übrigen ergibt sie sich auch ohne dieses Mittel gleich bei der ersten Betrachtung. Wir haben Liedform in zwei Theilen (mit oder ohne Repetition), von denen der erste, gleichviel ob die Grundtonart Moll oder Dur ist, in der Tonart der Dominante schliesst. Der Inhalt des zweiten Theils ist in Nr. 2. und 5. von dem des ersten ziemlich verschieden, obgleich immerhin mit ihm verwandt; in Nr. 1. ist er demselben sehr ähnlich; in Nr. 4. und 6. gleichen sich die beiden Theile, abgesehen von der verschiedenen Modulation, fast völlig. In Nr. 4. beginnt der zweite Theil mit dem Hauptgedanken des ersten Theils in der Dominante, bringt dann, statt dem ersten Theile entsprechend weiterzugehen, einige Takte, welche nach der Grundtonart zurücklenken, und wiederholt nun in dieser genau das, was im ersten Theile in der Dominantentonart stand. Fast ebenso in Nr. 6.: der Anfang des zweiten Theiles führt das Motiv, welches im ersten Theile zuerst auftritt, etwas verschieden von diesem durch und gelangt damit in die Grundtonart, in welcher nun wieder das repetirt wird, was im ersten Theile auf der Dominante aufgetreten war. Die Aehnlichkeit dieser letzteren Constructionsart mit der der Scarlatti'schen Sonaten, besonders derjenigen, in welchen die Sonatenform noch unentwickelter ist, lässt sich nicht verkennen. Es stellt sich uns hier wieder der Uebergang der Liedform in die Sonatenform dar. Auch in diesen Dive:timento's

herrscht übrigens vorzugsweise Zweistimmigkeit, und diese ist der Hauptsache nach Homophonie. Dass die Sonaten trotz ihrer scheinbar legeren Haltung nichts Werthloses sind, lässt sich von einem Meister wie Durante erwarten; sie sind im Gegentheil wahrhaft gehaltvoll und geistreich, und es gilt dies sowohl von den Studien, als von den Divertimento's. Eine besondere Bedeutung für die Entwicklung der Sonate können wir aber, wie gesagt, diesem Werke nicht zuschreiben. Es steht, wie gross auch sein Werth ~~sein mag~~, und wie sehr es auch desswegen und um seiner Eigenthümlichkeit willen unsere Aufmerksamkeit verdient, für die Geschichte jener Entwicklung auf einer niedrigeren Stufe, als das Scarlatti'sche Werk, während es jedenfalls einer späteren Zeit als dieses angehören muss (Durante ist im Jahre 1693 geboren, und ein Jugendwerk sind diese Sonaten gewiss nicht; ohnedies trat er erst nach Vollendung seiner Studien in Rom, gegen 1718, in Neapel als Componist auf). Die Form seiner Divertimento's, die Liedform, als solche, hat für die Sonate, wenn sie auch in ihr Aufnahme findet, doch nur eine untergeordnete Bedeutung; ihre Ausbildung zur eigentlichen Sonatenform haben wir aber bei Scarlatti in viel höherem Grade. Was Durante's Sonaten einen grösseren historischen Werth zu verleihen scheinen könnte, als den Scarlatti'schen, wäre etwa die Zusammenstellung mehrerer Sätze zu einem Ganzen; allein diese haben wir in grösserer Ausdehnung und Mannigfaltigkeit schon bei Kuhnau gefunden. Ueber Kuhnau ist Durante auch in sofern nicht hinausgegangen, als er den polyphonen Formen noch eine Hauptstelle, oder vielmehr geradezu die Hauptstelle in seinen Sonaten einräumt (denn gegen die Studien treten die Divertimento's an äusserer und innerer Gewichtigkeit immerhin sehr zurück); dagegen steht er allerdings durch freiere und mehr klaviermässige Behandlung der polyphonen Formen, so wie überhaupt durch freiere und der Natur des Instruments angemessenere Schreibart, weit über Kuhnau.

Der erste Componist nun, bei welchem wir wieder einer eigentlich sonatenmässigen Zusammenstellung mehrerer Sätze zu einem Ganzen begegnen, ist Sebastian Bach. Man hat bisher allgemein geglaubt, ~~dieser Meister~~, wie auch Händel, haben das Feld der Sonate gänzlich unangebaut gelassen und sich für ausgedehntere Clavierwerke lediglich der Gattung der Suite bedient, in welcher sie Beide bekanntlich so Grosses geleistet haben. Allein es ist dem Verf. gelungen, von Seb. Bach wenigstens zwei Claviersonaten aufzufinden, welche von der Hand zweier seiner Schüler, Kirnberger's und Mützel's, geschrieben sind, an deren Authenticität also schon aus diesem Grunde kein Zweifel sein könnte, wenn dieselben auch nicht innerlich den Stempel der Aechtheit so unverkennbar an sich trügen, wie es in der That der Fall ist *). Ueber die Zeit, in welcher diese Sonaten componirt sind, ist leider keine Notiz vorhanden; es lässt sich aber aus ihrer Beschaffenheit, sowie aus dem Umstande, dass jene beiden Schüler dieselben copirt haben, schliessen, dass sie in die spätere oder späteste Zeit des Meisters fallen, vielleicht in eben die Jahre, in welchen Kirnberger und Mützel seinen Unterricht genossen. Man kann sich denken, dass Bach, dem die polyphone Schreibart fast zur andern Natur geworden, dieselbe auch in den vorliegenden Sonaten nicht von sich abstreift, sondern zu bedeutender Geltung kommen lässt. Beide Sonaten haben vier Sätze. Die erste, in D-moll, beginnt mit einem Präludium, Adagio, das fantasienmässig geschrieben ist und mit einem Halbschluss auf der Dominante endigt (in sofern könnte man das Präludium auch mit dem folgenden Satze zusammen als einen betrachten, so dass die ganze Sonate aus drei Sätzen bestünde; doch ist dasselbe

*) Es sei hier ein für allemal bemerkt, dass sämtliche Materialien zu dieser Abhandlung dem Verf. aus der gerade an seltenen Antiquitäten ungemein reichhaltigen musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin durch die Güte des Herrn Redakteurs an die Hand gegeben sind.

ziemlich ausgedehnt und selbständig ausgearbeitet); der zweite Satz, *Allegro*, ist eine weit ausgeführte Fuge, aber frei gehalten, meist 3- und 2stimmig und völlig klaviergemäss; der dritte Satz, in *F-dur*, ist ein kurzes *Andante* in zweitheiliger Liedform, wie wir diese schon oben beschrieben haben, mit Repetition beider Theile, deren erster in der Dominantentonart schliesst, homophon mit etwas obligater Begleitung; den Schluss macht ein *Allegro* in *D-moll*, aus zwei Theilen bestehend, deren erster in der Dominante schliesst. Wir könnten hierin die Sonatenform vermuthen, besonders da der zweite Theil auf der Dominante wieder mit dem Thema beginnt und mit dem ersten Theile allerdings verwandt ist; allein die Abweichung ist doch stärker, als gewöhnlich bei der Sonatenform, es fehlt ganz an der Zurückleitung auf den ersten Theil. Wir müssen das Ganze eher als eine blosse Erweiterung der zweitheiligen Liedform ansehen, wie sie sich auch in anderen ähnlichen Werken Sebastian Bach's, sogar in vorzugsweise polyphonen Sätzen, findet; jedenfalls ist die Sonatenform darin bei weitem nicht mit der Bestimmtheit ausgeprägt, wie bei Scarlatti. Die Schreibart dieses Satzes ist präludienmässig und fast durchweg zwei- und einstimmig *). Die zweite Sonate, deren Sätze sämtlich in *C-moll* stehen (eine von den Suiten her noch beibehaltene Gewöhnheit), beginnt mit einem Satze, der in der Form dem Schlusssatze der vorigen Sonate sehr ähnlich ist. Zwar ist dieser Satz (dem Charakter nach ein *Allegro*) nicht äusserlich in zwei Theile geschieden, es liesse sich auch so, wie er hier steht, keine solche Scheidung unmit-

*) Auf dieses *Allegro* folgt im gleichen Hefte von derselben Hand geschrieben ein *Adagio*, das in *G-dur* anfängt und mit einem Halbschluss auf der Dominante endigt. Wie dieses *Adagio* selbständig existiren soll, ist uns nicht erklärlich; aber sicherlich gehört es nicht zu unserer Sonate, da es sich mit keinem Satze derselben als zusammenhängend denken lässt, und überdies nach dem vorerwähnten *Allegro* ein ausdrückliches „fine“ steht.

telbar vornehmen, da nirgends im Verlaufe desselben ein völliger Schluss gemacht wird; aber ideell findet diese Einteilung doch Statt: vom 16. auf den 17. Takt nämlich wird in der Dominantentonart harmonisch vollkommen geschlossen, allein die Schlussnote fällt in der Melodie aus und ist rhythmisch zugleich die Anfangsnote des folgenden Theiles, welcher nun zunächst, wie es gewöhnlich ist, das Thema in der Dominantentonart aufstellt. Soweit hätten wir also die regelmässige Sonatenform, nur mit Verschmelzung des Schlusses vom ersten und des Anfangs vom zweiten Theile; der weitere Verlauf des zweiten Theils aber führt allerdings das im ersten Theil Gegebene durch, ohne es wesentlich umzugestalten; jedoch findet auch nirgends eine Zurückführung auf den ersten Theil Statt, wie diese der Sonatenform zukommt. Uebrigens ist dieser Satz ganz zweistimmig (einige Accordfüllungen gegen den Schluss hin abgerechnet), und zwar mit entschieden vorherrschender Oberstimme. Der zweite Satz, *Allam* nach ebenfalls ein *Allegro*, ist wieder polyphon geschrieben, eine Doppelfuge, aber in einer Form, die nicht eigentlich der Polyphonie angehört, sondern ihren Ursprung in der freien Schreibart hat: es sind drei Theile, der erste schliesst auf der Tonika, der zweite Theil ist bewegter und kunstvoller (er hat das Thema auch in der Gegenbewegung) und schliesst wieder auf der Tonika, der dritte Theil ist die wörtliche Wiederholung des ersten. Wir sehen hier, wie die Formen des freien Stils in Claviercompositionen selbst auf die rein polyphonen Gestaltungen rückwirkten: es ist hier offenbar nichts Anderes als eine Modification der Sonatenform, der zweite Theil vertritt ganz die Stelle der Durcharbeitung, und das modulatorische Verhältniss der drei Theile hat in den früher schon erwähnten, sowie in später noch aufzuführenden Erscheinungen hinreichende Analogieen. Auch die Zahl der angewendeten Stimmen, drei, oft nur zwei, und die Führung derselben ist dem freieren Wesen des Claviers ganz angemessen. Der dritte Satz ist seinem Charakter nach ein *Andante*, in der Haupt-

sache zweistimmig und homophon, in zweitheiliger Liedform, mit Schluss des ersten Theils in der Parallele. Ebenso ist der letzte Satz, offenbar ein *Allegro*, zweistimmig und homophon, und hat ebenfalls Liedform, aber dreitheilige, d. h. äusserlich ist er allerdings auch bloss in 2 Theile getheilt, von denen der erste in der Dominante schliesst; allein der zweite Theil leitet nach einiger Zeit auf eine modificirte Wiederholung des ersten Theils zurück, welche wir als dritten Theil ansehen. Dem Ganzen ist noch eine Variation beigelegt. Der Satz könnte nach Form und Inhalt ganz wohl als eine Gigue mit einer Double gelten. Was den Gehalt dieser Sonaten betrifft, so sind, wie sich erwarten lässt, beide gediegen; die zweite aber besonders ist ganz vortrefflich.

Sebastian Bach hat demnach in den Sonaten, welche wir von ihm kennen, allerdings keine neue Bahn für diese CompositionsGattung eröffnet; er hat nicht einmal die Form, welche Scarlatti für einzelne Sätze gefunden, benützt, wenigstens nicht in so bestimmter Gestalt — wir müssten denn nur die dreitheilige Liedform des Schlusssatzes der zweiten Sonate für eigentliche Sonatenform erklären, wozu wir, bei dem nicht scharf abgränzbaren Uebergange einer dieser Formen in die andere, nicht gerade unberechtigt wären, wenn nicht die Beifügung einer Variation so entschieden für Annahme der Liedform spräche. Er steht in Form und Schreibart noch nicht durchweg auf gleich freiem Standpunkte, wie Scarlatti, schliesst sich vielmehr wieder näher an Kuhnau an, dem er jedoch an Reichthum und freier Beherrschung der Mittel weit überlegen ist. Aber gerade dieses Annähern an Kuhnau hat auch eine Seite, von der wir es wiederum als einen Fortschritt gegenüber von Scarlatti ansehen müssen, darin nämlich, dass Bach wieder mehrere Sätze zu einem Ganzen in der der Sonate eigenthümlich zukommenden Weise zusammenstellt, und zwar in solcher Art, dass eine höhere, geistige, innerliche Bedeutung dieser Zusammenstellung sich viel schlagender zu erkennen gibt, als irgend früher. So steht Bach ver-

mittelnd auf dem Uebergangspunkte zu der in der nächsten Zeit erfolgten Gestaltung der Sonate *).

Ungefähr dieselbe Stellung müssen wir einem ziemlich jüngeren Componisten einräumen, dem berühmten Pater Martini (*F. Gian-Battista Martini, Minore Conventuale*, wie er sich nennt). Von ihm sind uns 12 Sonaten übrig unter dem Titel: *Sonate d'intavolatura per l'organo e'l cembalo*, zu Amsterdam herausgegeben, nach einer handschriftlichen Notiz des früheren Besitzers unseres Exemplars, Pölchau's, im Jahre 1746. Auf dem Titel ist unter der Bemerkung: „für die Orgel und das Clavier“ jedenfalls zu verstehn: „für die Orgel oder das Clavier“; die Sonaten scheinen aber ihrer ganzen Beschaffenheit nach für das Clavier gedacht zu sein, wenn auch dann und wann einige tiefe Töne, welche die Hände auf dem Clavier nicht erreichen können, zu Gunsten der Orgel für das Pedal beigesetzt sind (oder hatte man damals vielleicht auch schon Clavier mit Pedal?). Die Gestalt dieser Sonaten steht der Sutenform sehr nahe, so sehr, dass wir dieselben ungefähr mit dem gleichen Rechte geradezu Suten nennen könnten. Sie bestehen sämmtlich aus fünf Sätzen,

*) Wir müssen die Möglichkeit zugeben, dass diese Sonaten, so wie vielleicht manche andere in dieser Abhandlung erwähnte Erscheinungen chronologisch nicht genau denselben Platz einnehmen, welchen wir ihnen hier in der systematischen Entwicklung anweisen. Denn leider fehlt es für die Mehrzahl dieser Erscheinungen an genauen chronologischen Notizen — was zugleich ein Grund mehr für uns ist, nicht behaupten zu wollen, dass in unserer Abhandlung nicht da oder dort auch eine Lücke in der Zeitfolge sein könnte. Doch dürften kleine Differenzen zwischen der Chronologie und unserer Entwicklung nicht hoch anzuschlagen sein, da es dem Gange der Geschichte gar nicht zuwider ist, dass hie und da eine niedrigere Phase der Entwicklung erst zur gleichen Zeit mit einer höheren, anderswo sogar erst später, hervortritt, oder dass eine schon dagewesene und überwundene Phase sich bei irgend einem andern Individuum, in einer andern Schule, bei einem andern Volke u. s. f. wiederholt.

welche jedesmal in einer und derselben Tonart geschrieben sind. Den Anfang macht immer ein Präludium, ausser in Nr. 12, wo an dessen Stelle eine Allemande gesetzt ist; diese Präludien schliessen selbständig ab, mit Ausnahme von Nr. 5 und 9, welche durch einen blossen Halbschluss auf der Dominante das Folgende vorbereiten. Der zweite Satz ist regelmässig eine Fuge oder doch ein fugenmässiger Satz (Nr. 4. 9.) in schnellem Tempo, einmal (Nr. 10.) ohne selbständigen Abschluss, mit einem Orgelpunkte auf der Dominante endigend. In so weit ist die Form ganz nach Art der Suite, wenn auch nicht dieser speciell eigenthümlich. Die übrigen drei Sätze sind in zwei Fällen, in der achten und neunten Sonate, lauter Tänze — also hier reine Suitenform; in drei Fällen, in der vierten, siebenten und elften Sonate, ist unter denselben gar kein Tanz enthalten — also eigentliche Sonatenform, wie bei Kuhnau und Sebastian Bach; in den übrigen Sonaten sind Tänze mit solchen Sätzen gemischt, welche der Suite und der Sonate gleicherweise angehören, z. B. *Adagio's*, Arien mit Variationen u. dgl. Ohne uns daher in eine genauere und ins Einzelne gehende Betrachtung dieser Sonaten einzulassen, führen wir bloss das an, was für unseren jetzigen Zweck von Bedeutung ist. Die Schreibart, welche der Componist in seinen Sätzen, abgesehen von den Präludien, Fugen und Tänzen, anwendet, ist theilweise noch polyphon, und zwar entweder in der Form einer ununterbrochen fortlaufenden Durcharbeitung, wie im *Adagio* der dritten und im *Allegro* der fünften Sonate, oder aber mit Annahme einer ursprünglich homophonen Form, wie der zweitheiligen Liedform im *Allegro* der fünften Sonate. Dem grössten Theile nach sind aber jene Sätze homophon gehalten, indem die Oberstimme sich als vorherrschend geltend macht, doch so, dass die begleitenden Stimmen sehr obflüchtig gearbeitet sind und also keineswegs als unbedeutend ganz zurücktreten. Unter den Formen, in welchen diese letzteren Sätze geschrieben sind, ist die erste die zweitheilige Liedform mit Repetition bei-

der Theile: hieher gehören das *Andante* Nr. 10, das *Grave* von Nr. 12, die *Siciliana* von Nr. 9 (wir müssen diese doch eher als ein eigentliches *Adagio*, denn als einen Tanz ansehen); ferner die Arien oder Lieder mit oder ohne Veränderungen in Nr. 1, 2, 4, 7. Im Grunde dieselbe Form, nur in grösserer Ausdehnung, sowie mit engerer Verbindung der beiden Theile und ohne Repetition derselben, haben die *Adagio's* von Nr. 1, 5 und 6: der Schlussston ihres ersten Theils (in der Dominanten- oder Paralleltonart) ist zugleich der Anfangston des zweiten Theils, und letzterer enthält eine ausgedehntere Durchführung des Früheren — ganz dieselbe Form, wie im ersten Satze der *C-moll*-Sonate von Sebastian Bach. Eine schärfere Auseinanderhaltung der Theile und auch bereits Annäherung an Dreitheiligkeit begegnet uns im *Adagio* der elften Sonate: der erste Theil schliesst deutlich und bestimmt in der Dominante ab, dann folgt (ohne dass der erste Theil wiederholt würde) durch einige Zwischennoten verbunden der zweite Theil, welcher nun das Thema auf der Dominante aufstellt, aber mit Verkehrung der Melodie, und dasselbe vorzugsweise in dieser Art durcharbeitet, bis es kurz vor dem Schlusse, bei der Rückkehr in die Haupttonart, wieder in ursprünglicher Richtung auftritt, jedoch nur noch kurz und ohne nähere Beziehung auf den ersten Theil durchgeführt wird. Dieselbe Annäherung an Dreitheiligkeit, aber noch mit stärkerer Verschmelzung des ersten und zweiten Theils, finden wir im *Allegro* der siebenten Sonate. Endlich ganz unläugbar ist die dreitheilige Form im *Adagio* der zweiten Sonate: der erste Theil schliesst in der Dominante, der zweite beginnt in dieser mit dem Thema und führt mit der Durcharbeitung über andere verwandte Tonarten nach der Haupttonart zurück, in welcher nun als dritter Theil eine beinahe wörtliche, aber natürlich in der Modulation veränderte Wiederholung des ersten Theils folgt. Wir können dies mit allem Rechte Sonatenform nennen, denn dass die einzelnen Theile (oder vielmehr der erste und dann der zweite und

dritte zusammen) nicht wiederholt werden, sowie dass der Schluss des ersten Theils mit dem Anfange des zweiten verschmolzen ist (in der schon mehrmals bezeichneten Art), thut Nichts zur Sache; wir haben aber im Gegentheil diese Form in einem Punkte hier noch schärfer ausgeprägt, als bei Scarlatti und in vielen späteren Werken dieser Gattung, darin nämlich, dass hier nach der Durch- arbeitung der erste Theil vollständig, nicht bloss fragmentarisch, repetirt wird. Den geraden Gegensatz zu dieser Form bildet eine andere, die, wie uns scheint, ursprünglich der Polyphonie eigenthümlich und von dieser erst auf homophone Sätze übertragen ist, in den *Adagio's* der vierten und siebenten und in den *Allegro's* der sechsten und elften Sonate, nämlich die Form einer ohne grössere Eintheilung stetig fortlaufenden Entwicklung des Themas. Noch ist zu erwähnen, dass die Aria der elften Sonate die Form des Rondo hat in der Weise, wie wir sie in jener Zeit häufig finden und wie sie als die ursprüngliche erscheint: ein kurzer Liedsatz von 8 Takten (der letzte ist verkürzt) schliesst in der Tonika, ihm folgt, gleichsam als zweiter Theil, eine ebenso lange Fortsetzung des gleichen Motivs, welche auf die Dominante führt und in ihr schliesst; nun wird der erste Satz wiederholt, dann tritt ein neuer, aber dem ersten verwandter Satz oder vielmehr ein Gang auf, der zu einem Schluss auf der Parallele führt, jetzt noch einmal Wiederholung des ersten, hierauf ein wieder 8 Takte langer freier Gang, aus harmonischer Figuration bestehend, ohne Abschluss, endlich noch eine Wiederholung des Hauptsatzes und zuletzt ein ebenso grosser Anhang, der aus demselben hergenommen ist. Der Hauptsatz tritt demnach viermal auf, die übrigen Sätze und Gänge aber haben ihm gegenüber keine Bedeutung, sie treten gegen ihn ganz in den Hintergrund, zumal da sie zum Theil aus ihm herausgebildet, zum Theil ganz ohne festen Inhalt sind — ganz dem ursprünglichen Begriff des Rondo getreu, welcher nur auf die stete Wiederkehr des einen Hauptgedankens, nicht aber auf das ihm zur Seite

Gestellte Gewicht legt. Ueber die Menuette, als einen in der eigentlichen Sonate später beibehaltenen Satz, fügen wir bei, dass das eine, welches in unserer Sammlung vorkommt, ein einfaches zweitheiliges Lied ist, mit Schluss des ersten Theiles in der Dominante, ein Lied, dem aber nicht etwa, wie später gewöhnlich wurde, ein zweites, ein sogenanntes Trio, beigefügt ist, sondern statt dessen 3 Variationen, von denen die letzte sogar in anderer Taktart steht, im $\frac{6}{8}$ -Takt statt im $\frac{3}{8}$ -Takt (Sonate 10). Das andere (Sonate 9) besteht aus einer *prima* und einer *seconda parte*, wie es der Componist nennt, welche aber beide nicht selbstständig für sich abgeschlossen sind, sondern in der Modulation einander erst zu einer Einheit ergänzen, und deren jede 3, oder, wenn wir die Reprisen des jedesmaligen ersten Satzes mitrechnen, 5 kurze Sätze oder, wie wir es gewöhnlich nennen, Theile enthält.

Es wird aus dem Angeführten klar sein, warum wir gesagt haben, dass auch Pater Martini einen Uebergang bilde von der früheren Gestalt der Sonate zu der zunächst folgenden. Einmal stehen seine Sonaten nach ihrer Form im Ganzen in der Mitte zwischen der Suite und der eigentlichen Sonate. Sodann sind die einzelnen Sätze bei ihm theils eigentlich polyphon geschrieben, und haben als solche entweder streng polyphone Formen oder auch eine Form, welche von der Homophonie herübergenommen ist; theils sind sie homophon geschrieben, doch immer noch mit starker Hinneigung zur Polyphonie (selbst die Tänze), und stehen als solche entweder in eigentlich homophonen Formen — welche wir zum Theil sogar weiter geführt sehen, als irgend früher geschehen war — oder auch in einer Form, welche ursprünglich der Polyphonie angehört. So hat Alles das Ansehen einer Uebergangsgestaltung. Uebrigens ist rücksichtlich des Gehältes der Martini'schen Sonaten zu bemerken, dass sie bei aller Kunst der Arbeit keineswegs trocken und steif sind (ein Vorwurf, den man den Compositionen dieses allerdings mehr als Theoretiker berühmten Mannes überhaupt schon gemacht hat), dass

sie vielmehr voll Geist und Leben sind, ein Werk, das wir der Aufmerksamkeit aller Musikfreunde, die sich mit einem tieferen Studium der Kunst befassen, nicht genug empfehlen können. --

(Fortsetzung folgt.)



Winke für Orgeldisponenten

von **Ludwig Granzin,**

*erstem Organisten zu St. Johann in Danzig *).*

Es ist nicht ungewöhnlich, in öffentlichen Blättern Referate über neu erbauten oder auch wohl nur einer bedeutenden Reparatur unterzogene Orgeln zu lesen, wobei denn, wie es sich gleichsam von selbst versteht, die Stimmendisposition des respectiven Werkes ebenfalls mitgetheilt wird. Eine solche Lektüre kann aber kaum mehr als zur Unterhaltung dienen, allenfalls auch die Neugier befriedigen; mag sie hingegen auch Stoff zu kritischen Betrachtungen geben, so helfen diese Nichts mehr, denn das Orgelwerk steht fertig da, und die etwaigen Fehler der Disposition sind nicht mehr zu redressiren. Man wird vielleicht wähnen, dass dergleichen nicht zu besorgen seien, sobald die Anfertigung der Disposition einem tüchtigen und erfahrenen Manne zugewiesen worden; allein — vorläufig angenommen, dass dies auch wirklich immer der Fall sei — woher kommt es doch, dass äusserst wenige Orgelwerke vorhanden sind, welche nicht Anlass zu erheblichen Ausstellungen geben? Die Prinzipien für Orgeldispositionen können sich wenig über das Allgemeine hinaus erstrecken; die Anwendung auf besondere Fälle und die Ausführung im Einzelnen bleibt immer dem Geschmacke

*) Im Verlaufe dieses Aufsatzes kommen mehrere Citate sächsischer, besonders Halle'scher Orgeln vor. Seit fast 20 Jahren jenen Gegenden entfremdet und durch keine schriftliche Notizen unterstützt, habe ich daher nur aus dem Gedächtniss citirt. Obwohl dieses mir ziemlich treu, so ist es doch nicht infallibel, und bitte ich daher im Voraus für etwaige Unrichtigkeiten — erhebliche werden nicht dabei sein — um Entschuldigung. Dasselbe gilt auch in Bezug auf die Veränderungen, welche im Laufe jener Zeit an den dortigen Orgelwerken etwa dürften getroffen worden sein, mir aber unbekannt geblieben sind. — Für die Richtigkeit der aus Seidel's Werk entnommenen Angaben mag dessen Verfasser selbst einstehen. Einzelne Unrichtigkeiten laufen dort mit unter, nicht blos Sprachfehler (wie z. B. durchweg klangbar für klingend) sondern auch Schreib- oder Druckfehler, die nicht angezeigt sind. So z. B. werden der Merseburger Domorgel fünf Manuale gegeben; pag. 252 findet sich ein Quintregister zu $5\frac{1}{2}'$, pag. 257 eine Terz $1\frac{1}{2}'$, eben daselbst etwas unklar Rauschquinte 3 und $\frac{1}{2}'$, Oktave 2 und $\frac{1}{2}'$. Leicht können sich also auch andre Versehen eingeschlichen haben, welche als solche sich nicht sofort kund geben. Was davon nun in meinem Aufsätze etwa übergangen ist, möge nicht mir zugerechnet werden.

des Disponenten überlassen. Weil nun aber über den Geschmack nicht zu streiten ist, so kann auch nicht verlangt werden, dass der Geschmack des Einzelnen der allgemeine sei; darum aber scheint es gerathener, Orgeldispositionen vor ihrer Ausführung mitzutheilen, mit der Aufforderung an kompetente Leser, den Gegenstand öffentlich zu besprechen, damit noch zur rechten Zeit etwaige Mängel beseitigt und überhaupt wesentliche Bemerkungen und Erfahrungen Anderer zur Vervollkommenung der Disposition benutzt werden können. Und gerade für den Orgelbau würde nach meinem Ermessen eine solche öffentliche Besprechung auch von dem materiellen Gesichtspunkt aus betrachtet ganz besonders rathlich sein; denn nicht allein ein bedeutendes, sondern auch ein todtes Kapital verlangt der Bau einer Orgel; Grund genug, mit der Verwendung äusserst sorgsam zu sein.

Die Ansichten, welche ich in diesen Zeilen niederlege, sind das Resultat mehrjähriger Beobachtungen und Erfahrungen; sie sind neuerdings durch die Bekanntschaft mit dem Werke: die Orgel und ihr Bau von Joh. Jul. Seidel befestigt worden. Unter den grössern der dort mitgetheilten 45 Orgeldispositionen erscheint mir keine einzige so ganz tadellos, dass man sie unbedingt als Muster aufstellen dürfe *). Da der Verfasser des Werkes jeder eigentlichen Kritik der Dispositionen sich enthalten hat, seine Schrift in mehrfacher Hinsicht einer weitem Verbreitung nicht unwerth ist, so kann es wohl ganz angemessen sein, dem Schlendrian vorzubeugen, der vorkommenden Falls unter 45 Dispositionen eine heraus sucht, oder sich bemüht, aus ihnen die 46. zu fabriziren.

Zuerst von den Klavieren einer Orgel zu reden, so wird mit Recht allgemein anerkannt, dass ein Werk ohne Pedal nur ein trauriger Nothbehelf ist. Vielmehr trachtet man heut zu Tage danach, jeder Orgel nicht nur ein Pedal, sondern wo möglich auch ein zweites Manual zu geben, sollte letzteres auch nur sehr wenige Stimmen enthalten. Bei Orgeln von wenigstens mittlerer Grösse, d. h., von ungefähr 30 klingenden Stimmen, scheint es mir angemessen, beide Manuale so zu disponiren, dass auch ohne Benutzung

*) Fast in jedem Werke über die Orgel werden Stimmendispositionen mitgetheilt. Aufgefallen ist mir dabei, dass ich noch nirgends die Disposition der Marienkirche zu Halle an der Sale gefunden habe; auch die der Domorgel zu Merseburg findet meines Wissens bis jetzt sich nur in einem Werke des verstorbenen Organisten W. Schneider. Beide Orgeln gehören gleichwohl zu den grössten: die Hallische Orgel zählt 64 klingende Stimmen auf 3 Manualen und einem Pedale; die Merseburger hat 4 Manuale und ein Pedal, zusammen 68 Stimmen; der Hallischen ist ausserdem noch eine gute Disposition der Manuale, weniger des Pedals, nachzurühmen.

Cacilia. Bd. XXV. (Heft 100.)

der Füllstimmen das zweite Manual dem ersten bis zum *mezzo forte* entgegen gesetzt werden kann. Nur wenige Orgeln genügen dieser Forderung, da bei den meisten vielmehr beide Manuale in solchem Missverhältnisse stehen, dass das zweite nur als eine Art von Appendix des ersten erscheint, und wofern noch ein Paar Stimmen mehr vorhanden sind, diese schon einem dritten Manuale zugewiesen werden. Doch scheint es, als ob man in neuerer Zeit dieserhalb richtigere Grundsätze befolge, da mehreren der in Seidel's Werk angeführten neueren Dispositionen jener Vorwurf nicht zu machen ist, wogegen aber die grössere Orgel der Bernhardiner Kirche zu Breslau nicht ganz frei zu sprechen ist. Das Weitere hierüber wird sich bei der Besprechung der Stimmenwahl ergeben; hier nur noch eine Bemerkung über das dritte Manual. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass man an die Disposition eines dritten Manuals nicht eher denken darf, bevor die beiden andern der obigen Forderung entsprechen. (Bei weniger als 40 klingenden Stimmen sollte man sich daher auf 2 Manuale beschränken.) Kommt es nun aber zu einem dritten Manuale, so ist es ganz gewöhnlich, dasselbe nach eben den Grundsätzen wie ein anderes Manual zu disponiren, — wenn auch in kleinerem Maassstabe. Eine Ausnahme davon machen in Danzig die 5 Orgeln, die mit 3 Manualen versehen sind, indem dort das dritte Manual nur sehr wenige Stimmen hat (die grösste dieser Orgeln in der St. Marienkirche zählt von ihren 53 klingenden Stimmen nur sechs auf dem dritten Manuale) und ich muss gestehen, dass, so fremdartig mir diese Erscheinung anfänglich vorkam, ich mich doch sehr bald von der Zweckmässigkeit so weit überzeugte, dass ich gar nicht anstehe, sie anzuempfehlen. Denn da die wenigen Stimmen zum vollen Werke eben nicht sonderlich beitragen, so erklingt letzteres eigentlich schon bei der Kopplung der beiden andern Manuale — keine unwichtige Erleichterung für den, welcher bei strenger Kälte sonst das volle Werk spielen soll. — Andererseits reicht zugleich das dritte Manual für Pianosätze (etwa bei Präludien etc.) vollkommen aus, sobald es etwa 2—3 Flötenwerke zu 8^o und 1—2 dergl. zu 4^o enthält. Hat eine Orgel 4 Manuale, so versteht es sich, dass diese Disposition für das vierte gilt.

Man hat in neuerer Zeit angefangen, grossen Orgeln zwei Pedale zu geben. Allerdings ist es unangenehm, bei einem raschen Wechsel des vollen Werks mit sanften Sätzen durch das Pedal insofern gehindert zu sein, als nicht inmer möglich ist, die starken Stimmen des Pedals rasch genug abzustossen, und gleicher Zeit es unpassend sein kann, für die Pianosätze das Pedal

ganz zu missen. Beiden Uebelständen soll durch das Vorhandensein zweier Pedale begegnet werden. Eine also konstruirte Orgel selbst zu versuchen habe ich zwar noch nicht Gelegenheit gehabt; dessen ungeachtet kann ich aber die Besorgniss nicht bergen, dass durch jenes Mittel wenig gewonnen, vielmehr das ohnehin mehr oder weniger unbequeme Pedalspiel noch mehr erschwert werde. Dagegen erscheint es mir für jenen Zweck rathlicher, für das Pedal 2 (vielleicht auch 3) Windladen zu konstruiren wie dies sich wirklich bei manchen Orgeln vorfindet, — jeder derselben ihre besondere Windführung und dieser ihr besonderes Sperrventil zu geben. Eine dieser Windladen müsste dann blos solche Stimmen enthalten, welche zum Piano passten, also etwa Subbass 16', Flöte 8', vielleicht noch Salzional 8'. — Da man es heut zu Tage versteht, die Sperrventile so einzurichten, dass sie auch bei getretenen Bälgen gezogen werden können, ohne Gefahr des Abbrechens, so hat von dieser Seite her die Sache kein Bedenken. Die ganze Unbequemlichkeit würde nur darin bestehen, statt eines Pedalventils deren zwei zu dirigiren; das kann aber nicht von Belang sein.

Umfang der Klaviatur. Der gewöhnliche Umfang des Manuals nimmt bekanntlich 4 Oktaven C-c ein. Hier und da findet sich noch eine halbe Oktave in der Höhe mehr *). Wozu das? Für das volle Orgelspiel reichen 4 Oktaven aus; wer aber ein hohes Flötensolo vortragen will, nehme dazu ein vierfüßiges Register eines andern Manuals. Ohnehin möchte die dreigestrichene Oktave eines zweifüßigen Registers nicht gar angenehme Töne geben, wenn man bedenkt, dass zum $\bar{c}$ eines solchen Registers der offene Pfeifenkörper nur $1\frac{1}{2}$ Zoll lang (der gedeckte nur $\frac{3}{4}$ Zoll) sein darf. Mag man allenfalls bei der Stimmung im Kammerton das Manual bis $\bar{d}$ führen, aber was darüber ist, das ist unnütz, mithin vom Uebel. Lieber Sorge man für eine vollständige grosse Oktave, so dass nicht Cis und Dis, (wohl gar noch Fis und Gis) fehlen **). Die Pedalklaviatur muss wenigstens bis $\bar{d}$ gehen; ge-

*) Nicht blos in neuern Werken; auch die Manuale der kleinern hiesigen Johannisorgel, Anno 1762 erbaut, geht bis $\bar{f}$

**) In manchen Orgeln ist die grosse Oktave des Pedals vollständig, aber nicht die des Manuals. In der Marienorgel zu Halle an der Saale hat nur das zweite Manual die vollständige Bassoktave; in den beiden andern und im Pedale fehlt Cis. Die grosse Johannisorgel zu Danzig, Anno 1673 erbaut, hatte anfänglich nur ein Pedal von wenigen Registern (Unterbass und Subbass 16', Oktave 8', Nachsatz $10\frac{2}{3}'$, Schwiegel 1'). Dieses Pedal geht bis zum $\bar{d}$, und in der grossen Oktave fehlt Cis und Dis. Im Jahre 1745 wurde es durch 13

rade nothwendig ist ein höherer Umfang nicht; doch kann er für manche Gattung des Orgelspiels wohl willkommen sein; und in der That haben die Pedale der beiden Johannisorgeln zu Danzig so wie die Domorgel zu Merseburg $2\frac{1}{2}$ Oktaven; irre ich nicht, so geht auch das Pedal der Hallischen Marienorgel bis $\bar{e}$.

In Bezug auf die Auswahl der Stimmen muss der Gesichtspunkt^a fest gehalten werden, dass die Orgel nicht nur im vollen Werke für die versammelte Gemeinde ausreiche, und zwar würdig fülle, ohne zu schreien, sondern auch in den einzelnen Stimmen eine möglichste Mannigfaltigkeit der Klangfarbe offenbare und, so weit es sein kann, nicht blos der Begleitung des Gemeindegesangs, sondern auch dem figurirten und kunstreichen Spiele die Mittel darbiete. Hierbei ist indessen die Grösse des Werkes überhaupt, so wie auch die Frage zu berücksichtigen, ob und was für die Erhaltung eines Werkes gethan werden könne; und es versteht sich wohl von selbst, dass kleinere Werke sich nur auf das für ihren Zweck Unentbehrlichste beschränken werden. Ausserdem aber ist sehr anzurathen, diejenigen Werke, denen die erhaltende Hand fehlt, mit allen leicht verletzbaren und öfterer Stimmung benötigten Stimmen zu verschonen. Sehr wünschenswerth ist es, jede Orgel einem Orgelbauer zu übergeben, dessen Obliegenheit es bleibe, für die Erhaltung und Stimmung zu sorgen. Vollständig lässt sich das nur in dem Wohnorte des Orgelbauers ausführen, geschieht aber auch dort nicht immer; mancher Kirchenpatron glaubt schon Wunder was zu thun, wenn er viertel- oder halbjährig einen Orgelbauer zur Revision der Orgel sendet, und wie viele Orgeln haben sich auch nicht einmal dieser Aufmerksamkeit zu erfreuen *). Oder glaubt man, es sei nöthigenfalls Sache des Organisten, sich mit allem

Stimmen vermehrt, denen nicht nur die vollständige grosse Oktave, sondern auch noch die Töne $\bar{es}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$ gegeben wurden. Manche Orgeln mit kurzer Oktave (d. h. derjenigen grossen Oktave, welcher ausser dem Tone B alle Obertasten fehlen) fangen für das Auge von E an und gehen chromatisch in die Höhe. Das ist aber nur Schein; denn die E-Taste giebt den Ton C, die Fis-Taste das D, und E muss auf der Gis-Taste gesucht werden. Auch eine schöne Gelegenheit, sich im Orgelspiele zu üben. Wer sie will kennen lernen, gehe in die evangelische Kirche zu Marienburg.

*) Dass gerade bei Orgelbauten sehr häufig eine unzeitige und übelangebrachte Sparsamkeit angewandt wird, ist eine alte Klage; sie erneuert sich aber auch in unsern Tagen. In einer volkreichen Stadt des ...schen Staats, wurde vor etwa 20 Jahren eine Orgel von mehreren und 60 Stimmen abgetragen. Der Orgelbauer, welcher dieses Geschäft vollzog, ein tüchtiger Mann, lebt noch; und so scheint es doch billig, ihm auch wieder die jetzt projektirte Aufstellung zu übertragen, da es am Tage liegt, dass gerade er dies Geschäft am raschesten, zweckmässigsten und billigsten wird ausführen können; aber nein! die Sache wird licitando an den Mindestfordernden ausgetoten!

dem zu befassen? Hierüber ein paar Worte. Allerdings kann und muss von dem Organisten eine vollständige Kenntniss der Orgel verlangt werden — dass es auch wirklich geschehe, und dass dem zukünftigen Organisten auch überall die Gelegenheit geboten werde, diese Kenntniss zu erwerben, will ich damit nicht gesagt haben — damit er im Stande sei, bei etwaigen Revisionen den Orgelbauer zu kontrolliren, bei vorkommenden Fehlern den Grund zu erforschen, die Orgel im Ganzen wie im Einzelnen ihrer Natur gemäss zu behandeln und Alles zu vermeiden, was dem Werke Eintrag thun kann. Aber selbst Hand anzulegen vermag er nur da, wo er nicht gerade des erfahrenen und vielgeübten Orgelbauers bedarf, sondern wo reifliches Nachdenken, aufmerksames Beobachten der natürlichen Geschicklichkeit die Mittel gewähren, Fehler zu verbessern. Dahin gehört denn namentlich das Stimmen der Rohrwerke (vorausgesetzt, dass diese auch leicht zugänglich seien.) Doch ist auch dieses nur in dem äussersten Nothfalle von ihm zu fordern, wenn kein Orgelbauer in der Nähe ist. Ein wirklicher Gewinn wird es aber vielleicht nie sein, den Organisten zu dergleichen Geschäften zu verpflichten; denn sie erfordern bedeutende Zeit, welche er seinem anderweitigen Erwerbe oder, wie mancher Landschullehrer, seiner kärglichen Muse entziehen muss; sie sind aber auch keineswegs geeignet, gute Laune zu erwecken und zu erhalten, und da eine dershinige Kontrolle Seitens seiner Vorgesetzten meist unmöglich ist, so begreift es sich, dass mancher Organist in dieser Beziehung wahrscheinlich keines übertriebenen Dienstfeifers sich schuldig machen wird. Diese Wahrnehmung führt uns zugleich auf den vorigen Hauptgegenstand zurück und enthält den Beweis, dass in den Orgeln auf dem Lande und in kleinen Städten nicht bloss alle Stimmen von feiner und schwieriger Intonation (Gamba, Salzional u. s. w.), sondern auch die Rohrwerke wegzulassen sind.

Dass im Manuale das achtfüssige, im Pedale das sechszehnfüssige Tonmass vorherrsche, ist eine bekannte Forderung; eben so auch, dass die sechszehnfüssigen Pedalstimmen zur Hebung noch von achtfüssigen unterstützt werden müssen, das Manual jeder Orgel aber, welche nicht gerade zu den kleinen gehört, einer sechszehnfüssigen Unterlage bedarf. Ueber die Art aber, dem zu genügen, dokumentiren aus den vorhandenen Dispositionen sich die verschiedensten Ansichten. Zuerst nur von der Labialstimme zu reden, so hat manches Manual bei kleinen Orgeln zugleich eine einzige und obenein gedeckte achtfüssige Labialstimme, dabei fehlt es aber nicht an offenen 4—2—1füssigen Stimmen, so wie an Quinten- und Terzregistern, durch deren Verbindung eine neue achtfüssige Ton-

höhe sich erzeugen soll. Billiger Weise sollte aber wohl jedes Manual mindestens zwei achtfüssige Labialstimmen haben, und zwar muss eine davon gedeckt, die andere aber ein Principal - wäre auch die grosse Oktave nur von Holz - sein, wofern die Orgel nur ein Manual hat. Von mehreren Manualen einer Orgel wird das schwächste eines achtfüssigen Principals bedürfen (das Werk müsste denn sehr reichlich ausgestattet sein); dann ist aber neben jenem Gedackte noch eine halb gedeckte oder präcis intonirte Stimme zu empfehlen (Rohrflöte, Offenflöte, Quintatön etc.) — Bei Orgeln mittler Grösse sollte das Hauptmanual nicht unter drei bis achtfüssigen Stimmen haben und zwar ausser dem Prinzipal noch eine halb- und eine ganz gedeckte *), leider findet sich aber auch darin sehr oft der bereits gerügte Missgriff, und zwar im vergrösserten Maassstabe. So z. B. die Orgel der Georgenkirche zu Halle an der Saale, ein Werk von circa 25 Stimmen, hat im Hauptwerk nur Prinzipal und Rohrflöte 8', denen ein Bordun 16' beigegeben ist, dazu aber nicht weniger als vier schärfende Stimmen, nämlich: Quinte 3', Kornet und Zymbel dreifach und Mixtur fünf-fach (da das Oberwerk noch seine besondere vierfache Mixtur hat, so kann man sich das Geschrei vorstellen! —) Ehe die hieher gehörigen Fehler des Pedals besprochen werden, mögen zuvor noch allgemeine Bemerkungen über die sechszehnfüssigen Labialstimmen Platz finden. Da diese im Manuale nur den übrigen Stimmen Würde verleihen sollen, so reicht für 3 — 4 achtfüssige Stimmen eine gedeckte sechszehnfüssige aus; andernfalls sollte aber auch kein demgemäss disponirtes Manual deren beraubt sein, und bei 2 Manualen darf sie im Hauptwerke nicht fehlen. Gleichwohl hat die kleinere Orgel der Bernhardinerkirche zu Breslau, eben so die dasige Orgel zu St. Salvator bei 4 — 5 achtfüssigen Stimmen, keine sechszehnfüssige Unterlage, und bei nicht wenigen grössern Orgeln findet sie sich nur im Hauptwerke, obgleich das zweite Manual reichlich genug ausgestattet ist, um ihrer ebenfalls zu bedürfen. Dieser Vorwurf trifft sämtliche grössere Orgeln Danzigs, die grösseren Orgeln zu St. Maria Magdalena und St. Bernhard in Breslau, eben so auch die Marienorgel zu Berlin; die grössere Orgel der Marienkirche zu Danzig hat im Hauptmanuale sogar drei sechszehnfüssige Stimmen (worunter Prinzipal), im zweiten Manuale dagegen keine einzige. Das ist jedenfalls ein Missgriff und hat den Uebelstand zur Folge, dass ein drei- oder fünfstimmiges obligates Spiel auf 2 Manualen und dem Pedale nur bei schwa-

*) Ich bitte, nicht zu vergessen, dass hier immer nur Labialstimmen gemeint sind, und von den Rohrwerken erst weiter unten die Rede sein wird.

cher Registrirung ausführbar ist. Eine rühmliche Ausnahme macht hiervon die Orgel der Garnisonkirche zu Berlin, welche in dieser Hinsicht sogar musterhaft genannt werden kann. Während manche Orgeln zu wenig sechszehnfüssige Manualstimmen haben, finden in andern sich deren zu viel gegen die achtfüssigen. Gegen vier Stimmen zu 8' deren drei zu 16' disponiren, wie in der Orgel der Paulskirche zu Frankfurt a. M. (ausserdem sogar noch einen Untersatz 32') zeugt von gänzlicher Unkunde richtiger Zusammenstellung der Orgelstimmen; und dagegen hat jedes Nebenmanual jener Orgel bei 5 achtfüssigen Stimmen eine einzige zu 16 Fuss.

Welche sechszehnfüssige Labialstimmen gehören ins Manual? Grössere Orgeln haben meistens ein Prinzipal 16'; und dagegen ist Nichts einzuwenden, wofern nur in demselben Manuale noch eine gedeckte Stimme desselben Tonmaasses sich vorfindet. Auch ist dies ganz gewöhnlich, und meistens ist die beigegebene gedeckte Stimme eine Quintatön. Es giebt aber Orgeln, in denen Prinzipal die einzige sechszehnfüssige Manualstimme ist, so z. B. in der lutherischen Kirche zu Warschau. Welcher Uebelstand entsteht daraus? der, dass man bei der Beschränkung auf den Gebrauch der gedeckten achtfüssigen Stimmen, wie namentlich bei Präludien (aber auch selbst beim Choralspiele) vorkommen kann, der sechszehnfüssigen Unterlage entsagen muss, da sie zu stark hervortreten würde. — Nöthig indessen ist dem Manuale ein sechszehnfüssiges Prinzipal eben nicht und vielleicht könnten die für ein solches Register bedeutenden Kosten erspart und der Zweck auf eine andre Art erreicht werden. Eben so mag ich es auch nicht billigen, Stimmen von bedeutend schwerer Ansprache: Viola di Gamba, sechszehnfüssig zu disponiren. Quintatön spricht allerdings auch nicht so ganz leicht an; aber doch ist sie nicht so langsam, als jene, giebt auch in Verbindung mit andern von ihrer Langsamkeit eher Etwas nach, entspricht daher dem Zwecke eher und erfordert ausserdem nicht so grossen Kostenaufwand. Für die Manuale scheinen mir daher Flöten oder ganz oder halb gedeckte sechszehnfüssige Stimmen ausreichend, wofern sie nur möglichst prompt ansprechen. Ausser der Quintatön kann man dabei zwischen Rohrflöte, Hohlflöte, Bordun etc. wählen. So hat z. B. die schon erwähnte Merseburger Domorgel im Hauptwerke statt des sechszehnfüssigen Prinzipals eine sechszehnfüssige Rohrflöte nebst Quintatön und man kann nicht sagen, dass es an Gravität fehle.

Im Pedale gestaltet das Verhältniss der sechszehnfüssigen Stimmen zu den achtfüssigen sich anders. Da hier, wie gesagt, das sechszehnfüssige Tonmaass vorherrschen muss, so sind die acht-

füssigen nur zur Hebung, ich möchte sagen, zur Verdeutlichung desselben da. Die sechszehnfüssigen Pedalstimmen müssen den sämtlichen achtfüssigen der Manuale das Gegengewicht halten; daher denn solche zu wählen sind, welche einen vollen kräftigen Ton haben. Dergleichen Pedalstimmen sind Prinzipal, Violone. *) Für das piano darf dagegen ein Subbass nicht fehlen. Jeder sechszehnfüssigen Pedalstimme muss aber auch eine achtfüssige Dublette gegeben werden; und das ist das wenigste; noch besser ist es, wenn noch eine oder zwei achtfüssige Stimmen mehr vorhanden sind. Mancher meint vielleicht, dass, so wie im Manuale für 4—5 achtfüssige Stimmen 2 vierfüssige ausreichen, im Pedale dasselbe Verhältniss um eine Oktave tiefer eintrete; dem ist aber nicht so. Das sechszehnfüssige Tonmaass ist dem Ohre schwerer aufzufassen, als das achtfüssige; letzteres bedarf des vierfüssigen zur füllenden Verstärkung, während das sechszehnfüssige durch achtfüssige Stimmen überhaupt erst verdeutlicht wird. Sehr viele Orgelpedale geben dagegen Anlass zu verschiedenen Ausstellungen. Manche, besonders sehr grosse Pedale haben drei bis vier sechzehn-, resp. zweiunddreissigfüssige Labialstimmen, eine, höchstens zwei dergleichen achtfüssige. Mittlere Pedale haben oft nur eine einzige und zwar gedeckte sechszehnfüssige Labialstimme. Für kleinere Orgeln reicht das aus; sobald aber das Manual eine sechszehnfüssige Stimme hat, so fehlt dem Pedale das Gegengewicht, wofern es neben dem Subbass nicht noch eine zweite sechszehnfüssige Stimme hat, sollte diese in Ermangelung einer offenen auch nur Quintatön oder Rohrflöte sein. Billiger Weise müsste aber jede Orgel der Art noch Prinzipal oder Violone haben; eine grössere Orgel beides. Muss nun aber Subbass die einzige sechszehnfüssige Labialstimme im Pedale sein, so sei er wenigstens sehr weit mensurirt und habe jedenfalls ausser seiner achtfüssigen Dublette noch beide genannte offene Stimmen im achtfüssigen Tonmaass bei sich; sonst ist das Pedal — wenn nicht durch eine Pedalkoppel nachgeholfen werden kann — obligat fast gar nicht zu gebrauchen, und man wird genöthigt, dasselbe schulmeisterähnlich mit dem kleinen Finger der linken Hand unisono gehen zu lassen. Die bereits erwähnte Orgel in der Hallischen Georgenkirche hat im Pedale nur Subbass 16', Prinzipal 8', Oktav 4' und 2'. Nun denke man sich sämtliche Labialstimmen derselben Tonmaasse der Manuale dagegen, was will dann das Pedal sagen? Die ebenfalls schon erwähnte Orgel der dasigen Marienkirche leidet an demselben Gebrechen, nur im ver-

*) Noch kräftiger Unterbass, im Register, welches nur in der grossen Johannisorgel zu Danzig mir vorgekommen ist.

grösserten Maassstabe. Von ihren 64 klingenden Stimmen gehören achtzehn dem Pedale an, darunter Subbass und Prinzipal 16'; trotz des Untersatzes 32' und drei oder höchstens vier achtfüssigen Stimmen, ist das Pedal gegen vier sechszehnfüssige und etwa 9 — 10 achtfüssige Stimmen der Manuale viel zu schwach. Aehnliche Dispositionen wird ziemlich jeder Orgelkenner gefunden haben. — Nicht allzu selten, wenn vielleicht auch minder häufig finden sich Orgelpedale, welche nur offene sechszehnfüssige Stimmen haben (in Dresden die Orgel der katholischen Kirche, in Berlin die Orgeln in der Dreifaltigkeitskirche und in der Garnisonkirche. Ein solches Pedale lässt sich zum *pianissimo* nicht gut benutzen.

Stimmen zu 32' hält Schlimbach zwar einer Orgel nicht gerade für nothwendig; indessen mag ich dem nicht so geradehin beipflichten. Bei Orgeln, deren Manual keine sechszehnfüssige Stimme hat? unbedingt. Andernfalls aber soll doch darauf gesehen werden, dass das Pedal eine Oktave tiefer stehe als das Manual, dass mithin, so wie dieser durch sechszehnfüssige Stimmen, jener durch zweiunddreissigfüssige Gravität bekomme. Die Hintansetzung dieser Vorsicht hat den Uebelstand zur Folge, dass das Pedal, um zur jedesmaligen Harmonie den tiefsten Ton anzugeben, auch jedesmal die tiefste Note haben muss, während im Orchester dessen ungeachtet der Kontrabass den Noten nach auch wohl höher gesetzt ist und doch sein Fundament nicht aufgibt. Aber auch hiervon abgesehen, kann es geschehen, dass die beiden untersten Stimmen in tiefen Lagen nicht deutlich hervortreten, indem trotz der weitem Mensur der Pedalstimmen eine die andre erdrückt. Hat das Manual nur eine einzige und zwar gedeckte sechszehnfüssige Stimme, das Pedal hingegen wenigstens eine dergleichen offene, so hat es allerdings mit dem gerügten Uebelstande wohl kaum Etwas zu sagen; finden im Manuale sich aber mehrere sechszehnfüssige Labialstimmen, so erscheint dem Pedale ein Untersatz 32' sehr wünschenswerth; und obgleich viele mittlere und grössere Orgeln ohne dergleichen sich finden, so kann ich doch nicht umhin, einen nicht unerheblichen Mangel darin zu sehen. Dagegen haben sehr grosse Werke neben dem Untersatz oder anstatt desselben wohl noch eine offene Labialstimme zu 32', gewöhnlich Prinzipal oder Violone; das ist freilich noch besser, vorausgesetzt, dass solches Register auch durch das ganze Pedal geht und in den untersten Tönen nicht etwa gedeckt sei.

In neuerer Zeit hat man hie und da angefangen, Stimmen zu 32' ins Manual zu setzen. Zwar ist mir eine solche Orgel noch nicht zu Gesicht gekommen; aber dennoch trage ich kein Bedenken,

eine solche Disposition für einen argen Missgriff zu erklären, durch welchen das achtfüssige Tonmaass nicht an Würde gewinnt, sondern verdunkelt und erdrückt wird; und selbst das Pedal vermag gegen ein solches Manual seine Würde nicht geltend zu machen. Erhöht wird jener Missgriff noch dadurch, wenn das Pedal keine zweiunddreissigfüssige Labialstimme hat (man sehe die in dem Seidel'schen Werke pag. 262 unter Nr. 20 angeführte Orgel von 34 klingenden Stimmen — auch findet sich derselbe Uebelstand in der Hallischen Marienkirche). Mancher meint vielleicht, dass jene Stimme doch nur gedeckt und schwach intonirt sei, auch wohl nur in den $2\frac{1}{2}$ oder 3 höheren Oktaven sich vorfinde, ausserdem auch nur bei vollem Werke, wozu denn im Pedale die Posaune 32' komme, zu benutzen sei. Sei dem, wie ihm wolle, so weit ein zweiunddreissigfüssiger Manualuntersatz sich bemerklich macht, kann er nur hindernd wirken; verschwindet aber seine Wirkung, so ist er unnütz, und ich bin sehr geneigt, den Einfall, das Manual mit Stimmen von 32' zu versehen, zu den Folgen der Effekthascherei zu zählen, die heut zu Tage zu so vielen Abwegen in der Kunst führt. Unter einer einzigen Bedingung will ich diese Behauptung zurück nehmen und an die Zulässigkeit, ja an die Nothwendigkeit zweiunddreissigfüssiger Manualstimmen glauben, nämlich dann, wenn mir eine nach richtigen Grundsätzen disponirte gut gearbeitete und wohl erhaltene Orgel nachgewiesen wird, deren sechszehnfüssige Manualstimmen für ihren Zweck nicht ausreichen; eher aber nicht.

Welches ist das kleinste geradfüssige Tonmaass, welches in einer Orgel angewendet werden mag? In sehr vielen grossen, mittlern und kleinen Werken finden sich Register zu 1' vor; selbst Pedale sind nicht frei davon. Die Geschmacklosigkeit früherer Zeiten hat sich darin gefallen, dergleichen Register mit Hintansetzung besserer und selbst auch da anzubringen, wo sie nicht einmal durch die gewöhnlichen Dispositionsregeln gerechtfertigt werden. So z. B. hat das dritte Manual der grössern Johannisorgel zu Danzig kein zweifüssiges Register, gleichwohl paradirt aber Schwiegel 1'. Dasselbe Register findet sich noch im zweiten Manuale derselben Orgel und zwar an der Stelle eines herausgenommenen Salzionals 4' *); es findet sich ausserdem noch im Pedale. Versuchsweise habe ich dieses Register in den verschiedensten Zusammenstellungen benutzt,

*) Glaubhafter Erzählung zufolge ist dieser Ballhornismus der Einfall eines frühern Organisten — auch gut! — ja, ja; auch unter den Leuten von Fach giebt es sonderbare Ansichten über die Kunst. Der Sohn und Nachfolger jenes Mannes hatte an zwei Glockensternen der Orgel nicht genug und liess daher noch einen dritten anbringen!!

aber immer nur ein gellendes Geschrei vernommen, um welches keine Orgel zu beneiden ist. Als kleinstes Tonmaass für das Manual scheint mir daher das zweifüssige, für das Pedal das vierfüssige anwendbar, und nur da, wo anderweitig für eine Disposition gesorgt ist, würde ich auch im Pedale ein zweifüssiges Register für den Vortrag solcher Orgelpiecen gestatten, in welchen die Oberstimme auf dem Pedale verschärft auszuführen ist. Das zweifüssige Register einer Orgel sollte aber immer nur Prinzipalmensur haben, und nur wenn alle nöthigen Rücksichten beachtet worden, mag auf Verlangen noch eine offene Flöte oder dergleichen hinzugefügt werden. Gemshorn, Quintatön oder ähnliche Stimmen zweifüssig zu disponiren, ist ein Einfall, den ich nicht verantworten kann.

Rohrwerke, gut ausgewählt und tüchtig gearbeitet, sind ein Schmuck der Orgel, und keine Orgel, welche nicht unter die bereits oben angedeuteten Ausnahmen gehört, soll deren entbehren. Die kräftig intonirten unter ihnen — Posaune, Trompete, dienen zugleich zur Verstärkung des Klanges, gleichwohl wiederhole ich den frühern Rath, Orgeln so zu disponiren, dass sie auch ohne dieselben die Kirche füllen. Denn nicht blos, dass Rohrwerke trotz der grössten Sorgfalt, dennoch bei raschem und häufigem Wechsel der Witterung sich fast unter den Händen des Stimmers verstimmen, so dürften auch zur Passionszeit, beim Todtenfeste und ähnlichen Gelegenheiten gerade die stärker tönenden Rohrwerke wenig angemessen sein. Das kleinste Tonmaass für Rohrwerke ist 4', dieses aber nur auf Pedalen anwendbar, deren Bestimmung es ist, mitunter eine Mittel- oder Oberstimme auszuführen. Die zweckmässigsten und am häufigsten vorkommenden Rohrwerke sind bekanntlich Posaune, Fagott, (Dulcian, wiewohl Einige an diesen Namen die Bedingung einer stärkern Intonation knüpfen) Trompete, Oboe, Vox humana etc., in ältern Werken auch Bombard (Mittelding zwischen Posaune und Fagott), Regal (macht ein Geschrei wie Schafe und Ferkel), Sordun, Zinke (der Trompete ähnlich), Ranket, Theorbe etc. — Ueber die Vox angelica finden sich in den verschiedenen Lehrbüchern verschiedene Angaben. Mir ist sie erst einmal und zwar als sechszehnfüssige Manualstimme vorgekommen, wo sie vom kleinen c beginnt und dem Cello sehr ähnlich klingt (Orgel der Dreifaltigkeitskirche in Berlin). Die Erfindungen der neuern Zeit (Klarinette, Aeoline etc.) sind mir nur aus Mittheilungen bekannt, und scheinen wohl der Beachtung werth.

Zur richtigen Disposition der Rohrwerke scheinen mir folgende Winke nicht unwichtig: Jedes Rohrwerk muss eine Labialstimme von demselben Tonmaasse neben sich haben, welche ihr

gleichsam als Unterlage diene, den Ton fülle und zugleich weicher mache. Der häufigste Fehler hingegen ist die Disposition der Posaune 32' ohne Untersatz oder Prinzipal 32'; aber auch auf dem Manuale mancher Orgeln findet sich der Fagott als die einzige sechszehnfüssige Stimme. Die Erfahrung lehrt, dass auch bei der sorgfältigsten Arbeit Rohrwerke solcher Disposition eine gewisse Rauheit und — fast möchte ich hinzu setzen — Unsicherheit des Tons nicht beseitigen. — Ferner rathe ich, keinem Klaviere mehr als ein Rohrwerk eines und desselben Tonmaasses zu geben. Man findet hie und da neben der Trompete noch die Vox humana oder Oboe auf demselben Klaviere; die Pedale grösserer Orgeln haben neben der Posaune 16' noch den Fagott 16'. Das erscheint mir aber als Verschwendung und Ueberladung. Abgesehen davon, dass die Wandelbarkeit der Rohrwerke deren Verträglichkeit unter solchen Umständen sehr fraglich macht, so wird das schwächere von dem stärkern übertönt, ohne dass doch, wie bei Labialstimmen, das eine zur Verstärkung des andern da ist. Soll aber das schwächere blos zum piano dienen, so wird es diesen Zweck auf einem andern Klaviere eben so gut erfüllen. Dem Pedale aber ein sanftes 8', 16' oder zweiunddreissigfüssiges Rohrwerk zu geben, erscheint darum unnütz, weil gerade die tiefern Töne (und das Pedal ist ja wegen der Tiefe da) desselben so vollkommen diesem Zwecke nie entsprechen werden, und namentlich der Fagott — wie auch das gleichnamige Orchesterinstrument — gerade in der mittlern Region den schönsten Ton entfaltet. Eben daher ist der sechszehnfüssige Fagott recht eigentlich eine Manualstimme, die darum aber auch keiner grössern Orgel fehlen sollte. Es scheint aber, dass man hie und da die Zulässigkeit sechszehnfüssiger Rohrwerke für das Manual bestreite: auffallend ist es mir, in den von Seidler mitgetheilten Dispositionen schlesischer Orgeln nur eine einzige dergleichen zu finden. Gleichwohl ist der sechszehnfüssige Fagott nicht nur für die achtfüssige Trompete ein herrliches Fundament, (gleichsam wie Bordun 16' zum Prinzipal 8') sondern auch ohne dieselbe, besonders in der Tenorgegend — aus beiden Gründen ist daher auch das sechszehnfüssige Tonmaass dem achtfüssigen vorzuziehen — von einem eigenthümlichen Reiz, den man nicht gern missen mag. Nur erst, wenn für den Fagott gesorgt ist, mag, wofern es die Grösse der Orgel gestattet, und der Zweck es fordert, noch eine Trompete 16' — oder ein zweiter jedoch stärker intonirter Fagott, versteht sich auf einem andern und zwar stärkern Manuale — disponirt werden. Eine sechszehnfüssige Trompete kann ihrer Natur nach fast nur bei starker Registrirung gebraucht werden; ist daher kein Fagott daneben, so ermangelt die Orgel

jenes Reizes; und darum kann ich es nicht billigen, dass die Orgel der evangelischen Kirche zu Hirschberg nur eine sechszehnfüssige Trompete hat, (während — wie gesagt — die übrigen schlesischen Orgeln gar kein sechszehnfüssiges Rohrwerk in den Manualen haben.) Noch ärger ist es, wie ich Beispiele weiss, Orgeln von etwa 30 Stimmen eine sechszehnfüssige Manualstimme zu geben. — Dass das etwa einzige sechszehnfüssige Manualrohrwerk ins Hauptmanual komme, ist wohl natürlich; grosse Orgeln sollen eins dergleichen in jedem der beiden grössten Manuale haben. So sind in der Hallischen Marienorgel die Manualschnarrwerke sehr zweckmässig also vertheilt: Hauptwerk; Trompete 16' und 8', zweites Manual; Fagott 16', Vox humana 8', Oberwerk; Hautbois 8'.

Posaune 32' findet sich wohl in den Pedalen der allermeisten grossen Orgeln; ob auch überall zweckmässig? Das Pedal soll, wie bekannt, nicht bloß eine Oktave tiefer stehen als das Manual; sondern es soll auch keine Lücke in den verschiedenen Tonmaassen sein. Diese Regel gilt nicht bloß in Bezug auf die Gesamtwirkung, sondern für die einzelnen Stimmgattungen, also auch für die durch ihren Klang von den Labialstimmen so sehr verschiedenen und hervortönenden Rohrwerke. Schwerlich wird es einem Disponenten einfallen, dem Pedale einen zweiunddreissigfüßigen Subbass zu geben, wenn im Manuale gar keine sechszehnfüssige Stimme oder höchstens eine dergleichen gedeckte vorhanden ist. Dies auf die Rohrwerke angewendet, muss Posaune 32' jedenfalls ein Missgriff erscheinen, wenn das Manual kein sechszehnfüssiges Rohrwerk hat, ein Missgriff, der auch selbst dann nicht entschuldigt werden kann, wenn ihn ein ausgezeichnete Orgelspieler unsrer Tage begeht. Für einen einzelnen sechszehnfüssigen Manualfagott bedarf er aber auch noch keiner zweiunddreissigfüßigen Posaune, es genügt vollkommen eine Labialstimme dieses Tonmaasses; diese darf aber dann auch nicht fehlen. Hat das Manual zwei sechszehnfüssige Rohrwerke, so ist eine Posaune schon eher zu billigen, und bei sehr grossen Werken sogar wünschenswerth, wenn unter jenen Rohrwerken sich Trompete vorfindet; nur ist immer nicht die frühere Bemerkung zu vergessen, dass der Posaune immer noch eine zweiunddreissigfüßige Labialstimme beigegeben werden müsse.

Pedalkoppeln sind und bleiben Surrogate, mithin nur da zu entschuldigen, wo nun einmal das Pedal für sich allein zu schwach ist und eine Vergrösserung desselben *plum desiderium* bleibt. Zum gewöhnlichen Choralspiele mögen sie ausreichen und daher am ehesten noch bei solchen Orgeln angebracht werden, welche fast nur jenem

Zwecke bestimmt sind (in Landkirchen, Schulen etc.) Hingegen macht es bei andern Orgelstücken eine ziemlich schlechte Wirkung, bei obligater Benützung des Pedals während des vollen Werks sämtliche Schreier des Manuals vernehmen zu müssen. Wenigstens bei Neubauten sollte daher auf eine Pedalkoppel nur im alleräussersten Nothfalle gerechnet werden. Wenn nun einmal zu einer vollständigen Besetzung des Pedals die Mittel nicht ausreichen, so giebt es noch einen vor mehreren Jahren — ich weis nicht mehr wo? und von wem? — angezeigten Ausweg, indem man die Pedalregister noch um eine volle Oktave über die Tastatur hinausführt und jede Taste zur beliebigen Kopplung mit ihrer nächst höhern Oktave einrichtet, so dass also ein sechszehnfüssiges Register zugleich sechszehn- und achtfüssig erklingt.

Zur praktischen Anwendung und zugleich behufs der dadurch am besten zu erreichenden Vervollständigung der obigen Erörterungen wird es nicht überflüssig sein, eine veröffentlichte Disposition näher zu betrachten. Ich wähle dazu die von Seidler mitgetheilte Disposition der Orgel in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. *). Dieses Werk hat auf 3 Manualen und 2 Pedalen 74 klingende Stimmen. Muthmasslich wird es dabei an Kraft und Fülle nicht fehlen; andererseits ist auch für feine (Gamben, Salzional etc.) gesorgt. Demnach kann ich mich der Vermuthung nicht erwehren, dass beiden Zwecken mit wenigen Mitteln vollkommen hätte genügt werden können, und dass jenes Werk gleichzeitig an Ueberladung und Mangel laborire. Die einzelnen Manuale stehen gegen einander in keinem richtigen Verhältniss; nicht minder lässt auch jedes einzelne für sich noch Manches wünschen. Das Hauptwerk zählt unter 23 Stimmen, fünf achtfüssige; diesen sind beigegeben drei offene sechszehnfüssige Labialstimmen, eine sechszehnfüssige Tuba und ein zweiunddreissigfüssiger Untersatz. Passt eine solche Disposition für das Manual oder für das Pedal? Und in der That, es giebt grössere Orgeln genug, deren Pedal so reichlich nicht ausgestattet ist. Ueber den Manualuntersatz habe ich mich schon oben ausgesprochen; dass unter den sechszehnfüssigen Stimmen keine gedeckt ist, kann hier allenfalls entschuldigt werden, da für den ebenfalls schon oben angeführten Zweck die beiden andern Manuale vielleicht — aber auch nur vielleicht, denn die anderweitige Einrichtung des dritten Manuals setzt diesen Umstand nicht ausser Zweifel — ausreichen; dass aber Viola di Gamba 16' sich

*) Vergleiche die am Schlusse dieses Aufsatzes mitgetheilte Disposition dieser Orgel.

vorfindet, kann ich nicht billigen. Diese Stimme muss, wenn sie ihren — ich möchte sagen — ätherischen Ton angeben soll, aus reinem Zinn gearbeitet sein; sie erfordert viel Material und äusserst sorgfältige Arbeit, ist also sehr theuer. Bei der langsamen Ansprache eignet sie sich gar nicht einmal zum Fundamente der achtfüssigen Stimmen, und ihr eigenthümlicher Reiz dürfte bei sechszehnfüssigem Tonmaass auch nicht besonders hervor treten. Nun ist freilich auch noch eine achtfüssige Viola di Gamba vorhanden; wozu aber überhaupt eine dergleichen zu 16'? Wenn nicht überhaupt schon ausser dem Untersatz auch noch ein sechszehnfüssiges Register ganz zu missen war (und das scheint mir das Beste), so reichte wenigstens ein Barm oder Rohrflöte vollkommen aus. — Der achtfüssigen Stimmen sind jedenfalls auch dann noch zu wenig, wenn die namentlich angeführten Stimmen zu 16' und 32' weggelassen werden. Ein sechszehnfüssiges Manualprinzipal reicht für 3 — 4 achtfüssige Stimmen vollkommen aus und eine offene sechszehnfüssige Flöte für zwei bis drei; und Rohrflöte, Nachthorn oder auch nur ein einfaches Gedakt 8' würden dennoch nicht überflüssig sein.

Die beiden andern Manuale leiden an dem entgegengesetzten Fehler, da nämlich jedes derselben zu sieben achtfüssigen Stimmen nur eine einzige 16' hat; und während das Hauptwerk mit einer sechszehnfüssigen Tuba prangt, die also doch kräftig intonirt sein wird, fehlt den andern Manualen ein sanftes Rohrwerk desselben Tonmaasses. Dagegen finden sich auf dem zweiten Manuale zwei Rohrwerke 8', eben so viele auf dem dritten vor *). Da das zweite Manual doch enger mensurirt sein wird, als das Hauptwerk, letzteres aber schon eine Trompete 8' hat, so fragt es sich, was eigentlich die dort disponirende Posaune 8' soll? Passender wäre jedenfalls Fagott 16', und ausserdem könnte von den achtfüssigen Labialstimmen immer noch eine gemisst werden. — Vom dritten Manuale gilt Aehnliches, wenn es nicht noch besser war, sich, bei der sechszehnfüssigen Quintatön, auf 4 — 5 achtfüssige Stimmen (incl. ein Rohrwerk) zu beschränken. Ferner finden sich auf demselben Manuale vier Stimmen zu 4', darunter Gedackt; auch dieses dürfte neben Flûte d'amour und Dolcissimo wohl überflüssig erscheinen; dagegen mangelt Oktave 4' und 2'. Zwar wird vermuthlich dieses ganze Manual die engste Mensur haben; dies versteht sich von selbst; ausserdem spricht auch die Auswahl der meisten dort disponirten Stimmen dafür; dennoch dürfen jene Stim-

*) Soll unter der dort aufgeführten Harmonika ebenfalls ein Rohrwerk verstanden werden, so hat dieses Manual sogar drei Rohrwerke zu 8'.

men nicht fehlen, da nach altem und richtigem Herkommen die Prinzipalmensur auch auf das Tonmaass 4' und 2' ausgedehnt wird. Dass in einer so grossen Orgel ausser der Oktave noch andre Stimmen zu 2' anzutreffen sind, mag nicht geradehin zu tadeln sein; dass aber die Wahl auf Waldflöte gefallen ist — nun freilich lässt über den Geschmack sich nicht streiten; und so will ich mich über ihr Dasein im Hauptwerke nicht weiter wundern; was sie aber im Pedale soll, das bleibt mir allerdings ein Räthsel, eben so wie der Zweck der einfüssigen Register, deren sich im Hauptmanual eine Oktave, im Hauptpedale sogar ein Rohrwerk vorfindet *). —

Der schärfenden Stimmen habe ich in vorstehenden Zeilen absichtlich nicht erwähnt, nachdem ich über diesen Gegenstand schon früher in einem besondern Aufsätze — Leipziger allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1845 — mich ausgesprochen. Indessen kann ich hier nicht ganz darüber schweigen, da die in Rede stehende Disposition auch den eifrigsten Lobredner der Mixturen schwerlich ganz zufrieden stellen dürfte. Das Hauptwerk enthält 7 Nebenstimmen, darunter 3 gemischte. Diese Zahl wird zwar nicht zu gross erscheinen, aber die Beschaffenheit? — Unter den einfachen Nebenstimmen finden sich unter andern Gemshornterz $3\frac{1}{5}'$ und Terzdiskant (also Prinzipalmensur) $1\frac{1}{5}'$. Dazu kommen nun die mit Terzen versehenen gemischten Stimmen: Kornet fünffach aus $10\frac{2}{3}'$, (der von weiter Mensur sein muss und ebenfalls eine Terz hat) und Scharf vierfach; also auf einem einzigen Manuale vier Terzenregister! — Da der Kornet nicht durch das ganze Manual geht, und von dem Terzdiskant die beiden untern Oktaven ebenfalls Nichts haben, so sind allerdings nur zwei durchlaufende Terzregister vorhanden, darunter das eine gedeckt; aber in den Diskantoktaven dürften 4 Terzen doch zu viel sein. Aehnlich sieht es mit den Quintstimmen aus. Der fünffache Kornet enthält deren mindestens eine $10\frac{2}{3}'$ (wahrscheinlich auch noch $5\frac{1}{3}'$), Mixtur fünffach und Scharf vierfach, jede wahrscheinlich auch zwei; ausserdem sind noch 2 Quintregister $5\frac{1}{3}'$ und $2\frac{2}{3}'$ vorhanden, also in Summa ungefähr 7 — 8 Quintstimmen und zwar mindestens von Prinzipalmensur. Das zweite Manual hat von schär-

*) Zwar mag dabei ein Druck- oder Schreibfehler vorgefallen und der Cornettino zweifüssig sein; aber gebessert wird die Sache auch nicht; denn ein zweifüssiges Rohrwerk ist und bleibt zwecklos. Oder soll mit dem Cornettino eine gemischte Stimme gemeint sein und mit der Angabe „ein Fuss“ dahin verstanden werden, dass sie aus $1\frac{1}{3}'$, 1 und $\frac{4}{3}'$ zusammen gesetzt sei? Anders wäre sie dann allerdings, besser aber sicherlich nicht.

fenden Stimmen nur 2 gedeckte Quinten, daneben aber gleich Mixtur fünffach; das dritte Manual hat sogar nur lauter geradfüssige Stimmen mit Ausnahme eines Nasat $2\frac{2}{3}'$. Bei näherm Anblicke dieser Disposition wird man fast unwillkürlich auf die Vermuthung geführt, dass ihr Verfasser der Art des Orgelspiels nicht die volle Aufmerksamkeit geschenkt habe, wo nicht *piano*, sondern auch *mezzo forte* jede Hand auf einem besondern Manuale spielt. Selbst beim einfachen Choralspiele lässt es sich nur unvollkommen durchsetzen, die Melodie auf einem besondern Manuale vorzutragen; es fehlt dazu noch ein 16füss. Manualfagott. Oder soll man die Tuba 16' dazu nehmen? Einer solchen Kraft ist aber das 16füss. Tonmaass der andern Manuale nicht gewachsen. Ganz anders würde die Wirkung eines 16füss. Fagotts im Verein mit *vox humana* oder Oboe 8' und sämtlichen geradfüssigen Stimmen von 16' bis 4' des resp. Manuals, und dazu als Begleitung das Hauptwerk mit einer oder zwei 16füssigen, eben so vielen 4füssigen und sämtlichen 8füssigen Labialstimmen, sein. Freilich kann man sich helfen, indem man nöthigenfalls ein 8füssiges Rohrwerk um eine Oktave tiefer benutzt; aber auf dergleichen Aushilfen müsste man bei einer so grossen Orgel nicht angewiesen sein. Ferner: ein fünfstimmiges Choralspiel, wo man die oberste und mittelste Stimme auf einem, die höchste und tiefste Mittelstimme auf einem andern Manuale (den Bass auf dem Pedale) spielt, und wobei beide Manuale gleich stark, aber mit möglichst verschiedener Klangfarbe registriert werden, ist am vollständigsten fast nur zwischen dem 2. und 3. Manuale ausführbar, weniger auf dem ersten, weil das Missverhältniss des 16füssigen Tonmasses auf den verschiedenen Manualen zu gross ist; oder man könnte nur wenige Stimmen benutzen — die Rohrwerke mit wenigen Ausnahmen fast gar nicht — und bis zum eigentlichen *poco forte* dürfte man sich nicht versteigen. Selbst das Orgeltrio wird nicht in jeder Art ausführbar sein. Setzen wir z. B. folgenden Fall: es soll ein solches Trio über einen bestimmten Choral ausgeführt werden und diesem als Vorspiel in der Art dienen, dass er selbst darin ganz oder zum Theil — vielleicht gewohnter Weise die erste Zeile — den Zuhörern vorgeführt werde, jedoch immer mit Beibehaltung der Form des Trio's. In diesem Falle wird es wünschenswerth sein, ein drittes Manual zu reserviren, auf welchem mit Hilfe eines Rohrwerks die etwaigen Choralzeilen vorgetragen werden. In dem gar nicht seltenen Falle nun, dass dazu ein 16füssiges Rohrwerk am passendsten erscheint, setzt diese Orgel den Spieler in Verlegenheit, die Tuba ist zu stark, ein andres 16füssiges Rohrwerk ist aber nicht vorhanden. Man wird vielleicht einwenden,

dass solche Ausführung eines Trio's nur auf sehr wenigen Orgeln thunlich sei. Ganz richtig, aber in diese Kategorie sollte eine so grosse Orgel doch nicht gehören, sonst bliebe sie bei allem Reichtum immer noch arm.

Das Hauptpedal dieser Orgel hat zwei offene Labialstimmen 32', drei ditto 16', also wohl ein ganz tüchtiges Fundament. Dennoch dürfte hier vielleicht der seltne Fall eintreten, dass bei der Ueberzahl der 16füssigen Manualstimmen und namentlich der Tuba wohl noch Posaune 32' vermisst wird. Die Zahl von zwei 8füssigen obgleich offenen Labialstimmen im Pedal ist gewiss zu klein, und eine offene Flöte und Quintatön oder Salizet würden nicht überflüssig sein. Die Terz $b\ 2\frac{2}{5}'$ scheint mir bedenklich. Ueber Cornettino 1' ist schon geredet worden. Am richtigsten in der ganzen Orgel ist vielleicht — die bereits gerügte Waldflöte abgerechnet — das zweite Pedal disponirt.

Tadeln ist leichter als besser machen; drum möge dieser Aufsatz mit der Andeutung einer Disposition schliessen, welche in ihrer weiteren Ausführung, die dem Gutdünken des sachkundigen Lesers überlassen bleibt, mit nicht mehr, sondern vielleicht wenigern Mitteln ihrem Zwecke vollkommen entsprechen dürfte. Ich schlage dazu vor, nur ein Pedal zu disponiren (siehe oben), dagegen könnte bei der grossen Stimmenzahl vielleicht ein 4. Manual willkommen erscheinen; dieses dürfte nur sehr wenige Stimmen enthalten. Die in der nachstehenden Aufzählung parenthesirten Stimmen wären allenfalls zu missen.

I. Manual.		II. Manual.		III. Manual.		IV. Manual
Prinzipal	16'	Prinzipal	8'	Geigenprinzip	8'	würde nur folgende
Oktave	8'	Oktave	4'	Prinzipal	4'	Stimmen enthalten:
—	4'	—	2'	Oktave	2'	Flöte 8'
—	2'	Rohrflöte	16'	Bordun	16'	Viol. d. G. 8'
Quintatön	16'	Gemshorn	8'	Portunel	8'	Geigenprinzip 4'
—	8'	Flöte	8'	Fugara	8'	Spitzflöte 4'
(Barem 16')		Gedackt	8'	Flauto	8'	(Violini 2')
Rohrflöte	8'	Flöte	4'	Rohrflöte	4'	(Harmonica 8')
Nachthorn	8'	Fagott	16'	Oboe	8'	(Rohrwerk.)
Hohlflöte	8'	Vox humana	8'			
Salizet	8'					
Flöte	4'					
Gemshorn	4'					
Trompete	16'					
—	8'					

Das Pedal wäre auf drei Windladen also zu disponiren :

I. Windlade.		II. Windlade.		III. Windlade.	
Prinzipal	32'	Prinzipal	16'	Posaune	32'
oder		Oktave	8'	— —	16'
Contrabass	32' (offen)	Subbass	32'	Trompete	8'
Violone	16' (offen)	— —	16'	— —	4'
Unterbass	16'	Flöte	8' (offen)		
Quintatön	16'	Violone	8' (offen)		
		Unterbass	8'		
		Octave	4'		

Dass diese Andeutung und namentlich auch die Stimmenwahl nur ein ungefähres Maas abgeben soll, bedarf kaum der Bemerkung. Dennoch dürfte die Besprechung einiger Einzelheiten nicht überflüssig sein. Viola d. G. ist dem vierten Manual gegeben worden. Da sie eine der feinsten, zartesten und am delikatesten zu behandelnden Stimmen ist, so will es mir nicht recht zusagen, sie wie häufig der Fall — im Hauptmanuale zu finden. Ihre volle Wirkung tritt hervor, wenn sie ganz allein oder nach Umständen in Verbindung mit einem andern 8füssigen sanften Register benutzt wird; daher, und weil der weitem Mensur und der grösseren Stimmenzahl halber das Hauptmanual nur selten zum mezzo voce angewendet wird, halte ich es für besser, die Viola d. G. einem andern Manuale zuzuweisen, wenn auch nicht gerade immer dem kleinsten, wogegen die Räumlichkeit oft sprechen dürfte, (denn die Pfeifen brauchen Höhe).

Ueber den Grund mehrerer Windladen für das Pedal ist schon oben geredet worden. Für die obige Stimmvertheilung spricht Folgendes: Die Stimmen der zweiten Windlade reichen für das *mezzo forte* aus. Nun scheint es zwar, als ob man aus dem *mezzo forte* nicht rasch in's *pianissimo* übergehen könne; aber es scheint auch nur so; denn das *mezzo forte* lässt sich auch auf andre Art erreichen. Man registrirte etwa so: Prinzipal 32', Violone 16', Quintatön 16', Subbass 16', Violone 8', Flöte 8'. Will man nun das Hauptmanual mit den 8füssigen Stimmen der vierten vertauschen, denen sich sofort das Pedal accommodiren soll, so darf man nur Violone 8' und das Ventil der ersten Windlade abstossen. Mancher würde daher den Violone 8' und Octave 4' noch auf die erste Windlade gesetzt haben; und in der That sind dabei verschiedene Auswege denkbar, ohne dass einer gerade den unbedingten Vorzug verdienen sollte; und selbst die Idee, die Rohrwerke auf alle drei — besser vielleicht noch auf zwei — Windladen zu vertheilen, ist

durchaus nicht zu missbilligen, sondern kann sowohl in rein artistischer Hinsicht als auch selbst der leichteren Orgelstimmung wegen sehr wohl zulässig sein.

Disposition der Orgel der Paulskirche in Frankfurt a. M.

<i>I. Manual</i>		<i>II. Manual.</i>		<i>III. Manual.</i>	
Prinzipal	16'	Prinzipal	8'	Prinzipal	8'
Viola di G.	16'	Bordun	16'	Harmonika	8'
Tibia major 16' (offen)		Salzional	7'	Bifara	8'
Tuba (aufschlag.)	16'	Dolce	8'	Gedackt (doppellabig)	8'
Untersatz	32'	Quintatön	8'	Hohlflöte	8'
Oktave	8'	Gedackt	8'	Physharmonika	8'
Viola d. G.	8'	Posaune (aufschl.)	8'	Hautbois	8'
Gemshorn	8'	Vox hum. (einschl.)	8'	Quintatön	16'
Jubal (doppellabig)	8'	Oktave	4'	Spitzflöte	4'
Trompete	8'	— —	2'	Flöte d'amour	4'
Oktave	4'	Flöte	4'	Gedackt	4'
Hohlpfeife	4'	Rohrflöte	4'	Dolcissimo	4'
Fugara	4'	Quintflöte	5 $\frac{1}{3}$ '	Flautino	2'
Oktave (doppelt)	2'	Gemshornquint	2 $\frac{2}{3}$ '	Nasard	2 $\frac{2}{3}$ '
Waldflöte	2'	Mixtur 5fach	2'		
Oktave	1'				
Kornet 5fach	10 $\frac{2}{3}$ '				
Mixtur ditto	2'				
Scharf 4fach	4'				
Quint	5 $\frac{1}{3}$ '				
Gemshornterz	3 $\frac{1}{5}$ '				
Quinte	2 $\frac{2}{3}$ '				
Terzdiskant	1 $\frac{1}{5}$ '				
		<i>I. Pedal.</i>		<i>II. Pedal.</i>	
		Prinzipal	16'	Subbass	16'
		Subbass (offen)	32'	Violon d'amour	16'
		Contrabass (offen)	32'	Fagott 16' (einschl.)	
		Oktave	16'	Prinzipal	8'
		Violone	16'	Flöte	8'
		Posaune	16'	— —	4'
		Oktave	8'	Waldflöte	2'
		Cello	8'		
		Trompete	8'		
		Clarino	4'		
		Oktave	4'		
		Cornettino	4'		
		Quinto	10 $\frac{2}{3}$ '		
		Terz	6 $\frac{2}{5}$ '		
		Quinte	5 $\frac{1}{3}$ '		

Nachschrift. Zwischen der Beendigung dieses Aufsatzes und seinem Abdrucke ist einige Zeit vergangen. Während derselben habe ich Halle, Leipzig und Dresden besucht, und dort auch verschiedenen Orgeln meine Aufmerksamkeit nicht entzogen. Doch haben unvorhergesehene plötzliche Hindernisse mir nicht bei allen Orgeln die zu einer genauen Prüfung nöthige Musse gelassen; so z. B. ist es mir nicht vergönnt gewesen, die Orgel in der Marienkirche zu Halle zu besuchen. Doch ist mir gesagt worden, dass dieselbe durch eine Reparatur zwar um einige Register verringert sei, aber dadurch eben nicht gewonnen habe.

Ludwig Granzin,

erster Organist an St. Johann in Danzig.

Wettgesang in Mainz
u n d
Sängerfest in Cöln
im Juni 1846.

Die beiden blühenden Rheinstädte, Mainz und Cöln, Schwestern durch Alter und Ursprung, durch den herrlichen Strom wie durch Dampfkraft einander nahe gerückt und in vielfache Verbindung und Berührung gebracht, haben in den wunderschönen Tagen dieses Monates kurz nach einander, Mainz am 8., Cöln am 14. und 15. Juni, Gesangsfeste veranstaltet, die bedeutend genug waren, um einer Besprechung in diesen Blättern würdig zu erscheinen; um so mehr, da sie auch von dem musikalischen Leben am Rheinstrome und dessen Flussgebiet einige nicht uninteressante Züge gewähren. Obwohl beide Feste manche Analogien und Vergleichungspunkte darbieten, so waren sie doch ihrer Natur und ihrem Umfange nach so verschieden, dass wir eine getrennte Darstellung derselben für nothwendig halten. Also zuerst von dem Wettgesange. Muss uns derselbe nicht unwillkürlich an jene berühmten olympischen Spiele erinnern? Unser Olympia war die Fruchthalle in Mainz, ein gar stattliches und geräumiges Gebäude, das, an sich selbst schon von höchst akustischer Konstruktion, durch Fahnen und andere Verzierungen in ein prachtvolles Musikfestlokal umgewandelt war. Der 8. Juni, unser Hekatombaion, versammelte die an dem musikalischen Wettkampfe theilnehmenden Sänger. Man hatte, um die Ausführung des Festes, das für die hiesige Gegend (— und, so viel uns bekannt, auch für den grössten Theil unseres Vaterlandes) etwas ganz Neues war, nicht durch allzugrosse Ausdehnung zu erschweren, die Einladung auf die Gesangvereine Rheinhessens, die in einem Umkreise von 4 bis 5 Stunden liegen und mindestens 24 Mitglieder zäh-

len, beschränkt. Gleichwohl waren zwölf Vereine mit durchschnittlich mehr als 40 Mitgliedern erschienen, wurden an den Thoren der Stadt festlich empfangen und unter Militärmusik nach dem Sammelplatze, dem Theatergebäude, geleitet, wo jeder Kämpfer als Abzeichen eine recht schön gearbeitete Medaille von silberähnlichem Metall (Stubenrauch in Darmstadt lieferte, dem Vernehmen nach, diese zweckmässigen Erinnerungszeichen zu einem verhältnissmässig sehr billigen Preis) erhielt. Nach der im Theatersaale stattgefundenen Vorprobe zog die Sängerschaar, eine recht ansehnliche Cohorte von über 600 Theilnehmern, nach dem Kampfplatze, wo sie sich auf einer mit Sitzen wohlversehenen, stufenmässig emporsteigenden Bühne niederliess. Die beiden Abtheilungen des Festes wurden mit allgemeinen Gesängen, an denen auch viele Mainzer, die von dem Wett-Kampfe ausgeschlossen waren, sich betheiligten, begonnen und geschlossen, und Herr Kapellmeister Esser, Direktor der Mainzer Liedertafel, und Oberleiter des musikalischen Theiles der Feier, ärrtete mit seinen wohl disciplinirten, mit Präcision und Energie wirkenden Schaaren den glänzendsten Beifall. Dazwischen traten nun die einzelnen Vereine, in der Reihenfolge, welche ihnen das Loos zugewiesen hatte, auf eine mit einem Pianoforte versehene Estrade vor, und sangen die von ihnen ausgewählten Lieder, jeder ein ernstes und ein heiteres, eine für das zahlreich versammelte Auditorium um so erfreulichere Unterhaltung, da — nach den praktischklugen Anordnungen des Comités — keine Wiederholung statt fand: ein gewiss von dem Herzen eingegebener Beifallssturm lohnte alle einzelnen Vorträge. Unter denselben sprachen besonders an: Berner's „Studentengruss,“ Blum's „Notturmo,“ C. Kreutzer's „Schäfers Sonntagslied,“ F. Lachner's „Gute Nacht,“ Mendelssohn's „Türkisches Schenkenlied,“ Reichardt's „des Deutschen Vaterland“ und C. Zöllner's bekannter „Speisezettel.“ Sonst waren noch Quartetten von einigen der genannten Meister, und von Fr. Abt, Evans, B. Klein, C. Mangold, Marschner, Mo-

zart, Schnabel, Schuster, Spamer, Speier, C. M. v. Weber und A. Zöllner ausgewählt. — Als Hellanodikai, Preisrichter, sassen die Herrn Kapellmeister Carl Guhr von Frankfurt, Vincenz Lachner von Mannheim und Wilhelm Mangold von Darmstadt, da, in Mitten des herrlichen Flors unsers Mainzer Damen-Gesangvereins, und sprachen die Kampfpreise, — nicht, wie weiland zu Olympia, Oelzweigkränze, sondern — vier Medaillen, zwei goldene und zwei silberne, von verschiedenem Werthe, den siegreichen Vereinen zu, und zwar den ersten Preis dem Vereine von Castel, den zweiten dem von Oppenheim, den dritten dem von Niederolm, den vierten dem von Ebersheim. Diesem ihrem Erkenntnisse fügten sie das ehrende Urtheil bei: „Uebrigens muss noch erkannt werden, dass auch die nicht gekrönten Vereine nach dem Verhältnisse ihrer Kräfte alles Mögliche geleistet haben.“ Welches Hochgefühl mag wohl die Vorsteher der ausgezeichneten Vereine erfüllt haben, als sie, von den Festordnern geleitet, mit ihren Fahnen vor die Schranken des Sängergeländes traten und hier aus schönen Händen die mit einem Lorbeerkränze umwundene Preismedaille, und zugleich aus schönem Munde (der Damen-Gesangverein scheint hierin eine sehr glückliche Wahl unter seinen Mitgliedern getroffen zu haben) die herzlichsten Glückwünsche empfangen, unter dem donnernden Jubel aller Anwesenden.

Als Vereinigungspunkt für sämmtliche Theilnehmer hatte man in dem grossen Saale zum Frankfurter Hof ein Sängermahl veranstaltet, das in Bezug auf Gemüthlichkeit und Heiterkeit Nichts zu wünschen übrig liess. Unter den vielen Toasten, welche aus den entzückten Herzen hervorsprudelten, fand derjenige, womit Herr Hofkapellmeister Mangold das den Herrn Preisrichtern ausgebrachte Hoch erwiderte, den feurigsten Anklang. Es ist derselbe so herrlich gedacht und ausgedrückt, auch enthält er so bündig das Nützliche und Erfolgreiche solcher Festveranstaltungen, dass es gewiss dem geneigten Leser angenehm sein wird, denselben ausführlich zu lesen. Er lautete so:

„In Uebereinstimmung mit meinen Herrn Collegen erlaube ich mir das Wort zu ergreifen, um für das den Preisrichtern geschenkte Vertrauen, für die ihnen zu Theil gewordene Ehre zu danken und ihre Freude auszudrücken, über den schönen Erfolg eines Festes, welches sich den mehrfach in der kunst-sinnigen Stadt Mainz veranstalteten würdig zur Seite stellt. —

„In einer Zeit, deren vorwaltendes Streben auf die Beförderung materieller Wohlfahrt gerichtet, ist es ein erfreuliches Zeichen, im nothwendigen Gegensatz, auch auf dem Felde des Gemthslebens eine lebendige Bewegung allenthalben zu erblicken. Der Gesang, diese dem Menschen verliehene Him-melsgabe, diese das Herz reinigende, moralisch erziehende Kraft, bezeugt durch seine immer grössere Verbreitung, wie er der voranschreitenden Bildung und Gesittung zum Bedrf-niss geworden; wie die in der innersten Brust des Menschen liegenden Triebe und Gefühle für alles Schöne und Gute eines Dollmetschers bedürfen; wie diese Triebe und Gefühle, in Tongebilden verkörpert, durch gegenseitigen Austausch den Menschen dem Menschen näher bringen, das Herz des einen dem Herzen des andern erschliessen; wie durch ihn jede Empfindung, sei sie freudiger oder schmerzlicher Art, Erhöhung, der Geist Erquickung und Wärme, alles Denken und Wollen eine veredelte Richtung gewinnt. — Der Gesang erfreut des Menschen Herz. — Was vom Herzen kommt, dringt auch wieder zum Herzen. — Der Inhalt dieser Worte ist heute von den rheinhess. Gesang-Vereinen auf das schönste, auf das überraschendste bethätigt worden, und von ihnen durchdrungen, erlaube ich mir, den Wunsch für ihr ferneres Ge-deihen, für ihre stete Vervollkommnung, auszusprechen. Mögen die verehrten Herrn Vorsteher dieser Vereine, bei ihrer über-nommenen und bethätigten Mühe und Sorgfalt, die Aufgabe des für ihre Vereine passenden Gesanges klar ins Auge fas-send und alle entgegretende Hindernisse glücklich besiegend, in ihrem rühmlichen Eifer fortfahren; mögen die sämmtlichen Mitglieder dieser Vereine in Eintracht auf dem so glücklich betretenen Wege fortwandeln und von den geöffneten Pforten bis zum Innersten des Tempels der Gesittung und Veredlung gelangen, von dessen Altar Allen Ein Preis, der schönste und beglckendste Lohn, zu Theil wird, der Preis der Selbstbe-friedigung durch veredelte Lebensthätigkeit, das Bewusstsein, dem Werke voranschreitender Bildung und Gesittung nicht

„ferne geblieben zu sein. Auf das Wohl, auf das segensreiche
 „Wirken aller Gesangsfreunde, aller Gesang-Vereine, insbeson-
 „dere der rheinhessischen. Die rheinhessischen Ges. Vereine
 „leben hoch!“

Die Festgenossen versammelten sich vor dem Abschiede, auf dem Plateau unserer paradiesischen Anlage, mit Bekannten und Freunden, und verbrachten hier noch einige recht vergnügte Stunden bei einer Tasse Kaffee oder einem Gläschen Wein, in heiteren Gesprächen und im Anhören der trefflichen K. Pr. Militärmusik, die alle Theile des Festes verherrlichen half — Dank den humanen Militärbehörden, Dank auch der Freundlichkeit der Herrn Kapellmeister! —

Werfen wir noch einen Blick auf das Fest zurück, so müssen wir erstaunen, dass sich in einem so kleinen Rayon so bedeutende Gesangeskräfte finden, und zwar nicht allein der Zahl, sondern auch den Leistungen nach: das Erkenntniss der Herrn Preisrichter war, wie dies von dem bekannten Charakter der drei Männer nicht anders sich erwarten liess, ein wohl begründetes, und alle Vereine dürfen sich schon etwas darauf einbilden. — Möge diese Sängervereinigung, wie es in der Absicht der Veranstalter lag, und wie sie wirklich bereits gethan hat, dem musikalischen Leben in diesen schönen, von der Natur reichgesegneten Gegenden einen neuen, mächtigen Aufschwung geben, und damit die herrlichste Aufgabe des Gesanges, zur Erheiterung, Erhebung, Veredelung und Bildung beizutragen, erfüllen oder wenigstens wesentlich fördern! —

Die zweite musikalische Feier, welche wir uns zum Vorwurfe unserer gegenwärtigen Besprechung gesetzt haben, das „erste grosse Sängerfest des Deutsch-vlämischen Sängerbundes“ zu Cöln am 14. und 15. Juni 1846, war in jeder Hinsicht kolossaler. Zwei Tausend Sänger waren zusammengeströmt, um hier die Schönheit und Gewalt der vaterländischen Gesänge in solcher Riesenvereinigung zur Anschauung und zur Anerkennung zu bringen, und

zwar hatte nicht allein der Norden und Südwesten von Deutschland, sondern auch das benachbarte Belgien in seinen die vlämische Schwestersprache cultivirenden Söhnen Contingente zu dem mächtigen Sngerheere gestellt. Der Hofkriegsrath, das Fest-Comité, in welchem einige bedeutende Namen glänzten, hatte die schönsten Operationsplne entworfen, die sich auf dem Papiere recht stattlich ausnahmen, in der Ausführung jedoch vielfache Mängel bewiesen. Selbst die Herbeiziehung eines so anerkannten Commandanten, wie Felix Mendelssohn-Bartholdy, der durch seine persönliche Liebenswürdigkeit, durch Gewandtheit in Wort und That, so wie durch Energie, zur Leitung solcher Freiwilligen-Schaaren geboren zu sein scheint, — konnte nicht verhindern, dass die berhoch gesteigerten Erwartungen in manchen Punkten unbefriedigt geblieben sind.

Dies ist nun zum Theile der Sache selbst, so wie den obwaltenden, unvermeidbaren Verhältnissen zuzuschreiben: die Massen, welche von allen Seiten, oft sogar aus der weitesten Ferne zuziehen, sind häufig nicht genugsam disciplinirt und vorgebt, überhaupt auch nicht an das gleiche Commando gewöhnt, so dass es ihnen meistens sehr schwer wird, den starken Feind, der sich ihnen in den schwierigeren Modulationen, in den Fugen u. dgl. der ausgewählten Tonstücke entgegenstellt, mit der in ihrer Zahl und in ihren Einzelkräften gelegenen Stärke zu überwinden. Theilweise offenbarten sich aber auch in den musikalischen Anordnungen mancherlei Uebelstände und Missgriffe: so waren bei den letzten Gesangproben nicht allein die Mitglieder des Orchesters, welches doch nur aus Cölner Musikern bestand, noch nicht gehörig vorbereitet — ein Uebelstand, der sowohl in den Hauptproben, als bei den Aufführungen selbst nachtheilig einwirkte, sondern nicht einmal die Orchesterstimmen in gehöriger Ordnung; für die Placirung der Sänger, namentlich für die gehörige Sondernung nach Stimmen, war sehr wenig gesorgt; es waren keine Sitze für dieselben auf der bei Weitem zu kleinen

Sänger-Estrade bereitet, so dass ihnen ein drei- bis vierstündiges Stehen, sowohl am Vor- als am Nachmittag (bei solchem Gedränge und einer so abnormalen Hitze fast eine Unmöglichkeit) zugemuthet, damit zugleich aber auch gewissermassen die Nothwendigkeit aufgelegt wurde, von Zeit zu Zeit in Massen abziehen, um in den nahen oder ferneren Restaurationen Ausruhe und Labung zu suchen. Dieser letztere Umstand, so wie das völlige Auslassen der Sätze während der sonntägigen Hauptprobe, wegen Abgangs mehrerer Sänger und Instrumentalisten zum musikalischen Amte im Dom, konnte auch keinen vortheilhaften Einfluss üben. Doch lassen wir die Klagen, um zum Wesentlichen des Festes, zu den musikalischen Produktionen, überzugehen. Das Concert des ersten Tages eröffnete ein „Gebet für das Vaterland,“ von Herrn Fr. Weber, dem — wie uns dünkt, etwas zu wortreichen — Hauptlenker der musikalischen Theile des Festes und Dirigenten der meisten Ensemble-Gesänge, componirt, eine artige Arbeit, der jedoch der Umstand, dass sie für einen Doppelchor von nur Männerstimmen geschrieben ist, und dass sie die Stimmen zu einer unnatürlichen Höhe hinaufzwingt, viel von der intentirten Kraft benimmt. Nr. 2. war eine Motette von B. Klein „Sei mir gnädig, Gott,“ einfach und des trefflichen Meisters würdig; Nr. 3. „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von C. L. Fischer, ein Tongemälde voll Wirkung und Leben, von dem Componisten selbst dirigirt; Nr. 4. „Trinkspruch von Rochlitz,“ eine lang bekannte Kleinigkeit; Nr. 5. „Hymne an Jehovah,“ Cantate von Fr. Schneider, unter Mendelssohn's Leitung recht wacker durchgeführt *), Nr. 6. „An die Künstler,“ Can-

*) Die Namen der Solosänger haben wir uns sagen lassen, vertrauen uns aber nicht, sie hier zu nennen, um nicht, wie in dem Berichte über das Bonner Beethoven-Fest, durch ein Versehen, Verhören oder Verschreiben wieder einem Herrn Cölner die Todeswaffe in die Hand zu geben, womit er uns, in der gutmüthigen Zeitung seiner Vaterstadt, als Ignoranten unbarmherzig niederschmettert.

tate zu den Worten aus Schiller's Gedichte: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ bis „Am Thron der hohen Einigkeit.“ componirt von F. Mendelssohn-Bartholdy, eine neue Tonschpfung, die den allgemein bekannten und geliebten Werken des in der Neuzeit so glänzend hervorragenden Meisters ebenbürtig an die Seite tritt; Nr. 7. ein herrliches „Te Deum“ von B. Klein; Nr. 8. der durch seine einfache Erhabenheit so ausgezeichnete Chor: „O Isis und Osiris“ aus Mozart's Zauberflöte; Nr. 9. Hymne von A. Neithardt „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht,“ eine recht anmuthige Composition für Chor und Solis. Nr. 10. „Hymne an Baccheus“ (aus Sophokles Antigone), jener vielbesprochene, wirkungsreiche, höchst originelle „Dithyrambus“ Mendelssohn's, schloss dieses Concert, das an grossartigen Genüssen, an erhebenden und interessanten Vorträgen sehr reich war, und von dem glänzenden, die weiten Räume des leider zu niedrigen Gürzenich-Saales fllenden Auditorium mit den unverkennbarsten Zeichen der Freude und Zufriedenheit begleitet wurde. Wir haben nur die Vorführung eines grösseren, oratorischen Werkes vermisst, das der Grösse des ganzen Festes mehr entsprochen haben würde. —

Der zweite Tag bot den Hörern eine noch reichere Unterhaltung und Abwechslung. Ohne den verehrten Leser mit einer detaillirten Aufzählung des Vorgekommenen zu ermüden, heben wir nur das Interessanteste hervor. Dahin rechnen wir vorerst das Auftreten der vereinigten vlämischen Sngerbnde (482 Mitglieder derselben hatten sich nach dem officiellen Verzeichnisse eingefunden), die eine vaterländische Hymne von Mengal, eine ansprechende Composition, und — in Verbindung mit dem Cölner Männer-Gesangsverein — „Rhein- und Scheldeklnge,“ ein niedliches, aber zu unbedeutendes Chorlied, vortrugen. Es wurde ihnen, als den besonders zu ehrenden Gästen, gleich bei ihrem Erscheinen ein Lebehoch gebracht, — und ihre Leistungen lohnte, wie diejenigen aller andern Vereine, ein stürmischer Applaus. Durch Einzelvorträge zeichneten

sich, nach dem allgemeinen Urtheile, das sich sowohl von Mund zu Munde, als auch in den öffentlichen Blättern fortpflanzte, die Liedertafeln von Münster und Crefeld aus, vor allen aber die von Mainz, besonders durch den Vortrag des köstlichen Quartetts von F. Lachner „Lenzfragen.“ Da uns der Wettgesang von Mainz noch recht lebhaft vor den Sinnen schwebte, so entstand in uns unwillkürlich ein Vergleich zwischen demselben und dem gegenwärtigen Wettgesang — denn ein solcher war er, wenn auch der Name und eine Aufstellung von Preisen fehlte. Jene ländlichen oder kleinstädter Singvereine hätten wohl, was das Edle und die Leichtigkeit des Vortrags betrifft, den meisten der hier auftretenden Vereine weichen müssen; dennoch aber wären gewiss einige von ihnen in Hinsicht auf Nuancirung, Correktheit und Festigkeit recht wohl im Stande gewesen, mit in die Schranken zu treten. — Der Tag schloss mit Reichhardt's herrlichem Chore: „des Deutschen Vaterland,“ hier, wie in Mainz und an allen Orten ein Ansporn zu unendlicher Begeisterung. — Es wurde uns so viel des Schönen geboten, dass wir gern über die manchfachen Verstösse hinaussehen, welche den meisten fremden Sängern den Aufenthalt in der interessanten Stadt verleiden, und worüber sich die Blätter in der Nähe und Ferne so gierig verbreiteten. Auch von den sonstigen Festveranstaltungen können wir füglich schweigen, weil die Musik dabei immer nur eine untergeordnete Rolle spielte; aber unsre herzliche Freude sprechen wir noch darüber aus, dass auch hier wieder eine schöne Gelegenheit geboten wurde, wo deutsche Brüder, durch natürliche und politische Grenzen getrennt, einander in die Arme geführt, und durch das himmlische Intermedium der Tonkunst sich als Söhne eines schönen und grossen Vaterlandes kennen und schätzen gelernt haben.

F. M. Gredy.

Recensionen und Anzeigen.

Compositionen für 4stimmigen Männerchor.

- 1) **Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von Conradin Kreutzer. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 4. Heft. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. (4.)**

Von dieser sehr schätzbaren Gesamtausgabe der Kreutzer'schen Männergesänge ist bereits im 97^{ten} Hefte der *Caecilia* ausführlicher die Rede gewesen. Unter Verweisung auf das dort Gesagte, kann sich Recensent hier um so kürzer fassen.

Was den Inhalt des vorliegenden Heftes anbelangt, so wird auch hier wieder viel des Werthvollen dargeboten. Obenan steht in dieser Beziehung das Stück Nr. 5, „Die Märznacht“ von Uhland. Demnächst möchten wohl die beiden Lieder unter Nr. 3 u. 6, nämlich das „Nachtlied“ von Hegner (Die Sonne zeigte golden sich etc.) und das Uhland'sche „An das Vaterland“ (Dir möcht' ich diese Lieder weihen etc.), als der Auszeichnung würdig zu bezeichnen sein. — Die weitem Nummern sind: „Im Sommer such' ein Liebchen dir“ etc. (von Uhland.) — „O blaue Luft in trüben Tagen“ etc. — und: „Schwarz ist die Nacht“ etc. Bei diesen beiden letzten Stücken vermisst man ungern die Angabe des Dichters; auch ist zu bemerken, dass in Nr. 6 der Text nicht ganz correct abgedruckt worden: in allen Stimmen sollte, statt *gelten*, *gälten* stehn: — „Was gälten diese Lieder dir?“ — Und so möge denn auch dieses 4. Heft sich der wohlverdienten Aufnahme im deutschen Vaterlande im vollsten Masse erfreuen!

- 2) **Protest von Herwegh, für 4 Männerstimmen componirt von Wilh. Speier. Op. 58. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. In Partitur und Stimmen. Preis 54 kr. (4.)**

Herr Speier, bekanntlich ein Schüler unseres würdigen

und für die Kunst leider zu früh verstorbenen Capellmeisters Ant. André, gehört zu denjenigen Liedercomponisten der neuern Zeit, deren Namen in den deutschen Männergesangsvereinen einen guten Klang haben. Seine Melodien haben eine gar wohlthuende Frische und zeugen von einer sehr beachtenswerthen Erfindungsgabe ihres Verfassers. Den bekannten und gewiss nicht leicht zu treffenden Volkston eines J. A. P. Schulz, J. F. Reichardt etc. scheint sich Hr. Speier in einem nicht unbedeutenden Grade zu eigen gemacht zu haben, was namentlich aus seinen Compositionen zu ersehen, welche sich in dem bei J. André in Offenbach erschienenen „Deutschen Sängersaal“ (2 Hefte) vorfinden. Weniger befriedigend, als die genannten Melodien, erscheint Recensenten Herrn Speiers Harmonisirung, die mitunter Schwächen verräth, wie sie die Ant. André'sche Schule nicht wohl billigen dürfte. Beispielsweise sei aus vorliegender Composition nur die Stelle S. 3, Takt 9 (der Partitur) ausgehoben, wo die 3 Töne *g*, *a* und *h* der kl. Octave auf mittelschwerer Zeit des Taktes zusammenklingen.

Vorliegender „Protest“ ist, seiner Musik nach, wenn man so sagen darf, von protestantischem Korn und Schrot: es wird mit Dr. Mart. Luther'schen Klängen, und zwar mit dem Anfang der Mel. zu: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ etc., welche mit der von Speier erfundenen Melodie verwoben ist, protestirt. — Mit Ausnahme der melodischen Wendung in der Oberstimme, S. 3, Takt 9 u. 10, die etwas abgenutzt klingt, und der obigen Ausstellung in der Harmonie, ist die ganze Composition als eine gelungene zu bezeichnen und kann den Männergesangsvereinen als solche bestens anempfohlen werden.

Gleichzeitig mit vorgenanntem Liede ist in demselben Verlag erschienen:

- 3) Des Deutschen Lied. Gedicht von P. J. Reinhardt, für 4stimmigen Männerchor componirt etc. von S. A. Zimmermann. Op. 41. Partitur und Stimmen. Preis 45 kr. (4.)

Bei starker Besetzung der Stimmen dürfte der Gesang seine gute Wirkung nicht verfehlen. Er ist besonders unsern grössern vaterländischen Gesangsvereinen, wie z. B. dem Würzburger, Niederrheinischen, Hessen-Darmstädtischen etc., zur Aufführung zu empfehlen.

- 4) Männerchöre für Gesang- und Turnvereine von Wilh. Speier. Op. 52. 1. Heft. Partitur und Stimmen. Frankfurt a. M. Verlag der Jäger'schen Buchhandlung. (4.)

Nr. 1, „Deutscher Männergesang,“ gedichtet von Grebe, möchte wohl als das gelungenste von den drei Stücken der Sammlung auszuheben sein. Die Stelle: „O deutsche Sprache, deutsches Wort“ — ist so recht innig und seelenvoll ausgedrückt. — Aber auf die oben gerügten Schwächen in der Harmonisirung muss Recensent zurückkommen: durch folgende Stelle ist der sonst so schöne Gesang etwas verunziert worden:



Die beiden andern Gesänge, „Dem Vaterlande“ (Ged. von Sprüngli) und „Festmarsch“ (Ged. von H. Weismann), werden, obgleich an Werth dem unter Nr. 1 nachstehend, sicher auch ihre Freunde finden.

Der auf dem Titel stehende Beisatz: „für etc. Turnvereine“ hätte wegbleiben können; ein solches Aushängeschild kommt einem vor, wie solch ein neumodisches „Polka“-Epitheton. Die Vaterlandsliebe etc. ist doch wohl von den Turnern nicht allein in Pacht genommen.

Für Seminarien und Gymnasien dürfte sich diese Sammlung ganz besonders eignen. Eine baldige Fortsetzung derselben bleibt sehr zu wünschen. Möchte es alsdann Hrn. Speier auch gefallen, in der Auswahl seiner Poesien noch etwas sorgsamer zu Werke zu gehn und seine Aufmerksamkeit besonders auf die vorzüglichern neuern Dichter zu richten, wie z. B. auf Uhland, Rückert, Hoffmann v. Fallersleben, Freiligrath, Chamisso, H. Heine, Geibel etc. Die *Di minorum gentium* in der Poesie werden ohnehin oft genug unsere — Plagegeister!

- 5) Der deutsche Sängersaal. Leicht ausführbare Original-Compositionen für 4 Männerstimmen von verschiedenen Componisten. Bis jetzt 2 Hefte, in Partitur und Stimmen. Offenbach a. M., bei Joh.

André. Preis der Partitur 24 Sgr., und jeder einzelnen Stimme: 4 Sgr. (In Querfol. u. Quartform.)

In dieser Sammlung wird den Gesangvereinen ein sehr reichhaltiger Schatz von theils älteren, theils neueren Compositionen dargeboten. Es finden sich Stücke darin von folgenden Meistern: W. A. Mozart, Joh. André, C. A. Mangold, Voss, W. Speier, C. H. Graun, B. Schädcl, R. Spofford, J. C. Quilling, Wainwright, Julius André, Ferd. Hiller, Stunz, Franz Abt, F. Nohr, H. Neeb, Ludw. Spamer, H. Fischer, J. G. Heymann, J. Just, J. N. Schelble, und Webbe. Darunter kommt nun freilich, wie das bei einer solchen Sammlung wohl nicht leicht anders möglich ist, manches weniger gelungene Stück vor; aber der gelungenere Theil derselben ist dafür auch wieder um so vortheilhafter bedacht. Kurz, die ganze Sammlung kann mit Recht den bessern der neuern Zeit beigezählt werden. Die Doppelausgabe, in Partitur und Stimmen, wird zur leichtern Verbreitung derselben wesentlich beitragen: die Stimmenausgaben sind nur einmal nöthig für ein solches Unternehmen. Im Subscriptionspreise wird jedes Heft um die Hälfte des Ladenpreises verabfolgt, was im Interesse der Käufer zu bemerken ist. Die Sammlung wird fortgesetzt. —

In dem I. Hefte, unter Nr. 2, wird auch das vom Capellmeister Joh. André (geb. 1741, † 1799) componirte (und dem berühmten J. A. P. Schulz oft genug fälschlich zugeschriebene) Rheinweinlied: „Bekränzt mit Laub“ — in seiner früheren musikalischen Gestalt, mitgetheilt. Vielleicht dürfte es manchem der geehrten Leser nicht uninteressant sein, dieses Lied nach seiner musikalischen Seite hin etwas näher kennen zu lernen. Der früheste Druck, der jetzt schon zu den musikalischen Seltenheiten gehört, ist vom Jahr 1776 und führt folgenden Titel: „Musikalischer Blumenstrauß für das Jahr 1776, den Freunden deutschen Gesangs gewidmet von Johann André. Offenbach am Mayn, bey Johann André; und in Frankfurt bey den Eichenbergischen Erben. Kostet fl. 1 1/3.“ (In Folio.)

Darin steht als Nr. 1, auf S. 2, die in der Beilage unter Nr. I. enthaltene Composition.

In einer seiner spätern Liedersammlungen hat J. André diese Melodie an einigen Stellen verändert und verbessert wieder abdrucken lassen und zwar das eine Mal mit Clavierbegleitung und das andere Mal dreistimmig für den

Chorgesang. (S. diese Bearbeitungen in der Beilage unter Nr. II u. III.) Beide Bearbeitungen finden sich vor in folgendem Werke:

„Lieder, in Musiik gesetzt, und seinem Freunde dem Königlich preussischen Oberbergrath Herrn Rosenstiel gewidmet von Johann André. Erster Theil. Offenbach am Mayn, bey dem Verfasser (1790). Preis fl. 2.“ (In Folio.) — Das. Nr. 26, S. 24 u. 25.

Von diesem ersten Theil sowohl, wie auch vom zweiten wurde später, mit Bewilligung des Autors, von J. C. F. Rellstab ein Abdruck im Discantschlüssel (der Druck vom Jahr 1790 war im Violinschlüssel gegeben, der damals, laut Rellstabs Vorbericht, „an so manchen Orten noch unbekannt gewesen“) veranstaltet, welcher folgenden Titel führt:

„Lieder am Clavier etc. von Johann André etc. Berlin, im Verlage der Rellstab'schen Musikhandlung und Musikdruckerey.“ (In Quer-Quart-Format.) — s. das. S. 22—24.

In dem Vorbericht macht der Herausgeber (Rellstab) folgende Bemerkung:

„Bei dem Druck der Lieder stiess ich auf das Rheinweinlied: Am Rhein, am Rhein etc. Ich glaubte nur neue Lieder zu finden, und dies so bekannte Lied hatte ich für die Arbeit eines andern Verfassers gehalten. Herrn André bat ich desshalb um Auskunft, und er antwortete mir: „Das Rheinweinlied stand zuerst in meinem musikalischen Blumenkranz, der im Jahre 1763 herauskam. In der Folge wurde es mehreren Verfassern zugeschrieben. Ich war also genöthigt, vor den Augen des Publikums mein Eigenthum darzuthun.“ — Dies glaubte ich den Musikliebhabern wissen lassen zu müssen, um dem Vorwurf zu entgehen, dass ich etwas Altes auftischte.“

Unter Versicherung, dass Recensenten dieser schon vor 55 Jahren gemachte Scrupel wegen Auftischens alter Compositionen weniger stark, als Hrn. Rellstab, auf die Seele gefallen, sei hier nur bemerkt, dass statt: Blumenkranz, Blumenstrauss, und statt der Jahrzahl 1763, 1776 zu setzen ist; denn das Lied von Mathias Claudius erschien zum ersten Mal gedruckt im Vossischen Musenalmanach für das Jahr 1776. (S. das. S. 147 u. 148.) Vergl. auch die spätern Abdrücke des Gedichtes im III. Theil der „Sämmtlichen Schriften des Wandsbecker Bothen.“ (Hamburg 1778.) S. 183 u. 184, und im II. B. des „Deutschen Museums“ (Leipzig 1778) am Schlusse des 10. Stücks.

Merkwürdig ist's, dass man in neuerer Zeit dieses Lied dem alten ehrlichen Mathias Claudius hat wollen streitig machen. Im Feuilleton der Cölner Zeitung vom Jahr 1844 (oder 43?) steht unter der Ueberschrift: „Curiosa und Notizen aus der schönwissenschaftlichen Literatur der Deutschen. Mitgetheilt von W. S.“ (Wilh. Smets?) folgendes „Curiosum“ zu lesen:

„In der jüngsten Zeit ist auch die Autorschaft des Dichters Claudius (Asmus) hinsichtlich des Rheinliedes: „Bekränzt mit Laub“ etc. angefochten worden. Sehr merkwürdig ist, was darüber in J. P. Hebel's Werken (1843, I. B., S. CXVII) gesagt wird, wo es heisst: „Einmal, als wir, wie gewöhnlich, im Museum kneipten und den Tabaksrauch in Ringen ausstiessen, welche brodlose Kunst Hebel ungemein ergötzte, kam die Rede auf norddeutsche Dichter und die grössere Strenge im Reimen, deren sie sich nun beflissen. Ich bemerkte, dass Claudius im berühmten Rheinweinliede hiervon eine höchst merkwürdige Ausnahme mache. Hebel lächelte, und zwar auf eine einzige Weise mit einer Art Vaterfreude, und versetzte: „Da drinne sitzt der Verfasser und Compositeur.“ (!?) Ich schaute erstaunt ins Nebenzimmer, wo Kirchenrath Sander (wann trug sich dieses zu und wann ist dieser Mann geboren?) einsam eine Zeitung las. „Der,“ fuhr Hebel fort. „der und kein Anderer hat es gedichtet und componirt zu einer Hochzeit in Pforzheim, wo er Diakonus war; die Leute waren reich und hatten trefflichen Rheinwein im Keller. (Man bedenke: Hebel ist 1760 geboren; er müsste also das Lied schon im Jahr 1775 als 14- oder 15jähriger Jüngling und zwar beim „trefflichen Rheinwein“ vernommen haben.) Das Lied gefiel so, dass sie es dem Wandsbecker Boten anonym (!) zusendeten, dem einzigen Morgenblatt jener Zeit; so druckte Claudius es ab. (Man bedenke ferner: der „Wandsbecker Bote“ erschien vom Jahr 1770 an bis 1775; das wäre also noch seltsamer! Und wenn sich Recensent recht erinnert, so steht das Lied gar nicht einmal in diesem „Wandsbecker Boten!“) Mich freut's, dass Ihr das Oberland herausgeföhlt habt.“ (!?) „Der zu früh verstorbene Doctor Sander, Neffe des Kirchenraths, bestätigte mir in Paris 1834 diese Notiz und fügte bei, dass eine Hochzeit in der Familie Wohnlich diesem herzlichen Liede den Ursprung gegeben habe.“ — So weit hierüber Kölle im Ehrengedächtniss Hebels als Einleitung zu dessen Werken.“

So weit denn auch Herr „W. S.“!

Die Autorschaft unseres Claudius an dem genannten Liede steht hoffentlich viel zu fest, als dass es nöthig erschien, auf solchen „schönwissenschaftlichen“ Unfug noch näher einzugehn. —

Für diejenigen Leser, welche die André'sche Melodie nach der im Volksmunde üblichen Lesart kennen lernen möchten, sei zum Schlusse noch auf Nr. IV der Beilage verwiesen. Auf den nach Takt 6 eingeschobenen $\frac{3}{4}$ -Takt, von dessen Vorhandensein im Volksmunde sich Recensent sehr oft zu überzeugen Gelegenheit gehabt hat, sei hier ganz besonders aufmerksam gemacht. Denn viele Musiker haben beliebt, die mit $\dagger$ bezeichneten Viertel- in 2 (recht platt und ordinär klingende) Achtelnoten umzuwandeln. Aber gerade durch seinen $\frac{3}{4}$ -Takt verräth das Volk ein weit natürlicheres Gefühl für ausdrucksvollen Rhythmus, als viele jener Herren. Liegt es doch so nahe, dass man einen 2 Mal hintereinander wiederholten Satz nicht das eine wie das andere Mal ebenmässig betont aussprechen muss, sondern ihn vielmehr, wie hier, durch etwas nachdrücklichere Töne zu heben sucht.

Man vergleiche in dieser Beziehung noch die Original-Lesart. Auch daraus geht hervor, dass J. André zwar sinngemäss richtig und schön, aber dennoch weniger einfach, als das Volk, seine Melodie zu bilden verstanden.

H. A.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von Ludwig Erk. Band III. Heft I. 85 Lieder enthaltend. Berlin, bei Wilh. Logier. 1845. Preis 15 Sgr. (94 Seiten in kl. 8.)

Bereits mehrere Male ist dieser interessanten Sammlung in der Cäcilia gedacht worden; da jedoch der fleissige Herausgeber derselben immer wieder mit neuem Material, d. h. mit solchen Liedern hervortritt, die, ungeachtet sie seit sehr langer Zeit im Munde des Volkes leben, dennoch bis jetzt keinen Aufzeichner gefunden haben, und also auch nicht durch den Druck veröffentlicht werden konnten, so ist es wohl ganz in der Ordnung, von Zeit zu Zeit wieder darauf zurückzukommen, um das Publikum auf die neuen

Fortschritte im Gebiete des deutschen Volksliedes aufmerksam zu machen.

Von neu aufgefundenen, oder — so viel Referent bekannt geworden ist — noch nicht durch den Druck allgemein verbreitet gewesenen Liedern, bietet das vorliegende Heft unter seinen 85 Nummern eine sehr bedeutende Anzahl; z. B. Nr. 1 bis 4, 7, 9, 12 bis 15, 17, 26 bis 30, 33 bis 35, 38, 40 bis 42, 45 bis 49, 51, 53, 56 bis 58, 60 bis 65, 67, 68, 71, 74, 75, 77, 79 bis 81, und 85.

Wenn man in Erwägung zieht, dass diese Lieder, wie noch manche der andern, alle auf dem Wege mündlicher Mittheilung gesammelt und aufgenommen worden (einige sogar mit mehrfachen Varianten), so wird man leicht beurtheilen können, mit welchem Fleiss, mit welcher Ausdauer und mit welcher Lust zur Sache der Herr Verfasser gearbeitet hat, um seine Sammlung ihrem Ziele näher zu führen. — Aus den Sammlungen von Erk, Hoffmann von Fallersleben und einigen andern lässt sich ungefähr abnehmen, wie viele noch nicht aufgezeichnet gewesenen Lieder dennoch im Munde des Volkes leben, die von manchen Forschern im Fache des Volksliedes gar nicht gekannt sind oder ignorirt werden. Der Weg der Aufzeichnung nach mündlicher Mittheilung muss aber für die Bereicherung des Materials zu einer möglichst umfassenden Sammlung von Volksliedern, noch weit mehr verfolgt werden, als dies bisher der Fall gewesen ist. Stubengelehrte und Buchstabenkrämer, deren Beschäftigung nur darin besteht, aus etwa zehn vorhandenen Liedersammlungen, durch unkritisches Zusammenwürfeln des häufig nur sorglos mitgetheilten Materials, eine elfte nothdürftig zusammen zu stoppeln und diese mit einer breiten Vorrede zu zieren, durch welche sie, statt durch die eigentliche Arbeit, einer übeln Nachrede entgehen wollen — dergleichen Stubengelehrte könnten aus solchen Sammlungen lernen, worauf sie vor allen Dingen ihre Aufmerksamkeit zu richten hätten, um, statt des gewöhnlichen Machwerks, etwas Gutes zur Förderung der Sache zu liefern. Alle Liedersammlungen aus vergangenen Jahrhunderten müssen durch neuerdings mündlich aufgenommene Lieder ergänzt werden; denn sehr oft ist es z. B. der Fall, dass ein älterer Druck kaum die Hälfte von den Strophen nachzuweisen hat, welche in einer späteren Aufzeichnung geboten werden; so auch sieht man die ursprüngliche alte Melodie eines oder des andern Liedes nach und nach in immer wieder veränderter Gestalt,

wofür sich häufig kein eigentlicher Grund auffinden lässt. Mit dieser Andeutung über den Text der Lieder wird aber nicht die Meinung ausgesprochen, als sollten die verschiedenen Lesarten mit einander verschmelzen, nein, vielmehr sollen sie vereinzelt neben einander gestellt werden, um zu zeigen, was früher von dem Liede existierte, und was später hinzugekommen ist, wo möglich auch, durch welche Umstände und unter welchen Beziehungen dies Spätere entstand.

Bisher hatte der Herausgeber fast ausschliesslich seine Aufmerksamkeit nur auf die gegenwärtig noch im Munde des Volkes lebenden Lieder gerichtet; mit dem vorliegenden Hefte kommen nun auch ältere (aus dem XVI. Jahrh.) zum Vorschein. Man vergleiche die beiden Lieder Nr. 83 und 84: „Entlaubet ist der Walde“ und „Inspruck, ich muss dich lassen.“ Beide Lieder leben als geistliche (nicht als weltliche) noch heute im Volke. Die Melodie des ersten kennt man in unsern Kirchen unter der Benennung: „Ich danck dir lieber Herr“ und die des zweiten als: „O Welt ich muss dich lassen“ oder: „Nun ruhen alle Wälder“ *).

Nr. 15 des vorliegenden Heftes: „Wenn all' die Bächlein fliessen“ fusst gleichfalls auf einem alten Liede, mindestens aus dem XVI. Jahrhundert, wenn nicht, wie sehr wahrscheinlich ist, schon aus dem XV.: „Die Brinlein die da fliessen.“ — Dies Lied ist, wie die eben erwähnten, geistlich verändert worden in „Der Gnadenbrunn thut fliessen“ (vergl. Wackernagel's Kirchenlied etc.) Herr Erk hat die alte Melodie, wie sie sich aus dem XVI. Jahrhundert nachweisen lässt, wahrscheinlich aus Mangel an der nöthigen Anzahl hinreichender authentischer Quellen nicht aufgenommen. In einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift wird als Fortsetzung des Aufsatzes: „Ueber die Melodien deutscher weltlicher und Volkslieder des XVI. Jahrhunderts“ (vergl. Heft 99, S. 176 u. ff.) eine möglichst ausgeführte Monographie dieses Liedes mitgetheilt werden, dessen Melodie sich schon bei Hans Gerle, und bald darauf bei Ivo de Vento (1570) und bei andern Meistern jener Zeit vorfindet.

*) Vergl. Heft 99 der Caecilia, Seite 176 u. ff., wo über das erstgenannte Lied ausführlicher gesprochen ist. Die jetzige Form der Melodien wird man aus dem ersten besten Choralbuche ansehen, und finden, dass sie durch willkührliche Veränderungen eben nicht viel gewonnen haben.

Unter den Liedern, die aus der Erk'schen Sammlung als Ergänzung zu vorhandenen Drucken dienen könnten, mögen die folgenden Nummern derselben angeführt werden: Nr. 5, 6, 58 bis 61, 67, 75 u. 77.

Zu den sehr werthvollen Liedern der Sammlung gehören namentlich Nr. 1, 8, 10 und 11, 15, 26 (letzteres dem Texte nach wohl nicht ganz vollständig), Nr. 35 (vergl. in Grimm's Märchen „das Todtenhemdchen.“ Ein vortreffliches Lied, das beiläufig als Ergänzung der von Hoffmann von Fallersleben mitgetheilten Lesart dient.) Nr. 50 bis 52 (letzteres in dieser Abrundung wohl noch nicht mitgetheilt), Nr. 56, 76 (sehr vollständig im Text und mit gar schöner Melodie). Nr. 77 (merkwürdig wegen des rhythmischen Fünfers; vergl. auch Nr. 12 u. 13).

Für Sprachforscher werden in Beziehung auf deutsche Mundarten Nr. 11, 14, 16, 28, 29, 32 und einige andere von besonderem Interesse sein, wie es der fast jedem einzelnen Liede am Schlusse desselben beigefügte literarische Apparat ist für alle diejenigen, die sich nicht speciell mit Liederquellen beschäftigen können, sich aber doch gelegentlich darin umzusehen wünschen.

Die Fortsetzung dieser werthvollen Sammlung, von welcher der erste Band in der J. H. Funcke'schen Buchhandlung erschien (Crefeld 1838—41), die drei ersten Hefte des 2. Bandes bei E. Bote u. G. Bock in Berlin, Heft 4, 5, 6 desselben Bandes bei W. Logier (1841—44) herausgekommen sind, wird bei dem durch den Herrn Verfasser für sein Werk angeregten Interesse nicht lange auf sich warten lassen.

D.

Der Pianist. Hilfsbuch für Alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Geläufigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. Lehrern und Lernenden gewidmet von Carl Wirth, ehemaligem Lehrer an der königl. Musikschule zu Paris. — Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 fl. 36 kr.

Der als Lehrer verdienstvolle Verfasser dieses Werkes hat es sich angelegen sein lassen, für die Ausbildung des

mechanischen Theils eines Pianisten eine grosse Menge von Uebungen in systematischer Folge anzudeuten, die nur wenige Takte lang sind, die aber weiter und mit dem durch sie beabsichtigten Nutzen auszuführen dem sich schon selbst überlassenen denkenden Schüler, wie dem Anfänger unter Beihilfe eines verständigen Lehrers nicht schwer fallen wird. Eigentlich Neues finden wir, wie denn dies auch nicht gut möglich ist, nicht in dem Werke, das sich jedoch durch die Vollständigkeit seines Inhalts als eine ausreichende Vorschule und gediegene Grundlage zur höheren Ausbildung aufs Beste empfiehlt, weshalb denn auch besonders die Lehrer im Pianofortespiel darauf aufmerksam zu machen sind. Die Ausstattung ist elegant und der Preis angemessen.

E.

Anzeigen.

Die Fortsetzung des Aufsatzes „Ueber die Melodien deutscher weltlicher und Volkslieder“ (Heft 99, S. 176), welche eine ausführliche Beschreibung der, theilweise als Liederquelle wichtigen, von Hans Gerle in den Jahren 1532, 1546 und 1552 in Nürnberg bei Hieronymus Formschneider herausgegebenen Werke, und zugleich eine Anweisung zum Verständniss und zur Entzifferung der in diesen Werken enthaltenen Notation jener Zeit enthalten wird, kann erst wegen der anzufertigenden Facsimiles und sonstigen Zeichnungen im nächsten Hefte der Caecilia folgen.

Köln, 18 Juli 1846. Se. Maj. der König der Belgier hat geruht, dem hiesigen Tonkünstler Herrn Bernhard Breuer, aus Anlass der Uebersendung eines *Te Deum* und eines *Requiem*, nebst einem freundlichen Dankschreiben eine grosse goldene Medaille mit Seinem Bildnisse zu verehren.

Am 7. Aug. d. J. starb zu Darmstadt der pens. Grossh. Hessische Hoforganist und Kammermusikus Dr. Christian Heinrich Rinck. Ein Nekrolog über diesen in verschiedenen Theilen der Tonkunst hochverdienten Meister wird in dem nächsten Hefte erscheinen.

B e i t r ä g e
zur
Literatur und Geschichte der Tonkunst,
von
Anton Schmid,
Custos der K. K. Hofbibliothek in Wien.

(F o r t s e t z u n g.)

Das Privilegium selbst befindet sich auf der rechten Seite des nicht numerirten Blattes, welches dem Blatte CLXI folgt; und lautet also:

Leo Papa X.

Dilecto filio Andree Antiquo de Montona clerico Parentin.
Dioece. in urbe com̃orati.

Dilecte fili salutem et apostolicam benedictionem. Decorem domus dei quam decet sanctitudo et divini cultus augmentum intensis desideriis affectantes votis illis gratum prestamus assensum perque Christi fidelium devotio augeri et ecclesiae et loca ecclesiastica, ad laudem illius qui in altis habitat divinis preconiis valeant jugiter resonare. Cum ita sicut fide dignorum relatione didicimus, tu in arte imprimendi libros cantus figurati non parum expertus existas et artem seu libros hujus modi in magno volumine imprimendi inveneris ac in alma urbe nostra similes libros in magno volumine pro quibus summam quingentorum ducatorum auri de camera vel circa exposuisti; et longe majores expensas te subire oporteat imprimi facere desideres, si tibi super hoc de aliquo oportuno remedio provideatur. Nos igitur te in hujus modi laudabili proposito confovere, tibi que super hoc oportune providere volentes, tibi usque ad decennium quoscunque libros cantus figurati in dicto magno volumine ac regalibus chartis in dicta urbe et extra eam et in quibuscunque aliis locis Ro. Ecclesiae mediate vel immediate subjectis per se vel aliam

seu alios imprimendi vel imprimi faciendi ac illos in urbe ac praedictis et quibusvis aliis locis publice vendendi auctoritate apostolica tenore presentium licentiam concedimus et facultatem et nihilominus Universis et Singulis Archiepiscopis, Episcopis, Abbatibus et dilecto filio Octaviano de Petrucciis de Forosempronii et quibusvis aliis librorum impressoribus et personis tam ecclesiasticis quam secularibus etiam cujuscumque dignitatis status gradus ordinis et conditionis existentibus sub excommunicationis late sententiae et ducentorum ducatorum similium camerae apostolicae eo ipso postquam presentibus contravenerint absque alia declaratione applicandorum et librorum quos impresserint amissionis poenis ne dicto durante decennio similes libros in dicto volumine regalis folii duntaxat in urbe et locis predictis absque tua expressa licentia imprimendi seu imprimi facere aut ad hoc auxilium consilium vel favorem prestare quoquo modo presumant districtius inhibemus. Quo circa venerabili fratri hieronymo episcopo Asculan. et dilecto filio Amadeo electo Augusten. et pro tempore existentibus Camerae Apostolicae Auditori et dictae urbis Gubernatori ac eorum locatenentium et eorum cuilibet committimus et mandamus quantus tibi in praemissis efficaciae defensionis presidio assistenti facient te concessione hujus modi pacifice frui et gaudere non permittentes, te per dictum Octavianum et quoscunque alios impressores et personas quacumque auctoritate fungentes in persona seu bonis desuper quomodolibet molestari inquietari vel perturbari, contradictores quoslibet et rebelles per censuras ecclesiasticas et alia opportuna juris remedia appellatione postposita compescendo ac hujusmodi excommunicationis et alias penas toties quoties opus fuerit incurrisse declarando invocato ad hoc si opus fuerit auxilio brachii secularis. Non obstantibus premissis ac constitutionibus et ordinationibus apostolicis nec non quibusvis aliis privilegiis indultis et litteris apostolicis etiam in forma brevis per nos et sedem apostolicam, etiam ad quorumvis aliorum impressorum instan. (sic) ve esset motu proprio et ex certa scientia, etiam concessis confirmatis et innovatis ac in posterum forsitan concedendis et innovandis quibus omnibus etiamsi pro eorum sufficienti derogatione de illis eorumque talis tenoribus specialis specifica et expressa mentio habenda foret, eorum tenores presentibus pro expressis habentes illis alias in robore permansuris hac vice duntaxat specialiter et expresse derogamus ceterisque contrariis quibuscumque. per hoc au-

tem quibusdam aliis in simili forma brevis litteris eidem Octaviano subdatis videlicet XXII octobris Pontificatus nostri Anno primo super impressione librorum nonnullorum cantus figurati concessis dummodo tecum super impressione librorum per te (ut prefertur) in dicto volumine folii regalis duntaxat imprimendorum dicto durante decennio non concurrat nec tibi super hoc propterea aliquod prejudicium afferat, non intendimus in aliquo derogare. Volumus autem quod postquam presentes litterae per te impressae fuerint illarum impressioni absque alia subscriptione aut decreti iudicis appositione in iudicio et extra illud plena et indubitata fides adhibeatur, prout adhiberetur eisdem presentibus originalibus litteris si forent exhibitae vel ostensae. Datum Florentiae sub anulo Piscatoris Die XXVII Januarii M. D. XVI. Pontificatus nostri anno tertio.

„Ja. Sadoletus.“

Am Schlusse liest man :

„Misse quindecim a diversis optimis et exquisitisimis
Auctoribus editae per Andream Antiquum de Mon-
tona Sociorum sumptibus emendatissimé
atque accuratissimé Rome Impresse
Anno dñi M. D. XVI. Die nona
maji Pontificatus sanctissimi
Dñi nostri . domini Leo
nis decimi anno
Quarto.“

B.

Das zweite, in seiner Art eben so merkwürdige und gleich herrlich ausgestattete Musikwerk im Holzschnitte ist eine in Deutschland, und zwar zu Augsburg im Jahr 1520 erschienene Motetten-Sammlung in Großfolio mit dem Titel :

„Liber selectarum cantionum, quas vulgo mutetas appellant sex, quinque et quatuor vocum.“

Die Rückseite des Titelblattes liefert uns den Index der in diesem Bande enthaltenen Motetten mit den Namen ihrer Tonsezer.

Die erste Seite des zweiten Blattes ziert das ebenfalls in Holz geschnittene, heraldisch entworfene Wappen des Cardinal-Erzbischofs zu Salzburg, Matthäus Lang, welcher ein ganz vorzüglicher Freund der Wissenschaften und Künste gewesen ist, und welchem viele Werke beider Gattung zugeeignet worden sind.

Auf der Kehrseite dieses Blattes beginnt die Zueignung an den genannten Erzbischof selbst, und endet in der Mitte der rechten Seite des 3. Blattes, welches mit 1 bezeichnet ist, weil auf der Kehrseite desselben die Motetten ihren Anfang nehmen.

Das Werk zählt 272 numerirte und 2 nicht numerirte Blätter, und hat als Registrirung seiner Bogen, welche sämmtlich Quaterniones sind, die Buchstaben A bis V.

Die Kehrseite des vorliegenden Blattes enthält ein Schreiben mit folgender Ueberschrift in lateinischen Uncial-Buchstaben: „Chvonradvs Pevtinger Avgvstanvs Ivrisconsvlts candido lectori salvtm.“

Den unteren Rand begränzt eine, die Wappen der Verleger Sigmund Grimm und Marcus Wirsung in sich schließende Verzierung. Die rechte Seite des letzten Blattes aber enthält in einer anderen Randverzierung den Canon: „Notate verba, et signate mysteria. V. S.“ (Ludwig Senfel), mit dem Texte: „Salve | sancta | parens | dulcis | amor | meus.“ welcher in der musikalischen Zeitschrift: „Cäcilia“ (Siehe Band 7 und 10) bereits verschiedene Auflösungen erlebt hat.

Inmitten der unteren breiten arabesken, ebenfalls die beiden genannten Wappen in sich fassenden Verzierung findet man die Jahreszahl: „M. D. XX.“

Die Schrift des Buches ist gothisch-deutsch.

Die Stimmen stehen untereinander und sich gegenüber.

Das Werk enthält folgende Musikstücke:

1) Sechsstimmige Motetten von Henr. Yzac, Josquin de Prez, Petrus de la Rue, Ludw. Senffl, und einem Ungenannten.

2) Fünfstimmige von Josquin de Prez, Jaf. Hobrecht, Job. Mouton, Ludw. Senffl, und zwei Ungenannten; und

3) Vierstimmige von Henric. Yzac, Josquin de Prez, Ludw. Senffl und wieder einem Ungenannten.

Die Zueignung ist folgende:

Reverendissimo ac Amplissimo Principi ac Domino, domino Matheo, Sanctae Romanae ecclesiae Tituli S. Angeli Presbytero Cardinali, et Archiepiscopo Salzburgensi, Sacroque Sanctae Sedis Apostolice Legato etc. Domino nostro observandissimo, Sigismundus Grimmus Medicus, et Marcus Wirsungus, Augustani, quam humillime sese commendant. Cum Quintiliano authore, Princeps et Domine, domine clementissime, apud priscos idem essent Musici, qui et vates et sapientes argumento sunt Moses, David, cae-

terique Hebreorum poetae, item Zoroaster, Linus, Orpheus, Museus, Moscus, Empedocles, Barmenides, Heracletus, Plato, Pythagoras alique innumeri. Constetque Musica capi omne quod vivit, quoniam coelestis anima qua universitas animetur, originem sumpsit ex Musica, ut Platonica habet traditio, quae et Musas Jouis et Mnemosynes filias coelestium sphaerarum concentus interpretatur. Ex Strabonis vero doctrina colligimus Elephantes mulceri, et tympano cum sono. Et in Symposiacis Plutarchus autor gravissimus scribit. Brutorum pleraque deliniri, afficique plurimum Musica, cantu item delphinos moveri, testis locuples est Pindarus. In homine autem peculiaris adesse videtur ratio. Quia modulatio sonus in corpus musicae memoriam deferat, cujus anima in coelo fuerit conscia. Propterea nullum fere haberi tam immitte, tam asperum pectus, quod non oblectamentorum talium teneatur affectu. Peripateticis quoque visum est, omnibus insitum esse, oblectari naturalibus motibus, cui sint argumento pueri, qui vixdum nati, modulis permulcentur. Maximus Tyrinus, qui primus tenere putatur inter Platonicos Philosophos humanam musicen, quae animos circuit, quidnam aliud esse dixerimus inquit, quam pedagogicum quoddam officium, quod animae affectiones moderatur. Id enim nimiam elationem impetumque animi quasi quibusdam incantationibus demulcet et remissionem atque infractionem sublevat, exacuitque. Musica namque artifex aptissima est in luctu levando, in contundenda iracundia, in comprimenda audacia, in temperanda bonorum virorum cupiditate, in sanando dolore, in consolandis amoribus, in levanda miseria. Optima haec in sacrificiis comes, sodalis in convivio, imperatrix in bello. aptissima praeterea ad celebritates inspergendas leporibus. Sed cur apud te Reverendissime princeps Musicen tam multo celebramus sermone, aut ejus exaggerare dignitatem studemus. Cui tu ipse amplissimo ornamento esse possis. Satis enim constat excellentissimam dignationem tuam scientem hanc ipsam musicen esse optimam nobilissimi oçii ministram, semper tibi fuisse loco cujusdam atque omnium fidelissimi commilitonis musicaeque expectes immodulabilesque veluti prophanos a sacris penetralibus tuis procul ablegatos. Quamobrem cum aliquot numeros musicae, non ejus quidem quae hodie in choris puellarum saltationibusque lascivis carminibus perstrepat, levis ac plane frivola, sed gravis illius, ac imprimis principum virorum auribus dignae harmoniae, quae receptiori nomine Mutetae vocan-

tur, publicare ferebat animus, laboriosissimo hoc immodicaeque impensae opere recognitas, ab praeclaro artis ipsius excultore, Ludovico Senfelio Helvetio illo qui Musicam Caesaris Maximiliani capellam, post inelyti praeceptoris sui Isaci Orphei Germani excessum, illustrarat, hoc ipsum opus sub nomine tuo sacraque umbra alarum celsitudinis tuae in lucem prodire curavimus, Sperantes id et jucundissimum tibi futurum, et simul nos tua ex animo deditissima mancipia, ubi opus erit suavi aura beneficentiae tuae afflari. Nosque jugiter, vt hactenus dignatus es benignis oculis tuis respicere clementissime Princeps, nequidem ex tantillis nostris meritis, sed pro sola mentis tuae generositate, literarum amore, genuinaque in literatos ac studiosos omnem animi tui propensione. Quibus te Deus optimus, maximus longaeum conservare velit. Ex Augusta. etc.“ Weiter unten liest man in zwei Zeilen: Sub privilegio summi | Pontificis et Caesaris.

Auf der Rehrseite des vorliegenden Blattes erscheint der Brief Konrad Peutingers an den Leser. Der Ueberschrift in lateinischer Uncialschrift folgt der Text desselben in deutsch-gothischer. Er lautet, wie folgt:

CHVONRADVS PEVTINGER
AVGVSTANVS IVRISCONSVL
TVS CANDIDO LECTO
RI SALVTEM.

Ingenua et praeclarissima illa ars Musica, quae feras mitigare, et etiam saevientis et furentis animi dolores pacare, amorem conciliare, laborantibus quietem opportunissimam, et eisdem e contra incitamentum praebere, ac etiam in bello animos suscitare, in templis quoque cantus et sonitus varii placandorum numinum gratia adhiberi solent. Verum cum ex cunctis disciplinis fere omnia orationi obnoxia sint, adeo ut quisque etiam eruditus numeros, tonos, vocum inflexiones, mutationes, caetera hujusce generis et etiam aliam comptam et elegantem structuram ab arte ipsa desideret, atque mutuet, qua facillime perspicimus ipsam et cognitionem ejus, rerum causis et disciplinis fere omnibus capessendis, non solum commodam, sed et pernecessariam, et ab unoquoque minime negligendum esse, auctores non vulgares, sed et gravissimi testantur. Quare Themistocles alias animo praestans, sed negligentior musices, ejus artis cum imperitum se diceret, suam apud etiam amicos auctoritatem non parum imminuisse fertur, et Ari-

stophanes ait: O bone equidem Musicam nescio praeter literas, et easdem quidem malas male. Cum autem cantus et vocum suavissima inflexio atque modulatio non minima Musicae pars existat, factum est, ut peritissimi mei Municipis Sigismundus Grimmus Medicus, et Marcus Wirsungus, accurata eorum solertia, studio idem exactissimo, labore summo, et etiam impensa non mediocri librum hunc jucundissimum et artis plenum, Cantuum exquisitissimorum elegantioribus characteribus, et rarissimis vocum notulis exornatum, ab erudito et experto Musico Senfelio Augustano Rauracensi, quondam divi Maximiliani Clementissimi nostri principis ab aedibus sacris quam diligentissime (liberali tamen authorum eruditione semper salva) recognitum et jam vt vides politissime excusum exiserunt et publicaverunt, quem tibi ob ejus commoditatem et elegantiam commendo plurimum. Et velim atque rogo, ut animo sincero et laeto a te excipiat. Bene valeas quisquis es candidissime lector. Ex aedib. nostris. V. Kal's. Novembris. Anno salutis. M. D. XX.

Die in Holz geschnittenen Motetten, welche Japp für stückweise zusammengesetzt hält, sind auch in der That so schön gedruckt, daß man das Werk mit Recht zu den musikalischen Pracht-Ausgaben zählen kann.

Exemplare dieses Werkes findet man in der königl. preuß. Bibliothek zu Berlin, in der königl. württembergischen Bibliothek zu Stuttgart, in der Stadtbibliothek und in der Singschule bei St. Anna zu Augsburg, und in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. (Siehe auch Japp's Augsburgs Buchdrucker Geschichte 2. Thl. Seite 133 u.) Von anderen Exemplaren fehlen mir die Nachrichten.

(Fortsetzung folgt.)

RHEINWEINLIED.

No I
Fröhlich.

Joh. André. 1776.

Be - gränzt mit Laub den lie - ben vol - len Becher, und trinkt ihn fröh - lich leer! In -

ganz Eu - - ro - pi - a, ihr Her - - ren Ze - - cher, ist solch ein Wein nicht mehr.

No II
Fröhlich.

Joh. André. 1790.

Be - kränzt mit Laub den lieben vollen Becher etc.

No III
Fröhlich.

Dreistimmig, im Chor zu singen.

Joh. André. 1790.

Be - kränzt mit Laub den lieben vollen Becher etc.
Bekränzt mit etc.

No IV. Nach vielfacher mündlicher Mittheilung notirt.

Be - kränzt mit Laub den lieben vollen Becher etc.
Bekränzt mit etc.

(*) Auch wohl so:

oder so:

Be - kränzt mit Laub den lieben vollen Becher etc.
Bekränzt mit etc.

u. s. w.

(Vergl. L. Erks "Deutsche Volkslieder" etc. B. I, H. I, Nro 34.)

